

SAGGI VIVALDIANI

1

ISTITUTO ITALIANO
ANTONIO VIVALDI



fondazione onlus
GIORGIO CINI

FONDAZIONE GIORGIO CINI
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

FULGEAT SOL FRONTIS DECORAE

STUDI IN ONORE DI MICHAEL TALBOT

a cura di
Alessandro Borin e Jasmin Melissa Cameron

VENEZIA
FONDAZIONE GIORGIO CINI

2016

Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot, a cura di Alessandro Borin e Jasmin Melissa Cameron, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016.
Pubblicazione online: <www.cini.it>

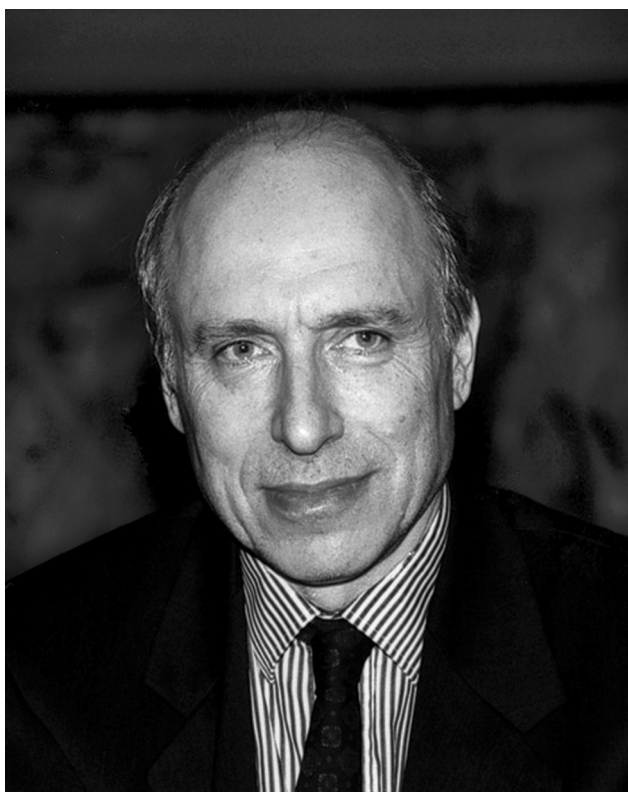
Tutti i diritti riservati

© 2016 Fondazione Giorgio Cini Onlus
Isola di San Giorgio Maggiore
30124 Venezia
www.cini.it

Prima edizione: 2016

Redazione: Margherita Gianola
Impaginazione: Giovanna Clerici

ISBN 9788896445112



INDICE

- 7 Indice
- 9 *Prefazione*, di Francesco Fanna
- 11 *Due città, una storia*, di Alessandro Borin e Jasmin Melissa Cameron
- 15 *Laudatio I*, di Colin Timms
- 19 Fabrizio Ammetto, *Dal manoscritto alla stampa. Aspetti del processo creativo nella Sonata RV 35a/35 di Vivaldi*
- 28 Fabrizio Ammetto, *From Manuscript to Print: Aspects of the Creative Process in Vivaldi's Sonata RV35a/35 (Summary)*
- 29 Marco Bizzarini, «*Allegro più ch'è possibile*». *Vivaldi e la velocità*
- 39 Marco Bizzarini, «*Allegro più ch'è possibile*»: *Vivaldi and la velocità (Summary)*
- 41 Alessandro Borin, *Vivaldi e l'affaire Tourreil. Nuove ipotesi sulla Serenata à 3, RV 690*
- 63 Alessandro Borin, *Vivaldi and the Tourreil Affair: New Hypotheses on the Serenata à 3, RV 690 (Summary)*
- 65 Bella Brover-Lubovsky, *Concepts of Modal Dualism at the Time of Vivaldi*
- 83 Bella Brover-Lubovsky, *La concezione del dualismo modale all'epoca di Vivaldi (Sommario)*
- 85 Enrico Careri, *Novità formali nelle sonate per violino Op. II di Vivaldi*
- 94 Enrico Careri, *Novel Forms in Vivaldi's Sonatas for Violin, Op. 2 (Summary)*
- 95 *Laudatio II*, di Michael Spitzer
- 97 Paul Everett, *Vivaldi at Work: The Late Cantatas and the Consignment for Dresden*
- 113 Paul Everett, *Vivaldi al lavoro. Le cantate del periodo maturo e la commissione dresdense (Sommario)*

- 115 Cesare Fertonani, *Ancora su Vivaldi e Bach. Una traccia della Primavera nella cantata Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, BWV 27*
- 128 Cesare Fertonani, *Vivaldi and Bach Once Again: A Reminiscence of La Primavera in the Cantata Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, BWV 27 (Summary)*
- 129 Karl Heller, *Zu der in Dresden überlieferten Fassung von Vivaldis Concerto RV 564/564a. Informationen, Beobachtungen, Überlegungen*
- 143 Karl Heller, *Sulla versione dresdense del Concerto RV 564/564a. Informazioni, osservazioni, riflessioni (Sommario)*
- 145 Lowell Lindgren, *Nineteen Compilations of Arias from Sixty-Two Venetian Operas of 1667-1696, assembled for the Barberini Family in Rome*
- 186 Lowell Lindgren, *Diciannove raccolte di arie da sessantadue opere veneziane del 1667-1696 per i Barberini di Roma (Sommario)*
- 187 *Laudatio III. Laus liberalitatis*, di Kees Vlaardingerbroek
- 189 Federico Maria Sardelli, *Vivaldi prima di Vivaldi. La nuova Sonata RV 820*
- 206 Federico Maria Sardelli, *Vivaldi before Vivaldi: The new Sonata RV 820 (Summary)*
- 207 Eleanor Selfridge-Field, *Schulenburg, Corfù and the Dating of Juditha Triumphans, RV 644*
- 221 Eleanor Selfridge-Field, *Schulenburg, Corfù e la datazione di Juditha Triumphans, RV 644 (Sommario)*
- 223 Janice B. Stockigt, *Discoveries and recoveries of Vivaldi and Zelenka sources in the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden*
- 234 Janice B. Stockigt, *Scoperte e riscoperte sulle fonti musicali di Vivaldi e Zelenka presso la Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda (Sommario)*
- 235 Roger-Claude Travers, *Le temps du monaural: 1948-1959. Premier âge d'or méconnu du disque vivaldien*
- 307 Roger-Claude Travers, *The Era of Monophonic Sound Reproduction (1948-1959): The Little Known First Golden Age of Vivaldian Recordings (Summary)*

PREFAZIONE

Nel 1997 assunsi l'incarico di direttore dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Da molti anni collaboravo con l'Istituto, guidato sin dalla sua fondazione, il 26 gennaio 1947, da mio padre Antonio, dapprima come presidente, e poi, a partire dal 1978 – quando l'Istituto entrò a far parte della Fondazione Giorgio Cini –, come direttore.

In quel febbraio 1997 mio padre concluse il passaggio delle consegne con queste parole: «Michael è la colonna dell'Istituto. Per qualunque dubbio o problema affidati a lui».

Naturalmente conoscevo già Michael Talbot, che sin dall'inizio della rinnovata attività dell'Istituto Vivaldi all'interno della Fondazione Cini era colui che più assiduamente vi collaborava, pubblicando volumi monografici – uno per tutti, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* –, curando gli Atti dei Convegni che periodicamente si organizzavano sull'Isola di San Giorgio a Venezia, sede della Fondazione Cini, producendo saggi per la rivista annuale dell'Istituto, «Informazioni e studi vivaldiani» – del quale ne era anche divenuto, dal 1995, condirettore –, e, soprattutto, curando la pubblicazione in edizione critica di gran parte della musica che si andava stampando con l'editore Ricordi.

La sua instancabile attività di promotore degli studi su Vivaldi lo aveva reso il punto di riferimento per tutti gli studiosi interessati ad approfondire le loro ricerche sul Prete rosso.

Con il suo prezioso aiuto, la gestione dell'Istituto Vivaldi in questi anni è stata per me assai meno gravosa, sapendo di poter sempre contare sulla sua insostituibile conoscenza e professionalità, unite a una disponibilità e generosità davvero rare.

Senza di lui l'Istituto non sarebbe quello che è oggi, ma, ancor più importante, le conoscenze sulla vita e sull'opera di Vivaldi non avrebbero visto i grandi progressi maturati in questi ultimi decenni.

Quando Jasmin Cameron e Alessandro Borin mi accennarono al progetto di pubblicare un volume di studi in onore di Michael, perciò, ho ritenuto che la sua collocazione più naturale fosse all'interno delle pubblicazioni dell'Istituto Vivaldi, e ora che «questo picciol tributo della nostra umilissima divozione» si è finalmente concretizzato, voglio ringraziare coloro che ne hanno permesso la realizzazione: in primo luogo Jasmin e Alessandro, per aver avuto l'idea e per il loro non facile lavoro di curatela, tutti gli studiosi che con sincero entusiasmo hanno collaborato offrendo un saggio elaborato espressamente per questo volume, Margherita Gianola per la cura redazionale sempre attenta e puntuale, e Giovanna Clerici per l'elegante e accurata impaginazione.

Con questo volume prende avvio la nuova collana dell'Istituto Vivaldi, «Saggi vivaldiani», pubblicata on line sul sito della Fondazione Giorgio Cini e in versione cartacea su richiesta. In questa collana confluiranno gli studi monografici, gli atti dei convegni e, in facsimile, le più importanti tesi di dottorato su argomenti vivaldiani prodotte nel mondo.

Trovo particolarmente significativo che questa nuova collana, che ospiterà gli studi dei musicologi di domani, si apra con un volume dedicato proprio a colui che senza dubbio alcuno possiamo considerare il Maestro degli studiosi vivaldiani.

FRANCESCO FANNA

DUE CITTÀ, UNA STORIA

L'idea di questa *Festschrift* è nata una sera d'autunno, ad Aberdeen, in Scozia; entrambi convenivamo sul fatto che Michael e la sua storia professionale rischiavano, a causa del suo innato riserbo, di non ricevere il riconoscimento che gli era dovuto. Iniziammo perciò a progettare questa pubblicazione, nella speranza di testimoniare in maniera eloquente l'unanime considerazione in cui egli è giustamente tenuto.

Poiché le esperienze che abbiamo condiviso con Michael sono inevitabilmente diverse, riteniamo opportuno presentarle secondo due differenti prospettive.

LIVERPOOL

It was as a shy, beginner postgraduate student, severely lacking in confidence, that I first came to Liverpool and began my project for a Master of Music degree with Michael. Mine had not been a direct route to postgraduate study, but my determination to continue in higher education was rewarded by being given the incredible opportunity to learn from and work with Michael.

Amongst the many things that he taught me was the idea that the more the research absorbs and fascinates you, the less of a hurdle the discussing and presenting of your research becomes, because it is that love and enthusiasm for your subject that ultimately makes you *want* to talk about it.

During the time I was there, the Liverpool Music Department was very much shaped by the people who worked there, owing its unique identity to John Williamson, Robert Orledge, Judith Blezzard, James Wishart and, without the shadow of a doubt, Michael himself. Despite the increasing pressures of the Higher Education Sector, which was rapidly being transformed into a very different system to the one he started to work in, Michael always managed to sustain his research, come what may. This in itself indicates a formidable ability to organise, together with a deep commitment to his research. He also had (and still has) an amazing capacity to prioritise, a skill that I envy as I myself now grapple with all the demands, pressures and burdens of an academic post.

It speaks volumes that at the end of my Master of Music programme I chose to stay at Liverpool for my PhD. There was no question in my mind: I knew that nowhere was I going to find a better supervisor for my areas of interest, or one who gave me the confidence to believe in myself or who understood exactly how I worked. That PhD supervisor-student relationship has gradually evolved and, all these years later, it is a privilege for me to be working on a project on Francesco Maria Barsanti together with Michael.

The following essays will laud Michael in many ways. But I feel that what might be overlooked are Michael's skills and experience as editor of music. From him I have learnt how to create an edition of music, which (depending on the nature and number of sources) can be an incredibly complex process, one that is far more 'involved' than the uninitiated will realise. At Liverpool I learnt editing skills that I am now passing on to my own students, using (with his permission) Michael's very own teaching notes, a legacy in themselves. Michael's influence, thus, reaches beyond his books and many editions as his exacting and systematic methods of editing music are also being imparted to another generation.

VENEZIA

Quando Francesco Fanna mi propose di iniziare a collaborare con l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, una quindicina di anni fa, non ero pienamente consapevole dell'opportunità che mi stava offrendo. Allora, com'era naturale che fosse, prevaleva la soddisfazione di potermi occupare di una figura apicale della civiltà musicale veneziana, direttamente nel *sancta sanctorum* degli studi musicologici vivaldiani. A posteriori, più delle iniziative che ho contribuito a realizzare, posso dire che l'aspetto più gratificante di questo lavoro è stato il rapporto con le persone che ho avuto modo di conoscere e di frequentare, *in primis* con gli studiosi che hanno legato il proprio nome a quello dell'Istituto fin dalla sua fondazione. Di ognuno, pur nelle differenti inclinazioni e umanità, ho apprezzato qualcosa; da ognuno, in forme e occasioni assai diverse, ho avuto la fortuna di imparare qualcosa. Fra tutti questi compagni di cammino, Michael è stato senza dubbio colui che ha inciso in maniera più profonda e durevole nella mia formazione, grazie soprattutto a un rapporto di collaborazione fattosi via via sempre più schietto e coinvolgente.

Conservo ancor oggi un ricordo particolarmente vivido del nostro primo incontro, avvenuto a Venezia, in Fondazione Cini, durante un'edizione del «Premio Internazionale del Disco per la Musica Antica Italiana» intitolato a Vivaldi. In quell'occasione, nel presentarmi ai membri del comitato editoriale dell'Istituto Vivaldi, Francesco patrocinò un mio coinvolgimento nella nuova edizione critica della musica teatrale vivaldiana, all'epoca in procinto di essere avviata, affidandomi proprio alle cure di Michael, che utilizzò fin da subito il metodo del 'bastone e la carota': implacabile nel mettere a nudo i limiti dei miei primi, incerti tentativi, ma sempre pronto a valorizzarne ogni ancorché minuto spunto positivo. Nel tempo, grazie alla sua guida sicura, ho affinato i miei strumenti di lavoro, tanto che oggi il sentimento prevalente nei suoi confronti è senza dubbio quello della riconoscenza.

Fra i pochi rimpianti, il maggiore è probabilmente di non essere riuscito a divenire suo allievo a Liverpool, visto che all'epoca egli era in procinto di ritirarsi dall'insegnamento attivo. Ciononostante, Michael ha giocato un ruolo decisivo nelle scelte che mi hanno in seguito permesso di completare la mia formazione

accademica nel Regno Unito. Parallelamente, ho avuto l'opportunità di lavorare al suo fianco nelle varie attività dell'Istituto Vivaldi: beneficiando della sua competenza di supervisore, traducendo l'uno i testi dell'altro e, infine, condividendo la responsabilità del comitato editoriale della rivista annuale «Studi vivaldiani». Tutte queste esperienze, tanto gratificanti sul piano professionale quanto coinvolgenti su quello umano, hanno abbondantemente supplito l'assenza di un'esperienza didattica tradizionale con una forma di apprendistato più simile all'insegnamento 'a bottega' di cui beneficiavano i neofiti delle antiche accademie d'arte.

Sono, dunque, particolarmente orgoglioso di aver partecipato alla realizzazione di questo volume celebrativo, pur consapevole di come il mio contributo costituisca solo un pallido simulacro di quanto in questi anni ho ricevuto.

* * *

Questa pubblicazione è stata realizzata grazie all'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, del quale Michael è stato ed è ancor oggi uno dei più stretti collaboratori. Desideriamo ringraziare in particolare Francesco Fanna, che l'ha resa possibile, Margherita Gianola, Giovanna Clerici, Frauke Jürgensen, Imma Cameron e molti altri ancora. Ovviamente, questo volume non avrebbe mai visto la luce senza il generoso contributo degli autori dei saggi, che ringraziamo per lo sforzo e il tempo profusi.

Se siamo riusciti a tenerlo così a lungo segreto è stato soprattutto grazie all'aiuto dei nostri compagni di cospirazione. In qualità di curatori ci siamo inoltre resi conto di quanto spesso fossimo soliti ricorrere all'aiuto di Michael per chiarire un dubbio o anche solo per ricevere un suo consiglio; il fatto di non averlo potuto fare in questa occasione è stata la difficoltà maggiore.

Speriamo vivamente che il risultato sia all'altezza del dedicatario, che è stato a sua volta l'impareggiabile curatore di tante analoghe pubblicazioni.

ALESSANDRO BORIN E JASMIN MELISSA CAMERON

LAUDATIO I

Michael Talbot is an exceptional person, a distinguished musicologist, an inspiring teacher, a supportive colleague, a helpful and generous friend and a devoted family man.

Born in 1943, he is one of the most prolific and influential British musicologists of his generation. That generation was one of the earliest to benefit from the introduction into British universities after World War II both of structured degree courses in music and of a professional approach to historical musicology, performing practice and the critical editing of music. His interest in musicology sprang naturally from a youthful talent for instrumental performance: before reading music at the University of Cambridge, where he graduated BA in 1964, MusB in 1965 and PhD in 1968, he was a Junior Exhibitioner at the Royal Academy of Music (1954-1960) and a student of piano, organ and composition at the Royal College of Music (1960-1961). Many British research students in the 1960s worked on early English music, but Michael looked to Italy for his PhD subject. Stimulated by Arthur Hutchings's *The Baroque Concerto* (1961), he settled on the instrumental music of Tomaso Albinoni, then a comparatively neglected composer; his supervisor was Charles Cudworth, the Cambridge University music librarian.

Michael's doctoral research laid the foundations for his subsequent career. During the 1970s he published a number of articles relating to Albinoni or the Baroque concerto; particularly useful were his two-part discussion of *The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century* (1971) and his *Albinoni's Solo Cantatas* (1975), in which he identified the composer's Op. 4. His research on Albinoni culminated in two distinct books, *Albinoni: Leben und Werk* (1980) and *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and His World* (1990) and led to editions of the composer's chamber cantatas (1979; 2005-2008). Combining musicianship and historical insight, editing early music has been a perfect *arena* for the exercise of Michael's diverse talents, one that he has revisited with works by Antonio Vivaldi, Benedetto Vinaccesi, Giuseppe Valentini, Giovanni Stefano Carbonelli, Martino Bitti and others.

Although he had already published an article on *Vivaldi and Albinoni* (1971-1972) and discovered *Vivaldi's 'Manchester' Sonatas* (1977-1978), he was eventually drawn fully into Vivaldi's orbit by the gravitational force of his tercentenary in 1978. It was in this year that his 'Master Musicians' study of *Vivaldi* was first published. This exemplary summary of the composer's life and works has been followed by a continuing stream of publications, some exploring unanswered questions about Vivaldi's career or music, others subjecting one or more genres or pieces to detailed scrutiny, most announcing a discovery or offering a new insight. Having

devoted himself initially to the instrumental works, he turned his attention to the vocal – Vivaldi's serenatas (1981), sacred music (1995) and chamber cantatas (2006). If in these studies, too, he said new things, in *Vivaldi and Fugue* (2009) he went further, challenging received opinions of the composer and his style. His experience of working on the sources of Vivaldi's life, music and contexts, and his talent for translating and explaining the terms used in studies of them, were distilled in two valuable reference books – his Garland 'research guide' on Vivaldi (1988), in which he radically rethought the genre, and his helpful *Vivaldi Compendium* (2011). Since 1981 he has been a member of the editorial committee of the *Nuova edizione critica* of Vivaldi's works, and since 1995 co-director of "Informazioni e studi vivaldiani" (now "Studi vivaldiani"). In short, he has been the pre-eminent British Vivaldi scholar for nearly forty years.

Michael's list of publications also reveals his concern to pay due attention to ostensibly less important figures and apparently trivial pieces of information (always to advantage) and his consuming interest in the dissemination of music, whether in manuscript or printed form. Having written on Giuseppe Matteo Alberti (1976), Arcangelo Corelli (1986), Benedetto Marcello (1986) and others, he has also resumed his exploration of Italian musicians working in eighteenth-century Britain, among them Francesco Maria Barsanti and Giacob Basevi Cervetto. He has explored the musical contribution of academies in eighteenth-century Venice (1984) and the method of telling the time of day in pre-Napoleonic Italy (1985). This detailed study of an apparently *recherché* but actually fascinating topic is of vital importance to anyone interested in Italian music-making and exemplifies Michael's appetite for solving a problem and his talent for explaining complex matters simply. He has also published on periods other than the Baroque, authoring *The Finale in Western Instrumental Music* (2001) and editing *The Musical Work: Reality or Invention?* (2000) and *The Business of Music* (2002). The first of these stems from his long-standing interest in music analysis and composition – he has composed sonatas and fugues – while the last includes essays by some of his University of Liverpool colleagues.

In addition to colleagues, Michael has built up a wide circle of friends and acquaintances in Britain, Europe (east and west) and elsewhere. To Liverpool he attracted an exceptionally high number of research students from a variety of countries and helped them develop their careers by creating opportunities for them to speak at conferences or publish their work. He nurtured and continues to nurture his relationship with colleagues and former pupils by his indefatigable attendance at conferences and by his willingness and proficiency as a translator. That so many of his pupils have become authorities in their field is a remarkable testimony to his influence as a teacher. The key to his success lies, of course, in his personality. He is generous with his time and attention, taking an interest in those around him and reading and advising on their work. He is generous also with his own information and ideas. Despite his formidable erudition and understanding, he conducts himself with utmost modesty, respects the views and achievements of others and tolerates any weakness or inexperience that they

might display. Never one to humiliate or patronise, his watchwords seem to be encourage, support and, occasionally, gently correct.

If there is a single quality underpinning Michael's achievements and approach it is his humanity. His interest in music and musicology may seem all-consuming, but he knows that both music and musicology are created by human beings, that people are the most precious resource and that scholarship flourishes most productively when its fruits are shared. His concern for other people partly accounts for the breadth of his interests and the number and richness of his friendships in academic and musical communities. It explains why so many scholars have come together in this yearbook and why their contributions represent such a broad spectrum of Vivaldi scholarship. The volume also demonstrates the international scope of his influence and the affection in which he is held.

COLIN TIMMS

FABRIZIO AMMETTO

DAL MANOSCRITTO ALLA STAMPA.
ASPETTI DEL PROCESSO CREATIVO NELLA SONATA
RV 35A/35 DI VIVALDI

La sonata 'da camera' in Si minore per violino e basso continuo, RV 35, di Antonio Vivaldi – quarta composizione¹ contenuta nella sua Op. V (1716)² – è ben nota ai musicisti, ai musicologi e ai musicofili.³ Nel 2004 Michael Talbot portò all'attenzione della comunità scientifica internazionale il ritrovamento nella Royal Academy of Music di Londra⁴ di un manoscritto settecentesco (non autografo) – la cui intestazione recita «Sinfonia à Violino Solo d'Antonio Viualdi stampata» – che contiene una variante di RV 35,⁵ successivamente catalogata da Peter Ryom come 'RV 35a'.⁶ Un'ulteriore fonte manoscritta (ugualmente non autografa) di RV 35a fu poi rinvenuta anche nel Castello di Rohrau, in Austria:⁷ l'intestazione, simile a quella della fonte londinese, riporta «Sinfonia à Violino Solo del Sig.^r Antonio Viualdi stampata». Sebbene il contenuto musicale del secondo e del terzo

Fabrizio Ammetto, Departamento de Música (DAAD, CG), Universidad de Guanajuato, Sede Marfil, Fraccionamiento 1, s/n, Col. El Establo, 36250 Guanajuato, Gto., Messico.

e-mail: fammetto@hotmail.it, fammetto@ugto.mx

Il tema del processo creativo in Vivaldi è stato oggetto, in varie occasioni, di appassionanti scambi di opinioni (comunicazioni private) con Michael Talbot, al quale dedico con stima il presente saggio. Ringrazio Alessandro Borin che ha riletto e commentato il testo qui pubblicato, offrendomi preziosi suggerimenti.

¹ Articolata in tre movimenti: *Preludio* (Largo), *Allemanda* (Allegro), *Corrente* (Allegro).

² Il frontespizio dell'edizione originale recita: «VI SONATE | Quatro à Violino Solo e Basso | & DUE | a due Violini & Basso Continuo | DI | ANTONIO VIVALDI | OPERA QUINTA | O vero Parte Seconda del Opera Seconda | A AMSTERDAM | Chez Jeanne Roger | N° 418». Rudolf Rasch suggerisce l'autunno del 1716 come data di pubblicazione («quasi sicura») di questa raccolta (cfr. RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and His Dutch Publishers*, «Informazioni e studi vivaldiani», 17, 1996, pp. 89-135: 101). Dopo il 1723 l'Op. V di Vivaldi venne ristampata da Michel-Charles Le Cène.

³ Varie sono le edizioni moderne dell'Op. V vivaldiana, curate – in ordine di apparizione – da Walter Upmeyer (Kassel, Nagel, 1954), Gian Francesco Malipiero (Milano, Ricordi, 1966, ristampata nel 1990 con una revisione violinistica di Giovanni Guglielmo) e Michael Talbot (London, European Music Archive, 1979). Lo stesso Talbot ha dedicato anche un breve articolo a questa raccolta: MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Op. 5 Sonatas*, «The Strand», 90, 1980, pp. 678-681.

⁴ GB-Lam, Foyle Menuhin Archive, senza segnatura.

⁵ *Miscellany/Miscellanea* a cura di Michael Talbot, «Studi vivaldiani», 4, 2004, pp. 119 e 127.

⁶ PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf & Härtel, 2007, p. 18.

⁷ Graf Harrach'sche Familiensammlung, Schloss Rohrau, senza segnatura (cfr. *Aggiornamenti del catalogo vivaldiano* a cura di Federico Maria Sardelli, «Studi vivaldiani», 7, 2007, p. 146).

movimento di questa variante sia analogo a quello dell'Op. V n. 4, la differenza più significativa tra la versione a stampa (RV 35) e i due manoscritti (RV 35a)⁸ è il movimento iniziale (Adagio), totalmente diverso.⁹

È evidente che la redazione di RV 35a è stata realizzata dopo la pubblicazione di Roger, come dimostra la presenza della dicitura «stampata» nell'intestazione di entrambi i manoscritti. Ciononostante, il suo contenuto musicale costituisce una versione più antica – come suggerisce Talbot e ribadisce Sardelli¹⁰ – di quella a stampa:¹¹ questo significa che un confronto sistematico tra il testo musicale del secondo e terzo movimento di RV 35a e quello della stampa di Roger (RV 35) sarà estremamente utile per evidenziare tanto le varianti grafiche come quelle testuali, e per permettere soprattutto di conoscere alcuni aspetti interessanti del processo creativo di Vivaldi.¹²

Tra le varianti puramente grafiche,¹³ in RV 35a si registrano quelle proprie della prassi scrittoria italiana (come l'impiego del bemolle in luogo del bequadro per abbassare una nota alterata),¹⁴ ma anche quelle tipiche della notazione vivaldiana: le travature continue nei gruppi di croma col punto e cinque semicrome,¹⁵ o nei gruppi di cinque (o tre) crome precedute da pausa di croma,¹⁶ come pure in tutti i casi più comuni di gruppi di quattro crome. Inoltre, analogamente alle differenze grafiche riscontrate tra l'*editio princeps* dell'Op. I vivaldiana (Venezia, Giuseppe Sala, 1705, o 1703?) e la sua ristampa (Amsterdam, Estienne Roger, 1715),¹⁷ anche nel caso di RV 35 – o, più in generale, dell'intera Op. V – è evidente l'atteggiamento della casa editrice olandese di uniformare il sistema notazionale

⁸ Allo stato attuale delle conoscenze è difficile stabilire con esattezza in che rapporti sono le due fonti manoscritte di RV 35a. In riferimento al manoscritto londinese, Talbot ipotizza una provenienza romana (per l'impiego della dicitura «Sinfonia» in luogo della più comune «Sonata»).

⁹ La pubblicazione di questo movimento è prevista nel volume ANTONIO VIVALDI, *4 Sonate per violino e basso e 2 Sonate per due violini e basso*, Op. V, edizione critica a cura di Fabrizio Ammetto, Milano, Ricordi, in preparazione.

¹⁰ Per il manoscritto londinese, Talbot propone la datazione del 1716 come *terminus ante quem* (cfr. *Miscellany/Miscellanea*, cit.), mentre Sardelli afferma – in relazione a entrambe le fonti di RV 35a – che «gibt es Gründe anzunehmen, das sie eine Fassung überliefern, die dem Druck vorhergeht» (cfr. *Aggiornamenti del catalogo vivaldiano*, cit.), pur senza avanzare un'ipotesi di datazione.

¹¹ Un caso analogo è rappresentato dalla versione manoscritta delle *Quattro stagioni* conservata a Manchester in relazione alla stampa di Le Cène.

¹² Sul processo creativo di Vivaldi, in relazione ai suoi concerti per due violini e orchestra, si veda FABRIZIO AMMETTO, *Errori e ripensamenti compositivi negli autografi vivaldiani dei concerti per due violini*, «Studi vivaldiani», 9, 2009, pp. 3-31, aggiornato in FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 18), Firenze, Olschki, 2013, pp. 105-138.

¹³ Che in questa sede non vengono considerate in relazione alle caratteristiche dell'*usus scribendi* dei copisti (col fine, per esempio, di ricavarne indicazioni sulla provenienza delle fonti).

¹⁴ Cfr., per esempio, il Do₄ di b. 22 nel secondo movimento.

¹⁵ Nelle bb. 11, 12, 13, 15 del secondo movimento.

¹⁶ Nelle bb. 1, 8, 28, 41, 44, 47, 57, 62 del movimento finale.

¹⁷ Evidenziate nell'introduzione e nell'apparato critico del volume ANTONIO VIVALDI, *Sonate a tre, a due violini e basso continuo*, Op. I, edizione critica a cura di Fabrizio Ammetto, Milano, Ricordi, in preparazione.

alle proprie norme editoriali, soprattutto nei casi in cui tale sistema si distanziava maggiormente dalla prassi italiana *latu sensu*, o da quella più specificatamente 'vivaldiana'.

Ben più ampio ed interessante risulta poi il panorama delle varianti testuali riscontrabili tra la lezione di RV 35a e quella di RV 35. Innanzitutto va segnalata l'assenza, in RV 35a, delle indicazioni dei tempi di danza, presenti invece nella stampa: accade sovente nelle sonate per violino di Vivaldi che in un determinato contesto di destinazione il compositore includa tali indicazioni, mentre in un altro contesto le ometta.¹⁸ Anche la differenza dell'indicazione agogica utilizzata nel terzo movimento della sonata è piuttosto significativa: «Presto» in RV 35a, «Allegro» in RV 35. Questa 'riduzione' della velocità presente nell'edizione a stampa – ingiustificata da un punto di vista musicale, in considerazione della velocità del ritmo armonico¹⁹ nell'intero movimento – sembrerebbe dovuta a Roger, piuttosto che a Vivaldi: un cambio analogo si riscontra, per esempio, anche nella «Gavotta» conclusiva della trisonata Op. I n. 2, dove l'originale «Presto» (attestato nell'*editio princeps*) viene modificato da Roger in «Allegro» (qui anche con cambio dell'indicazione di tempo: C invece di C♯).

Ulteriori varianti testuali riguardano trilli e legature nella parte del violino. Nel secondo movimento, l'edizione a stampa attesta un trillo sulla prima nota (Fa₄ diesis) di b. 2 e un altro sul Sol₄ di b. 13/III,²⁰ entrambi assenti in RV 35a: è probabile che tali abbellimenti siano stati aggiunti da Roger, altrimenti non si spiegherebbe perché non compaiono anche all'inizio di b. 19 (sul La₄) e alle bb. 11/III (sul Si₄) e/o 12/III (sul La₄), primi due moduli della progressione discendente. Probabilmente Roger ha evitato di inserire i trilli più scomodi (da eseguirsi con il quarto dito) per un violinista 'non professionista'.²¹

Rispetto alle legature, invece, quelle aggiunte o soppresses²² nell'edizione a stampa sembrerebbero rappresentare una miglitoria nella qualità dell'articolazione voluta dallo stesso Vivaldi: è il caso delle legature sulle prime tre note nelle

¹⁸ Casi analoghi si incontrano nelle sonate per violino RV 3, RV 6 e RV 12, le cui fonti conservate a Manchester contengono le indicazioni dei tempi di danza, mentre quelle di Dresda le omettono (soltanto il secondo movimento di RV 3 riporta l'indicazione «Corrente»). Come afferma Talbot, «dance-titles appear in some works, but not others; their presence or absence seems to have more to do with the desired 'image' of the works, relating to the expected context of their performance, than with any stylistic or structural factor» (cfr. MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, Boydell Press, 2011, p. 172). Nel caso di RV 35a è difficile, al momento, formulare un'ipotesi sul contesto di destinazione.

¹⁹ Sull'uso del ritmo armonico da parte di Vivaldi si veda MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 95.

²⁰ I numeri romani, che seguono i numeri arabi delle battute, indicano la porzione esatta della misura: per esempio, «b. 13/III» si riferisce al terzo quarto della misura 13, «b. 24/I-II» ai primi due quarti della misura 24, mentre «bb. 27-28/II» indica la porzione compresa tra l'inizio della misura 27 e il secondo quarto della misura 28.

²¹ Al quale destina l'intero contenuto musicale dell'Op. V, tecnicamente non molto impegnativo.

²² Nelle bb. 24/I-II (sulle crome 1-3), 25/I-II (sulle crome 2-4), 27/II (sulle semicrome 1-2), 27/IV (sulle semicrome 1-2) e 28/II (sulle semicrome 1-2).

bb. 8/IV (La₄ diesis, Sol₄ diesis, Fa₄ diesis), 9/I (Si₄, La₄, Sol₄), 31/III (Mi₄, Sol₄, Mi₄), 32/I (Mi₄, Sol₄, Mi₄), 32/III (La₄ diesis, Si₄, Do₅ diesis), 34/III (Sol₄, Fa₄ diesis, Mi₄) del secondo movimento e nelle bb. 60-61 (Si₄, Fa₄ diesis, Mi₄) del terzo movimento, assenti in RV 35a. È ragionevole ipotizzare che il manoscritto di cui dispose Roger per approntare la versione a stampa, inviatogli da Vivaldi stesso,²³ contenesse già una versione delle legature 'rivista e corretta' rispetto alla lezione testuale (anteriore) attestata in RV 35a.

Un'altra tipologia di varianti testuali riguarda singole note, differenti ma comunque corrette:²⁴ a b. 17/III del secondo movimento – a conclusione della prima parte – la linea del basso risolve su un Re₁ in RV 35a, mentre in RV 35 termina all'ottava superiore; a b. 26 del terzo movimento la quinta croma della melodia del violino è un La₃ in RV 35a, mentre in RV 35 è un Sol₃, settima non risolta dell'accordo (inserita in un secondo momento da Vivaldi o proposta da Roger? o si tratta invece di un semplice errore introdotto dall'editore?).

Ma altre ancora sono le differenze più interessanti tra la versione manoscritta della sonata e quella a stampa: si tratta di alcuni passaggi dove è chiaramente identificabile un 'ripensamento' – o meglio un 'miglioramento' – compositivo apportato da Vivaldi alla linea del basso. Negli esempi musicali seguenti si mostrano la parte del violino – tratta dall'edizione a stampa – e le due linee del basso di RV 35a e di RV 35, trascurando le particolarità grafiche delle travature. Si omettono anche le cifrature del basso (ad eccezione dell'Esempio 5), assenti nella versione manoscritta, ma aggiunte (autonomamente?) da Roger.²⁵

Nel secondo movimento, a b. 23, il compositore rende assai più fluida la parte dell'accompagnamento, aggiungendo la semicroma Fa₂ diesis ed evitando, col salto d'ottava, la ripetizione del Mi₂ (Esempio 1).

²³ Rudolf Rasch ipotizza che il contenuto dell'Op. V – una raccolta assemblata dallo stesso Roger, probabilmente senza il consenso del compositore – sia basato su partiture inviate direttamente da Vivaldi negli anni 1713-1715: cfr. RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger*, cit., pp. 101-106.

²⁴ Naturalmente, sono esclusi da questa categoria gli errori palesi presenti nelle fonti manoscritte: nel secondo movimento, a b. 12, le note 2-4 del basso (Si₂, Do₃ diesis, Re₃ al posto di La₂, Si₂, Do₃ diesis) e, a b. 32, le note 5 e 7 del basso (Si₁ invece di La₁ diesis); nel terzo movimento, a b. 42, la nota 5 del violino (Re₄ diesis al posto di Do₄ diesis) e, a b. 45, le note 1-3 del basso (Do₂ diesis, Si₁, La₁ invece di La₁, La₂, Sol₂).

²⁵ Poiché nel repertorio di sonate «a solo» – generalmente redatte in partitura – i numeri del basso erano sovente assenti in quanto non sempre indispensabili, nell'Op. V vivaldiana Roger (o il suo consulente musicale) deve aver avuto 'carta bianca' rispetto all'aggiunta delle cifrature, con il rischio di apporre anche numeri inappropriati. In particolare, in questa raccolta si nota un impiego caratteristico della successione 6/4-5/3 anche nelle formule cadenzali in cui l'andamento della/e parte/i superiore/i non lo richiede. A riguardo, è curioso notare che anche in una delle prime pubblicazioni a stampa di Roger – gli *Scherzi musicali* di Francesco Antonio Pistocchi, pubblicati nel 1698 (appena un anno dopo che l'editore olandese intraprese un'attività in proprio) – compare questa peculiarità: si veda, per esempio, il *Duetto Primo* «Non si chiama penar» per due soprani e basso, b. 63/I-II. Per questa segnalazione ringrazio Alejandra Béjar Bartolo, che ha realizzato la sua tesi dottorale su *La música vocal impresa de Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726): "Scherzi musicali" [Op. II], y "Duetti e terzetti", Op. III* (Universidad de Guanajuato, Messico, 2014), pubblicata nel 2015 – in una traduzione in lingua italiana – per i tipi di LIM (Libreria Musicale Italiana) di Lucca.

ESEMPIO 1. Sonata RV 35a/35, II movimento, bb. 22-24/II

RV 35a

RV 35
(Op. V, n. 4)

A b. 27/III-IV, Vivaldi modifica i Mi_2 in Re_2 , migliorando il moto contrario tra la linea del violino (Sol_4 - Sol_4 diesis - La_4) e quella del basso (Mi_2 - Re_2 - Do_2 diesis) delle bb. 27-28/II, e intensificando l'armonia con un accordo di settima in terzo rivolto (Esempio 2).

ESEMPIO 2. Sonata RV 35a/35, II movimento, bb. 26-28/II

RV 35a

RV 35
(Op. V, n. 4)

A b. 30/I-II, il Nostro evita la ripetizione ritmica della battuta precedente e, con l'inserimento del Sol_2 al basso, arricchisce lievemente l'armonia nel primo movimento della misura (per contro, in RV 35a, statica sull'accordo di Si minore) (Esempio 3).

ESEMPIO 3. Sonata RV 35a/35, II movimento, bb. 29-31/II

RV 35a

RV 35
(Op. V, n. 4)

A b. 35/II, il compositore enfatizza la funzione ritmico-melodica del basso grazie all'inserimento di quattro semicrome che si muovono per grado congiunto (Mi_2 , Re_2 , Do_2 diesis, Si_1 conducono 'dinamicamente' al La_1 diesis della nuova armonia) che, se da un lato eliminano il *saltus duriusculus* Sol_2 - La_1 diesis presente in RV 35a (b. 35/II-III), dall'altro, creano un legame melodico (per moto contrario) con le semicrome successive Do_4 diesis, Re_4 , Mi_4 , La_3 diesis nella parte del violino (bb. 35/IV e segg.)²⁶ (Esempio 4).

ESEMPIO 4. Sonata RV 35a/35, II movimento, bb. 34-36/II

In realtà, il contenuto musicale della versione manoscritta (RV 35a) offre la lezione corretta (Esempio 6): Roger ha semplicemente dimenticato di copiare la prima nota di b. 35, Sol₁ diesis²⁷ (che elimina il salto di quarta aumentata ascendente), ed ha trascritto due volte il Mi₂ diesis (nelle bb. 35/III e 36/I).²⁸ In questo modo trova naturale giustificazione anche la cifra «6» (b. 35/III), aggiunta dall'editore, che avrebbe dovuto far riferimento al Fa₂ diesis.

ESEMPIO 6. Sonata RV 35a/35, III movimento, bb. 33-38

RV 35a

RV 35
(Op. V, n. 4)

E ancora. A b. 21/II del secondo movimento, RV 35a attesta nella linea del basso un Mi₂, mentre l'edizione a stampa presenta un La₂ (Esempio 7): si tratta di un 'ripensamento' di Vivaldi o di una modifica di Roger? Entrambe le note risultano corrette (anche se con un significato armonico lievemente differente): infatti, se il Mi₂ rappresenta la trasposizione esatta, un tono sopra, del modulo precedente della progressione melodico-armonica (le crome Re₂, La₂ a b. 19/II-III diventano Mi₂, Si₂ a b. 21/II-III),²⁹ il La₂ (al posto del Mi₂) presente in RV 35 rompe la ripetitività del disegno anteriore, in vista della differente prosecuzione della linea del basso (la progressione si interrompe a b. 21/IV: le crome Mi₃, Sol₂ del basso non sono infatti la trasposizione delle crome Si₂, La₂ di b. 19/IV).

ESEMPIO 7. Sonata RV 35a/35, II movimento, bb. 19-21

RV 35a

RV 35
(Op. V, n. 4)

²⁷ Il disegno melodico del salto d'ottava seguito da una scala discendente compare varie volte nel corso di questo movimento: bb. 1-2, 15-16, 28-29.

²⁸ Si tratta della combinazione di due errori di copiatura molto comuni, conosciuti in filologia come 'errore d'anticipo' (*Vorwegnahme*) e 'dittografia', rispettivamente.

²⁹ Imitando, in tal modo, il disegno anacrusico della linea del violino: Re₃, La₄ (a bb. 18/IV-19/I), Mi₃, Si₄ (a bb. 20/IV-21/I).

Infine, nel terzo movimento compare una significativa differenza armonica tra la versione manoscritta e quella a stampa. A b. 8/1 non è chiaro se Vivaldi abbia voluto il Re_2 'diesis' (come sta in RV 35a) o 'naturale' (come appare in RV 35) (Esempio 8): in altre parole, è difficile stabilire se la funzione di sensibile del Re_2 diesis – che risolve sul Mi_2 , a b. 11 – sia stata richiesta dal compositore a partire soltanto dalla seconda ripetizione del disegno del basso (b. 9) o, invece, fin dalla prima enunciazione (b. 8).

ESEMPIO 8. Sonata RV 35a/35, III movimento, bb. 6-11

The image shows a musical score for measures 6-11 of the third movement of Sonata RV 35a/35. The score is written for treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a harmonic line with quarter and eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is labeled 'RV 35a' and 'RV 35 (Op. V, n. 4)'.

La replica in progressione, un tono sotto, dello stesso passaggio – tre volte Do_2 diesis, Si_1 , La_1 (bb. 12-14) – sembrerebbe far propendere per la lezione della versione manoscritta. Anche in questo caso, siamo di fronte ad un ripensamento compositivo di Vivaldi o ad una semplice dimenticanza di Roger di apporre il diesis davanti al primo Re_2 di b. 8?

Per concludere, dall'analisi sopra descritta è possibile formulare un paio di ipotesi:

1. le differenze riscontrate tra il testo musicale di RV 35a e quello di RV 35 suggeriscono che Vivaldi potrebbe aver rivisto questa sua composizione prima di inviarla a Roger per la pubblicazione. In questo senso, troverebbe una giustificazione anche la sostituzione dell'intero movimento iniziale (il 'nuovo' Largo presente nell'Op. V deve aver soddisfatto maggiormente il compositore): un caso analogo in Vivaldi, che risale più o meno agli stessi anni – e sempre in relazione ad una composizione inviata all'editore olandese –, è quello del concerto RV 578a³⁰, recentemente scoperto, il cui quarto movimento venne sostituito con un altro in vista della stampa (Op. III n. 2, RV 578);³¹

2. l'idea che l'Op. V sia una raccolta assemblata da Roger – sulla base del repertorio manoscritto vivaldiano in circolazione all'epoca e (probabilmente) senza

³⁰ ANTONIO VIVALDI, *L'estro armonico Op. III*, edizione critica a cura di Michael Talbot, Milano, Ricordi, 2013.

³¹ E non è nemmeno da escludere che anche il concerto RV 522 (Op. III n. 8) possa esser esistito in una versione manoscritta – oggi dispersa o distrutta – con un movimento conclusivo diverso rispetto a quello consegnato alla stampa (cfr. FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi*, cit., p. 86).

nemmeno il consenso del compositore – perderebbe forza. Vivaldi, invece, potrebbe aver partecipato attivamente nella scelta delle composizioni da includere nell’Op. V, come suggerirebbe anche l’elevata qualità musicale delle due triosonate conclusive (RV 76 e RV 72), decisamente superiore rispetto alle composizioni dell’Op. I e alle poche altre manoscritte che ci sono pervenute.³²

³² Il presente articolo è stato elaborato nell’ambito del progetto di ricerca *El “bajo continuo” en la música barroca: concepto, análisis, realización e interpretación* (n. 193/2013), presentato dal *Cuerpo Académico de Musicología* (UGTO-CA-66) per la *Convocatoria institucional de apoyo a la investigación 2013* dell’Università di Guanajuato, che si ringrazia sentitamente. I partecipanti in detto progetto – coordinato dall’autore del presente saggio – sono Roberto Gustavo Morales Manzanares, Alejandra Béjar Bartolo, Arturo Pérez López, Miguel Ángel Lozano Bonilla e Angelo Silvio Rosati.

FABRIZIO AMMETTO

FROM MANUSCRIPT TO PRINT:
ASPECTS OF THE CREATIVE PROCESS
IN VIVALDI'S SONATA RV35A/35

Summary

The discovery of two eighteenth-century non-autograph manuscripts, which include an earlier version (catalogued as RV 35a) of the Sonata in B Minor, Op. 5 no. 4, RV 35, by Vivaldi (Amsterdam, Roger, 1716), has permitted a systematic comparison to be made between the two versions of the fast movements. This exercise has offered us some insight into the composer's creative process, revealing differences in notational practice and above all between textual readings.

It is evident that there are many errors present in RV35a, such as omissions or mistakes of transcription, inserted by Roger into the print, along with compositional afterthoughts by Vivaldi himself.

In the light of such analysis, a new hypothesis regarding the composer-editor relationship can be put forward, invaluable for the preparation of a critical edition of the complete Op. 5.

MARCO BIZZARINI

«ALLEGRO PIÙ CH'È POSSIBILE». VIVALDI E LA VELOCITÀ

Nella seconda metà degli anni Ottanta, quand'ero ancora all'inizio dei miei studi universitari, venni invitato ad assistere a un concerto in una città del Veneto. Il programma comprendeva una scelta di mottetti per soprano di Vivaldi e la cantante mi parve eccellente. Rimasi tuttavia sorpreso dall'alta velocità con cui gli esecutori affrontarono i passi più virtuosistici e, in particolare, gli *Alleluia* conclusivi. Soprattutto mi domandavo se davvero la musica di Vivaldi traesse benefici da esecuzioni in tempi così rapidi. All'epoca, l'ensemble impegnato nel concerto non suonava ancora con *period instruments* né adottava il principio successivamente divenuto *à la page* dell'esecuzione a parti reali. Eppure, nonostante l'appartenenza formale a ciò che oggi si definisce il *mainstream* esecutivo della seconda metà del Novecento – in luogo di una più aggiornata *historically informed practice* –, erano ben percepibili alcuni tratti stilistici che sarebbero diventati frequenti nelle interpretazioni vivaldiane d'inizio terzo millennio.

Quella successione di *Alleluia* eseguiti a rotta di collo creò in me una sensazione di disagio ed ero curioso di conoscere l'opinione di altri ascoltatori per trovare conferme o smentite al mio disappunto. Colui che gentilmente mi aveva invitato al concerto era un grande appassionato di musica e un formidabile collezionista di dischi, pertanto gli chiesi se ritenesse troppo frenetici quei tempi per Vivaldi. «No, Marco, – mi rispose – secondo me quei tempi veloci vanno benissimo così: dovresti sapere che Vivaldi è il Rossini del Settecento». Non cambiai opinione, ma l'accostamento a Rossini, del tutto inaspettato, ebbe su di me l'effetto di un'illuminazione magistrale e s'impresse a fondo nella mia memoria.

Con altrettanta sorpresa, qualche anno più tardi, m'imbattei casualmente nella probabile fonte di tale idea. Si trattava di un capitolo su Vivaldi pubblicato in *Scatola sonora*, affascinante raccolta di scritti d'argomento musicale del celebre pittore, critico musicale, nonché compositore, Alberto Savinio (1892-1952):

Sempre mi ha colpito, sempre mi ha incuriosito, sempre mi ha interessato questo ardore ambulatorio in Antonio Vivaldi. Tutte le musiche del nostro Sei e Settecento sono di svelto passo, ma nessuna quanto la musica di Vivaldi. Subito, al colpo della pistola, essa si stacca dal lotto delle concorrenti e si mette in testa a tutte. Il traguardo sembra attirare Vivaldi più di qualunque altro anche dei suoi celerissimi colleghi. Ma

Marco Bizzarini, via Sant'Emiliano 78, 25127 Brescia, Italia.
e-mail: marco.bizzarini@unipd.it

quale traguardo? Si direbbe che il Prete Rosso non ha tempo da perdere e che il pensiero continuamente lo assilla che gli anni passano e la morte si avvicina. Ma è veramente il pensiero della morte [...] che gli occupa il cervello [...]? Non credo. Perché il pensiero della morte, quando è pensiero filosofico e poetico, non fa correre chi lo pensa ma lo ferma anzi, e lo fa sostare, gli fa dimenticare la vita che è tempo e movimento. Se Vivaldi pensasse alla morte io non so, ma semmai ci pensava in maniera del tutto fisica e in forma di paura, al modo del suo collega più giovane Gioacchino Rossini. È ben curioso questo bisogno di velocità in taluni musicisti. Non molto diverso dal bisogno di correre del ciclista per tenersi in equilibrio. [...] È anche una forma di “giovanilità senile” e in questo senso ho citato Rossini altrove come continuatore e perfezionatore di Antonio Vivaldi.¹

Poche righe prima, nel medesimo capitolo, Vivaldi era stato definito in modo non meno perentorio «questo musicista così indaffarato, così frettoso, così sbrigativo». Vale la pena tentare di ricostruire la tradizione storica cui si rifà, direttamente o indirettamente, l'interpretazione di Savinio. Anche se il testo non lo dichiara in modo esplicito, si possono distinguere due dimensioni parallele nel Vivaldi «frettoso»: la prima riguarda la celerità nel comporre, la seconda è invece insita nell'«ardore ambulatorio» e nello «svelto passo» delle sue musiche. Addentriamoci in questo duplice viaggio.

Per quanto riguarda la leggendaria rapidità di composizione del Prete rosso, è eloquente la famosa testimonianza di Charles de Brosses: «Ho udito [Vivaldi] vantarsi di saper comporre un concerto, con tutte le sue parti, più velocemente di quanto un copista potesse copiarlo».² Altrettanto nota la didascalia apposta sulla partitura autografa dell'opera *Tito Manlio* (1719) per il Teatro Arciducale di Mantova: «Musica del Viualdi fatta in 5 giorni».³ D'altra parte è chiaro che quella particolare abilità, per quanto oggi susciti meraviglia, non era una prerogativa del solo Vivaldi. Sappiamo per esempio che qualche anno prima l'operista Carlo Francesco Pollarolo, beniamino del Teatro di San Giovanni Grisostomo (il più prestigioso della Laguna, irraggiungibile per lo stesso Prete rosso), aveva composto la musica di *Onorio in Roma* (1692) in poco più di una settimana.⁴ A detta del librettista Giulio Cesare Corradi, il medesimo Pollarolo era in grado di sfornare fino a cinque melodrammi in tre mesi,⁵ dimostrando così un'intensità produttiva non molto dissimile da quella di Vivaldi. Aveva dunque ragione Savinio quando accennava a «suoi celerissimi colleghi».

Fin qui tutto liscio. Tuttavia sorgono più complessi problemi interpretativi in merito allo «svelto passo» delle musiche di Vivaldi. Anche questo 'mito' (che, ben inteso, al pari di tutti i miti potrebbe attingere a un fondo di verità) vanta radici

¹ ALBERTO SAVINIO, *Scatola sonora*, Milano, Ricordi, 1955, pp. 13-14.

² CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières d'Italie*, Bruxelles, Complexe, 1995, p. 97: «Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pourrait copier».

³ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino, EDT, 1978, p. 64.

⁴ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford (California), Stanford University Press, 2007, p. 201.

⁵ Ivi, p. 206.

settecentesche. A questo punto entrano in gioco due componenti talora correlate ma non sempre agevolmente distinguibili: da un lato la spettacolare capacità di eseguire passi veloci, dall'altro l'effettiva predilezione per tempi vorticosi, caratterizzati da un elevato numero di impulsi metronomici al minuto. Che Vivaldi fosse un violinista virtuoso, in grado di realizzare effetti mirabolanti, è confermato dai contemporanei. Il 4 febbraio 1715 Johann Friedrich Armand von Uffenbach annotò nel suo diario che «Vivaldi faceva salire le dita fino al punto che la distanza d'un filo le separava dal ponticello, non lasciando il minimo spazio per l'archetto, e questo su tutte quattro le corde con imitazioni [*Fugen*] e con una velocità incredibile; con ciò stupiva tutti, ma non posso dire di averne tratto godimento, perché non era così piacevole da udire quanto era abile nell'esecuzione».⁶ Le riflessioni compiute mezzo secolo dopo da Sir John Hawkins rimanevano sostanzialmente sulla medesima lunghezza d'onda:

The peculiar characteristic of Vivaldi's music, speaking of his Concertos, for as to his Solos and Sonatas, they are tame enough, is, that it is wild and irregular; and in some instances it seems to have been his study that it should be so; some of his compositions are expressly entitled *Extravaganzas*, as transgressing the bounds of melody and modulation; as does also that concerto of his [RV 335, con probabile riferimento all'ultimo movimento], in which the notes of the cuckoo's song are frittered into such minute divisions as in the author's time few but himself could express on any instrument whatsoever.⁷

Quest'ultima immagine del canto «triturato in fioriture» evoca una locuzione in lingua italiana che ricorre con una certa frequenza nella letteratura d'argomento musicale della seconda metà del Settecento: il cosiddetto «stritolamento di note». Che cosa s'intendesse, in generale, per «stritolamento» è ben chiarito da un passo del letterato Saverio Mattei, noto corrispondente del Metastasio:

Quando Cleopatra stritolava le perle nel bicchiere, quando amoreggiava con Antonio, non si cantava un Graduale in musica gregoriana: biscrome, gorgheggi, arpeggi, tutto andava d'accordo col general lusso e coll'effeminatezza.⁸

⁶ Riportato in MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, cit., p. 55.

⁷ JOHN HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, Payne, 1776, V, p. 214: «La caratteristica peculiare della musica di Vivaldi, o almeno dei suoi concerti – poiché i suoi brani solistici o le sue sonate sono abbastanza normali – è la sua natura sfrenata e irregolare; e in molti casi, questo sembra frutto di una scelta deliberata. Alcune sue composizioni sono esplicitamente intitolate *Stravaganze* poiché violano le regole della melodia e dell'armonia. Come avviene anche in quel concerto [RV 335] in cui il canto del cuculo è triturato in fioriture così minute che al tempo dell'autore ben pochi – oltre a lui stesso – erano in grado di realizzare su uno strumento qualsiasi». La seguente annotazione di Charles Burney (CHARLES BURNAY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 1789, edizione moderna a cura di F. Mercer, New York, 1935, II, p. 445) sembra derivata da Hawkins: «I brani chiamati *Stravaganze* [...] godettero il più alto favore presso quei virtuosi il cui merito principale stava nella rapidità dell'esecuzione. Il suo *Concerto del cucù*, durante la mia giovinezza, costituiva la meraviglia e la delizia di tutti i frequentatori dei concerti di provincia».

⁸ SAVERIO MATTEI, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana*, Napoli, Porcelli, 1779³, II, p. 219 (il passo è tratto da una lettera del Mattei all'abate Metastasio).

È evidente che ‘stritolare’ significa sminuzzare, ed è l’esatto equivalente dell’inglese *to fritter* usato da Hawkins con allusione alla pratica musicale della diminuzione. Per la sensibilità di un letterato del tardo Settecento, la pratica di un’eccessiva coloratura vocale (o di una corrispondente ‘diminuzione’ strumentale) si collegava all’idea del lusso sfrenato e di un’epoca decadente. «Biscrome, gorgheggi, arpeggi», in quanto mezzi tipici dell’opulenza musicale ‘moderna’, si opponevano alla supposta semplicità del canto antico.

La coeva *Vita di Benedetto Marcello* (1788), formalmente attribuita a padre Francesco Fontana ma in realtà dettata dal musicografo barnabita Giovenale Sacchi, insisteva nuovamente sulla supposta decadenza della moderna musica, con specifico riferimento, per una volta, non tanto al corrotto melodramma, quanto al repertorio strumentale:

[...] tendeva la musica in quel tempo al cangiarsi: le Sinfonie istrumentali rapivano il popolo a sé, e allo stile sano e modesto succedeva la smania, la gonfiezza, il raffinamento e l’infinito stritolamento delle note.⁹

È chiaro che lo «stritolamento di note» alludeva anzitutto a una suddivisione in valori minimi delle note, e in particolare a passaggi solistici e virtuosistici, con semicrome in Allegro o biscrome in tempi moderati, senza escludere magari anche i passi ‘sinfonici’ del *tutti*, come si potrebbe intendere dalla frase di Fontana e Sacchi.

Il conte Benvenuto Robbio di San Raffaele, compositore per diletto, nelle due lettere *Dell’arte del suono* (1778), aggiunge ulteriori dettagli.¹⁰ Nelle sue brevi dissertazioni, la seconda delle quali concentrata in modo specifico sugli avvicendamenti stilistici delle scuole violinistiche settecentesche, il nome di Vivaldi non compare. Si parla invece delle quattro scuole facenti riferimento a Corelli (con il suo supposto epigono Locatelli), a Tartini, a Stamitz e, più in generale, ai «moderni». Evidentemente l’ideale estetico del conte corrispondeva alla *edle Einfalt* winckelmanniana: in ambito musicale, la nobile semplicità veniva messa a repentaglio non solo dagli artifici del contrappunto, visti come aride complicazioni «gotiche», ma anche dalle eccessive complicazioni di tecnica esecutiva, nonché, per converso, da espressioni fin troppo banali o triviali. Il passo sull’arte violinistica di Locatelli potrebbe essere parzialmente applicato a Vivaldi, anche per le sue palesi analogie con le idee precedentemente espresse da Uffenbach e da Hawkins:

I lunghi e difficilissimi *Capricci* [di Locatelli], onde egli ha deformato i suoi concerti, intendendo però d’abbellirli, sono scogli famosi per mille naufragi. Sembra che in quest’opera abbia l’autore pensato a raunar tutto ciò che può screditar chi suona e

⁹ [FRANCESCO FONTANA – GIOVENALE SACCHI], *Vita di Benedetto Marcello*, Venezia, Zatta, 1788, p. 44.

¹⁰ CARLO LUIGI BALDASSARE BENVENUTO ROBBIO, *Lettere due sopra l’arte del suono* (Venezia, 1778); ristampate in *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue aggiuntivi gli opuscoli nuovi italiani: Dell’arte del suono: lettere del signor conte Benvenuto di San Raffaele*, Milano, Galeazzi, 1784, pp. 136-146 (Lettera I) e 180-187 (Lettera II).

noiar chi ascolta. Una difficoltà incalza l'altra: un rompicollo s'accavalla a un rompicollo. Talché per quanti si ostinino a volerne venir a capo, tutti si trovan per via colle ali d'Icaro e sul carro di Fetonte. E sarebbe pur bene che si smarrissero queste mattezze, affinché la posterità suonatrice, che certo sarà numerosa, non possa recare ai nostri nipoti la stessa insoffribil molestia che ci recano i non pochi suonatori presenti. Ben altro è il pregio delle dotte e bellissime sonate a solo di questo autore. Qui si ritrova l'esatta e maschia armonia senza la stitichezza del gusto antico; qui le impensate modulazioni senza stento e senza stravaganze, qui la novità delle idee, la sublimità de' concetti, la naturalezza del canto.¹¹

La citazione di Robbio si rivela preziosa perché, rispetto alle precedenti, ci offre un elemento interpretativo in più sull'aspetto specifico della velocità. L'immagine del "rompicollo" affiancata ai miti classici di Fetonte e di Icaro evocava senza dubbio velocità estreme. I cavalli imbizzarriti che correavano all'impazzata nella volta celeste portando così alla rovina il carro di Fetonte potrebbero ben simboleggiare la folle ebbrezza di un'esecuzione musicale letteralmente sfrenata. Più esplicito un altro passo in cui Robbio, aspettandosi dall'interprete l'andamento più «acconcio» a una composizione, si lamentava che «alcuni suonatori che hanno agilità grande d'arco e di mano, *corrono sempre con sì dritto rovinò* che paion lepri inseguite dai veltri».¹²

Va detto che Robbio, Mattei, Sacchi e, in parte, lo stesso Hawkins incarnavano un pensiero critico dichiaratamente più incline al linguaggio classico di Corelli che non allo stile 'irregolare' di Vivaldi.¹³ Pertanto, ipotizzando che le loro censure potessero anche aver di mira i tempi troppo veloci con cui si eseguiva la musica del Prete rosso o di altri autori, esse comunque non ci autorizzerebbero a ritenere improprie per Vivaldi tali scelte interpretative. Bisognerebbe invece verificare l'esistenza di altri documenti settecenteschi effettivamente contrari alle esecuzioni a rotta di collo. Per esempio, esiste forse una ragione storica e oggettiva, al di là del mero gusto personale, per considerare abusivo e sconveniente un tempo metronomico di 76 minime al minuto per il movimento d'apertura del famoso *Gloria* RV 589?

¹¹ Ivi, pp. 181-182 (*Lettera II*).

¹² Ivi, p. 142 (*Lettera I*, capo quarto: *Della verità del suono*). Ben inteso, Robbio accennava anche al pericolo opposto: «Per lo contrario, certi altri d'indole cheta e composta uscir non sanno da certa leziosa loro e sdolcinata lentezza»; in ogni caso, come il conte aveva poco prima osservato, «è certamente minore e più sanabil male peccar da principio di tardanza che di fretta» (ivi, p. 141).

¹³ A proposito di Saverio Mattei, non è fuori luogo riflettere sull'inizio del suo *Elogio del Jommelli* (in *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Martini, 1785, p. 61): «La musica e la poesia son sorelle: ne' tempi felici della Grecia non si riconobbe poesia senza musica, e il poeta e il cantore si confondevano anche ne' nomi: forse non si riconobbe neppur musica senza poesia, perché la musica istromentale assoluta, o non vi fu, o era quel ch'è il pantomimo in rapporto al dramma, cioè un'espressione che col ballo imita e rappresenta le azioni che dovrebbero esprimersi colla parola e col canto. In fatti i compositori più bravi di musica istromentale fra noi non scriveano a caso, ma si proponeano un tema poetico, un quadro, e le loro sonate aveano anche il titolo della *Tempesta*, della *Primavera*, ecc., come ognuno può veder nel Corelli». Ci domandiamo se Mattei (o il suo consulente musicale) pensasse davvero a Corelli o, piuttosto – considerando titoli tanto eloquenti! – proprio a Vivaldi.

Con rare eccezioni, il problema del 'tempo giusto' nelle esecuzioni vivaldiane sembra purtroppo essere uscito dall'agenda musicologica dopo la pubblicazione del fondamentale studio di Walter Kolneder, *Aufführungspraxis bei Vivaldi* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1955);¹⁴ al contrario, si riscontra tuttora un vivace dibattito sul tempo a proposito della musica barocca in generale e delle opere di Johann Sebastian Bach in particolare.¹⁵ Molto opportuno, in questi ultimi tempi Bernard Sherman si è posto la domanda: «Do historically informed practice performers selectively favour evidence for high speed?». ¹⁶Il sospetto c'è, e almeno in parte il fenomeno potrebbe anche essere una diretta conseguenza dell'odierno desiderio di offrire esecuzioni (soprattutto incisioni discografiche) in grado di distinguersi fortemente rispetto a quelle di un passato più o meno prossimo.¹⁷ Proprio per questo motivo, dopo aver passato in rassegna alcune fonti storiche che sembrano legittimare il mito saviniano di un Vivaldi «frettoso», come puro esercizio critico nei confronti di opinioni diffuse, cercheremo di selezionare prove storiche a favore di una velocità esecutiva più moderata per le musiche del Prete rosso.

A suo tempo Kolneder aveva giustamente evidenziato le diverse, numerose sfumature di tempo che possono comparire nelle fonti musicali del Prete rosso. Per il solo «Allegro» esistono ben diciotto locuzioni, in parte (occorre dire) equivalenti tra loro, classificabili nelle due sottocategorie dell'«Allegro molto» e dell'«Allegro non troppo»:

Allegro molto	Allegro non troppo
Allegro assai	Allegro ma non troppo
Allegro con moto	Allegro non molto
Allegro molto e spiritoso	Allegro ma non molto
Allegro più ch'è possibile	Allegro ma cantabile
Allegro molto più che si può	Allegro poco
	Allegro ma poco
	Allegro ma poco e cantabile
	Allegro ma molto amabile
	Allegro poco poco
	Allegro ma poco poco
	Allegro ma d'un mezzo tempo

¹⁴ Perfino il pur prezioso capitolo sulla prassi esecutiva nel recente studio di Fabrizio Ammetto (FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 18), Firenze, Olschki, 2013) non sfiora la questione del 'tempo giusto'.

¹⁵ Cfr. BERNARD D. SHERMAN, *Bach's notation of tempo and early music performance: some reconsiderations*, «Early Music», XXVIII n. 3 (August 2000), pp. 454-466.

¹⁶ Ivi, p. 461.

¹⁷ Il desiderio del nuovo a tutti i costi, che tanto animò le avanguardie del ventesimo secolo, ha esteso le sue propaggini anche all'ambito specifico dell'interpretazione musicale, non senza risparmiare i vasti territori della cosiddetta *early music*. Peccato che vi sia uno stridente contrasto fra la sensibilità novecentesca e la prassi compositiva di primo Settecento, spesso, come nel caso vivaldiano, fondata su una creativa rielaborazione di motivi ricorrenti: il ventesimo secolo, infatti, «come nessun altro ha inseguito il mito della rottura e della novità a tutti i costi, *humus* favorevole ad alimentare la percezione – sommarizzata nella battuta stravinskijana [«Vivaldi is greatly overrated,

Già a colpo d'occhio, la tabella rivela che le varie locuzioni impiegate da Vivaldi per indicare un allegro 'moderato' risultano più numerose rispetto a quelle dell'allegro 'sbrigliato'. Si ha insomma una parziale correzione del mito di un Vivaldi costantemente «wild and irregular» a vantaggio di un compositore più sensibile alla *varietas* e nello stesso tempo scrupolosamente attento a prevenire possibili eccessi agogici («poco poco», «non molto», «non troppo»).

Non solo. È vero che il supposto *furor* esecutivo del Prete rosso parrebbe trovare conferma in indicazioni quali «Allegro più ch'è possibile» e «Allegro molto più che si può», ma prima di considerare il maestro veneziano quale mirifico precursore della Sonata op. 22 per pianoforte di Robert Schumann («So rasch wie möglich», «Schneller», «Noch schneller») occorre tener conto del relativo contesto musicale. «Allegro più ch'è possibile» si trova nell'aria per basso *Qui nel profondo del cupo fondo* dalla serenata *La Senna festeggiante*. In quest'aria in 3/8, caratterizzata da un accompagnamento strumentale all'unisono, il personaggio che canta con voce grave è il fiume Senna:

Qui nel profondo
del cupo fondo
di questo ondoso
mio nido algoso
per noi le ninfe
son tutte amor.
E uscendo fuori
dai dolci umori
spesso cantando
van celebrando
del nostro nome
l'alto splendor.

Si tratta di versi quinari in cui l'unico elemento verbale che giustifichi l'andamento rapido dell'aria è l'aggettivo 'ondoso'. Nelle incisioni discografiche disponibili il tempo non risulta veloce in assoluto: infatti corrisponde indicativamente a 60-69 semiminime puntate al minuto, cioè a sei o sette semicrome al secondo (a fronte delle dieci semicrome al secondo per la summenzionata esecuzione del *Gloria* lanciato a folle velocità). «Allegro più ch'è possibile» suona dunque in questo brano come uno specifico incitamento di Vivaldi rivolto alla voce del basso, la meno agile di tutte, e si traduce, in pratica, più in un «Allegro moderato» che in un «Prestissimo».

La prescrizione ancor più sfrenata, «Allegro molto più che si può», si trova in un'altra pagina vocale in 3/8: l'aria di Morasto (soprano), *Tra inospite rupi*, dal terzo atto dell'opera *La fida ninfa*. Ciò che impone l'estrema celerità del movimento è lo sdegno furioso nel cuore di un innamorato deluso:

a dull fellow who could compose the same form over so many times»] – della musica barocca come serialità di formule e ripetizione d'idee»; cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* («Quaderni vivaldiani», 16), Firenze, Olschki, 2012, p. XIII.

Tra inospiti rupi,
 co' serpi e co' lupi
 a viver men vo.
 Pur ch'io più non veggia
 un'alma sì ingrata
 che infida e spietata
 tradisce e dilleggia,
 contento io sarò.

Rispetto alla precedente aria, la voce acuta sembra consentire una maggiore agilità. È tuttavia significativo che le uniche indicazioni vivaldiane di «Allegro più ch'è possibile» ricorrano nella musica vocale. Se prendiamo in esame il *corpus* dei Concerti, anche soltanto il ciclo delle *Quattro stagioni*, vedremo che il cautelativo «Allegro non molto» ricorre sia all'inizio dell'*Estate*, sia all'inizio dell'*Inverno*, con funzione complementare e opposta rispetto al «più ch'è possibile» rivolto alle voci. Quando Vivaldi compone per gli archi e chiede un movimento celere, scrive per lo più «Allegro molto» o «Presto» (sempre a ragion veduta, come nel temporale dell'*Estate* o nella *Tempesta di mare*), ma non «Allegro più ch'è possibile» e neppure «Prestissimo», a differenza del suo collega Benedetto Marcello, la cui fama – per ironia della sorte – non è legata a tempi particolarmente mossi.

Come sostegno storico per gli «Allegro» del primo Settecento eseguiti con passo molto veloce, sovente si chiama in causa il *Versuch* di Quantz. Secondo il trattatista tedesco un «Allegro assai» in tempo comune (C) richiede una pulsazione cardiaca per ciascuna minima. Si sa che in un uomo adulto essa oscilla fisiologicamente tra 60 e 80 battiti al minuto. Un'odierna edizione inglese del trattato, nelle sue note al testo, poco curandosi del limite inferiore di 60 battiti, opta per gli 80 al minuto.¹⁸ Prendendo alla lettera quest'ultima tradizione interpretativa, l'*incipit* del *Gloria* RV 589 eseguito con 76 minime al minuto sembrerebbe quasi giustificato, se non fosse che Vivaldi scrive semplicemente «Allegro» anziché «Allegro assai». Ma ci sono anche altre informazioni storiche, di non minore autorevolezza, da tenere in considerazione. Anzitutto Carl Philipp Emanuel Bach prende coscienza che a Berlino, dove lo stesso Quantz era attivo, si suonava con tempi sensibilmente più veloci o più lenti rispetto ad altre città europee.¹⁹ Inoltre, un altro passo di Charles Avison ci informa che:

The words Andante, Presto, Allegro, etc. are differently applied in different kinds of music. For the same terms which denote lively and gay in the opera or concert style, maybe understood in the practice of church-music, as cheerful and serene, or if the reader pleases, *less lively and gay*; wherefore the Allegro ect. in this kind of composition should always be performed somewhat slower than is usual in concertos or operas.²⁰

¹⁸ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *On Playing the Flute*, a cura di Edward R. Reilly, London, Faber and Faber, 1966, p. 286, nota 1.

¹⁹ Citato in TRACY M. PARISH, *A Performance Interpretation of the Concerto in E Flat Major by Joseph Haydn*, Ann Arbor (Michigan), UMI, 2008, p. 138.

²⁰ CHARLES AVISON, *An Essay on Musical Expression*, London, Davis, 1752, p. 107.

Di conseguenza, tanto l'inizio del *Gloria* quanto gli *Alleluia* dei mottetti solistici, in quanto *church-music*, richiederebbero, secondo Avison, un tempo meno vivace del consueto, con buona pace del supposto 'rossinismo' di Vivaldi. Anche in una composizione strumentale come il quarto movimento («Allegro») del *Concerto funebre*, RV 579 è stato giustamente osservato che le semicrome del tema e la scrittura fugata determinano un «andamento che risulta lento rispetto all'indicazione verbale del tempo, ma obbediente evidentemente alle intenzioni dell'autore, se queste traspaiono dalle note più che dalle parole, come sembra logico».²¹ Per questo motivo, nell'edizione Ricordi del 1974, il curatore Angelo Ephrikian integrò l'indicazione originale «Allegro» con «ma molto moderato, quasi andante».

Le testimonianze storiche e, in alcuni casi particolari, la natura stessa della musica sembrano dunque contrapporsi alla moda attuale dei tempi estremamente veloci. È invece piuttosto agevole sospettare che la seduzione di queste scelte interpretative, più che nel diciottesimo secolo, affondi le sue radici tanto nel 'modernismo' novecentesco quanto nella sensibilità post-moderna dei nostri giorni. Concetti come «il movimento aggressivo», «il passo di corsa» e «la bellezza della velocità» erano già stati pubblicamente esaltati nel *Manifesto del Futurismo* pubblicato da Filippo Tommaso Marinetti sul «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909. Certamente, l'ansia novecentesca di rigettare ogni cascama di romanticismo ebbe come conseguenza indiretta anche un famelico recupero del Settecento musicale italiano, in cui la propulsione cinetica – caratteristica di numerose esecuzioni di Concerti di Vivaldi, o di alcune Sonate di Domenico Scarlatti, come pure di alcuni Preludi del *Wohltemperierte Klavier* di Bach – sembrava sorprendentemente attuale. Ma è proprio il *Manifesto del Futurismo* che dovrebbe metterci in guardia dal proiettare *in toto* su musiche del diciottesimo secolo istanze proprie delle avanguardie storiche del Novecento. «La letteratura – osservava polemicamente Marinetti – esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno». Proprio questi aspetti – immobilità pensosa, estasi e sonno – che si credevano logori e consunti all'inizio del ventesimo secolo, avevano invece assunto un ruolo importante nella fantasia musicale vivaldiana, come attestano non solo i Concerti delle *Quattro stagioni* ma anche alcuni *topoi* ricorrenti nei suoi melodrammi, e tutto questo la dice lunga sull'oggettiva distanza ideologica fra le due rispettive epoche.

Ma anche a prescindere dal 'Secolo Breve', ormai irrimediabilmente alle nostre spalle, si può affermare che il culto per la velocità venga tuttora generosamente alimentato dallo *Zeitgeist* d'inizio terzo millennio. Nella società post-moderna e 'liquida' descritta da Zygmunt Bauman la «cultura dell'adesso» e la «cultura della fretta», sotto l'impulso determinante della rivoluzione telematica, stanno imponendo a un numero sempre più ampio di persone un dinamismo frenetico che caratterizza ormai non solo la giovinezza ma ogni fase

²¹ FABIO RICCI, *Il Concerto funebre di Antonio Vivaldi: contributi storici e interpretazione stilistica*, Perugia, Morlacchi, 2002, p. 19.

della vita attiva.²² Se tutto questo è vero, allora si comprenderà meglio perché certe esecuzioni delle musiche di Vivaldi, riducendo l'immobilità pensosa a favore del movimento aggressivo, possano richiamare alla mente le odierne installazioni artistiche della Biennale di Venezia piuttosto che la pittura settecentesca del Canaletto, di Piazzetta o di Tiepolo.

Molto ci sarebbe da aggiungere ed è evidente che l'argomento qui abbozzato non potrà che suscitare opinioni contrastanti. Nulla di meglio, quindi, che terminare queste veloci riflessioni ricorrendo alla saggezza della recensione di Michael Talbot dedicata al libro di Richard Maunday *The Scoring of Baroque Concertos* (2004). Con sommo equilibrio, dovendo pronunciarsi sulla complessa e intricata questione dell'esecuzione a parti reali nei Concerti di Vivaldi e dei compositori suoi contemporanei, Talbot osservò che «Baroque musicians dealt as little as possible with 'right' and 'wrong' ways of making up the performing ensemble: they were ultra-pragmatic in their approach». Lo stesso principio parrebbe valido anche per la delicatissima e pur sempre soggettiva questione delle scelte dei tempi: possiamo certamente essere sedotti da un Allegro di Vivaldi eseguito ad altissima velocità, ma potremmo anche preferire esecuzioni con un andamento più moderato. Dipende dal gusto e dalla sensibilità di ognuno. Se proprio volessimo ricorrere alla storia per tentare di dirimere la controversia, probabilmente – seguendo ancora una volta il magistero di Talbot – faremmo bene a rispettare «a tolerant pluralism that recognizes that nothing is more historically authentic, in eighteenth-century terms, than a pragmatism that seeks inclusion rather than exclusion».²³

²² Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Vite di corsa*, Bologna, Il Mulino, 2009, *passim*.

²³ *The Scoring of Baroque Concertos* di Richard Maunday, recensito da MICHAEL TALBOT, «Music & Letters», LXXXVI n. 2 (maggio 2005), pp. 287-290: 290.

MARCO BIZZARINI

“ALLEGRO PIÙ CH’È POSSIBILE”:
VIVALDI AND *LA VELOCITÀ*

Summary

The legendary concept of “Vivaldi and *la velocità*” has been handed down from contemporary sources, which continually apply the term to both compositional process (the capacity to write music in a prodigiously short time) and to the violinist’s musical delivery (effects of spectacular virtuosity).

Alberto Savinio (1892-1952), an Italian painter and music critic, is an important link in the long chain of this tradition. In the first half of the twentieth century, during the height of the Vivaldi revival, Savinio compared Vivaldi to Rossini, describing him as a “hurried composer”, filled with “ambulant passion”. The influence of Savinio’s thoughts on Vivaldian performance practice has persisted through the second half of the twentieth century and has also permeated historically informed performances of recent decades, but his interpretation of *la velocità* seems to be more extreme than was originally accepted.

The re-evaluation of various eighteenth-century documents suggests that musical execution at breakneck speed was not favoured and casts doubt on the choice of extremely fast tempi that characterise many modern performances of Vivaldi’s music. This modern stance is centred on the aesthetic orientation of the twentieth and twenty-first centuries rather than being based on genuine attempts to reinstate performance practice of the composer’s time.

But Michael Talbot’s views temper every polemic impulse, reminding us that such performance practice, rather than being monolithic, is founded instead on a healthy pragmatism.

ALESSANDRO BORIN

VIVALDI E L'AFFAIRE TOURREIL. NUOVE IPOTESI SULLA SERENATA À 3, RV 690¹

Fu Michael Talbot, in un pioneristico ma ancora attuale studio d'insieme sulle serenate di Antonio Vivaldi,² a svelare la reale identità del fantomatico «Mar[quis] du Toureil» menzionato sul frontespizio della *Serenata à 3*, RV 690.³ Da quel momento, il dedicatario della più antica e singolare fra le serenate vivaldiane a noi note ebbe finalmente un volto: quello dell'abate tolosano Jean de Turreil, arrestato a Firenze per ordine del Sant'Uffizio nell'estate del 1711 e rinchiuso nelle segrete romane di Castel S. Angelo fino a poche settimane prima della morte, avvenuta il 20 dicembre 1715.⁴ Grazie all'identificazione del dedicatario della serenata fu possibile proporre anche una chiave di lettura per la sua insolita drammaturgia, che traspone sul piano allegorico le controverse vicende che portarono al processo e alla condanna dell'ecclesiastico francese, ambientandole sullo sfondo delle grandi dispute dottrinali sorte in Italia in seguito alla diffusione delle idee gianseniste, durante il pontificato di Clemente XI. La genesi della partitura vivaldiana sarebbe dunque da collegare all'iniziativa di un committente legato al Sant'Uffizio romano, forse direttamente implicato nell'*affaire* Turreil.

Ciononostante, molte tessere del mosaico mancano ancora all'appello. Quando e dove fu composta la serenata? Chi ne fu il patrocinatore? In quale occasione ebbe luogo la sua prima esecuzione? Queste sono solo alcune delle domande a cui si cercherà di rispondere nelle pagine che seguiranno, ripercorrendo le tappe salienti della biografia dell'abate Turreil grazie allo spoglio di alcune fonti letterarie, epi-

Alessandro Borin, via Vivaldi 27, 35030 Selvazzano Dentro (Padova), Italia.

e-mail: borin.alessandro@libero.it

¹ ANTONIO VIVALDI, *Serenata a 3 RV 690*, edizione critica a cura di Alessandro Borin, Milano, Ricordi, 2011.

² Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 2), Firenze, Olschki, 1982, pp. 67-96. In tempi più recenti il corpus delle serenate vivaldiane è stato oggetto di una serie di tre articoli di ROBERT KINTZEL: *Vivaldi's Serenatas Revisited, I. The "French Serenats" of 1725-1727: "Gloria e Himeneo", "La Senna Festeggiante" and "L'unione della Pace e di Marte"*, «Studi vivaldiani», 9, 2009, pp. 33-78; ID., *Vivaldi's Serenatas Revisited, II. The Mantuan "Serenata a quattro"*, RV 692, «Studi vivaldiani», 10, 2010, pp. 39-73 e ID., *Vivaldi's Serenatas Revisited, III. Vivaldi's First Serenata, "Le gare del dovere"*, RV 688, «Studi vivaldiani», 11, 2011, pp. 33-60.

³ Il frontespizio della serenata, di mano del compositore, recita: «Serenata à 3 | 2 Canti, e Tenore | con istrom[en]ti, Corni dà Caccia, et Oboè | e Fagotto [aggiunto successivamente] | Del Vivaldi | Pour Monsieur le Mar[quis] du Toureil | Personaggi Eurilla, Nice, et Alcindo Pastori» (Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, ms Foà 27, c. 95r).

⁴ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas*, cit., pp. 87-91.

stolografiche e archivistiche in parte ancora inedite. I dati raccolti saranno poi messi a confronto con quelli desunti attraverso l'analisi del testo poetico di RV 690, la cui natura polisemica presuppone la compresenza di più livelli di significato.⁵ Gli eventuali riscontri saranno infine utilizzati per mettere a punto una griglia interpretativa in grado di contemperare quanti più elementi utili a formulare delle ipotesi sulla datazione della serenata e sulla sua più probabile destinazione d'uso.

STORIA DI UN ESULE

La *Serenata* à 3 è incentrata sul *topos* tradizionale dell'amore non corrisposto. Consigliata dalla propria confidente Nice, la ninfa Eurilla cerca invano di far capitolare l'affascinante pastore Alcindo. Questi si mostra dapprima riluttante ad accettare l'offerta della fanciulla, poi accondiscende a fingersi innamorato, senza però rinunciare alla propria libertà. Esacerbata dal comportamento elusivo di Alcindo, Eurilla ammette di aver a sua volta simulato i propri veri sentimenti soltanto per punirne l'alterigia. Nel coro conclusivo, ella esorta perciò le creature del bosco a tendergli un agguato e a fare scempio del suo corpo. Il numero limitato degli interlocutori, l'ambientazione arcadica e la semplicità dell'intreccio, codificano altrettanti elementi tipici della serenata. Benché anomalo, anche l'epilogo tragico non è completamente avulso da questo genere poetico-musicale. Il tratto più originale della partitura vivaldiana risiede tuttavia nella trasposizione della fenomenologia amorosa su un piano teologico-morale: Alcindo, infatti, rappresenta l'eretico giansenista riluttante a sottomettersi all'autorità ecclesiastica, mentre i due personaggi femminili, Eurilla e Nice, danno voce al binomio Chiesa/Inquisizione.⁶

Quella del personaggio centrale, l'abate Jean de Turreil, è una figura affascinante e per molti aspetti ancor poco indagata. Le scarse notizie riportate sul suo conto nell'*Historie Générale de l'Eglise de Toulouse* dell'abate Salvan affermano che egli fu «prieur de Monbazin, et passait pour un homme très versé dans la théologie».⁷ Salvan ricavò probabilmente questi pochi dati dall'*Histoire de la ville de Toulouse* di Jean Raynal, dove Turreil è ricordato per aver donato al «Couvent des Dominicains de Toulouse, un fonds pour entretenir deux Professeurs publics, qui enseignassent la Théologie, suivant les principes de Saint Thomas», un campo di studi nel quale egli si sarebbe distinto come «l'un des plus sçavans Théologien de son siècle».⁸ Nessuno dei repertori biografici più antichi menziona l'anno della sua nascita, mentre i rispettivi autori sono spesso in disaccordo su quello di morte. Secondo Raynal, egli finì i suoi giorni a Roma attorno al 1715 o al 1717, mentre Louis Moreri⁹ e Louis Gabriel Michaud¹⁰ attestano, rispettivamente, il

⁵ *I-Tn*, ms Foà 27, cc. 95-145.

⁶ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas*, cit., p. 89.

⁷ ADRIEN SALVAN, *Historie Générale de l'Eglise de Toulouse*, Tolosa, Delboy, 1861, IV, p. 410.

⁸ JEAN RAYNAL, *Histoire de la ville de Toulouse*, Tolosa, Forest, 1759, p. 393.

⁹ Cfr. LOUIS MORERI, *Supplément au Grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane* [...], II, Parigi, Vincent, 1735, p. 400.

¹⁰ Cfr. *Biographie universelle ancienne et moderne*, Louis-Gabriel Michaud, Parigi, 1826, XLVI, p. 385.

1717 e il 1719 (il primo fornisce anche la probabile causa del decesso, dovuto a una idropisia di petto).

Sappiamo inoltre che l'abate era figlio del procuratore generale del parlamento cittadino, Jean de Tourreil, e di Marguerite de Fieubet,¹¹ erede di una tra le più antiche famiglie della nobiltà di toga («nobilté de robe») tolosana. Il padre di Marguerite, Gaspard de Fieubet (1622-1686), era stato presidente del parlamento provenzale, prima di diventare avvocato generale (1645) e primo presidente (1653) di quello occitano. L'albero genealogico riprodotto nella Figura I evidenzia la rete delle loro alleanze, che comprendevano anche l'influente famiglia de Cassagnau.

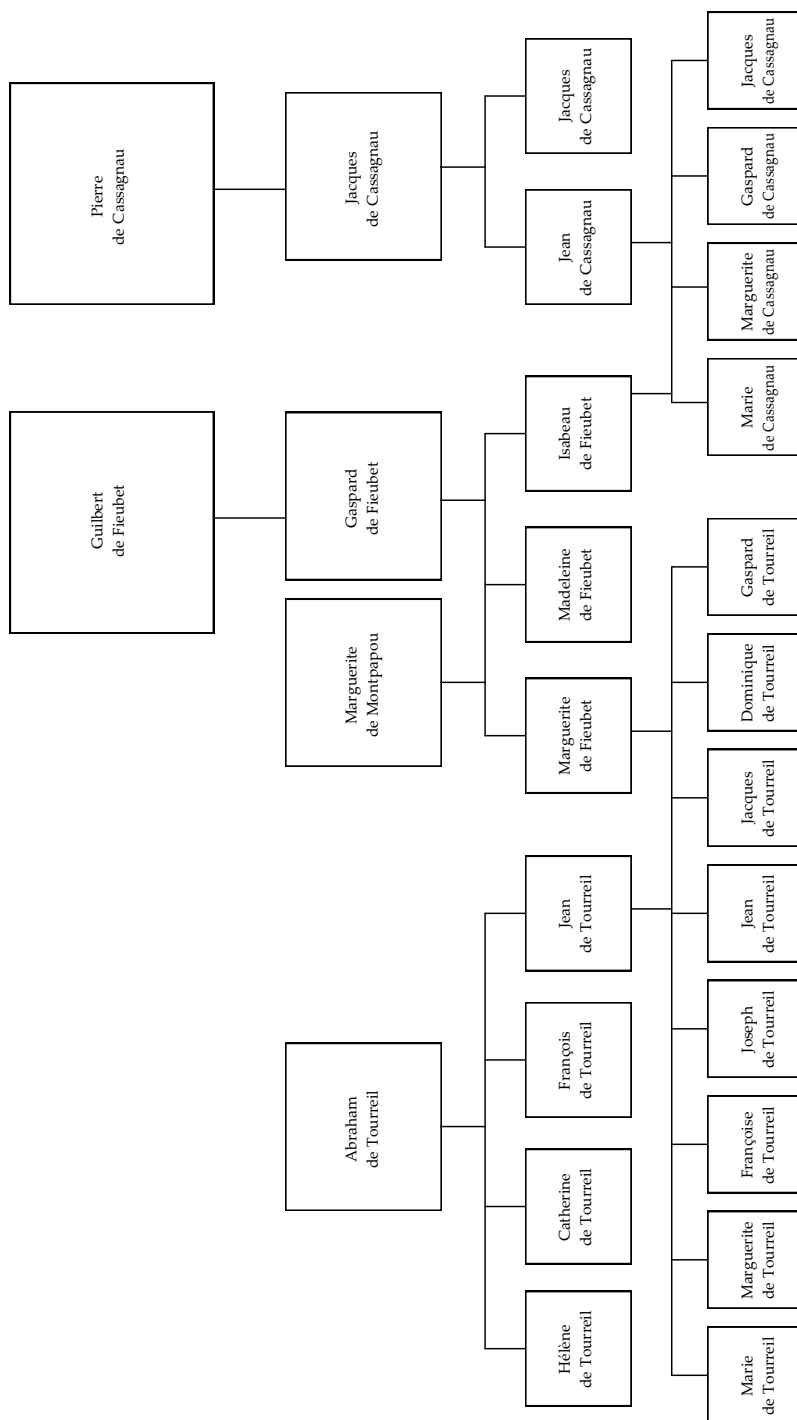
Oltre a Jean, altri due dei cinque figli maschi della coppia presero gli ordini religiosi: Gaspard, che divenne abate di Saint-André de Clermont, e Dominique, priore di Saint-Armand. Il più noto dei suoi fratelli, l'accademico di Francia Jacques (1656-1714), fu uno dei più apprezzati grecisti del suo tempo.¹² Le sue due sorelle, Marguerite e Anne-Marie, furono invece educate presso la *Congrégation des filles de l'enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ*, l'istituto religioso tolosano destinato a giocare un ruolo assolutamente cruciale in tutta la nostra storia.

Le prime tracce delle attività propagandistiche dell'abate Tourreil risalgono agli anni Ottanta del diciassettesimo secolo, allorché fu coinvolto nel processo intentato contro il medico marsigliese Charles Peissonel. Secondo le cronache dell'epoca, questi fu al centro di un fitto reticolo di scambi epistolari e librari, avvenuti sullo sfondo della crisi della «régale» e delle polemiche seguite alla soppressione della *Congrégation des filles de l'enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Tale confraternita religiosa, fondata a Tolosa nel 1652, era stata l'epicentro di un aspro dibattito sulle dottrine propugnate dai seguaci del vescovo olandese Cornelius Jansenius. Nel 1682, un incidente occorso a una delle sue ospiti aveva causato una visita ispettiva dell'arcivescovo di Tolosa, mentre due anni dopo alcuni teologi vicini a Luigi XIV avevano messo in dubbio l'ortodossia dottrinale dei fondatori dell'istituto, l'abate Gabriel de Ciron e Madame Jeanne Juliard de Mondonville. Agitando il vessillo dell'antigiansenismo, il Re Sole intendeva in realtà colpire i propri avversari nella *querelle de la régale*, tanto che nel maggio del 1686 promulgò un editto che sancì la definitiva soppressione dell'istituto. Quasi nello stesso momento, i retroscena della fine ingloriosa delle 'figlie' di Tolosa iniziarono ad alimentare una controcampagna informativa affidata a una pletora di testi apologetici, sia a stampa che manoscritti. Nella sua *Bibliothèque historique de la France*, edita a Parigi nel 1719, Jacques Lelong attribuì proprio a Tourreil la paternità del più noto di essi, *L'innocence opprimée par la calomnie, ou l'histoire de la congrégation des Filles de l'Enfance de nostre Seigneur Jesus-Christ [...]*, pubblicato anonimo nel 1687.

¹¹ Cfr. *Bibliographie Toulousaine, ou Dictionnaire Historique Des Personnages qui par des vertus, des talens, des écrits, de grandes actions, des fondations utiles, des opinions singulières, des erreurs, etc. se sont rendus célèbres dans la ville de Toulouse, ou qui ont contribué à son illustration [...]*, I, Parigi, Michaud, 1823, pp. li-liii.

¹² Cfr. *Historie de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, II, Parigi, Guerin, 1740, pp. 1-21.

FIGURA 1. Albero genealogico ridotto della famiglia de Tourreil



Nell'autunno di quello stesso anno fu sequestrato un plico contenente alcuni esemplari del libello indirizzati a Charles Peissonel, cui fece seguito un'inchiesta per individuare la rete dei suoi corrispondenti.¹³ Quattro anni dopo, nel 1691, lo stampatore tolosano Pierre de la Noue pubblicò una *Suite de l'innocence opprimée dans les filles de l'enfance*, prodiga di notizie e di riferimenti inerenti al coinvolgimento dell'abate Tourreil nell'affaire Peissonel:

On avoit appris peu de temps après la détention du Sr. Peissonel que Mrs. de Torreils avoient été arrêtz à leur maison de campagne par un Officier & dix ou douze archers, & menez ainsi à Toulouse: mais comme Messieurs les Capitous avoient fait grande difficulté de les recevoir dans les prisons de la maison de ville, cela n'étant pas porté par les ordres de sa Majesté, comme toute la ville y alla voir ces prisonniers, & qu'on faisoit beaucoup de bruit sur ce que contre les ordres qui ne regardoient que Mr. l'Abbé de Torreil, on avoit aussi arrêté un de ses frères qui s'était trouvé avec lui, toutes les personnes de cette ville s'intéressèrent beaucoup pour des gens de cette qualité & de ce mérite. Cela obligea l'Officier à s'en tenir à l'ordre du Roi sans les entreposer, & ne retenant plus que Mr. l'Abbé qui fut conduit au château trompette conformément à ses ordres. L'autre frère fut mis en liberté & Dieu permit que celui contre lequel il n'y avait aucune charge fut le seul arrêté, pouvant après facilement se justifier & se tirer vite de d'affaires, ce qu'il fit quelque temps après avoir été mis à cette Citadelle de Bordeaux. On prit grand soin de cacher à Marseille la généreuse conduite des Magistrats & des Mrs. de Toulouse, de peur sans doute qu'en cette ville sur un tel exemple on n'en devint plus hardi, & qu'on ne resistât à ce qu'on méditait contre l'intérêt de la Communauté & l'utilité du Public. Je ne vous dirai plus grand chose de ce qui regard Mrs. de Torreils dont la vertu & la science ont donné tant de jalousie & leur ont attiré de si puissans adversaires. Vous les connaissez mieux que moi, & pouvez aisément sçavoir tout ce qui s'est passé à leur égard beaucoup mieux que ne pourtois vous apprendre.¹⁴

Da un passaggio successivo, si evince che la principale imputazione a carico di Tourreil consisteva nel ritenerlo il vero autore de *L'innocence opprimée par la calomnie*:

[...] Mr. L'Intendent Bouchu qui les fit arrêter à Tulette croiant que Mr. Dupi était Mr. de Torreil contre qui on étoit: animé parce qu'on le croioit l'Autheur du livre de l'Enfance.¹⁵

La sentenza del processo, trascritta in calce al resoconto, fu emessa il 12 febbraio 1689. L'abate Tourreil, con altri suoi concittadini coinvolti nello scandalo, fu condannato all'esilio perpetuo e alla confisca di tutte le sue proprietà:

¹³ Cfr. *Abrégé de l'histoire ecclésiastique* [...], XIII, Colonia, [s. n.], 1767, pp. 233-239.

¹⁴ [PIERRE DE POURRADE], *Suite de l'innocence opprimée dans les filles de l'enfance* [...], Tolosa, De la Noue, 1691, p. 89.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 113-114.

Condamnons en outre des dits Prieurs de Torreil, André Prêtre de Toulouse, & Charlas à être & demeurer bannis du Royaume pendant le reste de leur vie, avec défense d'y revenir sous plus grandes peines: Déclarons aussi leur biens acquis & confisquez au profit de sa Majesté.¹⁶

Come la maggior parte dei fuoriusciti a causa dell'*affaire* Peissonel, Tourreil stabilì la sua residenza a Roma, dove assunse lo pseudonimo di «Antonio Alberti».¹⁷ Secondo il matematico e filosofo tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz, che lo incontrò nel 1689 e con il quale mantenne un vivace scambio epistolare, la scelta di questo nome fittizio costituirebbe un omaggio implicito al capofila dei giansenisti francesi, Antoine Arnauld, del quale riprendeva le iniziali.¹⁸ Nell'Urbe, Alberti/Tourreil partecipò alle riunioni dell'Accademia Fisico-matematica e fu accolto fra gli arcadi con il nome pastorale di «Macrone Iseo».¹⁹ Esperto grecista, collaborò alla correzione dei *Collectanea monumentorum veterum Ecclesiae graecae ac latinae* compilati da un altro rinomato arcade, il prefetto della Biblioteca Vaticana Lorenzo Alessandro Zaccagni («Procippo Esculapiano»). Sempre in Arcadia, Tourreil entrò in contatto con l'abate Paolo della Stufa («Sileno Perrasio»), agente romano del cardinale Francesco Maria de' Medici.²⁰ Proveniente da un'antica e nobile famiglia fiorentina, Della Stufa era infatti un solerte estimatore di Arnauld, del quale aveva tradotto in italiano la *Logique ou l'art de penser* (Parigi, 1662).²¹ Egli era inoltre in strettissimi rapporti con altri esuli francesi per via della «régale», fra cui il prete secolare Louis Maille, che risiedeva nella stessa dimora occupata da Tourreil. Nel complesso, Tourreil trascorse nella città capitolina quasi otto anni, durante i quali il suo nome circolò con una certa insistenza negli epistolari di alcuni fra i personaggi più compromessi nella

¹⁶ *Ibid.*, pp. 207-208.

¹⁷ Cfr. *De Toulouse à Rome au temps du jansénisme. Documents inédits sur les Filles de L'Enfance et Mme de Mondonville*, «Revue historique de Toulouse», XXIII, 1936, pp. 97-136.

¹⁸ Cfr. CARL IMMANUEL GERHARDT, *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, VII, Berlino, Weidemann, 1887, p. 457. Sui rapporti fra Leibniz e Tourreil si veda soprattutto ERICH HOCHSTETTER, *Leibniz und Antonio Alberti*, «Kant-Studien», 42 (1942-43), pp. 28-47 e ANDRÉ ROBINET, *G. W. Leibniz. Iter Italicum*, Firenze, Olschki, 1988, in particolare le pp. 150-158.

¹⁹ Cfr. VINCENZO LANCETTI, *Pseudonimia ovvero tavole alfabetiche de' nomi finti o supposti degli scrittori con la contrapposizione de' veri [...]*, Milano, Pirola, 1836, p. 170 e EMIL WELLER, *Die maskirte Literatur der älteren und neueren Sprachen*, I (Index Pseudonymorum), Lipsia, Falke & Rössler, 1856, p. 91. Lo pseudonimo arcade di Tourreil accosta i nomi del celebre pittore vascolare Macrone a quello dell'oratore e logografo greco Iseo. Mentre il primo, come da consuetudine, gli fu assegnato per sorteggio, il secondo, scelto personalmente dal neofita all'atto della sua ammissione in Arcadia, denota delle forti connotazioni autobiografiche: Iseo è infatti ricordato per essere stato maestro di Demostene (le cui traduzioni procurarono al fratello Jacques de Tourreil una notorietà internazionale) e per aver trascorso l'intera sua esistenza nell'ombra, estraneo alle vicende politiche del suo tempo e privo di alcun incarico pubblico (da cui la chiara allusione alla condizione di esule dell'abate Tourreil).

²⁰ Cfr. GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, Roma, De Rossi, 1711, p. 330. Un componimento poetico di Paolo della Stufa è custodito presso la Biblioteca Angelica di Roma (*Fondo Arcadia 1*, cc. 165r-258v).

²¹ Cfr. *Notizie storiche degli Arcadi morti*, Roma, De Rossi, 1720-1721, II, p. 269.

polemica sul giansenismo: dal già citato Arnauld²² a Jacques-Bénigne Bossuet,²³ Germain Vuillart,²⁴ Louis-Paul du Vaucel,²⁵ fino a Pasquier Quesnel.²⁶

Nei primi mesi del 1695, egli iniziò a pensare con insistenza a un suo definitivo rientro in Francia, interessando al suo caso l'ambasciatore francese a Roma, il cardinale Toussaint de Forbin-Janson. Probabilmente, attraverso di lui Tourreil sperava di assicurarsi l'intermediazione del confessore di Luigi XIV, François de La Chaise. In un primo momento, sembrò che le patenti necessarie per il suo rimpatrio dovessero giungere a Roma subito dopo la Pasqua, ma in realtà la situazione restò congelata a causa dei continui temporeggiamenti di padre De La Chaise.

Alla fine dell'estate del 1697, messa per il momento da parte la speranza di ottenere una grazia, Tourreil raggiunse a Firenze un altro esule tolosano, N. André, che celava la sua reale identità sotto lo pseudonimo di «don Salvatore». Nella capitale del Granducato beneficiò della protezione del marchese Sigismondo della Stufa, fratello di Paolo e già gentiluomo di camera del granduca Cosimo III.²⁷ Sempre in Toscana, Tourreil allacciò dei rapporti molto cordiali con alcuni fra i più noti esponenti del *milieu intellectuel* fiorentino, come il bibliofilo Antonio Magliabechi, il segretario dell'Accademia Fiorentina e sovrintendente della stamperia granducale Tommaso Buonaventuri e l'accademico della Crusca Anton Maria Salvini. A quest'ultimo, in particolare, Tourreil fu legato da un'affinità spontanea, alimentata dalla comune passione per la lingua greca, tanto che nelle sue annotazioni critiche a corredo del quarto volume *Della perfetta poesia italiana* di Lodovico Antonio Muratori, Salvini gli tributerà un toccante omaggio postumo, ricordandolo come il «giudizioso e dotto ed amorevole Abate Torello».²⁸

Nell'autunno del 1699 Tourreil rientrò momentaneamente in Francia, forse per perorare di persona la propria richiesta di amnistia. A Parigi incontrò il segretario di stato per gli affari stranieri, il marchese de Torcy, dal quale ricevette una lettera di raccomandazione per l'ambasciatore Forbin-Janson. Una volta rientrato a Roma si incontrò con il diplomatico César d'Estrées e fu ricevuto dal neo-cardinale Noailles. Nel frattempo, dopo la morte di Innocenzo XII e l'elezione al soglio pontificio di Giovanni Francesco Albani, l'atteggiamento della Santa Sede nei confronti suoi e degli altri esuli francesi si era fatto più guardingo e assai meno tollerante. Tourreil confessò a De Vaucel di non aver mai nutrito grosse aspettative nei confronti di Clemente XI, le cui posizioni nei confronti della con-

²² Cfr. ANTOINE ARNAULD, *Œuvres*, a cura di G. Dupac de Bellegarde, Parigi-Losanna, Sigismond D'Arnay & Compagnie, 1775-1783.

²³ Cfr. JACQUES BÉNIGNE BOSSUET, *Correspondance*, a cura di Ch. Urbain ed E. Levesque, Parigi, Librairie Hachette, 1909-1923.

²⁴ Cfr. *Lettres de Germain Vuillart ami de Port-Royal à M. Louis de Préfontaine (1694-1700)*, a cura di Ruth Clark, Ginevra, Droz, 1951.

²⁵ Cfr. BRUNO NEVEU, *La correspondance romaine de Louis-Paul du Vaucel (1683-1703)*, in *Actes du colloque sur le jansénisme*. Rome, 2 et 3 nov. 1973, Lovanio, Nauwelaerts, 1977, pp. 106-185.

²⁶ Cfr. JOSEPH ANNA GUILLAUME TANS – H. SCHMITZ DU MOULIN, *La correspondance de Pasquier Quesnel: inventaire et index analytique*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 70/4 (1992), pp. 1071-1073.

²⁷ Cfr. *Delizie degli eruditi toscani*, XV, Firenze, Cambiagi, 1781, pp. 413-414.

²⁸ *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori con le annotazioni critiche di Anton Maria Salvini*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1721, IV, p. 374.

troversia giansenista erano appiattite su quelle oltremodo intransigenti di monsignor Carlo Agostino Fabroni.²⁹

Proveniente da una famiglia della piccola nobiltà pistoiese, questo pervicace uomo di chiesa aveva compiuto i propri studi nel Collegio Romano dei padri gesuiti e si era poi addottorato in teologia e diritto canonico presso l'università di Pisa. Ammesso come precettore nel palazzo romano di Felice Rospigliosi, fu introdotto nei più esclusivi circoli culturali della città, dove contrasse un'amicizia profonda e duratura con Giovanni Francesco Albani. Il suo *cursus honorum* comprende la nomina a segretario dei memoriali di Propaganda Fide, referendario delle due segnature, membro della Penitenzieria apostolica (1695), *Abbreviator Curiae* (1697), qualificatore al Sant'Uffizio (1701) e *Sigillator litterarum* alla Penitenzieria (1702). Il 17 maggio 1706 fu creato cardinale con il titolo di S. Agostino. Fra le altre cose si interessò anche di politica urbana e fu tra gli artefici della chiusura del teatro di Tor di Nona (1697), tanto da meritarsi una mordace satira *ad hominem* («Il cimbalo di Tor di Nona»), oltre a una sprezzante caricatura in un irriverente epitaffio sul pontificato del defunto Antonio Pignatelli.³⁰

Come segretario di Propaganda Fide e qualificatore al Sant'Uffizio, Fabroni si occupò in prima persona di alcune fra le controversie dottrinali più delicate che la Santa Sede fu costretta ad affrontare negli anni compresi fra il magistero di Innocenzo XII e quello di Clemente XI: dall'interdizione del vicario apostolico della provincia d'Olanda, Pieter Codde, alla disputa teologica sorta fra l'arcivescovo di Cambrai, François Salignac de Fénelon, e Jacques Bénigne Bossuet, fino alla condanna delle *Réflexions morales* dell'ex oratoriano di Francia Pasquier Quesnel. Quando questi fu tratto in arresto, nel maggio del 1703, Fabroni richiese che i documenti sequestrati nel suo rifugio di Bruxelles fossero immediatamente trascritti e inviati a Roma. I numerosi carteggi rinvenuti, in particolare quelli con Arnauld e Du Vaucel, gli permisero di ricostruire la rete dei giansenisti operanti in Italia e di perseguire quelli ritenuti più pericolosi.³¹ Avvertito per tempo, Du Vaucel fu tra i più solleciti a lasciare Roma e a far perdere le sue tracce in Francia.³² Non così Louis Maille, l'ex coinquilino di Turreil, che fu arrestato la sera dell'8 luglio del 1710.³³

²⁹ Cfr. Malines, *Archives de l'Archevêché*, fonds Jansénisme, dossier Du Vaucel, lettera di P. L. Du Vaucel a P. Quesnel del 6 maggio 1702. Su Carlo Agostino Fabroni cfr. LORENZO CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, Pagliari, Roma, 1794, VIII, pp. 101-104; PIETRO MESSINA, *Carlo Agostino Fabroni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 12-17.

³⁰ Cfr. ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Pasqualucci, 1888, pp. 198-205.

³¹ Il nome e lo pseudonimo di Turreil figurano in una nota informativa appartenuta al cardinale, denominata *Clavis janseniana*, oggi conservata presso la Biblioteca Fabroniana di Pistoia (Fondo Fabroni 10).

³² Cfr. BRUNO NEVEU, *La correspondance*, cit., pp. 134-136.

³³ Su questa vicenda cfr. in particolare LUCIEN CEYSSENS – JOSEPH A. G. TANS, *Author de l'Unigenitus*, *Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium LXXVI*, Lovanio, Leuven University Press, 1987, pp. 482-500: 492-495 e PIETRO STELLA, *Il giansenismo in Italia, I: I prelude tra Seicento e primo Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2006, pp. 94-95.

Com'era prevedibile, i documenti sequestrati a Maille misero in luce il ruolo di spicco che Tourreil aveva svolto in seno al 'partito' giansenista fin dal suo arrivo a Roma. Poiché egli risiedeva nel Granducato di Toscana, per procedere al suo arresto era però necessario ricorrere alla giustizia civile di quello stato. Fabroni decise pertanto di affidarsi a uno tra i suoi più fidati collaboratori, il francescano conventuale Giovanni Damasceno Bragaldi, che in passato era stato il confessore e il teologo personale di Cosimo III de' Medici. Infatti, fu proprio grazie all'interessamento del granduca e del fratello, il cardinale Francesco Maria, che questo religioso originario di Castelbolognese era stato nominato qualificatore e poi consultore del Sant'Uffizio romano.³⁴ In Toscana, padre Bragaldi poteva inoltre sfruttare i suoi legami con l'Inquisitore generale di Siena, il ravennate Giuseppe Maria Baldrati, un francescano proveniente dalla sua stessa diocesi che era stato delegato dalla Santa Sede a supplire la medesima carica anche nella sede vacante di Firenze.³⁵

Normalmente, il compito di verificare la sussistenza delle prove a carico di un inquisito per il quale si richiedeva l'arresto sarebbe spettato al segretario del Dispaccio Ecclesiastico del governo mediceo, il senatore Filippo Buonarroti. Questi, per effetto delle pressioni esercitate da ambienti vicini alla Compagnia di Gesù, delegò le sue incombenze all'auditore generale di Siena, che esprime un parere favorevole. L'iter procedurale anomalo che portò all'arresto dell'abate Tourreil è riassunto in una lettera dell'intellettuale pisano Bernardo Tanucci al marchese di Salas, José Joaquín Montealegre, che analizza la vicenda a posteriori:

Quel ch'io posso affermare stragiudizialmente è che il fu senatore Buonarroti, segretario già del Dispaccio Ecclesiastico di quel governo, il quale mi onorò di una lunga e strettissima confidenza, mi diceva costantemente [...] che il granduca Cosimo fu mosso dalla corte di Roma a far carcerare, ad istanza dell'inquisitor di Firenze, l'abate Torel, perseguitato in Francia per la causa del Vescovo di Pamiers e dimorante in Firenze. Temé la Corte del senator Buonarroti, a suggestione dei Gesuiti persecutori del Torel, e commise l'esame che dal Buonarroti si saria dovuto fare al governor di Firenze, che era il Senator padre di quell'abate, cui Vostra Eccellenza conosce. Consigliò questo che si poteva dare il braccio e si diede.³⁶

Ottenuta l'autorizzazione del granduca, il 22 agosto 1711 Tourreil fu arrestato e tradotto nelle prigioni dell'inquisizione. Da qui, come risulta dall'ordine di incarcerazione firmato il 2 settembre da padre Baldrati, fu scortato a Roma per essere rinchiuso a Castel S. Angelo:

³⁴ Cfr. ENRICO BINI, *Giansenismo e antigiansenismo durante il Granducato di Cosimo III*, in *Arezzo e la Toscana tra i medici e i Lorena (1670-1765)*, a cura di Franco Cristelli, Città di Castello, Edimon, 2003, p. 50 (nota 42).

³⁵ Cfr. *Series Inquisitorum Tusciae, quos usquemodo collegit F. F. A. Benoffi Vic. Gen. S. Officii Floren.*, cod. 698 della Biblioteca Antoniana di Padova, c. 23r.

³⁶ BERNARDO TANUCCI, *Epistolario*, a cura di Romano Paolo Coppini, Lamberto Del Bianco e Rolando Nieri, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, p. 862.

Commettiamo, e comandiamo à voi Publici esecutori della Giustizia, et à ciascheduno in solidum, che in virtù degl'ordini della Sup[rema] Sac[ra] Cong[regazion]e del S. Uff[izi]o di Roma come per replicate Lett[er]e degli 8, 15, e 22 Ag[ost]o del cor[rent]e Anno 1711 pigliate in consegna, e così preso da q[ues]to S. Uff[izi]o di Fir[enz]e l'Abb[at]e Gio[vanni] Torel da Tolosa, lo conduciate nel Castel di S. Angelo nell'Alma Città di Roma, e lo consegnate à chiunque tenga ufficio di ricevere i carcerati per ritenersi nel med[esim]o Castello di S. Angelo custodito à beneplacito, e disposiz[ion]e della sud[dett]a Sup[rema] Sac[ra] Cong[regazion]e [...]³⁷

La notizia della sua incriminazione destò non poca impressione, anche fuori dei confini della Toscana. Persino Lodovico Antonio Muratori, in una lettera indirizzata all'erudito fiorentino Anton Francesco Marmi del 23 ottobre 1711, se ne mostrò dispiaciuto e amareggiato:

E del povero abate Torello, di cui anch'io sentii parlare più volte da chi il conosceva con lodi singolari, c'è nulla di nuovo? I Gesuiti dicono ch'egli canta. Ma quanto più si vive, tanto più si conosce che il mondo è brutto.³⁸

Ben diverso è invece il tenore di una lettera che il gesuita Guillaume Daubenton, assistente generale per la Francia presso la curia generalizia dell'Ordine e confidente del cardinal Fabroni, inviò all'arcivescovo di Cambrai, François Salignac de Fénelon, alla fine di dicembre:

Le sieur Maille est toujours dans le château Saint-Ange, où il est en danger de passer le reste de ses jours. On n'avoit contre lui que des choses assez vagues: mais on a découvert tout ses mystères d'iniquité dans les papiers interceptés de Tourreil. Celui-ci est de Toulouse, d'une bonne famille de la robe, grand acteur dans le parti, qui joignoit à beaucoup d'esprit une érudition suffisante, et beaucoup de grâce dans ses discours. Il y a huit ou dix ans qu'il vivoit à Rome, dans une même maison avec Maille. Nos ambassadeurs l'ayant fait sortir de Rome, il se retira à Florence, où il s'acquitt d'abord une grande estime et beaucoup de partisans parmi la noblesse. On reconnut, par les papiers du sieur Maille, qu'il étoit fort engagé dans le parti. Le P. Damascène [Bragaldi] obtint un ordre du Saint-Office de le faire arrêter, et chargea de ce soin un religieux de son ordre, inquisiteur à Florence [Giuseppe Maria Baldrati]. Ce religieux, après en avoir obtenu la permission de M. le grand-duc [Cosimo III], le fit prendre par les sbires du Saint-Office, et le conduisit lui-même à Rome au château Saint-Ange. On s'est saisi de tous ses papiers, dans lesquels on a trouvé des choses énormes. Le Pape, le Roi, les cardinaux, tous les prélats déclarés contre le parti y sont déchirés, et les Jésuites plus que personne. Le Pape personnellement y est traité cruellement: on le peint comme le plus grand fripon qui soit au monde. Ils me font aussi la grâce de ne m'y point épargner. Tout le venin de la cabale y est découvert.³⁹

Nonostante la sua parzialità, padre Daubenton era ben informato sul passato di Tourreil e sui suoi legami con l'aristocrazia fiorentina. Meno plausibile è invece

³⁷ Archivio Arcivescovile di Firenze, Fondo Inquisizione, busta 24, fascicolo 33, c. 268r.

³⁸ *Lettere inedite di Lodovico Antonio Muratori scritte a toscani [...]*, Firenze, Le Monnier, 1854, p. 264.

³⁹ *Œuvres complètes de Fénelon Archevêque de Cambrai*, VIII, Parigi, Leroux et Jouby, 1851, p. 42.

il passaggio in cui fa riferimento alla presunta incontrovertibilità delle prove raccolte attraverso l'esame degli scritti rinvenuti in suo possesso. Appena ricevuta la notizia del fermo, gli amici fiorentini dell'abate si erano infatti precipitati nell'abitazione dove risiedeva per raccogliere in tutta fretta i suoi libri e le sue carte. Due giorni dopo, lunedì 24 agosto, Tommaso Buonaventuri rilasciò una deposizione spontanea all'inquisitore fiorentino, spiegando di avere agito così perché riteneva che l'arresto di Turreil riguardasse degli affari di natura civile piuttosto che religiosa:

Hebbj notizia dal s[ignor] abb[at]e Fran[cesc]o M[ari]a Salvadori che fosse stato preso per ord[in]e del G[ran] Duca l'Abb[at]e Torel, havuta d[ett]a notizia mi vestij et andai à casa della s[igno]ra Ginevra Giusti, dove stava il d[ett]o Abb[at]e di sua abitazione, e dissi alla d[ett]a s[igno]ra Giusti, che levasse le scritture e i libbrj di camera del d[ett]o Abb[at]e Torel, supponendomi, che essendo ord[in]e del G[ran] Duca potesse essere cosa, che riguardasse l'interesse de Principi perche sapevo, che d[ett]o Abb[at]e Torelli haveva carteggio con un Abb[at]e Josquer, che havevo sentito à dire, che era stato preso à Barcellona d'ord[in]e del Rè Carlo III, e questo lo sapevo, perche d[ett]o Abb[at]e Torelli, mi haveva molte volte dato delle nuove di cose del mondo, le quali sapevo, che riceveva, da d[ett]o Abb[at]e Josquer, e perche anche sapevo di più, che il G[ran] Duca di Toscana s'era servito al mezzo del d[ett]o Abb[at]e Torelli per fare scrivere cose de suoi interessi alla corte di Barcellona, e credo al med[esim]o Abb[at]e Josquer, e perciò per fare servizio al d[ett]o Abb[at]e Torelli diedi ord[in]e cioè dissi alla d[ett]a s[igno]ra Giusti, che levasse di casa sua libbri, e foglij [...] ⁴⁰

Secondo Buonaventuri, tutti i volumi e le scritture appartenenti all'abate Turreil erano stati raccolti e consegnati a uno sconosciuto, poi rivelatosi un domestico del marchese Sigismondo della Stufa:

[...] e condotto io dalla d[ett]a s[igno]ra Giusti nelle stanze del d[ett]o Abb[at]e Torelli dove alcune donne, quali non conosco, ne sò come si chiamino, levarono di sù due tavolini et un Cassettone, cioè Canterano alcuni libbri, e foglij scritti alla mia presenza, quali misero in una Paniera, è diedero ad un huomo, che pure non sò chi sij [...] ⁴¹

Il giorno successivo, Buonaventuri aveva ricevuto un plico con i libri prelevati dalle stanze di Turreil, accompagnato da un biglietto del marchese:

Dom[eni]ca poi che fù hieri giorno 23. essendo io à riposare fra le 18 e 20 hore, fù lasciato in casa mia un sacchetto legato, ad una mia Donna chiamata Fran[ces]ca mia Cocca con un viglietto, quale svegliatomi, e aperto il viglietto vidij, che il S[igno]r Marchese Stufa mi scriveva essere a mandarmi in quel sacchetto libbri, è scritture, che erano state levate dalla casa della sig[no]ra Giusti, dove stava il d[ett]o Abb[at]e Torelli, dicendomi che li tenessi fino à che non ci vedavamo assieme [...] ⁴²

⁴⁰ Archivio Arcivescovile di Firenze, Fondo Inquisizione, busta 47, fascicolo 3 («Per la carcerazione di Giovanni Torel»), c. 407.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, c. 408r.

Il verbale dell'interrogatorio termina con un dettagliato elenco dei testi contenuti all'interno del sacchetto, distinti in volumi a stampa (14 pezzi), manoscritti (7), carte sciolte (46) e scritture varie.⁴³ Per la maggior parte si tratta di opere di argomento giuridico o agiografico: evidentemente, gli amici di Tourreil erano riusciti a occultare per tempo i libri ritenuti più compromettenti.

Buonaventuri fu chiamato a testimoniare una seconda volta il 9 settembre 1711,⁴⁴ dopodiché fu la volta del nobile Della Stufa, interrogato l'11 settembre. Nella sua deposizione egli si dimostrò però assai più reticente, limitandosi soltanto ad ammettere di conoscere l'abate, dal quale aveva ricevuto alcuni libri a prestito.⁴⁵ Tutti i verbali degli interrogatori furono infine trascritti e inviati a Roma, insieme con i libri e gli originali delle carte rinvenute nell'abitazione fiorentina di Tourreil. Significativamente, rimase invece in possesso dell'Inquisitore di Firenze l'originale di una sua richiesta al Sant'Uffizio romano dell'8 novembre 1702, con la quale gli veniva concessa una particolare licenza per possedere e leggere testi di autori proibiti dall'Indice.⁴⁶

La detenzione di Jean de Tourreil a Castel S. Angelo durò quasi quattro anni: dal settembre del 1711 fino al luglio del 1715. Nei mesi immediatamente precedenti la morte di Re Luigi XIV di Borbone (1 settembre 1715), il valletto di camera di Jacques de Tourreil (a sua volta da poco deceduto) approfittò delle condizioni rese più favorevoli dalla malattia del sovrano per perorare la causa di Jean presso il *Conseil de Conscience*.⁴⁷ Grazie all'intermediazione di un mercante lionese residente a Roma, Claude Farge, fu possibile raggiungere l'ambasciatore francese presso la Santa Sede, il cardinale Joseph-Emmanuel de la Trémoille, e inoltrare al Papa una supplica a favore di Jean. Il suo caso fu ripreso in considerazione dalla Sacra Congregazione del Sant'Uffizio il 15 aprile 1715, quando venne discussa l'opportunità di concedergli la grazia.⁴⁸

Il decreto che ne ordinerà la scarcerazione reca invece la data del 20 luglio 1715. Secondo il resoconto stampato nel *Journal* dell'abate Dorsanne, gli unici voti contrari furono quelli di Banchieri e Fabroni, che si attirarono il biasimo e la riprovazione dell'intera città:

Enfin ces deux Messieurs sortirent le Samedi 20 Juilliet du Chateau S. Ange, blancs comme né[i]ge par un Decret du S. Office qui sut applaudit de tout Rome. Tous les consultants, excepté Banchieri & le Cardinal Fabroni, leur surent favorables: & ce dernier sortant du S. Office, le Mercredi précédent que l'affaire s'étoit jugée, étoit dans un abbattement que tout le monde remarqua. Toute l'indignation de Rome tomba sur

⁴³ *Ibid.*, cc. 409r-411r.

⁴⁴ *Ibid.*, cc. 411v-415r.

⁴⁵ *Ibid.*, cc. 415r-417r.

⁴⁶ Archivio Arcivescovile di Firenze, Fondo Inquisizione, busta 24, fascicolo 33, c. 265.

⁴⁷ M. DE BERNARD, *La succession de Jacques et de Jean de Tourreil*, «Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne», 90, 1964, Montauban, Société archéologique et historique de Tarn-et-Garonne, pp. 101-114: 106.

⁴⁸ Cfr. Città del Vaticano, Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, *Decreta Sancti Officii*, anno 1715, c. 147v.

ce Cardinal, qu'on savoit etre l'auteur de cet emprisonnement avec les Jesuites; & plusieurs Cardinaux comprirent par cet événement, qu'on ne devoit pas toujours ajouter foi aux accusations des Jesuites.⁴⁹

Appena scarcerato, Jean de Tourreil fu posto agli arresti domiciliari; gli fu concesso il permesso di scrivere e ricevere visite, ma non quello di circolare in città a piede libero, pena un'ammenda di mille scudi.⁵⁰ La notizia della sua liberazione, tuttavia, si diffuse assai rapidamente e fu riportata in un dispaccio inviato a Parigi dal console francese a Roma, Michel-Ange de la Chaisse, il 23 luglio 1715.⁵¹ Con Tourreil fu rilasciato anche Louis Maille, a cui fu restituito il lettorato di dogmatica e storia ecclesiastica alla Sapienza.⁵² Giovanni Damasceno Bragaldi, che aveva istruito e condotto entrambi i processi, morì qualche giorno più tardi, alla fine di agosto.⁵³ Quasi nello stesso momento, padre Guillaume Daubenton lasciò definitivamente l'Urbe per trasferirsi a Madrid, come confessore di Filippo V.

Al momento della scarcerazione, la salute dell'abate Tourreil era però già irrimediabilmente compromessa: l'idropisia angina contratta in prigionia, infatti, lo avrebbe rapidamente condotto alla morte. Il 17 dicembre egli ricevette il sacro viatico dall'amico abate Desesser e dettò il proprio testamento a padre Maille, sodale di tante disavventure.⁵⁴ Tourreil morì a Roma il 20 dicembre del 1715. Dopo il funerale il suo corpo fu inumato nella Basilica di Santa Maria sopra Minerva, accanto a quello del concittadino Antonin Massoulié, già assistente generale dell'ordine dei domenicani.⁵⁵ L'epitaffio scolpito sulla lapide sepolcrale ripercorre le tappe salienti della sua vicenda umana:

U[troque] J[ure] D[octo]r | Quiescit hic | illustrissimus Dominus | Joannes de
Tourreil Tolosas | inclitae familiae inclitum decus | Montis Basini prior dignissimus
| duplicis in Academia Tolosana | S. Thomae cathedrae | FF. Praedicatoribus
attributae | fundator magnificus | pietate et doctrina commendabilis | obiit Romae |
die XX decem[bris] MDCCXV

Gli ultimi suoi mesi di vita erano trascorsi senza avvenimenti di particolare rilievo. La polemica antigiansenista si era infatti attenuata e aveva lasciato il posto a una fase più distesa che avrebbe relegato nell'ombra anche il suo più fiero avversario, il cardinal Fabroni. La memoria del suo caso giudiziario non andò

⁴⁹ ANTOINE DORSANNE, *Journal de M. l'Abbe Dorsanne, docteur de Sorbonne, chantre de l'Eglise de Paris, Grand-Vicaire & official du meme diocese: contenant l'histoire & les anecdotes de ce que s'est passe de plus interessant, a Rome & en France, dans l'affaire de la constitution Unigenitus*, I, [s. l.], 1756, p. 440.

⁵⁰ M. DE BERNARD, *La succession*, cit., p. 106.

⁵¹ Cfr. Parigi, Archives de la Marine, Pays etrangers-Commerce-Consulats (B⁷ 26), c. 304r.

⁵² Cfr. EMANUELE CONTE, *I maestri della Sapienza di Roma dal 1514 al 1787: i rotuli e altre fonti*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1991, pp. 507-585, 991 e 1113.

⁵³ Cfr. LUCIEN CEYSSENS – JOSEPH A. G. TANS, *Author de l'Unigenitus*, cit., p. 497.

⁵⁴ M. DE BERNARD, *La succession*, cit., p. 107.

⁵⁵ Cfr. JOACHIM JOSEPH BERTHIER, *L'église de la Minerve à Rome*, Roma, Cooperativa Tipografica Manuzio, 1910, p. 94.

però perduta, dal momento che a distanza di anni continuò a essere preso a modello per denunciare le pratiche illecite compiute dall'inquisizione toscana durante il periodo tardo mediceo. Nel 1739, ad esempio, il patrizio fiorentino Antonio Nicolini se ne servì per criticare la politica del penultimo granduca, in una sua lettera al cardinale Neri Corsini:

Intorno al punto delle irregolarità del S. Uffizio nel tempo di Cosimo III lascierò ad altri il giudicare, se il caso Turreil contro tutte le leggi dell'ospitalità, e degli obblighi speciali, che gli aveva il suddetto Principe, ne sia una prova senza replica, massime per essere stato il suddetto soggetto liberato sino *ex capite innocentiae*.⁵⁶

Per altri, come il già menzionato Bernardo Tanucci, la stessa vicenda fu invece utilizzata come una sorta di emblema di quell'antigesuitismo che costituì uno dei tratti peculiari dei più avanzati cenacoli culturali italiani della metà del secolo:

Ma tutto il consiglio di Stato, ben informato della buona religione del Torel e della machina dei Gesuiti, pregò tanto il Principe ad emendare il fatto, ch'ei si stimò obbligato a procurare ogni difesa del carcerato in Roma, ove era già stato trasferito. Usò di tutta la sua autorità in quella Corte, fino al far togliere dalla Congregazione alcuni cardinali dichiarati pe' Gesuiti. Fu il Torel assoluto come innocente e con grande elogio nella sentenza. Mi pare che mons. Lambertini, ora regnante sovrano Pontefice, agisse nella causa; certamente Sua Santità non potrà ignorar questo fatto.⁵⁷

ALLEGORIA DI UN PROCESSO

Il testo letterario di RV 690 è prodigo di riferimenti all'*affaire* Turreil e al particolare contesto storico in cui maturò. Alcuni richiami sono molto precisi e circostanziati, come l'immagine poetica del fabbro che forgia le catene, contenuta nella seconda semistrofa dell'aria iniziale di Eurilla, che rimanda esplicitamente al cardinal Carlo Agostino Fabroni:

EURILLA

La libertà, cor mio,
non ti contendo;
ma sei, credilo a me,
tu stesso il fabro a te
di tua catena.

Alcuni versi più avanti, il testo presenta un riferimento alla Congregazione del Sant'Uffizio («L'attento sguardo | che ben l'esaminò»), della quale il cardinal Fabroni era qualificatore. Queste corrispondenze sembrano dunque avvalorare l'ipotesi già avanzata da Michael Talbot, secondo cui anche i caratteri femminili

⁵⁶ Cfr. MARIA AUGUSTA MORELLI TIMPANARO, *Autori, stampatori, librai: per una storia dell'editoria in Firenze nel secolo XVIII*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 50-51.

⁵⁷ BERNARDO TANUCCI, *Epistolario*, cit., p. 862.

della serenata potrebbero occultare dei personaggi reali.⁵⁸ Il testo non consente, invece, di individuare con altrettanta sicurezza l'alter ego di Nice, anche se è probabile che possa trattarsi di padre Guillaume Daubenton. Questo influente prelato, che agì dietro le quinte delle inchieste a carico di Maille e Tourreil, era infatti uno dei confidenti più stretti del cardinale, cui spesso si accompagnava durante la sua passeggiata quotidiana, consigliandolo e intrattenendosi a lungo in sua compagnia.⁵⁹

Nel lungo recitativo che scandisce il primo incontro fra Eurilla e Alcindo è invece rievocata la detenzione («custode rigor») che l'abate Tourreil subì in patria («nella natia capanna»), presso lo Château Trompette di Bordeaux, durante le indagini sull'*affaire* Peissonel:

EURILLA

Alcindo, or che disciolto
dal custode rigor che pria tenea
fermo il tuo pié nella natia capanna,
dimmi, come ti piace
il libero goder di questa vita?

La replica di Alcindo può essere a sua volta interpretata come un riferimento alla pubblicazione («pubblico sguardo») de *L'innocence opprimée par la calomnie*, della quale Tourreil era ritenuto responsabile, oppure a qualche altro scritto polemico minore, oggi perduto:

ALCINDO

Assai mi piace e piacerebbe più,
se non sentissi un rimorso crudele
d'aver con troppa fretta
posti al pubblico sguardo i miei difetti.

Via via che il dialogo prosegue, il testo di questo lungo recitativo entra direttamente nel merito della disputa teologica che contrappose i fautori del giansenismo ai vertici dell'episcopato cattolico, richiamando le polemiche sorte in Francia attorno al *Cas de conscience*.⁶⁰ Interrogato da Eurilla, infatti, Alcindo/Tourreil confessa di anteporre alle lusinghe dell'innamoramento una forma più discreta e generica di rispetto:

EURILLA

Qual delle nostre ninfe è poi distinta
del sospirato onor de' tuoi riflessi?

⁵⁸ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas*, cit., p. 89.

⁵⁹ ANTOINE DORSANNE, *Journal*, I, Roma, [s. n.], 1753, p. 22.

⁶⁰ Cfr. *Cas de conscience proposé par un confesseur de province touchant un ecclésiastique qui est sous sa conduite, et résolu par plusieurs docteurs de la Faculté de théologie de Paris*, 20 juillet 1701, [s.l.][s. a].

ALCINDO

Con ossequio devoto
venero in fronte a tutte,
fra quelle trecce d'oro,
quell'eccelsa beltà che splende in loro.

La sua risposta contiene un evidente riferimento alla pratica del «silenzio ossequioso», teorizzata dai dottori sorbonici che avevano espresso un parere favorevole in merito alla possibilità di assolvere un penitente che, pur condannando le cinque proposizioni dell'*Augustinus* di Giansenio, non le ritenesse frutto del suo insegnamento. La controreplica di Eurilla, che respinge l'offerta di Alcindo giudicandola insufficiente, rispecchia invece gli indirizzi espressi nella bolla papale *Vineam Domini*, promulgata il 15 luglio 1705, che ribadiva l'obbligo di aderire senza riserve al formulario di Alessandro VII e condannava come eretici i renitenti.

EURILLA

Venerar no, non basta;
ma adorar ed amar, indi in tributo
offrirle il cuor.

Anche i numeri musicali chiusi, in particolare quelli riservati al protagonista maschile della serenata, presentano dei riferimenti a fatti e circostanze direttamente riconducibili al processo Tourreil. *Nel suo carcere ristretto*, ad esempio, sfrutta l'immagine topica dell'usignolo rinchiuso nell'ucelliera per ricordare la sua incarcerazione a Castel S. Angelo:

ALCINDO

Nel suo carcere ristretto,
non d'affetto
l'usignuol cantando va.
Col soave dolce canto
piange intanto
la perduta libertà.

L'altero bianco giglio, invece, utilizza la metafora floreale per rappresentare lo stemma della città di Firenze (il giglio rosso in campo bianco), dove Tourreil risiedeva allorché fu tratto in arresto:

ALCINDO

L'altero bianco giglio
non degna la viola
perché selvaggia e sola
superbo di baciare.
Bensì talor si sposa
con la purpurea rosa
perché il vago vermiglio
sol può così formar.

Oltre a questi richiami specifici, il testo presenta altrettanto numerose allusioni di natura più generale. Il termine 'libertà', che nella prima parte della serenata ricorre ben sette volte su 142 versi complessivi – quasi il cinque per cento del totale –, rispecchia ad esempio la ben nota riluttanza dei giansenisti a riconoscere l'autorità della Chiesa e il dogma dell'infallibilità pontificia.⁶¹ Michael Talbot ha inoltre precisato come gli epiteti spregiativi indirizzati ad Alcindo, che viene a più riprese paragonato a una bestia feroce, facciano riferimento a un repertorio di immagini tradizionali con cui all'epoca erano rappresentati gli eretici e come la sua proposta di fingere di amare Eurilla corrisponda alla disponibilità dei giansenisti a riconoscere pubblicamente la supremazia dell'ortodossia cattolica, senza però rinunciare a professare il loro credo nel privato.⁶²

Il coro finale, infine, è legato all'ultimo intervento di Nice da una triplice ricorrenza del termine 'rigor', uno degli attributi fondamentali del giansenismo, che prima funziona da *trait d'union* fra il breve recitativo e la prima semistrofa dell'aria,

NICE

Dimmi, dove, o indiscreto,
 apprendesti il *rigor* che fai tuo fasto?
 Non regna tal fierezza
 nella placida pace de' pastori,
 ov'hanno il nido i più soavi amori.

Di Cocito nell'orrido regno
 han ricetta fierezza e *rigor*.
 Ma ove spiega il piacer i suoi vanti
 entro il tenero sen degl'amanti
 sol pietade v'alberga ed amor.

poi suggella la sentenza di condanna con cui si conclude la serenata:

CORO

Si punisca, si sbrani, s'uccida
 il superbo spietato suo cuor.
 Delle ninfe nel sen non s'annida
 mai pietà con chi vanta *rigor*.

⁶¹ Del resto, proprio una discussione sulla natura intrinseca della libertà umana era stata alla base del primo incontro fra Tourreil e Leibniz, come si evince dall'*incipit* di una sua lettera del 1689: «J'ai reconnu, Monsieur, par le peu de conversation que j'ai eu l'honneur d'avoir avec vous, que vous avez des méditations profondes sur la nature de la liberté humaine.» (*Die Leibniz-Handschriften* [...], Hannover, Bodemann, 1889, IV, VIII, 23, f. 74.)

⁶² MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas*, cit., pp. 89-90.

DUE CARDINALI E UN COMPOSITORE

Normalmente l'esecuzione di una serenata avveniva in concomitanza di un avvenimento pubblico di stretta attualità. Nel caso di RV 690, le due occasioni che sembrerebbero soddisfare questo prerequisite – vale a dire l'arresto di Tourreil e la sua scarcerazione – sono però incompatibili con altri dati in nostro possesso. Lo stato lacunoso della biografia vivaldiana nel 1710-1711 e la dedica della sua Op. III a Ferdinando [III] de' Medici potrebbero suggerire l'eventualità di una presenza del compositore a Firenze nell'estate del 1711, in concomitanza con l'incarcerazione di Tourreil. Tuttavia, le caratteristiche ortografiche e notazionali della partitura autografa escludono una sua datazione attorno a quel periodo. La grafia 'sottile' e la scarsa cura riservata alla disposizione delle parole sotto le note, infatti, rimandano a una fase relativamente iniziale della sua carriera, posto che con gli anni e l'esperienza egli divenne sempre più chiaro e meticoloso nella notazione delle proprie partiture vocali. L'autografo, però, fa largo uso della chiave di basso allorché le parti dei violini e della viola replicano quella del basso all'ottava superiore o quando realizzano la linea più grave della tessitura, mentre sappiamo che Vivaldi iniziò ad impiegare con una certa regolarità la notazione "di bassetto" per gli archi acuti soltanto verso la fine della seconda decade del secolo (cfr. ad esempio gli autografi del *Gloria*, RV 589, o dell'oratorio *Juditha triumphans*, del 1716, dove questo espediente è quasi del tutto assente).

Altri elementi utili per ipotizzare una datazione della partitura vivaldiana li possiamo desumere attraverso l'esame delle concordanze musicali. Due brani di RV 690, in effetti, furono composti per i melodrammi che Vivaldi compose a Mantova nella stagione di carnevale del 1719: *Teuzzone*, RV 736, e *Tito Manlio*, RV 738. Si tratta, rispettivamente, dell'aria di Alcindo *Nel suo carcere ristretto* e di quella di Eurilla con corni da caccia *Alla caccia di un core spietato*. Nell'autografo del *Tito Manlio*, quest'ultima è una copia leggermente modificata (quantunque relativamente fedele) della versione attestata nella *Serenata à 3*. Sulla base della primogenitura dell'aria attestata in RV 690 è pertanto possibile fissare un termine *ante quem* per la datazione della serenata, corrispondente alla *première* del *Tito Manlio*, avvenuta nel gennaio del 1719. Purtroppo, il termine *post quem* non può essere stabilito con altrettanta sicurezza, anche se abbiamo visto che le sue caratteristiche notazionali la collocano attorno al 1715-1716. D'altro canto, la 'sentenza' esplicitata nel coro finale, che parteggia per il 'partito' dell'Inquisizione, sembrerebbe contraddirre a priori la possibilità che la serenata sia stata composta nel 1715, in occasione della liberazione di Tourreil. L'ipotesi più probabile resta pertanto quella secondo cui RV 690 sia stata commissionata a Vivaldi fra il 1716 e il 1718, magari in occasione di un avvenimento soltanto indirettamente riconducibile alle vicende giudiziarie di cui l'abate Tourreil fu protagonista.

Per quanto concerne il luogo che ospitò la prima esecuzione della serenata, si possono avanzare delle semplici congetture. Un'ipotesi potrebbe condurci a Firenze, nell'estate del 1718, allorché Vivaldi si trovava in Toscana per la rappresentazione dello *Scanderbeg*, RV 732. In questo caso, la serenata sarebbe il frutto di un'operazione 'parallela', concepita sul modello del precedente vicentino del

1713, quando il compositore sfruttò la sua presenza in città in concomitanza delle recite dell'*Ottone in villa* per accettare la commissione dell'oratorio *La vittoria navale*. Nel 1718, però, l'unico personaggio pubblico implicato nel processo a suo carico, l'ex inquisitore generale di Firenze Giuseppe Maria Baldrati, non risiedeva più in città da almeno due anni.⁶³ Sulla base delle concordanze con le partiture del *Teuzzone* e del *Tito Manlio* si potrebbe prospettare l'eventualità di una connessione con la città di Mantova e con la corte cesarea che vi aveva sede. Anche questa ipotesi, però, non è del tutto soddisfacente, poiché sarebbe stato contrario alle abitudini di Vivaldi presentare gli stessi brani presso il medesimo pubblico, a distanza di tempo così ravvicinata.

Resta una terza possibilità, che consiste nel collocare la prima esecuzione della serenata vivaldiana a Roma, in concomitanza della recrudescenza delle polemiche sul giansenismo, recrudescenza che caratterizzò gli anni immediatamente a ridosso della pubblicazione della costituzione apostolica *Unigenitus* (8 settembre 1713), che condannava le centouno proposizioni contenute nelle *Réflexions morales* di Pasquier Quesnel. In tal caso, il committente di RV 690 avrebbe dovuto essere vicino all'Inquisizione, essere stato direttamente coinvolto nell'*affaire* Tourreil e aver avuto dei contatti con Vivaldi proprio attorno a quel periodo. Per quanto ne sappiamo, c'è un solo candidato in grado di soddisfare tutti questi requisiti: il cardinale veneziano Pietro Ottoboni.⁶⁴ Personalità di spicco dell'*Arcadia* e ammiratore di Arnauld, del quale apprezzava il trattato sulla *Perpétuité*, egli potrebbe aver conosciuto Tourreil già ai tempi dell'affiliazione di quest'ultimo all'Accademia. Inoltre, fra la prima e la seconda decade del Settecento Ottoboni fu coinvolto a più riprese nelle controversie teologiche sorte in seguito alla diffusione delle idee gianseniste in seno alla cristianità. Nel 1705, ad esempio, egli fece parte della 'congregazione particolare' istituita dal pontefice per redigere la bolla sul 'caso di coscienza', mentre fra il 1712 e il 1713 fu il più giovane porporato ammesso nel collegio cardinalizio incaricato di valutare la versione definitiva dell'*Unigenitus*. Infine, e questo è ancor più rilevante ai fini del nostro studio, in veste di segretario del Sant'Uffizio egli seguì in prima persona tutto l'*iter* del procedimento inquisitorio a carico dell'abate Tourreil, lavorando a fianco del cardinal Fabroni nella Sacra Congregazione che si riuniva presso il convento dei domenicani di S. Maria sopra Minerva.⁶⁵

Secondo la sua particolare prospettiva di protettore degli affari di Francia presso la Santa Sede, Ottoboni non poteva non assecondare l'avversione del

⁶³ Nel 1716 padre Giuseppe Maria Baldrati si era infatti trasferito a Roma, dove, nel 1725, diventò Generale del suo ordine religioso (cfr. FRANCESCO ANTONIO BENOFFI, *Compendio di storia minoritica*, Pesaro, Nobili, 1859, p. 307).

⁶⁴ Cfr. LORENZO CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, VIII, Roma, Pagliari, 1794, pp. 1-3; sulla storia della famiglia Ottoboni cfr. MICHAEL TALBOT – COLIN TIMMS, *Music and the Poetry of Antonio Ottoboni*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985)*, a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 367-438.

⁶⁵ Cfr. Città del Vaticano, Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, *Decreta Sancti Officii*, anni 1711-1715.

cardinal Fabroni per gli antiregalisti francesi esuli in Italia, soprattutto dal momento in cui la questione giansenista si sovrappose a quella gallicana. D'altro canto, egli perseguiva una politica di mediazione che era completamente aliena alla tetragona pervicacia del suo collega, con il quale entrò spesso in conflitto. Nel 1715, quando i rapporti fra il Papa e l'arcivescovo di Parigi Louis Antoine de Nailles si inasprirono a causa delle posizioni intransigenti del Fabroni, che avrebbe preteso una accettazione incondizionata della *Unigenitus* da parte dell'intero clero francese, Ottoboni non esitò a dichiarare che «tre son le persone che hanno ruinati i sperati aggiustamenti di queste vertenze, la principale è il sig. card. Fabroni, che per la rigidezza naturale del suo genio ha inasprito ogni buona inclinazione»,⁶⁶ individuando proprio nel prelato toscano il vero antagonista della politica francese a Roma. Se Ottoboni fosse stato il committente della serenata vivaldiana, si spiegherebbe una certa 'ambivalenza' del carattere di Eurilla, a cui, ironicamente, vengono attribuiti alcuni dei più pericolosi difetti imputati ai giansenisti: simulazione, ambiguità, doppiezza (non si dimentichi che Eurilla finge soltanto di essere innamorata di Alcindo e che alla fine lo castiga con l'inganno). Anche la strumentazione dell'aria di Alcindo *Dell'alma superba*, con il raddoppio all'ottava inferiore della parte dei violini affidata a un fagotto (una delle combinazioni timbriche predilette da Haydn), sembra voler perseguire un effetto di ironica pomposità. L'ironia, insomma, sembra essere uno dei motivi conduttori della serenata, tanto che perfino Vivaldi se ne servì, nel titolo, facendo ricorso al suo miglior francese per dedicarla a un inesistente «Mar[quis] du Toureil».

Resta da sciogliere il nodo più problematico, relativo ai contatti fra Ottoboni e Vivaldi in rapporto agli anni di cui ci stiamo occupando. È noto che nel 1726, in occasione del trionfale ritorno a Venezia del cardinale, il compositore gli fece dono di una pregevole raccolta manoscritta di composizioni per violino e basso continuo, note come sonate «di Manchester».⁶⁷ Tuttavia, i rapporti fra i due risalirebbero ad almeno sei anni prima, vale a dire all'epoca del *Tito Manlio* andato in scena presso il romano Teatro della Pace nel gennaio del 1720.

Situato nelle vicinanze dell'omonima Via della Pace, sotto la parrocchia di S. Lorenzo in Damaso, il Pace era una delle sale teatrali più antiche di Roma.⁶⁸ Di proprietà della famiglia De Cupis, alla fine del diciassettesimo secolo passò

⁶⁶ Cfr. ENRICO BINI, *Giansenismo e antigiansenismo*, cit., p. 90.

⁶⁷ Sulla storia di questa raccolta cfr. MICHAEL TALBOT, *Le sonate «di Manchester», un ritrovamento vivaldiano*, in 3° Festival Vivaldi. *Händel in Italia*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Comune di Venezia – Teatro La Fenice – Fondazione Giorgio Cini, 1981, pp. 91-95; ID., *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degradà («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1980, pp. 67-75; ID., *Vivaldi's «Manchester» Sonatas*, «Proceedings of the Royal Music Association», 104, 1977-1978, pp. 20-29, ristampato rispettando l'impaginazione originale in MICHAEL TALBOT, *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, Aldershot, Ashgate, 1999 (nello stesso volume si confronti anche *Addenda and Corrigenda*, pp. 3-4); ID., *Le 12 sonate «di Manchester»*. *Fonti concordanti* («Vivaldiana», 3), Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 2004, pp. 9-55: 12-16 e 49-55.

⁶⁸ Cfr. MARIA FRANCESCA AGRESTA, *Il Teatro della Pace di Roma*, «Studi Romani», XXXI/2, 1983, pp. 151-160.

al primogenito di Giovanni Domenico de Cupis e Francesca Ornani, il marchese Francesco Maria Flavio Ornani *olim* de Cupis.⁶⁹ Il marchese era notoriamente legato ai Barberini e al cardinal Ottoboni, di cui divenne in seguito «maestro di camera». All'inizio del Settecento il teatro cadde in disuso e fu utilizzato prevalentemente come rimessa, finché, nel 1705, fu preso in affitto dall'Ottoboni. Alla morte di Francesco Maria Flavio Ornani la proprietà dello stabile passò alla sorella Giulia Costanza, ma l'eredità era gravata dagli ingenti debiti contratti dal defunto marchese nel corso della sua vita imprudente e dissoluta. La gestione del teatro restò dunque appannaggio dell'Ottoboni, che lo utilizzò soprattutto per allestirvi delle recite in prosa. Nel 1717, il cardinale volle restituire la vecchia sala all'originaria sua funzione, affidandone la gestione all'impresario Filippo Albrizi. Le condizioni di avanzato degrado dello stabile resero tuttavia necessari degli interventi di recupero strutturali, che Ottoboni fece eseguire dal suo architetto di fiducia, Domenico Maria Vellani.

Reso più moderno e funzionale, nell'inverno del 1720 il rinnovato Teatro della Pace fece conoscere al pubblico romano la musica operistica di Antonio Vivaldi, che intonò il terzo atto del *Tito Manlio*, RV 778, andato in scena per l'apertura della stagione di carnevale. La musica del primo e del secondo atto erano rispettivamente del cappellano del cardinale, l'abate Gaetano Boni, e del maestro di cappella di San Giovanni in Laterano, Giovanni Giorgi. L'allestimento scenico era opera del Vellani. Il libretto, stampato per i tipi di Antonio de Rossi, non contiene alcuna lettera dedicatoria, ragion per cui resta incerto il nome dell'impresario. Potrebbe trattarsi di Filippo Albrizi, che aveva curato la realizzazione degli spettacoli messi in scena nei due anni precedenti, oppure della prima stagione gestita da Giuseppe Polvini Faliconti. Ma può anche darsi, e questa è l'ipotesi più probabile, che quell'anno non vi sia stato alcun impresario e che ogni onere artistico e finanziario – compreso l'ingaggio di Vivaldi – fosse a carico del cardinal Ottoboni.⁷⁰

Ovviamente, questa circostanza testimoniarebbe solamente il patrocinio esercitato da Pietro Ottoboni nei confronti di Vivaldi all'inizio degli anni Venti del diciottesimo secolo. Non è invece possibile dimostrare l'esistenza di un nesso fra la messinscena del *Tito Manlio* romano e l'esecuzione di RV 690, dal momento che quest'ultima fu composta almeno due anni prima del melodramma. Fra il 1715 e il 1718, tuttavia, molti autorevoli membri del corpo diplomatico francese giunsero a Roma per perorare gli interessi del loro sovrano in questioni inerenti il giansenismo, dall'ambasciatore straordinario di Luigi XIV, Michel Jean Amelot, fino all'inviato speciale del reggente Philippe d'Orleans, Louis d'Aubusson de la Feuillade. Quale migliore occasione per realizzare uno spettacolo musicale che richiamasse il motivo della loro presenza in città? E quale miglior patrocinatore avrebbe potuto organizzare questo genere di intrattenimento del titolare del

⁶⁹ Cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia Romana II (1701-1750)*, «Sussidi Eruditi», 45, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. LXVI-LXXII.

⁷⁰ Cfr. *Ibid.* p. 159 (nota 242).

protettorato degli affari di Francia a Roma? Tanto più che, nella sua veste di segretario della Congregazione del Sant'Uffizio, egli aveva personalmente seguito tutte le tappe di quella vicenda, dal principio fino al suo tragico epilogo.

Purtroppo, fino ad oggi non è ancora venuta alla luce alcuna fonte documentaria in grado di avvolare l'ipotesi di una esecuzione della serenata vivaldiana patrocinata dall'Ottoboni. Inoltre, alcune caratteristiche della partitura, come le indicazioni autografe relative alla trasposizione di alcune arie per meglio adattarle alle caratteristiche degli interpreti vocali, fanno presupporre una partecipazione all'esecuzione del compositore, la cui presenza a Roma attorno alla metà degli anni Dieci è assai improbabile. In assenza di un qualsiasi riscontro diretto, le nostre attuali conoscenze non ci consentono dunque di fornire una risposta adeguata a tutti gli interrogativi posti all'inizio di questo studio. Ciononostante, i dati raccolti attraverso l'indagine d'archivio e le ipotesi suggerite dall'analisi del testo poetico e musicale della serenata hanno permesso di delineare un quadro bio-bibliografico che potrà fungere da riferimento per le successive ricerche su una delle partiture vivaldiane più ricche di fascino e di mistero.

ALESSANDRO BORIN

VIVALDI AND THE TOURREIL AFFAIR: NEW HYPOTHESES ON THE *SERENATA À 3*, RV 690

Summary

The *Serenata à 3*, RV 690, is one of Antonio Vivaldi's "French Serenades", a group of four works composed and performed to commemorate anniversaries and personae related to the French King and his diplomatic representatives.

The sole extant source of the *Serenata* is the autograph score held by the Biblioteca Nazionale Universitaria of Turin (Mauro Foà, Ms 27), of which the title page bears a dedication addressed to one mysterious "Mar[quis] di Tourreil".

The *Serenata*'s unique dramaturgy transposes onto an allegorical plane the sequence of events that led to the exiled Jean de Tourreil of Toulouse (outlawed by Louis XIV) being secretly imprisoned in the Castel Sant' Angelo on the orders of the Roman Inquisition.

Intellectual in all respects, rooted in Arcadian metaphor and perfectly integrated with the cultural *milieu* of the time, the literary content of the *Serenata* is based on the conflict between the French Court and the Papacy.

Tourreil was a key figure in the major doctrinal controversy that was caused by the diffusion of Jansenist ideas during the Papal reign of Clement XI. This article has three objectives:

- a) to reconstruct the fragmented biography of the dedicatee, achieved through the study of archival literary and epistolographic sources, which are mostly unpublished;
- b) to analyse the polysemic literary text of the *Serenata*, and from this to consider the various levels of significance contained in the content;
- c) to present the collected data in an interpretive grid and from this wide range of information to formulate plausible hypotheses on the date of composition, the first performance and the destination for one of the most enigmatic compositions of the entire Vivaldian canon.

BELLA BROVER-LUBOVSKY

CONCEPTS OF MODAL DUALISM AT THE TIME OF VIVALDI

The conceptual and epistemological shifts in the organization of pitch structure that occurred in the music of the seventeenth and early eighteenth centuries exemplify the gradual unravelling of the distinctions between the modes of Renaissance polyphony and early monody and their eventual resolution into major and minor modes. Modal dualism, thus becoming a logical basis of harmonic tonality, leans on the systematic unity of major and minor thirds, triads and modes as derived from the same conceptual principle, although differing in their mathematical representation, acoustic perfection, musical usage and aesthetical implications.¹ The sonic materials of common-practice tonality, ramified in two opposite although complementary directions, enabled the creation of binary sets of paired major and minor modes: a major-key tonic with its minor-third supertonic (I/ii), mediant (I/iii), submediant or relative minor (I/vi), and with its parallel minor key (I/i). Did these options coexist, and were they conceived as equally legitimate and valid, or had one preference been exchanged for another in any one given cultural and stylistic ambience?

I aim to answer this question by exploring both the musical repertoire and concurrent historical theories of the mid-eighteenth century and by using the music of Vivaldi as a test case, examined in light of the contemporaneous views of modal dualism and the conceptualization of different ways to achieve major-minor modal oppositions.

Bella Brover-Lubovsky, Musicology Department, Hebrew University, Jerusalem 91095, Israel.
email: msbrover@mscc.huji.ac.il

¹ On modal dualism in eighteenth-century music see HENRY BURNETT – ROY NITZBERG, *Composition, Chromaticism, and the Development Process*, Aldershot, Ashgate, 2007; ERIC THOMAS CHAFE, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Berkeley, University of California Press, 1991; RICHARD COHN, *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*, "Journal of Music Theory", 42/2, 1998, pp. 167-180; CARL DAHLHAUS, *Die Termini Dur und Moll*, "Archiv für Musikwissenschaft", 12, 1955, pp. 289-296; ELISABETH GODLEY, *The Minor Triad*, "Music & Letters", 33, 1952, pp. 285-295; DANIEL HARRISON, *Harmonic Function in Chromatic Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; DALE JORGENSEN, *A Résumé of Harmonic Dualism*, "Music & Letters", 44/1, 1978, pp. 31-42; JOEL LESTER, *Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680*, "Journal of the American Musicological Society", 30/2, 1970, pp. 208-243; SUSAN MCCLARY, *Towards a History of Harmonic Tonality*, in *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, ed. Peter Dejans, Leuven, Leuven University Press, 2007, pp. 91-118; RICHARD NORTON, *Tonality in Western Culture. A Critical and Historical Perspective*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1984. I would like to express my gratitude to the Fondazione Giorgio Cini for the award of a Vittore Branca Senior Scholarship, which has enabled me to carry out the work for this article.

Vivaldi's music offers an intriguing diversity with regard to his various strategies of pairing and contrasting major and minor keys and harmonies. A close look just at one of his works, the cantata *Fonti del pianto*, RV 656, for soprano and continuo, will illustrate my point.²

Despite the overtly plaintive text, by an unknown author, both of the expanded *da capo* arias that flank the intervening recitative are written in a major key, B flat major. But only their opening ritornellos are in pure B flat major. In the vocal periods that follow, sorrow is amplified by shading the tonic major through a veritable kaleidoscope of modal contrasts.

The tonal design in the first aria, *Fonti del pianto*, is certainly inspired by the bass part of the initial ritornello, which is saturated with rhetorical figures of pain and sorrow, preventing such 'routine' progressions as tonic-dominant alternations. Its first phrase, constructed of a lamenting chain of descending steps in quavers, progresses in an ascending sequence, delineating the tonic-supertonic-median degrees (ritornello: bars 1-3; voice: bars 9-12). The second phrase elaborates on the *passus duriusculus* figure with an F-B flat chromatic descent in the bass, touching on the parallel minor tonic in bar 6. Table 1 exemplifies the tonal structure of the aria in relation to its text.

TABLE 1. Antonio Vivaldi, Cantata *Fonti del pianto*, RV 656, first aria.

UNIT	TEXT	TONAL IMPLICATION	HARMONIC PROCEDURE	BARS
Ritornello		B flat Maj.	Sequences by ascending/descending steps	1-8
A section				
1 st vocal period	<i>Fonti del pianto</i>	B flat Maj.	Ascending steps sequence	8-12
	<i>Piangete tanto,</i>	B flat Min.	Modal mixture	13-16
	<i>Piangete tanto</i>			
	<i>Sino che in lagrime</i>	B flat Maj.		17
	<i>Struggasi il cor.</i>	D Min.	Falling fifths modulating sequence	18-28
Ritornello		D Min.	Cadence in D minor	
			Ascending steps sequence	28-32
2 nd vocal period	<i>Fonti del pianto</i>	D-G Min.	Ascending steps motion	32-36
	<i>Piangete tanto,</i>	B flat Maj.	Ascending half-steps motion	37-40
	<i>Piangete tanto</i>		V/IV – V/V	
	<i>Sino che in lagrime</i>	B flat Min.	Modal mixture	41-46
	<i>Struggasi il cor,</i>	B flat Maj.	Cadence	47-48

² This piece survives in two manuscript versions: an autograph in *I-Tn*, Foà 28, ff. 181-184, and a partial autograph in *D-Dlb*, Mus. 1-J-7, 6, ff. 80-87. Michael Talbot dates its composition prior to 1731. See MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, pp. 124-125; Antonio Vivaldi, *Cantate per soprano*, ed. Francesco Degradà, Milan, Ricordi, 1997, I, pp. 115-131.

CONCEPTS OF MODAL DUALISM AT THE TIME OF VIVALDI

UNIT	TEXT	TONAL IMPLICATION	HARMONIC PROCEDURE	BARS
Ritornello	<i>Sino che in lagrime Struggasi il cor.</i>	B flat Maj.	Descending steps sequence	49-55
		B flat Maj.	Ascending steps sequence	55-60
B section	<i>Mio cor amante</i>	G Min.	Expanded	61-64
	<i>Sei di diamante</i>		half-cadence	
	<i>S'oggi non spezzati, S'oggi non spezzati</i>	C min.	Falling fifths sequence	65-78
	<i>Al mio dolor; S'oggi non spezzati Al mio dolor.</i>	Cadence in C min.		
Da capo				

The beginning of the first vocal period (bars 8-28) abounds in plaintive descending steps (“Piangete tanto” in bars 13-16) and juxtaposes the B flat major and minor harmonies accompanying the first two lines. The two following lines describe the broken heart consumed in tears and torments – here Vivaldi slows down the rate of harmonic change and deploys a sequence of falling fifths over the *Trommelbaß*,³ cadencing in the mediant, D minor (bar 28). A prolonged melismatic passage on “lagrime” – along with the five-bar ritornello and the first line of the second vocal period – all remain in D minor (bars 18-35).

In the second vocal period (bars 32-55), the music moves from D minor through G minor (bars 33-36) with chromatic motion in the bass leading to a half cadence in the tonic (bar 40). Its second phrase exposes the parallel minor area over the descending B flat minor scale on “Sino che in lagrime” (bars 41-46), although cadencing, as is typical of Vivaldi, on a major tonic.

The B-section proceeds from G minor to C minor. Its text contains a sharp rhetorical and emotional antithesis between the hero’s laments addressed to his tormented heart, which should certainly be as hard as a diamond (the first two lines, bars 61-64); otherwise it would be cleaved because of pain (the remainder of the text, bars 65-78). The former image is presented in a strictly syllabic 2+2 phrase in G minor, with harsh octave leaps depicting the sturdiness of a diamond, while the latter, by contrast is spread over fourteen bars (65-78), featuring falling fifth motion in the bass between bars 67 and 72. This progression undergirds a challenging melismatic passage on “spezzati” (“if you do not break”), depicted by expressive rests and trills. Vivaldi employs another descending *passus duriusculus* in the bass between bars 67-70. This creates a sense of seamless transition, dovetailing the two contrasting sections of text. Repetition of the second two lines (“S’oggi non spezzati | al mio dolor”) seemingly offsets the disparity in proportion with the first two lines of text.

³ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., identifies the occurrence of *Trommelbaß* in this cantata, describing it as: “A bass lively in rhythm but sluggish in melodic movement. The ‘drumming’ refers to the multiple repetitio of a single note.” (p. 205).

BELLA BROVER-LUBOVSKY

EXAMPLE 1. Antonio Vivaldi, Cantata *Fonti del pianto*, RV 656, first aria.

Andante

Voice

Bass

6 Fon - ti del pian -

12 - - to Pian - ge - te tan - to, Pian - ge - te tan - to Si - no che in

18 la

23 gri - me Strug - ga - si il

28 cor. Fon - ti del pian -

34 to Pian - ge - te tan - to, Pian - ge - te tan - to

CONCEPTS OF MODAL DUALISM AT THE TIME OF VIVALDI

41

Si - no che_in la - - - - -

46

- - gri-me Strug-ga - si il cor, Si - no che_in la - - - - -

51

- - - - - gri-me Strug-ga - si il cor.

57

Mio cor a - man-te Sei di dia -

64

man - te S'og-gi non spez-za-ti, S'og-gi non spez - - - - -

70

- - - - - za-ti_al mio do-lor, S'og - gi non

75

spez - - - - - za-ti_al mio do - lor.

Da capo

The central recitative juxtaposes the male lover's devotion with the female's cruelty in a series of abruptly contrasting statements. The rhetoric underlines the following polarities:

Tu fido, ella incostante,
tu l'ami, ella t'aborre,
tu la segui, ella ti fugge.⁴

In this virtual dialogue the brief gentle 'feminine' repliques (paradoxically those belonging to the male protagonist) alternate with the female's resolute declining falling fifths (bars 6-8).

6

Voice

Tu - fi - do, el - la in - co - stan - te, Tu l'a - mi,

Bass

8

el - la t'a - bor - re, Tu la se - gui, el - la ti fug - ge.

The recitative loosely replicates the tonal plan of the aria's B-section, starting with a G minor chord and eventually cadencing in C minor; all the consonant harmonies that appear in its course are with the minor third: G minor – A minor – E minor – G minor – D minor – C minor.

The second aria, *Guarda negl'occhi miei* (Allegro), proceeds more fleetingly. Michael Talbot describes it as "a weaker personality. [...] It is perhaps a little too garrulous for its own good, but develops its rather simple material attractively enough."⁵ In places, its harmonic structure replicates the first aria: in lines 3-4 of the first verse, while describing the woman's cruelty versus the unhappy lover's fidelity, the music again moves from the tonic by ascending steps, tonicizing the supertonic and mediant degrees (bars 17-22 in the second aria; bars 1-3, 9-12 in the first one). The expanded area of the mediant key is boldly pronounced due to the asymmetrical poetic structure – three *settenari* with an added *quinario* to the fourth *settenario* (7+5) – and a syncopated virtuosic melisma on "t'adoro" (bars 25-33). As in the first aria, here too D minor is preserved in the following brief ritornello (bars 33-37) and the beginning of the second vocal period (bars 37-40).

⁴ "You are faithful, she is inconstant | You love her, she hates you | You follow her, she flees from you."

⁵ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 140. He also points out that both arias share the uncommon tonal procedure of having their A-sections "hinged on the mediant minor".

Eventually the relative G minor receives more emphasis than elsewhere in the entire cantata ("Quanto crudel tu sei, quanto fedel son io," bars 46-51). The B-section, starting in the mediant key and cadencing in the supertonic, illustrates the plaintive emotion of the text.

The tonal design of this piece and its text-music relations reveal a number of unusual aspects: it clearly shows that Vivaldi (presumably like many other mid-*Settecento* composers), in his addiction to modal contrasts, was deliberately embracing various types of major-minor pairing. The relative minor, diatonically the closest relationship, is commonly believed to be the preferred form of modal contrast in eighteenth-century music, but here it is used only modestly, *en route* to other minor-third keys, and lacks cadential confirmation. At the same time, the supertonic, the mediant and the parallel-key relations are used with more enthusiasm. In addition, the rhetorical distribution of various types of modal contrast demonstrates that each procedure underlines different affective semantics, resulting in a more complicated modal duality than is commonly realized. The heart broken in torments ("struggasi il cor") is emphasized by the agitation and tension of climbing to the mediant minor, while the *piacevolezza* characteristics are illustrated by mild shadings of the relative key: the melismatic passage on "pianto" (bars 33-36) and "Mio cor amante" (bars 61-64) in the first aria; and supertonic minor for "al mio dolor" in the first aria (bars 67-78) and "il mio martoro" (bars 104-111) in the second. The parallel major and minor contrasts are reserved for sharp emotional polarities.⁶

Vivaldi's alleged vagaries in deploying his tonal structures highlight one of the crucial stages in the mastering the resources of modal dualism that was to become the cornerstone of the emerging common-practice tonality.⁷ Leaving most of the challenges raised by this example as beyond the scope of the present essay, I attempt here to explore the attitude to various options of modal pairing used in Vivaldi's cantata *vis-à-vis* the theoretical doctrine common in his ambience at this time.

It is not merely a coincidence that the concept of modal dualism became pivotal to theoretical systems dominant in the Veneto region starting with Gioseffo Zarlino, who first systematically initiated the dualistic approach to major and minor harmony. Hugo Riemann, who had declared the problem of modal-harmonic dualism the "heart and soul of the mature harmonic system",⁸ claimed

⁶ On the pairing of the parallel major and minor keys in Vivaldi see MICHAEL TALBOT, *Modal shifts in the Sonatas of Domenico Scarlatti*, "Chigiana", nuova serie, 20, 1985, pp. 25-43; BELLA BROVER-LUBOVSKY, *Die Schwarze Gredel, or the Parallel Minor Key in Vivaldi's Instrumental Music*, "Studi vivaldiani", 3, 2003, pp. 105-132, repr. *Vivaldi. The Baroque Composers Series*, ed. Michael Talbot, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 387-414; BELLA BROVER-LUBOVSKY, *Venetian Clouds and Newtonian Optics. Modal Polarity in Early Eighteenth-Century Music*, in *Music Theory and Interdisciplinarity*, eds Clemens Gadenstätter and Christian Utz, Saarbrücken, PFAU-Verlag, 2010, pp. 191-203.

⁷ Vivaldi's oddities of tonal structure are discussed in detail in BELLA BROVER-LUBOVSKY, *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, pp. 231-260.

⁸ WILLIAM C. MICHELSEN, trans. and ed., *Hugo Riemann's Theory of Harmony, and History of Music Theory Book III by Hugo Riemann*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1977, p. 3.

Zarlino to be the founder of this concept, the one who “gave to the world the conception of the consonant chord in its double form of major and minor triad and contrasted two modes of dividing a string, which he called the harmonic and the arithmetical.” However, Riemann asserted that Zarlino’s “splendid idea remained whether unnoticed or misunderstood for a full two hundred years,” until it was recovered from oblivion and rediscovered by Giuseppe Tartini.⁹

Problematic and biased as it was, Riemann’s statement justly points out these two champions of the dualistic concept in Italy. Of course, in the intervening period between Zarlino and Tartini, additional theories emerged regarding the dualistic view of tonal space, elaborated by many other Venetian and north Italian musicians. Here I explore these theories in the age spanning Zarlino to Tartini.

Zarlino’s starting point in establishing modal dualism was the legitimizing of the imperfect consonances that were essential components of Renaissance polyphony. Having observed that thirds and sixths were not consonant in the ratios handed down by Pythagorean theory, which limited the class of consonant intervals to those produced by the first four divisions of a string, Zarlino extended the monochord divisions up to six, thus permitting the admission of the major and minor thirds (the simple ratios 5:4 and 6:5 respectively) and the major sixth (5:3) to the category of consonance. Concurrently Zarlino defined their distinction: the harmonic division of the fifth results in a major triad (according to nature) while arithmetic division – contrary to the natural order – yields the minor triad, thus confirming its subservient stature.¹⁰ Thus the dualistic concept was indeed the foundation of Zarlino’s theory. In books 3 and 4 of *Le Istitutioni Harmoniche* Zarlino reinforces this notion, asserting that major thirds and sixths are appropriate for ‘happy’ contexts, and one should use the modes that contain such intervals. Minor thirds and sixths and modes that contain minor intervals are appropriate for sad texts. Accordingly, Zarlino distinguishes between the “major” (G, F, C) and “minor” (D, E, A) modes:

The property or nature of the imperfect consonances is such that some of them are lively and cheerful, accompanied by great sonority; and others, although sweet and smooth, tend to be sad and languid. The former are the major third and sixth, with their compounds; the latter are the minor forms. All these have the capacity to alter every composition and to make it sad or cheerful, according to their respective natures. This may be seen from the fact that certain compositions are lively and full of cheer, whereas others on the contrary are somewhat sad and languid. In the first named the major imperfect consonances are often heard on the finals or mediants of certain modes or tones, namely the fifth, sixth, seventh, eighth, eleventh, and twelfth, as well shall see.

⁹ HUGO RIEMANN, *Katechismus der Musikgeschichte*, 2nd ed., Leipzig, Hesse, 1906, p. 153.

¹⁰ GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venice, Senese, 1558, Part 3, p. 155; see GUY A. MARCO – CLAUDE V. PALISCA, trans., *The Art of Counterpoint*, New Haven, Yale University Press, 1968, p. 20: “The imperfect consonances are divided into two groups. The distinction between them is that one group is major, the other minor. The major are those whose extremes contain major proportions and major intervals: the ditone and the major hexachord. The first is called a major third and the second a major sixth. The minor are those of minor proportion, with minor intervals: the semiditone, called the minor third; and the minor hexachord of minor sixth.”

These modes are very gay and lively, because in them the consonances are frequently arranged according to the nature of the sonorous number, that is, the fifth is harmonically divided into a major and minor third, which is very pleasing to the ear.

I say that the consonances are arranged according to the nature of the sonorous number because they are placed in their natural positions. Then the mode is gayer and greatly pleases the sense, which greatly appreciates and enjoys proportionate things, and despises and abhors the disproportionate. In the other modes, then, which are the first, second, third, fourth, ninth and tenth, the fifth is divided otherwise. It is arithmetically divided by a middle note, in such a way that often one hears the consonances arranged contrary to the nature of the sonorous number. Whereas in the first group the major third is often placed beneath the minor, in the second the opposite is true, with a result I can only describe as sad or languid, and which renders the entire composition soft. The effect is heard as often as the particular arrangement is sounded, to suit the nature and property of the mode in which the composition is written.¹¹

While Zarlino is not the first to discuss the affective qualities of major and minor imperfect consonances, his innovation is to link the division of the modes according to the size of the third over their final.¹² Although he does not discuss the pairing of such modes, he overtly hints at the strong emotional and rhetorical effect of their contrast and opposition, claiming that “the ear then grasps and

¹¹ GUY A. MARCO – CLAUDE V. PALISCA, trans., *The Art of Counterpoint*, cit., pp. 21-22. GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche*, cit., pp. 155: “Il proprio, o Natura delle Consonanze imperfette è, che alcune di loro sono vive e allegre, accompagnate da molta sonorità; e alcune, quantunque siano dolci e soavi, declinano alquanto al mesto, overo languido. Le prime sono le Terze e le Seste maggiori e le replicate; le altre sono le minori. Tutte queste hanno forza di mutare ogni cantilena e di farle meste, overo allegre, secondo la loro natura. Il che potemo vedere da questo che sono alcune cantilene le quali sono vive e piene di allegrezza, alcune altre per il contrario, sono alquanto meste, over languide. La cagione è che nelle prime spesso si odino le maggiori consonanze imperfette sopra le chorde estreme finali, o mezzane dei Modi o Tuoni; Che sono il Quinto, il Sesto, il Settimo, l'Ottavo, l'Undecimo e il Duodecimo, come vederemo al suo luogo; i quali Modi sono molto allegri e vivi: conciosia che in essi si odono spesse fiate le consonanze collocate secondo la natura del numero sonoro, cioè la Quinta tramezzata, o divisa harmonicamente in una Terza maggiore, e in una minore; il che molto diletta all'udito. Dico le Consonanze esser poste in essi secondo la natura del numero sonoro: percioche allora le consonanze sono poste nei loro luoghi naturali; Onde il Modo è più allegro, e porge molto piacere al sentimento, che molto gode, e si diletta delli oggetti proportionati e per il contrario, hà in odio, aborrisce li sproportionati. Negli altri Modi poi, che sono il Primo, il Secondo, il Terzo, il Quarto, il Nonno, il Decimo, la Quinta si pone al contrario, cioè mediata arithmeticamente da una chorda mezzana, di modo che molte volte si odono le consonanze, poste contra la natura del Numero Sonoro. Per il che, si come nei primi, la Terza maggiore si sottopone spesse volte alla minore; Così ne secondi si ode spesse fiate il contrario, e si ode un non sò che di mesto, o languido, che rende tutta la cantilena molle; il che tanto più spesso si ode, quanto più spesso in esse sono poste tal modo; per seguir la natura, e la proprietà del Modo, nel quale è composta la cantilena.”

¹² This notion has precedents, although lacking a systematic approach. See FRANCHINUS GAFFURIUS, *Practica musicae*, Milan, Ioannes Petrus de Lomatio, 1496, Book 3, Chapter 15 (CLEMENT A. MILLER, “Musicological Studies and Documents”, 20, Rome, American Institute of Musicology, 1968, pp. 149-150); PIETRO ARON, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venice, Vitali, 1525, Parts 4-5; PIETRO PONTIO, *Dialogo des R. M. Don Pietro Pontio Parmigiano, ove si tratta della theorica, e prattica di musica*, Parma, Viotto, 1595, p. 58; NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome, Barre, 1555, ff. 79r, 81v-82r, 86r.

appreciates the consonance with greater pleasure, just as light is more delightful to the sight after darkness, and the taste of sweets more delicious after something bitter.”¹³

Timothy McKinney has recently shown that it was not so much the theoretical tradition itself, but rather the poetical, compositional and pedagogical practices that initiated such a decided impact: this was “the first time a systematic means of explaining music’s expressive power [was] based upon the melodic and harmonic intervals from which it is constructed.”¹⁴ As conduits of this notion resulting in the assigning the major and minor harmonic qualities to opposite sides of an affective spectrum, he points to Pietro Bembo’s theories of Petrarch’s vernacular works, based on the contrast of the concepts of *gravità* and *piacevolezza*, and Adrian Willaert’s *Musica Nova* madrigals.¹⁵ In this context, my link between Vivaldi’s practices and concurrent theoretical views is further justified.¹⁶

Dualistic views occupied the attention of the early eighteenth-century local theorists bent upon the justification of the system built on the dichotomy between the modes with the major and minor third over their finals; however, at the same time, they offered several options for the model for both modes and refrained from responding to the question of which minor-third mode created the most intimate pair with its core major.

Angelo Michele Bertalotti’s primer *Regole utilissime* (1706) discusses tonal space in the form of a dialogue between the learned mentor, who sets out the multifaceted options for modal organization, and the impatient disciple, who wishes him to limit the description to the core modes with major and minor third:

Disciple: From what I have studied and learnt, these who list two [modes] call them in general terms the minor mode and the major mode: the minor is the one that has the minor third and are those that end on Re and on Mi; and the major is the one that has the major third and are those that end on Do and Fa.¹⁷

¹³ GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Part 3, Chapter 27 (GUY A. MARCO – CLAUDE V. PALISCA, trans., *The Art of Counterpoint*, cit., p. 53).

¹⁴ See TIMOTHY R. MCKINNEY, *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2010, p. 13: “In their published theories of interval affect stemming from Willaert’s compositional and pedagogical practices, Vicentino and Zarlino ascribe specific expressive characteristics to certain intervals: major intervals are suitable for happy affections, and minor intervals for sad ones. [...] In Willaert’s hands, the dichotomy between major and minor intervals provides the basis for far more subtle and profound expressive interpretations of texts.”

¹⁵ PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, Venice, Tacuino, 1525; ADRIAN WILLAERT, *Musica nova*, Venice, Gardano, 1559.

¹⁶ While Zarlino directly refers to the “eccellentissimo Adriano,” Vivaldi’s practices had not been addressed by the theorists considered below.

¹⁷ ANGELO MICHELE BERTALOTTI, *Regole utilissime per apprendere con fondamento e facilità il canto fermo*, Bologna, Silvani, 1706. 4th ed., 1756, p. 27: “Discepolo: Per quanto ho studiato, ho imparato, che quelli che ne numerano due, lo dicono per discorso generale, cioè Tuono minore, e Tuono maggiore; il minore, è quello che ha la Terza minore, e sono quelli che terminano in Re, ed in Mi, ed il maggiore è quello che ha la Terza maggiore, e sono quelli che terminano in Do, ed in Fa.” Similarly, ZACCARIA TEVO in *Il musico testore*, Venice, Bortoli, 1706, p. 269, neatly listed the four systems of tonal organization as co-existing, although concluding that in practice there were only two modes.

Francesco Gasparini's thorough-bass handbook *L'armonico pratico al cimbalo* (1708) presents a system of tonalities relevant for a keyboard player. His resolute recognition of the two-mode key system, through eliminating the obsolete "third and fourth modes" (the Phrygian and Hypophrygian), is made more explicit when he discusses:

the characteristics and the number of the modes and their formation. [...] It is sufficient to state that any composition is formed [in its mode] either with the major third or with the minor. [...] In the case of a major third, starting from precisely that note on which the composition is built, read: *ut, re, mi*; in the case of a minor third: *re, mi, fa*. I leave out consideration of the third and the fourth modes, which must be read: *mi, fa, sol*, since this is not applied at all by present-day composers in its original structure, but with transpositions that would make explanations necessary.¹⁸

Slightly later, a number of musicians active in the *terra ferma* of the Veneto region, contributed significantly to this discourse, expressing diverse opinions on the type of major-minor pairing. Francesco Antonio Calegari, the *maestro di cappella* in the Basilica del Santo in Padua, a prominent musician and influential theorist, addressed this issue in his manuscript treatise *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* (1732).¹⁹ Calegari strongly advocates the hexachordal C-d pairing, explaining their affinity even by the same solmization (except for the final): "As the minor mode is derived from the major mode, so in practice the minor mode immediately follows the major mode."²⁰

Calegari's position mirrors a robust tradition of Renaissance polyphony: starting with Heinrich Glarean and including Zarlino, the Dorian octave species had been traditionally considered the core mode with the minor third above the final. Naturally enough, the pairing of the C Ionian and D Dorian, named *Ut-Re*, was conceived as the closest relation between the two opposite modes up to the late seventeenth century.²¹

¹⁸ FRANCESCO GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venice, Bortoli, 1708, p. 72 (trans. FRANK S. STILLINGS, *The Practical Harmonist at the Harpsichord (1708) by Francesco Gasparini*, ed. David L. Burrows, New Haven, Duke University Press [New Haven Yale School of Music], 1963, pp. 73-74): "[...] la qualità, e quantità de' Toni, e loro formazione [...] Basterà dunque avvertire, che qualsivoglia Composizione è formata o con la Terza maggiore, o con la Terza minore [...] mentre con la Terza maggiore ci figuremo, che principiando dalla propria corda dove si forma la Composizione, dica: *Ut, Re, Mi*, e le altre colla Terza minore diranno, *Re, Mi, Fa*, lasciando da parte le riflessioni del terzo, e quarto Tono, che regolarmente deve leggersi, *Mi, Fa, Sol*. Ma perchè questo dai Compositori d'oggi non vien pratica o col suo natural rigore, e con la propria Costituzione, ma con trasporti, che mi darebbero materia di discorrerne."

¹⁹ FRANCESCO ANTONIO CALEGARI, *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni*, ms., A-Wn, Mus. Hs. 19103 MUS, c. 1732.

²⁰ *Ibid.*, p. 24: "[...] che siccome l' Armonial Tuono Minore dal Maggiore è prodotto, così parimente in pratica unitamente al Maggiore, il Minore, immediatamente succede." See as well WALTER W. SCHURR, *Francesco Antonio Calegari (d. 1740): Music Theorist and Composer*, PhD dissertation, Catholic University of America, 1969, pp. 18-21.

²¹ See HEINRICH GLAREAN, *Dodecachordon*, 4 parts, Basel, Petri, 1547 (trans. Clement A. Miller, 2 vols., Rome, American Institute of Musicology, 1965, I, p. 70).

Lorenzo Penna offers C Ionian and D Dorian as the two ‘types’ of keys (referring to them as “primo modo” and “secondo modo”), thus expressing explicit recognition of the importance of these modal structures.²² Penna’s disciple Nikolai Diletskii, in his *Grammatica musikal’naya* boldly evinces the modal-hexachordal pairing and emphasizes their affective polarity: “The six musical signs are these: *ut, re, mi, fa, sol, la*; *ut-mi-sol* is of joyful mood, *re-fa-la* is of sad mood. [...] If someone does not understand that there is diverse music, he does not accept that it can be of a joyful mood, such as *ut-mi-sol*, and of a sad one, which is *re-fa-la*.”²³ The decisive impact of the hexachordal *Ut-Re* pairing remains evident in the disposition of keys and their kinship to Johann-David Heinichen’s circle of twenty-four major and minor tonalities.²⁴

At the same time, Calegari’s adherence to the *Ut-Re* tradition had been recognized as quite a conservative option to organize the dichotomy of modes with the major and minor third over their final. The deviation from modal prescriptions is prominent in the writings of Calegari’s successor, Francescantonio Vallotti – one of the most important north Italian theorists and composers of the mid-century – who held the post of *maestro di cappella* at the Basilica del Santo in Padua from 1730 to 1780. While initially supporting Calegari’s justification of hexachordal Ionian-Dorian duality, Vallotti later distanced himself from this theory and recognized the relative pairing as basic to the system:

The core minor mode should be the octave species *A la mi re*, not *D la sol re* for many reasons that appertain to interpretation, not to history [...]. From this it becomes clear that the true basis and natural location for the minor harmonic mode is the string and octave *A la mi re* in its natural position, as follows: *re mi fa re mi fa sol la*; and this [structure] should be preserved unchangeable in any transposition either with the sharp or flat sign.²⁵

²² LORENZO PENNA, *Li primi albori musicali*, Bologna, Monti, 1672, pp. 194-196.

²³ NIKOLAI DILETSKII, *Grammatica musikal’naia*, ms., 1723 (in Ukrainian), facs. Kiev, Muzitchna Ukraina, 1970, pp. iv, lxxiii: “Шість нот—*ут ре мі фа соль ля*; *ут мі соль* веселого тону, *ре фа ля* смутного тону... Когда кто не зрозумієт, что єсть музика і вельорака, не зрозумієт того, что она єсть веселого, яко то *ут мі соль* і что єсть она смутного тону, яко то *ре фа ля*.”

²⁴ See JOHANN DAVID HEINICHEN, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden and Freiberg, Matthaeus, 1728, p. 837; HAROLD S. POWERS, *From Psalmody to Tonality*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. Cristle Collins Judd, New York, Garland, 1998, pp. 275-340: 279; ERIC THOMAS CHAFE, *Monteverdi’s Tonal Language*, New York, Schirmer, 1992, pp. 44-46. D Dorian as the pattern for the minor mode scale, as well as the *Ut-Re* pairing, was very much in the French tradition. See CYNTHIA VERBA, *Rameau’s Views on Modulation and Its Background in French Theory*, “Journal of the American Musicological Society”, 27/4, 1978, pp. 467-479: 469; JOEL LESTER, *Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680*, “Journal of the American Musicological Society”, 30/2, 1970, pp. 208-243: 215-216.

²⁵ FRANCESCANTONIO VALLOTTI, *Trattato della moderna musica*, 4 parts, ed. Bernardino Rizzi, Padua, Messaggero, 1950, Part 4, p. 449: “Deve poi necessariamente il tono minore essere fondato nella corda ed 8^a di A la mi re, non in quella di D la sol re per molte e tante ragioni, le quali poichè al trattato appartengono e non alla storia [...]”; p. 448: “Dunque chiaramente apparisce che la vera base e la sede naturale del tono minore armoniale si è la corda ed 8^a di A la mi re con la sua naturale lettura, che è precisamente: *re mi fa re mi fa sol la*; e questa gli deve essere conservata invariabilmente in qualsivoglia trasporto o sia egli in figura di diesis o in figura di bemolle.”

Vallotti's conceptual shift with regard to the recognition of the Aeolian as the core minor-third mode and the relative keys as belonging to the modal pair gradually became the mainstream and not just in northern Italy. The evolution in his thought resembles similar developments expressed by other prominent theorists to the north of the Alps. Joel Lester writes that Andreas Werckmeister in his earlier works accepted Dorian as the model for the minor mode, and only in his *Paradoxal-Discourse*, published posthumously, was the Aeolian then posited as the model.²⁶ Even Rameau, justly considered as among the earliest to espouse common-practice harmonic tonality, would briefly embrace the concept of *Ut-Re* pairing, before changing his mind – even before the *Traité de l'Harmonie* was published in 1722.²⁷

Count Giordano Riccati, a physicist, architect, and music theorist from Castelfranco Veneto (later based in Treviso), seems to have been the first to highlight the intimate kinship between the relative major and minor modes. Like other Venetian theorists, with whom he conducted a life-long communication and exchange of ideas, Riccati did not hasten to publish his works, preferring to disseminate them in private correspondence with Italian and West-European musicians and *literati*. The problem of Rameau's putative priority in developing these pivotal theories did appear to trouble him:

The consideration of the fundamental bass and the way in which both modes with the major and minor thirds are produced are worth mentioning separately. I reported the same origin of the two modes in 1735 to Francescantonio Vallotti, an excellent *maestro di cappella* at the Church of St. Antonio in Padua, when he, having shared with me the serie of chords, which he supposed to be those of the major scale, inspired me to make further [profitable] steps [in this direction.] The work *Generation Harmonique* by Rameau, in which this same finding is described, was published in Paris in 1737.²⁸

In his treatise *Saggio sopra le leggi del contrappunto*, published only in 1762, Riccati states: "I said that the diatonic system contains two modes: major and

²⁶ JOEL LESTER, *The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory, 1680-1730*, "Journal of Music Theory", 22, 1978, pp. 65-103: 68-69; ANDREAS WERCKMEISTER, *Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe*, Quedlinburg, Calvisius, 1707, pp. 85-89.

²⁷ JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722, *Supplement*, pp. 11-13 (trans. PHILIP GOSSETT as *Treatise on Harmony*, New York, Dover, 1971, pp. 170-172). See also BELLA BROVER-LUBOVSKY, *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 71-74.

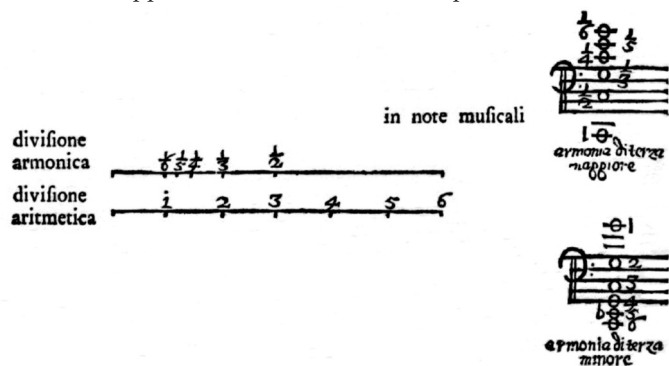
²⁸ GIORDANO RICCATI, *Esame del Sistema Musico di M. Rameau. Dissertazione Acustico-Matematica*, "Continuazione del nuovo Giornale de' letterati d'Italia", 21 [1780], Modena, pp. 47-97, 47: "La considerazione del Basso fondamentale, e la maniera, con cui si generano le Scale dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, meritano distinta menzione. La stessa origine dei due Modi la comunicai l'anno 1735 al p. Francescantonio Vallotti eccellente Maestro di cappella nel tempio di S. Antonio di Padova, che avendomi partecipata la serie degli accompagnamenti, ch'egli assegnava alle corde componenti la Scala del Modo Maggiore, mi diede occasione di avanzare l'utilissimo passo. L'Opera *Génération Harmonique* di M. Rameau, in cui si contiene la medesima scoperta, fu pubblicata in Parigi l'anno 1737."

minor, and I will add now that the latter's fundamental tone lies on the sixth degree of the former. The two modes, major and minor, whose basic tones correspond on this rationale, are called relative, since they share the same scale."²⁹ According to Riccati, from the very process of transposing the relative minor to the major key onto the same final and correlating the collection of triads on their diatonic scales these two pairs, the parallel pairing could easily be derived: "I will expand more on the modulation that proceeds from the mode with major third to that with minor third that rests on the same base. The subordinated mode similar to the principle shares with it two harmonies: two unisons and two perfect consonances."³⁰

Giuseppe Tartini, who served as *primo violino e capo di concerto* at the Basilica del Santo in Padua during 1721-1760, generated his own personal view on the type of modal pairing. In contrast to Riccati, his concept of modal dualism leans on the parallel pairing, from which the relative may be produced:

Our musical practice embraces two different kinds of harmony: that which is called the major-third type, and which arises from harmonic division of the sonorous string into unequal parts, $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$; and that which is called the minor-third type, and which arises from arithmetic division of the same string into equal parts 1, 2, 3, 4, 5, 6.³¹

FIGURE 1. Giuseppe Tartini, *Trattato di musica*, p. 66.



²⁹ GIORDANO RICCATI, *Saggio sopra le leggi del contrappunto*, Castelfranco Veneto, Trento, 1762, p. 9: "Ho detto che il Sistema Diatonico contiene i due Modi maggiore, e minore, ed or aggiungo che questo ha per fondamento la sesta corda di quello. I due Modi maggiore, e minore, le cui basi si corrispondano nell'assegnata ragione, si chiamano relativi; perchè hanno comune la Scala."

³⁰ *Ibid.*, p. 17: "Spendere più parole intorno alla modulazione, che passa da un Tuono per Terza maggiore al Tuono per Terza minore appoggiato alla stessa base. Un Tuono subordinato simile al principale ha con esso comuni due accompagnamenti, che portano seco la comunione di due equisonanza, di due consonanze perfette."

³¹ GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padua, Stamperia del seminario, 1754, pp. 65-66: "La nostra musica pratica abbraccia due generi diversi di armonia: quello, che si chiama di terza maggiore, e nasce dalla divisione armonica della corda Sonora in parti ineguali $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$; E quello, che si chiama di terza minore, e nasce dalla divisione aritmetica della stessa corda in parti equali 1, 2, 3, 4, 5, 6."; Trans. FREDRIC JOHNSON as *Tartini's Trattato*. PhD diss., Indiana University, 1985, p. 166.

Tartini attempts to maintain the systematic unity of his dualistic conception by deriving both major and minor triads from a hierarchy of relationships based on harmonic versus arithmetic proportions of dividing a string.

In this same treatise, *Trattato di musica* (1754), Tartini considers the minor triad as extrapolated from the unity of the combination tones ("tuono differenze") in the major triad. Therefore, by arranging the intervals of the harmonic series in the order of their appearance, and deriving the combination tones of the first order, he demonstrated the existence of the minor triad paired with the C major triad. By accepting the first seven partials of the harmonic series, he demonstrated that the resultant tones of the first six intervals generated, all based upon the same lower sound, do provide the desired minor triad.

So, as Tartini shows, various subdivisions of the monochord begets several complementing series, the first two of which create the symmetrically placed major ascending and parallel minor descending triads:

1. The fundamental harmonic series *sestupla armonica* produces the major triad C-c-g-c'-e'-g'=60:30:20:15:12:10.

2. The arithmetic series, consisting of the residual of the previous series, produces the minor triad C-G-F-E-E♭-C=60:50:48:45:40:30 and the subdominant F.³²

Tartini thus considers the parallel minor triad as an intrinsically inseparable consequence of major harmony. In *De' principj dell'armonia musicale* he further justifies the unity and dichotomy of the parallel major and minor triads, employing a variety of arguments: physical, mathematical and musical.³³

The union of both major and minor formulae represents the fifth C-G with E positioned as the harmonic mean between C and G, and E♭ as the arithmetic mean.³⁴ Since E♭ forms a major third with G and is the distance of a minor third from C, Tartini considers that it contains within itself the inherent qualities of both major and minor harmonies. In this way Tartini aims to prove the C-E-G and C-E♭-G kinship, projecting the minor third as a distance between relative scales C minor – A minor.

Such different explanatory frameworks seem to presuppose different perspectives on the kind of dualism of the major and minor modes. It may be concluded that the main direction taken by the north Italian theorists was a rejection of supertonic relations and establishment of both relative and parallel pairs of modes. With regard to the mediant minor, it seems that it did indeed become marginal trend. We can say that only Padre Alessandro Barca, a law professor at the University of Padua and Vallotti's friend and scientific advisor, advocated mediant relations between the ascending major-key scale and the descending Phrygian. Barca applied the mirror principles to scales due to their symmetrical scale structure.³⁵

³² The third, geometric series, creates dissonances. See: *Ibid.*, pp. 77-78.

³³ GIUSEPPE TARTINI, *De' principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padua, Manfrè, 1767, pp. 20-21.

³⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

³⁵ ALESSANDRO BARCA, *Introduzione ad una nuova Teoria di Musica*. Memoria Prima (a letter of January 23, 1783), in "Saggi scientifici e letterari dell'Accademia di scienze, lettere e arti in Padova,

Comparing theoretical precepts on modal dualism with Vivaldi's handling of the major-minor contrasts and binary oppositions of chordal syntax and emotional meaning, one may assert that along with the uniformity in treating the supertonic, relative and parallel pairing, the tonic-mediant relationship in *Fonti del pianto* deviates from the generally accepted process in which the status of the mediant was downgraded in the tonal plans of contemporary compositions. The dismantling of the mediant can be illustrated by Johann-David Heinichen's theories as conveyed in his *Der General-Bass in der Composition* (1728). The Saxonian musician criticizes a careless use of the progressions from tonic to mediant minor and warns that it "has to be dealt with very carefully."³⁶

It is clear that this broad variety of approaches by theorists and musicians in exploring the major-minor duality and a dichotomy within the tonal system bears witness to a clash between the natural phenomenon itself, its exegesis and musical practice. Without attempting to resolve this clash, I will just assert here that the reasons for these conceptual discrepancies certainly were purely technical, and arose from a variety of acoustical renditions of interval size.

The coexistence of various methods of measuring the intervals gave rise to tuning systems and temperaments that produced a much broader spectrum of thirds than merely the major versus minor thirds of equal temperament. Given the fact that the discrepancy between the tempered major third (386 cents) and the Pythagorean ditone (408 cents) exceeded 20 cents, the difference between the major and minor third so crucial for developing the dualistic concept was linked to the specific tuning systems promoted by particular musicians.

Zarlino, Vallotti, Riccati and Tartini extensively address the complexity of measuring major and minor thirds versus just thirds (Ptolemy's syntonic diatonic) normally intoned by singers, Pythagorean ditones used for their instrumental accompaniments and meantone temperament used for tuning organs.³⁷ Tartini, for example, described Vallotti's organ improvisations in the Paduan Basilica as making the utmost from "comparison of the major and minor perfection of the chords with respect to the various modulations required. If the

1786, I, pp. 365-418: 366. See Giordano Riccati, Alessandro Barca, Francesco Antonio Vallotti: *Acustica accordatura e temperamento nell'Illuminismo Veneto*, ed. Patrizio Barbieri, Rome, Torre d'Orfeo, 1987. Concurrently, a similar view of the C ascending – E descending pair was introduced by CHARLES HENRI DE BLAINVILLE, *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris, Pissot, 1767, pp. 171-173.

³⁶ JOHANN DAVID HEINICHEN, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden and Freiberg, Matthaeus, 1728, p. 847, n.1: "Nimmet er in unsern Circul einen Modum maj. vor sich, z.B. c dur, und überspringet 2. modos zur rechten Hand, so findet er das e moll, welches um eine 3. maj. von dem c dur entfernt, und also obengedachter massen sehr behutsam tractiret werden muß."

³⁷ See PATRIZIO BARBIERI, *L'espressione degli 'affetti' mediante l'ineguale accordatura degli strumenti da tasto nel Settecento veneto*, Vicenza, Centro studi di arte organaria veneta, 1986, pp. 42-67; ID., *Giordano Riccati fisico acustico e teorico musicale. Con una memoria inedita di acustica architetonica*, in *I Riccati e la cultura della Marca nel Settecento europeo*, eds Gregorio Piapia and Maria Laura Soppelsa, Florence, Olschki, 1992, pp. 279-304; ID., *Il sistema armonico di Tartini nelle 'censure' di due celebri fisico-matematici: Eulero e Riccati*, in *Tartini. Il tempo e le opere*, eds Andrea Bombi and Maria Nevilla Massaro, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 321-344.

temperament were equal, or a little more or a little less than equal, there certainly would not be that *chiaroscuro* which in practice produces an excellent effect.”³⁸ Tartini himself stresses the necessity for having an acoustical basis for his harmonic system. Barca states that “any temperament [...] includes the unequal perfect thirds, without which any temperament does not exist. But all these differences in thirds do not exceed a comma.”³⁹

Heterogeneous tuning conventions begot various kinds of dualism. Furthermore, the unsteady physical-acoustical basis for this pluralism was compounded by the adherence of some musicians to the Pythagorean tradition of measuring the arithmetical ratios of intervals, and of other theorists who followed the Peripatetic-Aristoxenian tradition of stressing their physical qualities.

At the same time, the discussion of the distinctions between major and minor were not limited solely to the topic of different intervallic successions; the musicians emphasized the aptness of various major and minor modes and their combinations to evoke an impressive diversity of emotional hues. Riccati, who offered his version of temperament, also analysed the effect of his own and its alternative eighteenth-century irregular tempered systems on individual tonalities. He outlined the aim of his treatise *Le leggi del contrappunto* thus: “Primarily, it treats the Major and Minor Modes and their origin; the fourth book contains the doctrine of musical temperaments, giving special attention to the clarification of the unequal tuning of instruments, of which the varying character of the modes with the major third and the minor third depends, and from which expert Masters profit greatly.”⁴⁰ In addition, the contemporaries of Vivaldi normally demonstrated the coherence of both the practical and theoretical ramifications of their position *vis-à-vis* the major/minor modal polarity. Thus, Vallotti’s motets with their compound tonal structure feature modulations to the

³⁸ GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell’armonia*, Padua, Stamperia del Seminario, 1754, p. 100: “[...] Padre Vallotti nostro Maestro come il più ragionevole di tutti perchè il più prudente. Egli, dice, che si deve lasciare a’ tasti bianchi dell’organo tutta la loro naturale perfezione; sì perchè sono li naturali del Genere diatonico; sì perchè di questi nel servizio Ecclesiastico se ne fa il maggior uso: riducendo la massima imperfezione a que’ tasti neri, che sono i più lontani dal Genere diatonico, e di quasi niun’uso. In oltre osserva qual piacere risulta suonando l’organo (ed egli è stato eccellentissimo suonatore, come ora è compositore eccellentissimo, e vero Maestro d’arte sua) dal confronto della perfezione maggiore, e minore degli accordi rispetto alle varie modulazioni, che occorrono. Se il temperamento fosse eguale, o poco più poco meno, non vi sarebbe certamente questo chiaro oscuro, quale in pratica produce ottimo effetto.”

³⁹ ALESSANDRO BARCA, *De’ Principi del temperamento nella nostra musica*, ms., c. 1805, see Giordano Riccati, *Alessandro Barca, Francesco Antonio Vallotti*, cit., p. 232.

⁴⁰ Patrizio Barbieri, ed. GIORDANO RICCATI, *Manifesto che annuncia l’uscita de Le leggi del contrappunto*, ms., 1787, I-TVco, Misc. 1415.2, p. i: “Si tratta nel primo dei Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, e della loro origine; Contiene il quarto Libro la dottrina dei musici Temperamenti, e si ferma specialmente a porre in chiaro l’ineguale accordatura degli Stumenti da tasto, dalla quale dipende il vario carattere dei Tuoni o per Terza maggiore, o per Terza minore, da cui i periti Maestri raccolgono molto profitto.”

relative and supertonic minors, and very rarely to the parallel minor, are in accordance with his theoretical views. In Tartini's major-key sonatas and concertos the insertions in the parallel minor-key are virtually compulsory.

This brief survey shows that the process of establishing the framework of the major-minor tonality and display of its resources in the first half of the eighteenth century was far from smooth or straightforward. The main lesson we can learn from the analysis of Vivaldi's cantata is that the musical practice itself legitimized the variety of options available. Vivaldi's careful and undoubtedly deliberate use of various types of modal contrast highlights the genuine affective, rhetorical and technical resources of the emerging tonality. His strategies of using the major and minor modes *vis-à-vis* the contemporary theoretical attitude to these resources eloquently demonstrate the unity of practical and theoretical facets of this conceptual pluralism.

BELLA BROVER-LUBOVSKY

LA CONCEZIONE DEL DUALISMO MODALE ALL'EPOCA DI VIVALDI

Sommario

L'articolo analizza il dualismo modale maggiore-minore nella musica di Vivaldi alla luce della riflessione teorica sviluppatasi nell'Italia settentrionale attorno alla metà del diciottesimo secolo.

Nella prima parte del saggio viene analizzata la cantata per soprano e basso continuo *Fonti del pianto*, RV 656, in rapporto alle coeve discussioni sul contrasto tra i modi maggiore e minore e sulle varie tecniche attraverso cui poteva essere ottenuto. La traiettoria armonica del brano e i suoi rapporti con il testo intonato, non sempre scontati, dimostrano come Vivaldi – oltre alla sua risaputa predilezione per tali contrasti – utilizzi deliberatamente svariate possibilità di associare una tonalità maggiore a una minore. La relativa minore, che è generalmente ritenuta la forma di contrapposizione modale più comune nella musica settecentesca, è in realtà utilizzata assai di rado rispetto alla sopratonica, alla mediant e alla tonica parallela (sia maggiore che minore). Inoltre, le implicazioni retoriche legate alla disposizione dei vari tipi di contrasto modale utilizzati nel brano evidenziano come ciascuna tecnica rimandi a un significato di tipo affettivo, che dà origine a forme di dualismo modale più complesse di quanto comunemente si creda.

La tendenza, da parte di Vivaldi, a utilizzare diverse opzioni attraverso cui associare un modo maggiore a uno minore è considerata nel più ampio contesto della teoria musicale veneta sviluppatasi nel periodo che va da Zarlino a Tartini. Francesco Gasparini, Francesco Antonio Calegari, Francescantonio Vallotti e Giordano Riccati misero a punto vari modelli di tonalità maggiore e minore, astenendosi però dal rispondere alla questione inerente quale modo minore desse luogo a un più intimo legame con il suo corrispettivo maggiore. Le strategie messe in campo da Vivaldi nell'uso dei modi maggiore e minore, analizzate in rapporto alla concezione che i teorici suoi contemporanei avevano sviluppato nei confronti di questo tipo di risorse compositive, fanno emergere con chiarezza come la profonda interazione di aspetti pratici e speculativi costituisca il tratto saliente di questo pluralismo concettuale.

ENRICO CARERI

NOVITÀ FORMALI NELLE SONATE PER VIOLINO OP. II DI VIVALDI

Le sonate pubblicate da Vivaldi tra il 1705 (Op. I) e il 1716 (Op. V) sono generalmente considerate meno innovative dei concerti sia nelle scelte formali di base (struttura, disposizione e carattere dei movimenti) che sul piano stilistico, sebbene si riconosca a esse qualità musicale e in alcuni casi notevole originalità rispetto ai canoni dell'epoca. Se non guardiamo però ai concerti, ma alla produzione coeva per violino e continuo composta tra l'Op. V (1700) di Arcangelo Corelli e la metà del diciottesimo secolo, il ruolo storico di queste prime raccolte – e in particolare delle sonate per violino e continuo Op. II¹ – emerge con chiarezza. Dai risultati di una mia indagine sull'evoluzione stilistica della sonata barocca per violino, solo in parte utilizzati in sede interpretativa, appare evidente infatti il carattere innovativo di alcune particolari scelte formali che nei decenni successivi si sarebbero imposte come autentiche norme compositive.²

L'indagine prendeva spunto da un saggio di Michael Talbot sulle composizioni da camera in forma bipartita di Arcangelo Corelli in cui, attraverso lo studio sistematico di quattro aspetti strutturali – la tonalità in cui si chiude la prima sezione, la presenza (A:BA:) o assenza (A:B:) della ripresa e l'uguaglianza o similarità delle parti iniziali e finali delle due sezioni – lo studioso metteva per la prima volta in dubbio la presunta omogeneità stilistica delle opere del Maestro di Fusignano.³ La stessa metodologia e gli stessi parametri strutturali ho applicato a un *corpus* molto più ampio di composizioni per violino pubblicate tra il 1700 e il 1750, e precisamente a ventitré raccolte a stampa per un totale di 914 movimenti. La notevole mole di dati, tabelle e grafici ottenuta esaminando queste sonate hanno portato a risultati che vanno ben oltre la storia della sonata per violino e interessano le origini della forma sonata classica: attraverso la lettura diacronica dei dati relativi alle diverse modalità di ripresa del tema ho potuto individuare nell'Op. I di Veracini (1721) il punto di svolta a partire dal quale la ripresa 'al mezzo' e soprattutto la sua preparazione (con pausa e/o indicazione *forte*), essen-

Enrico Careri, Via dei Convolvoli 5, Campo di Mare, 00052 Cerveteri (RM), Italia.

e-mail: enricocareri@libero.it

¹ ANTONIO VIVALDI, *Sonate a violino e basso Op. II*, edizione critica a cura di Federico Maria Sardelli, Milano, Ricordi, 2015.

² ENRICO CARERI, *Dopo l'opera quinta. Evoluzione stilistica della sonata per violino nella prima metà del Settecento*, «Saggiatore Musicale», VII/2 (2000), pp. 243-278.

³ MICHAEL TALBOT, *Stylistic evolution in Corelli's music*, in *Studi Corelliani V*, Atti del Quinto Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 9-11 settembre 1994), a cura di Stefano La Via, Firenze, Olshki, 1996, pp. 143-158.

ziali alla chiara percezione della struttura ternaria, diventano norma compositiva. I grafici permettono di cogliere con chiarezza il graduale incremento della forma bipartita con ripresa (A:BA:), che rappresenta un aspetto non secondario di quella diffusa semplificazione del linguaggio avvenuta intorno agli anni Trenta e Quaranta particolarmente evidente nella produzione strumentale di Francesco Geminiani e Giuseppe Tartini. La distanza stilistica tra l'Op. I (1716) di Geminiani – considerata all'epoca fin troppo elaborata e complessa – e la successiva Op. IV (1739) è legata al desiderio del compositore di dare al tema una funzione strutturante chiaramente percepibile. Il graduale prevalere dello schema A:BA: rivela un'attenzione crescente per un'articolazione ternaria della composizione basata sulla ripresa alla tonica del materiale tematico iniziale nella seconda metà della seconda sezione. I dati relativi alle modalità di preparazione della ripresa mostrano una generale tendenza a dare all'ascoltatore chiari punti di riferimento, indispensabili al compositore per ampliare la forma: il ritorno del tema (e della tonica) gli offrono infatti lo spunto per un ulteriore sviluppo. La semplificazione – e in particolar modo la ripresa – serve innanzitutto a creare forme musicali più estese, proprio come nel concerto vivaldiano il ritornello orchestrale offre via via al solista nuove occasioni di elaborazione ritmico-melodica.

In questo processo di semplificazione, che culmina nello stile galante, Vivaldi svolge un ruolo essenziale proprio per l'adozione sistematica della forma-ritornello, ma la tendenza a semplificare è evidente in molti altri aspetti caratteristici del suo stile musicale, come lo stesso Talbot ha sottolineato nei suoi contributi sul Prete rosso.⁴ Tracce palesi di questa tendenza, che diverrà cifra stilistica nei concerti, si trovano nella produzione sonatistica già a partire dalla prima raccolta a stampa per violino Op. II (1709), e poi via via in misura maggiore nell'Op. V (1716), nelle dodici sonate manoscritte di Dresda (c. 1716-1717) e nella raccolta pure manoscritta di Manchester (c. 1726).

Se l'adozione della forma bipartita è già di per sé un segno che il compositore intende dare alla forma un'articolazione più chiara, se non altro perché la ripetizione delle due sezioni ne favorisce la percezione, e se la semplificazione che ne deriva è un elemento innovativo rispetto al corpus corelliano, allora alcuni dati possono dimostrare il carattere tutt'altro che conservativo dell'Op. II. Riporto qui di seguito le percentuali dei movimenti a sezione unica (s. u.), in forma bipartita (bip.), A:B: e A:BA: delle ventitré raccolte di sonate esaminate nel saggio citato.⁵

TAVOLA 1

AUTORE	OPERA	ANNO	S. U.	BIP.	A:B:	A:BA:
Corelli	V	1700	55	42	34	8
Valentini	IV	1706-1707	42	53	44	9
Bonporti	VII	1707	17	80	70	10

⁴ Si veda in particolare il capitolo sullo stile musicale vivaldiano nella sua monografia del 1978. ID., *Vivaldi*, Londra, Dent, 1978, pp. 73-93 (trad. it.: Torino, EDT, pp. 93-115).

⁵ ENRICO CARERI, *Dopo l'opera quinta*, cit., pp. 20-21.

AUTORE	OPERA	ANNO	S. U.	BIP.	A:B:	A:BA:
Vivaldi	II	1709	19	81	64	17
Albinoni	VI	c.1711	50	50	50	0
Piani	I	1712	33	67	65	2
Bonporti	X	1712	41	59	54	5
Valentini	VIII	1714	30	70	42	28
Geminiani	I	1716	60	36	24	12
Boni	II	1717	0	100	82	18
Castrucci	I	1718	53	43 ⁶	28	10
Veracini	I	1721	50	41	30	11
Somis	II	1723	31	69	58	11
Mancini	s.n.	c.1724	76	24	16	8
Barsanti	I	1724	64	28	8	20
Tessarini	II	1729	31	67	54	13
Tartini	I	1734	30	68	30	38
Geminiani	IV	1739	38	42	13	29
Tessarini	III	1740	24	71	12	59
Ferrandini	II	c.1742	14	86	50	36
Veracini	II	1744	64	29	6	23
Tessarini	XIV	1748	28	66	44	22
Sammartini	XIII	(post.)	11	79	47	32

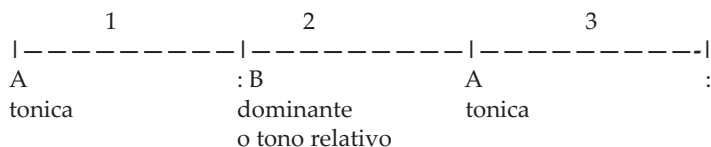
Fino all'Op. II di Giuseppe Gaetano Boni – dunque fin quasi alla fine del secondo decennio del Settecento – in cui sono eccezionalmente del tutto assenti movimenti a sezione unica, l'Op. II di Vivaldi presenta una percentuale di movimenti in forma bipartita (81%) raggiunta solo dall'Op. VII di Francesco Antonio Bonporti (80%) e che anche in seguito rappresenta un picco oltrepassato solo nel quarto decennio dall'Op. II di Giovanni Ferrandini (86%). Questa palese preferenza per la struttura in due sezioni con ritornello, che distingue Vivaldi non solo dal modello rappresentato allora dall'Op. V di Arcangelo Corelli (42%) ma anche dalla maggior parte dei compositori coevi, risulta via via sempre più manifesta nelle raccolte vivaldiane fino a rappresentare la regola nel volume manoscritto di Manchester. La si può osservare anche nei soli movimenti iniziali: se nelle sonate a tre Op. I (1705) solo tre preludi erano in forma bipartita, nell'Op. II lo sono ben dieci su dodici (sono a sezione unica solo quelli che aprono la seconda e settima sonata), mentre già nelle sei sonate dell'Op. V (1716) tutti i preludi utilizzano la forma con ritornello. Sia nell'Op. II che nella raccolta manoscritta di Dresda ben sette sonate sono prive di movimenti a sezione unica, mentre nelle sonate di Manchester Vivaldi utilizza ormai esclusivamente la forma bipartita – l'unica eccezione è RV 756 – anche nei movimenti che tradizionalmente sono a sezione unica, non solo dunque nei preludi ma anche nei movimenti lenti interni.⁷ Ma l'aspetto formale più interessante nella raccolta di Manchester è che il compositore si serva soprattutto dello

⁶ Il 5% delle arie bipartite nell'Op. I di Castrucci è in forma A:A:.

⁷ Si veda CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 9), Olschki, Firenze, 1998, pp. 182-183, 195.

schema A:BA:, ossia della ripresa, dimostrando – come vedremo tra breve – di essere anche in questo decisamente in anticipo sui tempi.

Come risulta dalla Tavola 1 la forma binaria tende negli anni gradualmente a prevalere, sebbene tale tendenza sia tutt'altro che lineare: ciò che cambia non è tanto il rapporto percentuale tra movimenti a sezione unica e movimenti in forma bipartita, quanto piuttosto la loro struttura interna, dal momento che questi ultimi tendono ad avere sempre più lo schema A:BA:.⁸ Fin dalla sua seconda raccolta a stampa Vivaldi dimostra un interesse particolare per l'utilizzo della ripresa: non solo dunque raddoppia in termini percentuali la presenza di composizioni in forma bipartita rispetto all'Op. V di Corelli (42% in Corelli/V, 81% in Vivaldi/II), ma si serve del ritorno del motivo iniziale, ossia dello schema A:BA:, in percentuali altrettanto considerevoli (8% in Corelli/V, 17% in Vivaldi/II) e comunque senza precedenti. Solo Giuseppe Valentini, a metà del secondo decennio, utilizza la ripresa con maggiore frequenza (28% in Valentini/VIII) e dobbiamo attendere Tartini per vedere per la prima volta lo schema A:BA: prevalere su quello A:B: (38% in Tartini/I).⁹ L'Op. II di Vivaldi rappresenta perciò una tappa importante nel graduale affermarsi della struttura ternaria basata sulla ricapitolazione alla tonica del materiale tematico iniziale secondo lo schema che segue:



Se poi guardiamo alla raccolta di Manchester, la cui redazione risale alla metà degli anni Venti ma che comprende sonate composte diversi anni prima,¹⁰ il ruolo storico dell'Op. II appare ancora più chiaro. L'alta percentuale di movimenti A:BA: presenti nella prima raccolta a stampa del 1709 si rivela infatti non già un episodio occasionale, quanto piuttosto un aspetto rilevante dell'evoluzione della sonata vivaldiana e più in generale dello stile vivaldiano. Tutte le sonate di Manchester, con una sola eccezione, sono in forma bipartita e metà di esse seguono lo schema con ripresa: la raccolta rappresenta dunque il punto d'arrivo di un percorso innovativo caratterizzato dal progressivo abbandono della forma a sezione unica e dalla parallela e crescente adozione di quella bipartita con ripresa.

L'utilizzo sempre più consistente della ricapitolazione fa parte – come si è detto – del processo di semplificazione più volte osservato dagli studiosi del mae-

⁸ Cfr. i grafici 1-3 in ENRICO CARERI, *Dopo l'opera quinta*, cit., pp. 29-328

⁹ In termini percentuali anche Barsanti/I (1724) utilizza lo schema A:BA: più di quello A:B:, ma il numero di movimenti è molto limitato e dunque poco significativo: su venticinque movimenti complessivi, due sono in A:B: e cinque in A:BA:.

¹⁰ Cfr. CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, cit., pp. 193-194: «Tutto lascia dunque pensare che il volume di Manchester raccolga composizioni scritte in un arco di tempo piuttosto ampio, di circa una decade, dalla metà degli anni Dieci sino all'epoca della compilazione del manoscritto».

stro veneziano, dal momento che il ritorno del tema o di un suo frammento rende più chiaramente percepibile la struttura del movimento. Di particolare interesse, a questo riguardo, sono i modi e i luoghi in cui avviene la ripresa, non solo dunque la sua durata, che pure è essenziale per cogliere il 'ritorno' tematico e tonale, ma anche la sua preparazione e la sua posizione. Riporto di seguito i dati relativi alla durata, posizione e preparazione della ripresa nei sette movimenti con schema A:BA: dell'Op. II tratti dalla tabella 5 del saggio sopra citato.¹¹ Le abbreviazioni «m» e «cad» indicano rispettivamente la posizione della ripresa a metà della seconda sezione e in prossimità della cadenza finale, mentre le ultime due colonne rispettivamente la presenza di una pausa («sì» tondo) o una nota lunga («sì» corsivo) prima della ripresa e il segno dinamico «forte» sulla prima nota del tema.

TAVOLA 2. Sonate per violino Op. II: durata, posizione e 'preparazione' della ripresa

MOVIMENTO	BATTUTE DI RIPRESA	POSIZIONE	PAUSA O NOTA LUNGA	INDICAZIONE «FORTE»
3/i	1	cad	sì	no
3/iv	1	cad	no	no
4/iii	7	cad	sì	no
4/iv	4	m	no	no
5/iii	4	cad	sì	no
9/i	4	m	sì	no
9/iv	5	m	no	no

Questi dati acquistano significato se confrontati con quelli delle altre raccolte di sonate esaminate nel saggio, ma offrono comunque un quadro interessante sui modi in cui Vivaldi si serve della ricapitolazione. La seconda colonna, con la sola eccezione del preludio e della giga della terza sonata, mostra il chiaro intento del compositore di riproporre nella seconda sezione una porzione del tema iniziale sufficiente perché sia chiaramente percepito come 'ritorno' e dunque il proposito di realizzare una struttura ternaria ben riconoscibile all'ascolto. Nelle due eccezioni, in cui la ripresa si limita alla sola battuta iniziale, il senso di ricapitolazione è meno palese ma la scelta di ridurre il tema allo spunto iniziale è facile da comprendere: nel preludio il tema appare già alla dominante in apertura della seconda sezione e ripeterlo per più di una battuta avrebbe creato un fastidioso effetto di ridondanza, mentre nella giga è il ritmo stesso della danza stilizzata a scoraggiare lunghe riprese letterali perché il tema è presente ovunque. In entrambi i casi Vivaldi ripropone il motto in prossimità della cadenza e non a metà della seconda sezione, quindi la breve ripresa non serve a creare una struttura ternaria bilanciata ma il ritorno della tonalità d'impianto prima della cadenza finale.

Per comprendere il significato della ripresa nei movimenti A:BA: dell'Op. II può essere utile riassumere i caratteri e le funzioni che essa ha avuto nel repertorio sonatistico tardo barocco:

¹¹ ENRICO CARERI, *Dopo l'opera quinta*, cit., pp. 24-28.

1. *Ripresa a circa metà della seconda sezione.* Può avere la stessa funzione dell'esposizione del tema in apertura della seconda sezione, ossia offrire lo spunto per un ulteriore sviluppo e permettere così una maggiore estensione del brano (es. Castrucci/I/6/ii); oppure essere poco più che una rapida citazione (es. Sammartini/XIII/3/iii); può avere infine il significato di 'ritorno' che di solito attribuiamo alla ripresa del materiale tematico dell'esposizione nelle composizioni in forma-sonata, inteso ovviamente in termini molto generali (es. Geminiani/IV/5/ii). In generale, più ciò che la precede si allontana dal tema iniziale – ma perché ciò avvenga il brano deve essere sufficientemente esteso – maggiore è l'effetto di 'ritorno'.
2. *Ripresa in prossimità della cadenza finale.* La durata, la distanza dalla cadenza, il grado di 'allontanamento' di quanto la precede dalla tonalità d'impianto e naturalmente l'estensione del brano sono determinanti per comprenderne significato e funzione. Possiede talvolta un effetto di ricapitolazione, in particolare quando il motivo iniziale viene ripreso integralmente e rappresenta un autentico 'ritorno a casa' tonale (es. Vivaldi/II/5/iii). È frequente però che non vada oltre la semplice citazione (es. Bonporti/VII/10/i), da cui talvolta prendono avvio – nei movimenti allegri – gli ultimi vorticosi passaggi finali. In questi casi la classificazione tra i movimenti con schema A:BA: appare piuttosto forzata.¹²

Nell'Op. II prevale, seppure di poco, la ripresa a metà sezione, ma se si escludono i due movimenti della terza sonata, nei quali è poco più che una citazione (e come si è visto non poteva esser di più), il ritorno del tema iniziale ha sempre comunque la funzione di stabilire una chiara articolazione ternaria. Sia nella sarabanda della quarta sonata che nella giga della quinta il tema è ripreso – rispettivamente per sette e quattro battute – all'inizio della terza ed ultima porzione della seconda sezione, occupa dunque una posizione che le consente di essere percepita come 'ricapitolazione', sebbene in entrambe il senso di 'ritorno' sia soprattutto tonale visto che il motivo iniziale è già presente alla dominante all'inizio della seconda sezione.

In tre movimenti dei sette con schema A:BA: la ripresa è preparata da una pausa, in uno da una nota lunga e in nessuno è presente l'indicazione *f*. Chi ha dimestichezza con la scrittura vivaldiana sa che il compositore utilizzava i segni dinamici solo dove non li considerava superflui, dunque la *f* sulla prima nota della ripresa – che prima dell'Op. II troviamo ad esempio nelle sonate di Corelli (V/9/ive V/11/ii), Valentini (IV/1/vi e IV/5/v) e Bonporti (VII/10/i) – era per Vivaldi probabilmente inutile, spettava all'esecutore – senza che il compositore dovesse prescriverlo – distinguere il ritorno del tema da quanto lo precede.¹³ Che Vivaldi ritenesse sufficiente la pausa risulta del resto evidente dall'esame dei venticinque

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ Si veda ENRICO CARERI, *Sull'uso vivaldiano dei segni dinamici*, in Antonio Vivaldi. *Passato e Futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot (Atti del Convegno Internazionale di Studi, 13-16 giugno 2007, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 319-338. Pubblicazione online: <<http://www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>>.

movimenti con schema A:BA: delle sonate di Manchester, dove l'indicazione dinamica è sempre assente e il tema è preparato in dodici casi da una pausa e in tre da una nota lunga, come risulta dalla tabella che segue:

TAVOLA 3. Sonate di Manchester: durata, posizione e 'preparazione' della ripresa

MOVIMENTO	FORMA	BATTUTE DI RIPRESA	POSIZIONE	PAUSA O NOTA LUNGA	INDICAZIONE «FORTE»
1/i	A:B:				
1/ii	A:BA:	5	m	sì	no
1/iii	A:BA:	1	m	sì	no
1/iv	A:B:				
2/i	A:B:				
2/ii	A:BA:	5	m	no	no
2/iii	A:B:				
2/iv	A:B:				
3/i	A:BA:	4	m	sì	no
3/ii	A:BA:	2	m	sì	no
3/iii	A:BA:	4	m	sì	no
3/iv	A:B:				
4/i	A:BA:	4	m	sì	no
4/ii	A:BA:	7	m	sì	no
4/iii	A:B:				
4/iv	A:BA:	4	m	sì	no
5/i	A:BA:	4	m	sì	no
5/ii	A:BA:	2	m	sì	no
5/iii	A:B:				
5/iv	A:BA:	2	m	no	no
6/i	A:BA:	1	m	sì	no
6/ii	A:B:				
6/iii	A:BA:	2	m	no	no
6/iv	A:B:				
7/i	A:BA:	1	m	sì	no
7/ii	A:B:				
7/iii	A:B:				
7/iv	A:BA:	6	m	no	no
8/iv	A:BA:	4	m	sì	no
8/ii	A:BA:	5	m	no	no
8/iii	A:B:				
8/iv	A:BA:	8	m	no	no
9/i	A:B:				
9/ii	A:B:				
9/iii	A:B:				
9/iv	A:BA:	2	m	no	no
10/i	A:BA:	2	m	sì	no
10/ii	A:BA:	13	m	no	no
10/iii	A:B:				
10/iv	A:B:				

MOVIMENTO	FORMA	BATTUTE DI RIPRESA	POSIZIONE	PAUSA O NOTA LUNGA	INDICAZIONE FORTE
11/i	A:BA:	1	m	sì	no
11/ii	A:B:				
11/iii	sezione unica				
11/iv	A:BA:	2	m	no	no
12/i	A:B:				
12/ii	A:BA:	2	m	no	no
12/iii	A:B:				
12/iv	A:B:				

Il dato più interessante che emerge dalla Tavola 3 – oltre naturalmente al fatto che con una sola eccezione (11/iii) la raccolta è costituita di soli movimenti in forma bipartita di cui ben venticinque con schema A:BA: – riguarda la posizione della ripresa sempre invariabilmente a circa metà della seconda sezione. In tre casi (5/ii, 10/i e 12/ii) Vivaldi ripropone il tema esattamente a metà, non una battuta prima né una dopo, realizzando in tal modo una struttura ternaria perfettamente equilibrata. La ripresa a metà diventa norma compositiva a partire dall'Op. I di Veracini (1721), dove per la prima volta in una raccolta a stampa sono assenti riprese vicino alla cadenza finale, dunque qualche anno prima della redazione del manoscritto vivaldiano (c. 1726).¹⁴ Si tenga presente però che l'opera di Veracini contiene solo sette movimenti con schema A:BA: (corrispondenti all'11% dell'intera raccolta) contro i venticinque delle sonate di Manchester (52%) e ciò significa che Vivaldi è stato di fatto non solo il primo ad adottare in modo sistematico la forma bipartita con ripresa, ma anche il primo ad utilizzare metodicamente la ripresa al mezzo. L'adozione sistematica della forma bipartita (con e senza ripresa) e l'abbandono delle forme a sezione unica era stata già notata dagli studiosi di Vivaldi, ma non in riferimento alla produzione sonatistica della prima metà del secolo, col risultato che mai prima d'ora era stato possibile comprendere fino in fondo le novità strutturali dell'ultima raccolta di sonate. Le percentuali di movimenti in forma bipartita (98%) e di movimenti con schema A:BA: (52%) se confrontate con quelle riportate nella Tavola 1 ci permettono di cogliere nitidamente il carattere fortemente innovativo del manoscritto.¹⁵ A tali novità, di per sé sufficienti a dare a quest'opera un posto di primo piano nella storia della musica barocca, si deve aggiungere quella altrettanto importante e mai osservata in precedenza di porre sistematicamente la ripresa a metà della seconda sezione, segno della piena consapevolezza del compositore di ottenere in tal modo equilibrio formale e senso di ricapitolazione.

L'esame delle scelte strutturali di base dell'Op. II e il loro confronto con la produzione violinistica coeva permettono di porre la prima raccolta di sonate per violino di Vivaldi sotto una nuova luce. L'alta percentuale di movimenti in forma

¹⁴ *Ibid.*, tabella 5, pp. 24-28. L'Op. V di Corelli e l'Op. IV di Valentini non fanno testo perché i movimenti con schema A:BA: sono solo quattro in ciascuna raccolta.

¹⁵ L'unico compositore che in quegli stessi anni adotta esclusivamente la forma bipartita è Gaetano Boni (vedi Tavola 1), che utilizza tuttavia lo schema con ripresa in percentuali molto ridotte (18%).

bipartita e con schema A:BA:, che come si è visto non ha precedenti nella produzione coeva a stampa, rappresenta infatti una tappa importante nel percorso che porterà Vivaldi ad abbandonare la forma a sezione unica anche nei movimenti lenti e ad utilizzare prevalentemente la struttura ternaria basata sulla ricapitolazione del tema. Il significato storico-musicale di questa scelta emerge con chiarezza se si confrontano le sue raccolte di sonate con quelle composte a partire dagli anni Trenta, quando il principio della ricapitolazione tematica tende ormai ad imporsi sugli schemi formali tradizionali passando dall'8% dell'Op. V (1700) di Corelli al 38% dell'Op. I (1734) di Tartini, al 29% dell'Op. IV (1739) di Geminiani, al 59% dell'Op. III (1740) di Tessarini. Nessuna raccolta pubblicata nella prima metà del diciottesimo secolo, tranne l'Op. III di Tessarini, che però è costituita di solo sei sonate per complessivi diciassette movimenti, presenta percentuali così alte come il manoscritto di Manchester, e non deve quindi sorprendere che proprio Vivaldi nell'Op. II, e via via in misura maggiore nell'Op. V e nelle sonate di Dresda, abbia dimostrato una particolare predilezione per lo schema bipartito con ripresa. Del resto – come si è detto – la forma ritornello utilizzata nei concerti ha la stessa funzione di stabilire chiari punti di riferimento tematico. Vivaldi si comporta in modo diametralmente opposto a Geminiani: quanto più questi si sforza di evitare le ripetizioni e di 'nascondere' la forma, tanto più Vivaldi la rende nitidamente percepibile venendo sempre incontro all'ascoltatore, come risulta particolarmente chiaro dal confronto delle rispettive raccolte di sonate per violoncello. L'utilizzo frequente dello schema A:BA: nell'Op. IV di Geminiani è certamente il segno di una maggiore attenzione al valore strutturante del tema, ma lo stile del maestro lucchese resta quello di sempre: asimmetria delle frasi, scarsa cantabilità, complessità armonica, assenza di ripetizioni o di progressioni armoniche e melodiche, uso sistematico di elisioni, contrazioni, sincopi, ritardi.¹⁶ L'evoluzione stilistica delle sonate vivaldiane segue invece un percorso di semplificazione che riguarda anche gli aspetti strutturali di base e porta il compositore a preferire lo schema A:BA: a tutti gli altri modelli formali ereditati da Corelli e dalla sonata secentesca: la ricapitolazione tematica – come il ritorno ciclico del ritornello nei concerti – è innanzitutto desiderio di chiarezza e di equilibrio formale. È un percorso già pienamente avviato nell'Op. II, che avrà in seguito ampia fortuna, se è vero che proprio la contrapposizione delle aree tonali e il ritorno del tema e della tonalità d'impianto sono alla base del principio ternario classico.

¹⁶ ENRICO CARERI, *Francesco Geminiani (1687-1762)*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 104-112 (traduzione italiana: Lucca, LIM, 1999, pp. 127-134).

ENRICO CARERI

NOVEL FORMS IN VIVALDI'S SONATAS FOR VIOLIN, OP. 2

Summary

The sonatas published by Vivaldi between 1705 (Op. 1) and 1716 (Op. 5) are generally considered the least innovative of his instrumental *oeuvre* (concertos included) in terms of musical fundamentals (formal structure, order and character of the movements), although one still recognises musical quality and in some cases notable originality when placed in context of the canon of the time.

However, if we are not looking at instrumental works in general, but only at the output for violin and continuo that appeared between Arcangelo Corelli's Op. 5 (1700) and the middle of the eighteenth century, information emerges that encourages us to reflect on the historical role of Vivaldi's first collections, particularly that of the Sonatas for Violin and Continuo, Op. 2. From an earlier survey on the stylistic evolution of the baroque violin sonata, the results of which were only ever used in the interpretive context, it now seems evident that particular innovative Vivaldian forms would be imposed as authentic compositional norms in following decades.

LAUDATIO II

I first met Michael twenty-five years ago when he external examined at Durham University, my first employer. In those days, externals actually marked, and changed marks, and it quickly became evident to me, young greenhorn that I was, as I horse-traded scripts across the table with Michael, that I was facing a person of formidable intellect and clarity of thought. I now have the honour of leading Michael's own department at Liverpool; indeed, through happy coincidence, living four doors up from him and Shirley. Does any other street in Britain have two music professors? I was moved by the warmth that Michael and Shirley extended to my own family, and being their neighbour is very handy for popping round for cups of tea and a chat, and learning about the department's golden age.

Michael Owen Talbot was born in 1943 in Luton. He was a Junior Exhibitioner at the Royal Academy of Music, studied piano, organ and composition at the RCM, before going up to Clare College Cambridge, where he took a Mus B in 1965, and his PhD in 1968. His thesis, *The Instrumental Music of Tomaso Albinoni*, would seed his 1990 monograph on this composer. However, the first of his many books would be on Antonio Vivaldi, the composer with whom Michael became identified. Michael's splendid and copious achievements as a scholar need no introduction from me. His many marks of recognition include a Leverhulme grant in 1981; the C. B. Oldman Prize 1988; and the Serena Medal in 1999. On top of his many books and articles, Michael has also rediscovered some twenty lost works. He made his first splash in 1973 finding Vivaldi's 12 'Manchester' violin sonatas in the Henry Watson Music Library at Manchester – he discovered two more violin sonatas in 2010. As Vivaldi's musicological stock rose, largely due to Michael's own energies, so he captured the public imagination with his many media interventions authenticating or disputing scores as they came to light. "The knives are out over the authenticity of an opera said to be by Vivaldi", trumpeted the Daily Telegraph in 2004, with Michael dismissing claims about the 1726 serenata, *Andromeda Liberata*, as being 'almost fraudulent'.

Michael dedicated his entire career to the School of Music at the University of Liverpool. He was appointed Assistant Lecturer in 1968, climbing the ranks to Lecturer (1969), Senior Lecturer (1979), Reader (1983), and inheriting the James and Constance Alsop Chair of Music from Professor Basil Smallman in 1986, which he held until his retirement in 2002. Smallman's right-hand man since his appointment, Michael had a central role in hiring a succession of first-rate colleagues: Robert Orledge, Judy Blezzard, John Williamson, and James Wishart. If Smallman was a scholar-musician of the old school, then Michael turned Liverpool into a real centre of research excellence. His meticulous and scrupulous attitude to scholarship was mirrored in the strategic way he crafted a music

department into a *dream* department. From our current Research Excellence Framework -and Quality Assurance Agency- harried standpoint,¹ those days were indeed a dream, with a collegial core of five staff who were all friends; and a class-size of 13 students – I’m amazed that Michael seems to have total recall of every undergraduate he has ever taught. Michael is presently Emeritus Professor at my institution, and Visiting Professor at Liverpool Hope University. He is also a Fellow of the British Academy, and remains joint-editor of “*Studi vivaldiani*”. Actually, Michael’s ‘retirement’ was nominal; relieved of his university duties, he has continued to blaze on as a scholar. One of his Emeritus discoveries was Google: I am astonished by the facility with which Michael has grasped the investigative potential of the internet. Armed with Google, Michael has ranged off-piste into the nooks and crannies of history, following the peregrinations of Francesco Barsanti through Scotland, and John Ravenscroft – a gentleman-composer from Barnet – through Italy. Michael is synonymous with the Italian baroque, but I believe that his initial focus on Albinoni and Vivaldi was happenstance, and that he could have turned his hand to anything. Getting to know Michael is to appreciate his enormously eclectic taste and knowledge, particularly of contemporary music. At my last visit to his home, he played me Hindemith’s first violin sonata, and lent me a CD of Enescu chamber music. In the 1980s, he would take annual delivery of a crate of records from Denmark of exotica such as Grieg choral music. Half-Danish, Michael is a linguistic as well as musical polyglot. My theory is that his taste for detective fiction, one of his leisure pursuits, channels the same investigative flair which animates his research. Another hobby is stylistic composition. He loves teaching counterpoint, used to write a fugue for Rob Orledge each Christmas, and is presently a member of *Vox Saeculorum*, an international society of contemporary composers writing in baroque style. Whilst preparing this short encomium, it has been my pleasure to catch up with Michael’s oeuvre, including the late flowering of texts on general subjects such as his bestselling edited book, *The Musical Work: Reality or Invention?* Michael’s own contribution to the volume ‘The Work-Concept and Composer-Centredness’, which argues convincingly that Lydia Goehr missed a trick by not giving sufficient consideration to genre, is an object lesson in understated intellectual virtuosity. The essay is marked by the same integrity, authority, and rigour which underpins all of Michael’s writing. These qualities remain an inspiration to all scholars today. I congratulate Michael on this *Festschrift* honouring his many achievements.

MICHAEL SPITZER

¹ The Research Excellence Framework (REF) is an exercise that assesses the quality of research in Higher Education Institutes of the United Kingdom, formerly known as Research Assessment Exercise (RAE), while the Quality Assurance Agency (QAA) monitors standards and quality in HE.

PAUL EVERETT

VIVALDI AT WORK: THE LATE CANTATAS AND THE CONSIGNMENT FOR DRESDEN

Perhaps the greatest quality that Michael Talbot has brought to Vivaldi studies over forty years is his thorough interaction with the work of his fellow scholars, typically in a direct, personal way. This interaction has been multi-dimensional: his generous sharing of information, acting as a catalyst for one's own work; his own research that builds upon the work of others; his interest in collaborative projects and co-authorship arrangements; and the way in which he maintains his encyclopaedic grasp of our vast field by following up on our research and leaving no stone unturned. I, more than most, have considerable experience of interacting with Michael in these different ways, particularly in the 1980s and 1990s: I have regularly shared with him my raw research data concerning Vivaldi's manuscripts not only because of the debt I owe him for being my mentor and friend but because there has been no better person to contextualize, in the broadest perspective of the composer's career and creativity, the sometimes clinical nature of my findings about sources. In more recent times, the evidence of our interaction is best seen in his frequent citation of my research in *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* (2006), a landmark book which, he claims, "would have been impossible in its present shape" without my advice and the unpublished source-data I had shared with him in earlier years.¹ Here, by using his book as the backdrop to revealing some hitherto unpublished details of Vivaldi at work, I may repay him the compliment (for Michael's work shaped mine ever before mine could shape his) and add a fresh layer to our longstanding and highly productive interactivity.

To complete this backdrop, and before reviewing Vivaldi's own activity, it is useful to fill in some more history of our own times. After beginning, in 1984, my research on the Foà and Giordano collections in Turin,² my engagement with

Paul Everett, Department of Music, University College Cork, Irlanda.
pauljeverett@gmail.com

¹ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, pp. xii-xiii and 170.

² Biblioteca Nazionale Universitaria (I-Tn). My objective, from the outset, was to assess all Italian manuscripts of Vivaldi's music with a view to defining, where possible, their exact provenance, their non-textual relationships with each other, and the extent to which they might be placed in chronological perspective. Central to this investigation is the analysis of the use and incidence of particular batches of music paper, each batch defined by both paper-type and rastrogaphy (the precise patterns of stave-rulings), from which one may deduce likely cases of coextensive activity and the contemporaneity or close contemporaneity of particular sources. For an introduction to this

Vivaldi's cantatas increased markedly in 1986 when, having recently been invited to join the Editorial Committee for the *Nuova edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi*,³ I was asked to supply information about their manuscript sources to my committee colleague, the late Francesco Degrada, who had by then already completed some of the cantata volumes and had a schedule in place for publishing the rest. My research data concerning the Turin manuscripts thus informed the Critical Notes in a good number of the cantata volumes but came too late for those published in 1984-1986. This collaboration with Degrada quickly led, also in 1986, to a joint proposal from him and Antonio Fanna, director of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, that I would write a chapter about the cantata sources to be included in a projected monograph on Vivaldi's cantatas, the rest of it to be written by Degrada, for the series *Quaderni vivaldiani* that the Istituto had planned in association with the publisher Olschki. However, it was not yet possible to begin work on the book; Degrada's priority remained to edit the rest of the cantatas for publication, and I could not write my chapter at that stage because I had not yet had the opportunity to examine the several cantata manuscripts preserved in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden.⁴ Eventually, in 1994, Fanna brokered a deal that moved the project forward: the Istituto provided financial support for my first research visit to Dresden (August-September 1994), in return for which I agreed to provide the chapter for no fee. I sent my 15,000-word essay to Degrada in May, 1995, and delivered a copy also to Fanna, for the Istituto Vivaldi, and shared it with Talbot too. However, neither my essay nor the rest of the planned book on the cantatas saw the light of day: sadly, it was not a project that Degrada was able to pursue further in the years before his death in 2005.

Thus it was that my unpublished and largely forgotten essay, *The Manuscripts of Vivaldi's Cantatas*, came to serve as Talbot's primary reference, when writing his own book, for information on the documents' physical characteristics, their approximate dating and chronological order. This is especially true for the late cantatas of the 1720s and 1730s, and for the Dresden sources, more so than for earlier works (for I had already published, in 1988, some details about the Turin sources of Vivaldi's Mantuan cantatas of 1718-1720). From my essay Talbot drew some key conclusions that underpinned his own analysis of the late cantatas, as he acknowledges: "In particular, Everett's essay distinguishes for the first time what I describe in this book as the '1731 compilation' and the 'Dresden compilation'."⁵ Here, below, I review again the evidence for those major

research, its methodology, pitfalls and caveats, see PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, eds Antonio Fanna and Giovanni Morelli ("Quaderni vivaldiani", 4), Florence, Olschki, 1988, pp. 729-757, or PAUL EVERETT, *Towards a Chronology of Vivaldi's Manuscripts*, "Informazioni e studi vivaldiani", 8, 1987, pp. 90-106. I am making more of my research data, such as the definitions of paper-types and drawings of their watermarks, accessible online at <<http://vivaldi.databassist.com>> (interested persons may apply for access).

³ Milan, Ricordi, 1982 onwards.

⁴ D-Dl. Now a part of the Sächsische Landesbibliothek—Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB).

⁵ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 170.

groupings of manuscripts, considering not only the cantatas but also how the groupings fit into the broad picture of Vivaldi's activity. Hitherto unpublished details that remain useful from my essay of 1995 will be included in cases where, to the best of my knowledge, they have not been proved false or otherwise been superseded in recent years. Information gathered since then, or in some instances never included in the 1995 essay, will also be added.

THE (RELATIVELY) LATE CANTATAS

As Talbot correctly concludes,⁶ the evidence of their manuscript sources shows that many – more than fifty per cent – of the surviving cantatas by Vivaldi belong to the 1720s or later, with most of these clustering in the late 1720s and early 1730s. His tables 5.1 and 6.1 list in summarized form,⁷ for the Turin and Dresden sources, the non-textual data that I had gathered by 1995 and which had provided the principal basis for the approximate or relative dating of the manuscripts: classifications of paper-types, rastrogaphies and handwritings, with analysis of the structure of the documents in relation to their texts and of the manner of copying. Talbot's own estimated datings for the compositions themselves, many of them listed in year-date order,⁸ are surmised from both the conclusions put forward in my 1995 essay (and/or in the Critical Notes in the volumes of the *Nuova edizione critica*) and his own appraisal of the cantatas' style and pieces of evidence of other sorts. To his approximate datings for RV 681 ("definitely before 1718"), RV 796 ("possibly before 1718"), RV 663 ("1721 or later") and RV 679 ("c. 1725") I can still add nothing, for these works mostly survive in non-Italian manuscripts that I have not examined.

1725-1726?

The complete absence from both the Turin and Dresden collections of autograph manuscripts for cantatas belonging to the early 1720s is a significant fact: it suggests that, following his return to Venice from Mantua, Vivaldi paid little or no attention to the genre. His renewed interest in cantatas, or rather a reason to compose them again, appears to date from 1725 or 1726 – and not only with respect to RV 679, mentioned above. The Turin manuscript of the concerto RV 545 (Foà 32, ff. 341-348) contains on its first page an autograph superscription that originally read "Cantata à Canto Solo Con Istrom:^{ti}" before Vivaldi changed it first to "Concerto p[er] Oboe" and then to "Concerto p[er] Oboe, e Fagotto". Although nothing of the music for a cantata was ever written below the aborted heading, the heading alone may be taken as circumstantial proof of some activity in cantata composition in 1725 or 1726, for the music paper it was written on comes from a particular batch (paper B18 with 10/189.25(2) rastrogaphy) that

⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁷ *Ibid.*, pp. 125-126 and 171.

⁸ *Ibid.*, p. 124.

was used for the whole manuscript of the *Wedding Serenata*, RV 687, and for portions of that of *La Senna festeggiante*, RV 693.⁹

1727-1728?

Talbot assigns four cantatas – RV 667, 669, 684 and 684a – to 1727-1728,¹⁰ but there are some mistakes here. The first error was mine – though I had corrected it by 1991. It concerns conclusions I had published in 1988 about a group of twenty-three Turin manuscripts that I had assigned to “1727-1728?” on the basis of particular coincidences of music papers.¹¹ I had later realized that my interpretation of the non-textual characteristics of the autograph of RV 365 had been mistaken, and thus that the music papers for some of those manuscripts, including the source for RV 684a, must belong to a distinctly later time, the mid-1730s.¹² I published a note of this correction in 1991,¹³ and also explained the revised conclusion in my 1995 essay on the cantatas. The second error was Talbot’s. When considering RV 684a for his book on the cantatas, he evidently followed the incorrect conclusion of 1988 by accident,¹⁴ instead of my correction and conclusions of 1995 which had assigned both RV 684 and RV 684a to the mid-1730s. We will return, below, to RV 684 and 684a when works of the 1730s are considered.

The Turin manuscripts of RV 667 and 669 are, however, correctly assigned to 1727-1728 (approximately, at least). As I had reported in 1988, there is an indirect link (via the autograph of RV 375) between the music paper of RV 667 and 669 (paper #5 with 10/192.8(2) rastrophography) and one of the music papers of the Turin score of the opera *L’Atenaide* (RV 702), which opened on 28 December 1728.¹⁵ One might infer from this that RV 667 and 669 are marginally more likely to date from 1728 (or even 1729) than from 1727. Sharing a rare music paper, these are evidently companion manuscripts, written out at around the same time as a pair, or with others that have not survived. Both are fair copies – one (RV 667) is

⁹ On the implications of this and several other music papers that Vivaldi and his *atelier* employed c. 1725-1726, see MICHAEL TALBOT – PAUL EVERETT, *Homage to a French King. Two Serenatas by Vivaldi (Venice, 1725 and ca. 1726)*, the introductory essay in ANTONIO VIVALDI, *Due serenate* (“Drammaturgia musicale veneta”, 15), Milan, Ricordi, 1995, pp. ix-lxxxvii: xxxvii-xxxix. Here and elsewhere in my research, the “B” prefix for many paper-types (in this case “B18”) signifies paper with the generic watermark of three crescent moons (*tre mezze lune*), while a label like “10/189.25(2)” signifies a particular rastrophography recorded as a cross-section of the lines, in this case a 10-stave ruling with a cross-section measuring 189.25 mm; see PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, cit., pp. 738-739 and 743-744.

¹⁰ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 124.

¹¹ PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, cit., pp. 746-748.

¹² The error was to assume that music paper B5, 10/185.8(1), employed only for the ending of the finale of RV 365 (*I-Tn*, Foà 31, ff. 52-68) was contemporary with the concerto’s other music papers of c. 1728; that portion of the manuscript (ff. 61-64) must be a later insertion made in the 1730s.

¹³ PAUL EVERETT, *Vivaldi’s Paraphrased Oboe Concertos of the 1730s*, “Chigiana”, 41 (Nuova serie, 20, for 1989), Florence, Olschki, 1991, pp. 197-216: 208, note 13.

¹⁴ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 124 and 134.

¹⁵ PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, cit., pp. 746-748.

autograph, the other was notated by scribe 4, now widely accepted to be Giovanni Battista Vivaldi¹⁶ – and thus their music might have been composed some time earlier. The view that they are companion works of a common origin, not only companion manuscripts, is supported by Talbot, who identifies a theme connecting their poetic texts.¹⁷

1731?

We turn next to what Talbot terms, here and there, the “1731 compilation”. He means the thirteen works listed, in his Table 5.1,¹⁸ with estimated dates of composition that mention “c. 1731”. This is a date-focus that stemmed from my own research which, by 1995, had linked certain batches of music paper, directly or indirectly, with the earlier of the two Turin scores of *Farnace*, RV 711, corresponding with the version produced in Pavia in May 1731 (thus RV 711-D).¹⁹ Some of the given estimates (e.g. “before c. 1731”) are properly cautious, covering a wider range of years than others because, as Talbot explains,²⁰ in many cases the degree of closeness to 1731 is uncertain for the manuscripts themselves and even more uncertain for the compositions they transmit, given that most of the documents are not composition drafts but fair copies, or examples of what I have frequently termed the “composition copy” (one that Vivaldi does not delegate to a copyist because he intends to make revisions as he copies from an exemplar). In my essay of 1995, on the basis of the source-data that I had gathered by then, I had strongly encouraged this view of some concentrated activity in and around 1731. Referring exclusively to thirteen manuscripts only – the Dresden source for RV 657 and the Turin sources for RV 650, 651, 655, 656, 657, 662, 664, 668, 670, 671 and the two for RV 683 – I had argued:

Vivaldi’s sudden concentration on the cantata – in 1731, it seems – is strikingly clear in the clustering together of [...] [these] sources. The evidence places these manuscripts in such close chronological relationship to Vivaldi’s return to Italy from his visit to Bohemia [...] that one begins to suspect a connection. Was he now busily preparing music for central-European patrons, recently acquired? [...] Was the provision of cantatas one means of entering [...] artistic circles [elsewhere in Italy, beyond Venice] away from home?

The argument was not wrong: there is certainly a concentration in and around 1731. But it transpires that it was not entirely correct either, for I later discovered

¹⁶ On the work and identity of scribe 4, see PAUL EVERETT, *Vivaldi’s Italian Copyists*, “Informazioni e studi vivaldiani”, 11, 1990, pp. 27-86: 33-37, 39, 41-42, 45, 47-48 and 50-53.

¹⁷ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 135.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 125-126: RV 650, 651, 655, 656, 657, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 671 and 683.

¹⁹ *I-Tn*, Giordano 36, ff. 2-139. That this score corresponds with the libretto of the version of 1731 was established in REINHARD STROHM, *Vivaldi’s Career as an Opera Producer*, in REINHARD STROHM, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 122-163: 135. The other surviving score, *I-Tn*, Giordano 37, ff. 58-160, represents the version of Ferrara, 1738 (RV 711-G).

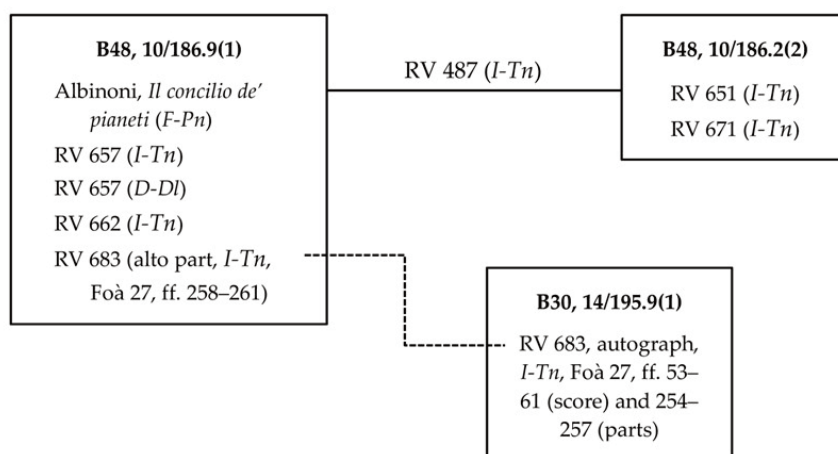
²⁰ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 136.

new evidence that associates some of those thirteen manuscripts very closely with the year 1729 instead. Indeed, it becomes apparent that Vivaldi was as busy with cantatas *before* he travelled with his father to Bohemia as he was after his return from that trip.

1729

The cantata manuscripts that may now be linked with the year 1729 – both the Dresden and Turin sources for RV 657 and the Turin sources for RV 651, 662, 671 and 683 – are represented schematically in Figure 1, below.

FIGURE 1. Manuscripts of 1729 or c. 1729



The crucial connection that provides the date-focus is the use of music paper B48, 10/186.9(1) for all twenty-seven gatherings (111 folios) of the autograph score, preserved in the Bibliothèque Nationale, Paris,²¹ of Albinoni's serenata *Il concilio de' pianeti*, performed in 1729 in celebration of the birth of the French Dauphin. Various emendations in the text and the several physical irregularities in the quiring, showing how some leaves were reordered or excised, are evidence that this is a composition copy representing a final state of the music; thus it probably dates from shortly before the performance of the work on 16 October 1729 at the residence in Venice of the French ambassador, Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy. It follows that both the Turin and Dresden manuscripts of RV 657, that of RV 662 and the separate alto part in short score (*I-Tn*, Foà 27, ff. 258–261, in a copyist's hand) for RV 683, each exhibiting precisely the same music paper, were probably created in 1729. Vivaldi's simultaneous use,

²¹ *F-Pn*, MS. 1108. The score is unattributed; to the best of my knowledge, credit for identifying it as the work of Albinoni is due to Sylvie Mamy. Its sole title, on the front page, reads: "Serenata à 3 | Per la Nascita del Infante | i Dolfin ~ | 1729".

for the autograph score of RV 487 (*I-Tn*, Foà 32, ff. 135-142), of that same music paper together a different batch of paper B48 (with 10/186.2(2) rastrophography) suggests that the manuscripts of RV 651 and 671 are approximately contemporaneous and may also be associated with the year 1729.

For the two versions of *Amor, hai vinto*, RV 651 and 683, we have at least narrowed down the estimated date of their composition from Talbot's original suggestion of "between 1726 and c. 1731"²² to between 1726 and c. 1729. Yet it still remains impossible, on present evidence, to surmise which version was composed first, as Talbot concluded.²³ We can safely argue that the copyist's alto part for RV 683 is more likely to be from 1729 than from any earlier year, but that does not signify that RV 683 is a late version or one composed after RV 651; since the rest of RV 683 consists of an autograph score (*I-Tn*, Foà 27, ff. 53-61) and some autograph parts (*I-Tn*, Foà 27, ff. 254-257), all made with B30, 14/195.9 music paper,²⁴ the copyist's alto part is likely to have been made as a replacement for an autograph part that by 1729 had become lost.

The case of RV 657 is particularly interesting because these details show that Vivaldi must have paid scribe 14, known to be a professional copyist,²⁵ to prepare the second copy – the manuscript now in Dresden – immediately after the time (c. 1729) when he himself made the autograph copy preserved in Turin (which itself is likely to have been based on an earlier manuscript, or sketches at least, no longer extant).²⁶ Perhaps the second copy was at that stage intended for a particular destination but in the event was not used after all, becoming a spare copy that remained dormant in the composer's collection – in this case for around three or four years before he made some amendments to its text and sent it to Dresden. Or perhaps this act of duplication gives us a rare glimpse into what might have been a fairly routine process whereby Vivaldi would ensure that he had extra copies of certain works ready prepared and in stock, in anticipation of an opportunity to proffer them, to a patron or a paying customer, at very short notice.

c. 1731

The six cantata manuscripts most likely to date from c. 1731 – of RV 650, 655, 656, 664, 668 and 670, all preserved in Turin – are represented in Figure 2. In this case their putative dating and close contemporaneity are based on the several links, both direct and indirect, to the music papers of the 1731 score of *Farnace*,

²² MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 124. The *terminus post quem*, 1726, arises from a textual quotation, by both versions of the cantata, from Metastasio's *Siroe, re di Persia*: see *Ibid.*, pp. 71 and 134.

²³ *Ibid.*, p. 134.

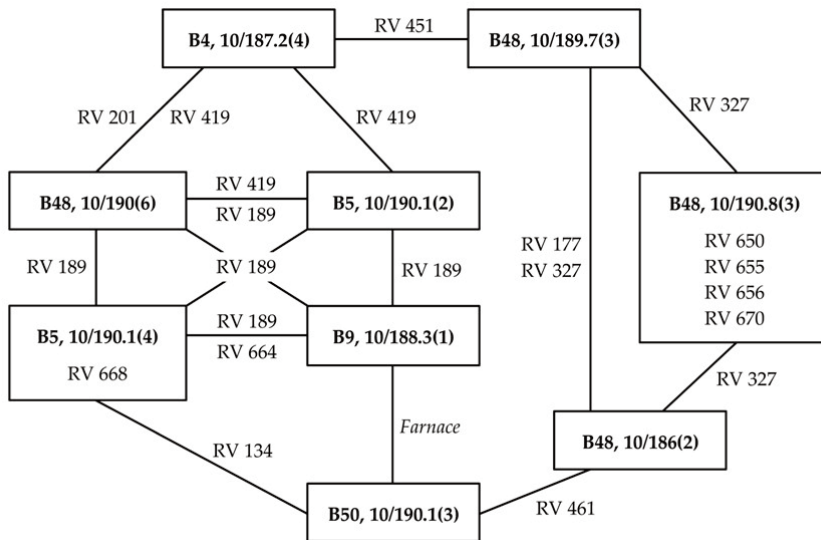
²⁴ This example of paper B30, incidentally, is a late one compared with the many instances of B30 found in Vivaldi's manuscripts of the mid and late 1710s. Some of the watermark wires in both twin moulds, badly bent and broken at an earlier stage, had been repaired or replaced by the late 1720s.

²⁵ See PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, cit., pp. 31-32 and 56-57.

²⁶ *D-Dl*, Mus. 1-J-7, item 4, pp. 64-71. *I-Tn*, Foà 27, ff. 6-9.

RV 711, referred to earlier. The autographs of RV 664 and 668 have the closest relationship with the opera score, one made all the more concrete by the fact that parallel rastrogographical connections from music paper B5, 10/190.1(4) to the music papers of *Farnace*, are exhibited also by the Turin autograph of RV 134 and the Paris manuscript of the concerto RV 189, the latter consisting of separate parts copied by scribes 4, 7 and 20.²⁷ The likelihood that the eight parts for RV 189 were copied out together as one operation, in an act of teamwork by G. B. Vivaldi and the two other copyists, is strengthened further by the occurrence of two of the same music papers also in the autograph score of RV 419.

FIGURE 2. Manuscripts of c. 1731, all in *I-Tn* except for RV 189 (*F-Pn*)



The four cantata manuscripts notated exclusively with music paper B48, 10/190.8(3) – RV 650, 655, 656 and 670 – stand a little apart, as the diagram represents, from the materials of the score of *Farnace*. An indirect relationship like this, when the music papers of particular sources are at least two steps removed from each other, might seem somewhat tenuous as an indicator of approximate contemporaneity. But in this case the implication of closeness in date is strengthened considerably by the discovery of two chains of evidence for it, not only one: one branches from *Farnace* to the cantatas via the autographs of RV 461 and 327, the other via RV 189 and the autographs of RV 201, 419, 451 and 327.

Some remarks are needed about the manuscripts of RV 660 and 666, which Talbot also includes within the “1731 compilation”. These documents cannot yet be dated on the basis of their music papers, except in very broad terms; their

²⁷ *F-Pn*, MS. 8659 (Bibliothèque du Conservatoire). On the hands and division of labour, see PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, cit., p. 52.

respective rastrographies have so far failed to establish connections with any other manuscripts from which reasonably precise datings might be inferred. In the case of RV 660, Talbot's estimate of the date of composition ("c. 1731 or earlier") accords with the tentative general argument that I had made in 1995 in favour of c. 1731, observing that the autograph manuscript employs paper-type B48, the uses of which, by Vivaldi and his assistants, seem to cluster around that time. But, as we saw above when considering the Albinoni score, there is now no doubt that B48 was in regular use in the late 1720s too.²⁸ In the case of the score of RV 666 there is even greater uncertainty since its paper-type, B5, is a frequently occurring one, employed regularly in at least three decades. But we know, at least, that this fair copy in the hand of scribe 4 (G. B. Vivaldi), showing the later state of his bass clef but not his shaky calligraphy of old age, must belong to the period c. 1717 - c. 1733.²⁹

c. 1734-1735

Before considering, as a distinct argument, the set of manuscripts sent to Dresden in the early 1730s, we may complete our review of the late cantata manuscripts with those that clearly postdate the consignment for Dresden. As we noted earlier, Talbot, for his book on the cantatas, accidentally overlooked my revised dating for RV 684 and 684a, and in consequence claimed RV 682 alone to be the latest of the cantatas.³⁰ Yet the evidence suggests that the manuscripts of RV 682 and 684/684a are in fact near contemporaries. To clarify matters precisely, the following three paragraphs are quoted complete, with their footnotes, from my essay of 1995:

The manuscripts of RV 682, 684 and 684a, containing conceivably the last cantatas Vivaldi ever composed, may be assigned to c. 1734-1735. A copyist whose hand is not known from other Vivaldi sources was responsible for the score of RV 682; some of his numerous errors are corrected in the composer's hand. One of the manuscript's two varieties of music paper (B5, 10/186.9(2)) occurs also in the autograph score of the violin concerto RV 187,³¹ which shows the composer's late style of terminal indication: "Fine". (Having consistently preferred the word "Finis" for decades, Vivaldi changed his habit in the mid-1730s.)³² But for RV 187 Vivaldi used the music paper in question

²⁸ In any case, dating on the basis of paper-type alone is generally unsafe, providing, at best, only a vague conclusion, since most types of the kind of paper employed in Venice for music recur over a periods of several or many years. See PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, cit., pp. 739-742.

²⁹ See PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, cit., pp. 34 and 330

³⁰ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 137, gives the date of copying for RV 682 correctly as "no earlier than 1734". In a footnote, he adds: "This date, derived from Everett's findings, is given in the Critical Notes of Francesco Degrada's edition, but no reason is provided." It is true that Degrada did not attempt to explain (who can blame him!) the impenetrable technical details for the estimated dating that I had supplied him for this volume of the *Nuova edizione critica*, published in 1992, to which Talbot refers. But the details were later included in my essay of 1995; the relevant paragraph is reproduced in the present article.

³¹ *I-Tn*, Giordano 29, ff. 201-214.

³² RV 682 also has "Fine", written by the copyist, presumably duplicating his exemplar text.

for two leaves only (ff. 204 and 211), inserted when the work was revised. It is one of the two varieties of music paper employed for the original portion of RV 187 that gives us a reference point for dating: B47, 10/191.7(2), which occurs also in the Turin scores of the pasticcio version of *Dorilla in Tempe* (RV 709) and *L'Olimpiade* (RV 725), produced successively in Carnival 1734.³³ Since it is not clear when RV 187 was revised, it is possible that the score of the cantata is distinctly later than the time of the operas.

The manuscripts of RV 684 and 684a are physically distinct documents even though the latter is now bound inside the former. RV 684a (ff. 4-5) is the outer bifolio of what was originally a whole quire, and an incomplete aria text (ff. 4r-v) is virtually all that survives.³⁴ Judging by the fact that f. 5v is blank and f. 5r gives only the deleted beginning of a recitative, Vivaldi never completed this draft setting of the cantata. The music paper of the fragment, B9, 10/185.1(1), is the variety used by Vivaldi also for the draft manuscripts of four oboe concertos (RV 448, 450, 457 and 463) paraphrased from bassoon concertos, arrangements which, as I have argued elsewhere, could not have been made before late 1734 or early 1735.³⁵ This *terminus* may be applied tentatively to RV 684a too.

RV 684, a complete autograph score, contains two varieties of music paper of which one (B47, 10/191.8(3)) occurs in the Turin scores of *L'Olimpiade* and the pasticcio *Il Bajazet* (RV 703), the last produced early in Carnival 1735.³⁶ The cantata manuscript appears, however, to be a fair copy, and the date of composition might therefore be earlier. Since the approximate *terminus post quem* applicable to RV 684a is more or less the same as the approximate dating of the score of RV 684, it does not seem possible, on this evidence alone, to determine which version is the earlier.

THE DRESDEN CONSIGNMENT

Talbot's book devotes a section to "Vivaldi and Dresden", in which he summarizes the composer's long relationship with the Saxon court and its personnel.³⁷ He lists a group of thirty-seven items that constitute "the Dresden compilation":³⁸ nine cantatas, two motets, a setting of the psalm *Laudate pueri Dominum*, and twenty-four arias and one terzet, all in full score, drawn from Vivaldi's recent operas.³⁹ In this case the term "compilation" is most apt. As my research on their materials by 1995 had established, the documents are best

³³ *I-Tn*, Foà 39, ff. 142-295 and 1-140, respectively.

³⁴ The pages with text, ff. 4r-5r, are reproduced in facsimile as an appendix to RV 684 in the *Nuova edizione critica* (ed. Francesco Degrada, Milan, Ricordi, 1987).

³⁵ See PAUL EVERETT, *Vivaldi's Paraphrased Oboe Concertos of the 1730s*, cit., pp. 201-208.

³⁶ The leaves in question in *Il Bajazet*, RV 703 (ff. 225-226, contained in *I-Tn*, Giordano 36, ff. 141-292) give, in the hand of scribe 37, a recitative and the aria *Vedersi abbandonare* from Porpora's *Annibale* (1731). In theory, at least, this portion could be a physical borrowing extracted from another manuscript, notated well before 1734-1735. However, the correlation between the materials and scribal contributions of *Il Bajazet* (see PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, cit., pp. 39-40), besides the fact that Vivaldi used the same music paper himself for *L'Olimpiade*, RV 725, shows this to be most unlikely.

³⁷ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 164-170.

³⁸ *Ibid.*, p. 169.

³⁹ The aria collection, listed below with Figure 3, is the whole of *D-Dl*, Mus. 2389-J-1 except for the first three items (the first four folios with pagination 1-7), which are unrelated in origin.

regarded collectively as an integral whole – a group of companion manuscripts that must have coexisted together since the time when they were written out – for they possess several interconnections of kinds that do not arise purely by chance. Talbot summarizes these findings for the whole group and for the nine cantata manuscripts in particular.⁴⁰ Below, we will review the evidence of the interconnections.

Precise answers to the fundamental questions still elude us. Why was this consignment sent, apparently as a whole, by Vivaldi to Dresden? When, exactly, were the manuscripts prepared and despatched? Since all thirty-seven were originally separate documents (a fact established by the collation of their leaves in relation to the location of the watermarks in their various paper-types) and were probably not even stitched together when they left Vivaldi's hands, the order in which they are now preserved does not help us much with those questions. It is certain that they were divided up by genre and that their ordering was rearranged, not only by the person (Jan Dismas Zelenka?) or persons who received the consignment in the first place but also later in their history within the court archives.⁴¹ It is true that Zelenka himself labelled, with numberings, eight of the nine cantata manuscripts, but this does not mean that the remaining twenty-nine items, exhibiting no markings of that type, did not arrive in Dresden in the same consignment as the cantatas.⁴²

In the absence of incontestable evidence of Vivaldi's intentions, the best clues we have for answering both the 'why' and the 'when' questions come from the stage before Dresden, namely the time of compilation in Venice. We need to consider the materials that were used and how they were used. The distribution of music papers correlates so closely with the division of labour between Vivaldi and his assistants and with the manner in which the texts were copied – often with adaptation, and as an act evidently of some urgency – that it seems beyond doubt that the cantatas, motets, arias and psalm setting were all despatched together, and therefore must have arrived together. If this is true, then Vivaldi must have intended the consignment as a representative set of vocal music, diverse in genre, both secular and sacred, and for court as well as theatre. Peter Ryom's and Reinhard Strohm's suggestions that the aria collection may have been intended for a *pasticcio* to be arranged by someone in Dresden seem a little unlikely – for, if that were the purpose, why would Vivaldi go to such trouble to write out the vocal texts himself and make revisions to the substance of the music here and there?⁴³ But even if that were the intended purpose for the aria collection,

⁴⁰ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 169-170 and 170-172.

⁴¹ Fascinating new research on Zelenka's various roles and activities has recently appeared: JÓHANNES ÁUGÚSTSSON, *The Secular Vocal Collection of Jan Dismas Zelenka: A Reconstruction*, "Studi vivaldiani", 13, 2013, pp. 3-51.

⁴² Although the two motet manuscripts carry no markings in Zelenka's hand, he listed them in his inventory of sacred music; see MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 169.

⁴³ See PETER RYOM, RV 749, "Informazioni e studi vivaldiani", 14, 1993, pp. 5-50: 26; and REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* ("Quaderni vivaldiani", 13), Florence, Olschki, 2008, I, pp. 510-511.

it does not make sense in isolation: there has to be a good reason why the aria collection was compiled along with the cantatas, motets and psalm-setting.⁴⁴

FIGURE 3. The Dresden Consignment

	B48, 10/186.9(1) Mus. 1-J-7, item 4: cantata RV 657 (copy by scribe 14, from c.1729, now with autograph annotations)
A:	B9, 10/183.2(2) Scribe 16 and Vivaldi: Mus. 1-J-7, item 5 : cantata, RV 655 Mus. 1-J-7, item 11: cantata, RV 676 Mus. 1-J-7, item 12: cantata, RV 677 Scribe 4 and Vivaldi: Mus. 1-J-7, item 6: cantata, RV 656 Mostly autograph: Mus. 1-J-7, item 10: cantata, RV 674 Two motets, scribe 16 and Vivaldi: Mus. 2389-E-1: RV 632, <i>Sum in medio tempestatum</i> Mus. 2389-E-2: RV 627, <i>In turbato mare irato</i>
B:	B5, 10/190.6(4) Entirely autograph: Mus. 1-J-7, item 7: cantata, RV 667 Mus. 1-J-7, item 8: cantata, RV 662 Scribe 4 and Vivaldi: Mus. 1-J-7, item 9: cantata, RV 678 Eleven arias and one terzet, scribe 16 and Vivaldi: Mus. 2389-J-1: items 4 and 26 (<i>Farnace</i>, 1731 and 1732?) Mus. 2389-J-1: items 5 and 12 (<i>Semiramide</i>, 1732) Mus. 2389-J-1: items 8, 15 and 28 (<i>La fida ninfa</i>, 1732) Mus. 2389-J-1: items 9, 13, 14, 17 and 20 (<i>L'Atenaide</i>, 1729)
C:	B42, 10/183.7(2) One aria entirely autograph: Mus. 2389-J-1, item 7 (<i>La fida ninfa</i>, 1732) Five arias, scribe 16 and Vivaldi: Mus. 2389-J-1: item 6 (<i>La fede tradita e vendicata</i>, 1726) Mus. 2389-J-1: items 11, 19 and 24 (<i>Semiramide</i>, 1732) Mus. 2389-J-1: item 22 (<i>L'Atenaide</i>, 1729)
D:	B39, 10/192.1(7) Entirely by scribe 4: Mus. 2389-E-3: psalm, RV 601, <i>Laudate pueri Dominum</i> One aria entirely by scribe 4: Mus. 2389-J-1, item 21 (<i>La fida ninfa</i>, 1732) Five arias, scribe 16 and scribe 4: Mus. 2389-J-1: items 10, 18, 23 and 27 (<i>La fida ninfa</i>, 1732) Mus. 2389-J-1: item 25 (<i>Farnace</i>, version of 1732?)
E:	B5, 10/190.2(2) One aria, scribe 16 and scribe 4: Mus. 2389-J-1, item 16 (<i>Semiramide</i>, 1732)

⁴⁴ The new hypothesis put forward by Jóhannes Ágústsson – that Zelenka commissioned the secular music (the arias and the cantatas except for RV 678) early in 1732 and that RV 601, the excluded cantata and the motets found their way to Dresden by other routes – has the same problem: it does not provide a reason for the consignment as a whole or take account of the shared provenance of these manuscripts. See JÓHANNES ÁGÚSTSSON, *The Secular Vocal Collection of Jan Dismas Zelenka*, cit., pp. 28 and 37-40.

Key to the items in *D-Dl*, Mus. 2389-J-1:

- 4: *Scherza l'aura lusinghiera* (Farnace, Mantua 1732? Act II.10)
- 5: *Dal trono in cui t'aggiri* (Semiramide, 1732: I.8)
- 6: *Sin nel placido soggiorno* (*La fede tradita e vendicata*, 1726: III.3)
- 7: *Destin avaro!* (*La fida ninfa*, 1732: II.10)
- 8: *Alma oppressa da sorte crudele* (*La fida ninfa*, 1732: I.9)
- 9: *Eccelso trono* (L'Atenaide, 1729: II.14)
- 10: *Amor mio, la cruda sorte* (*La fida ninfa*, 1732: II.4)
- 11: *Quegli occhi luminosi* (Semiramide, 1732: II.3)
- 12: *Anche il mar par che sommerga* (Semiramide, 1732: II.9)
- 13: *Al tribunal d'amore* (L'Atenaide, 1729: II.9)
- 14: *In bosco romito* (L'Atenaide, 1729: III.7)
- 15: *Dolce fiamma del mio petto* (*La fida ninfa*, 1732: I.2)
- 16: *E prigioniero, e re* (Semiramide, 1732: III.5)
- 17: *Sovrana su 'l trono d'Augusto* (L'Atenaide, 1729: II.14)
- 18: *Cerva ch'al monte lieta sen corre* (*La fida ninfa*, 1732: III.1)
- 19: *Con la face di Megera* (Semiramide, 1732: III.2)
- 20: *Il mio amore diventa furore* (L'Atenaide, 1729: II.12)
- 21: *Cento donzelle festose e belle* (*La fida ninfa*, 1732: III.11)
- 22: *Lieto va l'agricoltore* (L'Atenaide, 1729: III.10)
- 23: *Aure lievi che spirate* (*La fida ninfa*, 1732: I.7)
- 24: *Vincerà l'aspro mio fato* (Semiramide, 1732: II.10)
- 25: *Penso che que' begl'occhi* (Farnace, Mantua 1732? I.8)
- 26: *Gelido in ogni vena* (Farnace, Pavia 1731: II.6)
- 27: *Cor ritroso che non consente* (*La fida ninfa*, 1732: I.10)
- 28: *terzet, S'egli è ver che la sua rota* (*La fida ninfa*, 1732: I.12)

Key to the items in *D-Dl*, Mus. 1-J-7:

- 4 (pp. 64-71): *Geme l'onda che parte dal fonte* (RV 657). In Zelenka's hand: "n: 1."
- 5 (pp. 72-79): *Era la notte quando i suoi splendori* (RV 655). Zelenka: "n: 2."
- 6 (pp. 80-87): *Fonti del pianto* (RV 656). Zelenka: "n: 3."
- 7 (pp. 88-95): *Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora* (RV 667). Zelenka: "n: 4:to" (the "to" superscript).
- 8 (pp. 96-101): *Par che tardo oltre il costume* (RV 662). Zelenka: "n: 5:to" (the "to" superscript).
- 9 (pp. 102-113): *All'ombra di sospetto* (RV 678). Lacking a numbering in Zelenka's hand.
- 10 (pp. 114-120): *Perfidissimo cor! Iniquo fato!* (RV 674). Zelenka: "n 6." (underlined once with a straight line, the "n" with two cross-strokes).
- 11 (pp. 121-128): *Pianti, sospiri e dimandar mercede* (RV 676). Zelenka: "n 7." (underlined once in a cursive line, the "n" with two cross-strokes).
- 12 (pp. 129-136): *Qual per ignoto calle* (RV 677). Zelenka: "n 8." (underlined twice with cursive lines, the "n" with two cross-strokes).

Figure 3 represents both the several batches of music paper and the methodology by which the consignment was put together. Of the six batches of music paper, only the uppermost one (B48, 10/186.9(1)) predates the time when the consignment was prepared. As we saw earlier, the score of RV 657, positioned first in the sequence of the nine cantatas as they are preserved in *D-Dl*, Mus. 1-J-7 (and marked by Zelenka as "n: 1."), dates from c. 1729.⁴⁵ Its text has been altered

⁴⁵ The first three items in *D-Dl*, Mus. 1-J-7 include two further cantatas by Vivaldi (RV 796 and 663) but are of provenances wholly unrelated to the items sent in the consignment from Venice.

in a few places by Vivaldi, presumably at the time when he selected it as one for Dresden. Although it is possible that this score reached Dresden by another route, on balance it seems far more likely that it was part of the consignment.

The lower five boxes, labelled A-E, represent the five batches of music paper employed to create the rest of the collection. They seem to represent five layers of coextensive or near-coextensive activity, with each layer possessing its own integrity in terms of which persons did what and when they did it. Fascinatingly, the four substantial layers, A-D, also yield evidence of their integrity as batches of music paper, each consisting of a quantity of regular four-leaf quires that, prior to being written upon, existed as a stack, probably still in the order in which they had been purchased. This is implicit from the remarkably even distribution, in each of these layers, between the two variant forms or ‘twins’ of the particular paper-type.⁴⁶

LAYER	TOTAL QUIRES USED	QUIRES OF TWIN I	QUIRES OF TWIN II
A: B9, 10/183.2(2)	13	6	7
B: B5, 10/190.6(4)	16	7	9
C: B42, 10/183.7(2)	7	4	3
D: B39, 10/192.1(7)	10	4	6

Such a distribution, where the total number of quires of one twin is close to the number of quires of the other twin, is significant and entirely normal – but only for a copying process whereby the pile of quires in a batch of music paper was used up in one fairly continuous and uninterrupted operation. It is a distribution typical of regularity in the construction of large manuscripts because it preserves much of the order in which the sheets of paper were originally manufactured and then prepared as music paper.⁴⁷ In this case it is therefore a symptom that one would never expect of so many small and physically discrete

⁴⁶ These and other papers of this generic type (with a principal watermark of three crescents) were in Vivaldi’s time manufactured using two paper moulds dipped in alternation into the pulp, producing sheets of closely similar design; they are distinguishable as “twin I” and “twin II” forms on the small differences between their watermarks. Since the distinct rastroglyphs found on this kind of paper are each exclusive to a one particular paper-type (with only very rare exceptions), it is certain that the plain paper was in each case converted into music paper at an early stage by the paper manufacturer, not subsequently by a paper dealer; thus the alternating order of the twin forms tended to be preserved in whole batches. See PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, cit., pp. 738-739 and 744.

⁴⁷ In a large score that is a fair copy (of an opera, for instance) made from this sort of music paper, one typically finds that the quires alternate fairly regularly between the twin forms: this alternation stems from the order in which the sheets of paper were made using alternating moulds, dried and stacked, then ruled with staves, folded and finally sold as uncut quires. Conversely, the lack of that alternating order within a manuscript that comprises multiple quires probably signifies other circumstances: for instance, that the document is not a fair copy or that it was compiled piecemeal at different times.

manuscripts collectively, *unless* they had been prepared together as one whole job: as the one consignment. The even distribution of twin forms exists not only for the medium-sized manuscripts (the two motets, for instance, were each written out using two quires of twin I and two of twin II); it is equally to be found across the cantatas in layer A and the aria collection, and consistently across all four layers taken together.

The connectedness of the sacred pieces with the secular ones is very clear. In layer A the two motet manuscripts not only share identical music paper with five of the cantatas but also the same copying process: the bulk of the music was written out by scribe 16 (the only exceptions in this layer are RV 656, notated instead by scribe 4, and RV 674, autograph except for the final aria that is mostly in an unknown hand), with Vivaldi adding the vocal texts and other inscriptions and annotations in a darker ink. In an exactly parallel way, we see from layer D that the copy of the *Laudate pueri Dominum*, RV 601, was compiled by scribe 4 (G. B. Vivaldi) from the same batch of music paper as he and scribe 16 used for six of the arias. Those connections implicit in layers A and D are seen to be conjoined by layer B, which leaves little room for doubt that Vivaldi was busy compiling the set of arias at or close to the time when he produced the cantata manuscripts.

Layers A, B and C are work directed and closely supervised by Vivaldi himself; all the manuscripts in these layers are at least partly autograph. Of the eighteen arias (here counting the terzet as one) in layers B and C, seventeen were copied by scribe 16 in the manner described above for layer A, with vocal underlay, other inscriptions and some emended music from Vivaldi. The exception is item 7 in the aria collection, *Destin avaro!* (from *La fida ninfa*, RV 714). It is entirely autograph (was it the last aria to be copied?) and carries on its first page Vivaldi's heading "Arie", surely intended to serve for all of them: this must be the manuscript he placed at the top of the bundle of arias. Layers D and E, in contrast, share a complete absence of autograph text. Giovanni Battista wrote out RV 601 and one of the arias by himself (item 21) but for the remaining six arias he assumed the supervisory role instead of his son, overseeing the work of scribe 16 and adding the underlaid vocal text and other inscriptions. Scribe 16 was evidently kept extremely busy throughout the whole process, and presumably the time when layers D and E were created overlapped with the time of layers A, B and C. One imagines that Vivaldi delegated the supervisory role to his father in cases where he intended no compositional changes, and as a means of completing the project as quickly as possible by having two or even three copying processes going on at once. Scribe 16 certainly needed careful supervision, more than most copyists would require: his work is somewhat poor in both appearance and degree of accuracy, and he appears not to have been entirely familiar with Vivaldi's notational habits.⁴⁸ Giovanni Battista's hand, normally so stable and neat, is unusually variable. His notation of RV 656 appears scrappy in a way that

⁴⁸ A lack of experience or competence is apparent also from some of the other manuscripts in his hand: see PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, cit., p. 57.

shows that he was struggling, whether with haste or with the frailty of old age, or perhaps with both. In the large manuscript (eighteen folios) of RV 601, his writing deteriorates noticeably: it appears particularly shaky on f. 16v. This is an important clue to the dating of the consignment, for it seems from other sources that the deterioration in Giovanni Battista's hand occurred around 1733-1734.⁴⁹

The hypothesis developed by Michael Talbot, that the consignment was prepared and sent in an ambitious attempt by Vivaldi to seek preferment in Dresden at around the time of the death (1 February 1733) of Augustus the Strong, will need more evidence than this to be substantiated.⁵⁰ As things stand, we cannot be sure that these manuscripts were copied in reaction to the Elector's death and the succession of Friedrich August II. After all, the absence of any aria from Vivaldi's operas later than *La fida ninfa*, RV 714 and *Semiramide*, RV 733, the two works from which sixty per cent of the aria collection was drawn, leaves both 1732 and 1733 (before *Motezuma*, RV 723 in the autumn) as equal possibilities, though I am inclined more towards 1733 on the basis of the deteriorating hand of scribe 4. But in principle Talbot's scenario remains compelling, especially if we suppose that Vivaldi saw a sudden chance to bid for patronage at a distance, but not necessarily for a formal *Kapellmeister* appointment. It explains the nature of the consignment as an intentionally mixed and representative portfolio of recent and in some cases updated music, demonstrating the composer's wares and his current skill-set. It provides a reason why, in the urgency of the moment, Vivaldi took the risk of relying so much on one copyist, scribe 16, whose error-prone work fell well short of a normal professional standard.⁵¹ Giovanni Battista, too, had to work inordinately hard; in 1733, now in his late seventies, he was no longer as capable as he used to be of quickly producing fine manuscripts.

There can be few sets of documents that give us so clear a picture of Vivaldi at work. At work, and under pressure.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 37 and 53.

⁵⁰ See MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 168-170.

⁵¹ The two motets contain errors by scribe 16 that Vivaldi left uncorrected, presumably because there was not the time for more thorough supervision and checking.

PAUL EVERETT

VIVALDI AL LAVORO. LE CANTATE DEL PERIODO MATURO E LA COMMISSIONE DRESDENSE

Sommario

Questo articolo riconsidera, alla luce di nuovi elementi, la datazione e la cronologia relativa alle fonti – conservate a Torino e Dresda – delle cantate composte da Vivaldi nel periodo compreso circa fra il 1725 e il 1734. Vengono passate in rassegna, completate e, in alcuni casi, riviste le stime fornite da Michael Talbot nel suo volume *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi* (2006), in parte desunte dalle ricerche d'archivio svolte dall'autore nel 1984-1995. In base alla corrispondenza fra le specifiche tipologie di carta da musica utilizzata per redigere le cantate e quelle di altri manoscritti databili (opere e serenate), è stato possibile definire i seguenti raggruppamenti:

- 1727-1728: I-Tn RV 667 e 669
- 1729: I-Tn RV 651, 657, 662, 671 e 683
D-Dl RV 657
- 1731 ca: I-Tn RV 650, 655, 656, 664, 668 e 670
- 1733: D-Dl RV 655, 656, 662, 667, 674, 676, 677 e 678
- 1734 ca: I-Tn RV 682, 684 e 684a

Anche se nel caso dei manoscritti torinesi di RV 660 e RV 666 non possediamo delle àncore cronologiche altrettanto precise, è probabile che risalgano a loro volta al decennio succitato.

I manoscritti delle cantate conservate a Dresda non possono, per contro, essere presi in considerazione come fonti a sé stanti, né individualmente né in gruppo. Essi facevano certamente parte di un più ampio insieme di manoscritti, spedito presso la corte sassone nel 1732 o 1733: una partita di musica che comprendeva anche due mottetti, una intonazione salmodica e venticinque arie tratte da varie opere, per un totale di trentasette manoscritti superstiti. Le prove raccolte attraverso il loro esame fanno emergere un quadro d'insieme sufficientemente chiaro e senza dubbio affascinante, in grado di confermarne la provenienza comune e di metterne in luce le reciproche interconnessioni. Infatti, sembrano sussistere pochi dubbi in merito al fatto che tutti i documenti furono compilati assieme, nell'ambito di un'operazione unitaria – quantunque frettolosa – realizzata in parallelo da Vivaldi e dai suoi collaboratori: soprattutto suo padre Giovanni Battista, la cui attendibilità è fuori discussione, e l'assai meno affidabile «scribe 16». Anche se non riusciamo a cogliere appieno il senso preciso di questa commissione, l'ipotesi di Michael Talbot rimane la più avvincente, oltre a essere quella che più di tutte rispecchia gli elementi di prova raccolti attraverso l'esame dei manoscritti.

CESARE FERTONANI

ANCORA SU VIVALDI E BACH.
UNA TRACCIA DELLA PRIMAVERA NELLA CANTATA
WER WEISS, WIE NAHE MIR MEIN ENDE, BWV 27

UNA CURIOSA SOMIGLIANZA

Forse nell'intenso rapporto di Bach con la musica di Vivaldi, che si estende com'è noto dalle trascrizioni per tastiera di concerti del Prete rosso (1713-1714) sino alla pubblicazione del *Concerto nach italienischen Gusto*, BWV 971 nella seconda parte della *Clavier-Übung* (1735),¹ c'è un episodio che attende ancora di essere investigato. L'apertura di questa affermazione con l'avverbio dubitativo è d'obbligo, giacché non si può dimostrarne con ogni evidenza l'assoluta certezza bensì manifestare soltanto il legittimo sospetto che l'episodio di cui si tratta leghi effettivamente Bach alla musica di Vivaldi. La questione riguarda la somiglianza, tanto innegabile quanto sorprendente, tra una parte della sostanza musicale dell'aria *Willkommen! will ich sagen* della cantata *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, BWV 27 e quella del celeberrimo Allegro iniziale della *Primavera* Op. VIII n. 1, RV 269. Il nucleo di tale somiglianza si individua nel ritornello iniziale dell'aria di Bach (oboe da caccia bb. 1-2, poi anche contralto bb. 17-18) e in quello del movimento di concerto di Vivaldi (bb. 7-10).

Bach, *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, BWV 27
Aria *Willkommen! will ich sagen*
Mi bemolle maggiore, 4/4

Vivaldi, *La primavera* Op. VIII n. 1, RV 269
I. Allegro
Mi maggiore, 4/4

Oboe da caccia bb. 1-2 poi Contralto bb. 17-18

Violino principale e Violino I bb. 7-10

Cesare Fertonani, Corso di Porta Vigentina 34, 20122 Milano, Italia.

e-mail: cesare.fertonani@unimi.it

¹ Per un rapido quadro d'insieme si veda CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 9), Olschki, Firenze, 1998, pp. 301-312.

ESEMPIO 1. J. S. Bach, Cantata BWV 27, III, bb. 1-3

ESEMPIO 2. Antonio Vivaldi, Concerto *La primavera*, RV 269, I, bb. 1-10

– 116 –

Di primo acchito si sarebbe tentati di liquidare la somiglianza, pur palese, soltanto come una curiosa coincidenza per la distanza di cultura, di contesto, di genere e di destinazione tra le due composizioni e non a caso è quanto è accaduto sino ad oggi nei rari studi critici che l'hanno rilevata.² Del resto, ci si chiede, che cosa mai potrebbero avere in comune una cantata di Bach sul tema della morte e il primo dei concerti delle *Stagioni* di Vivaldi? D'altro canto vi sono alcuni elementi o, se si preferisce, indizi che rendono la questione piuttosto intrigante e inducono almeno a interrogarsi sulla possibilità che la somiglianza sia dovuta non semplicemente a una curiosa e fortuita coincidenza – eventualità certo da non scartare in via pregiudiziale – ma a una qualche forma di citazione, allusione, reminiscenza o prestito, consapevole oppure inconscia, da parte di Bach.³

Questi elementi o indizi sono, in primo luogo, la documentata familiarità di Bach con la musica di Vivaldi nell'arco di buona parte della sua vita; in secondo luogo, la prossimità cronologica tra la pubblicazione ad Amsterdam del *Cimento dell'armonia e dell'invenzione Opera VIII*, che contiene i concerti delle *Stagioni*, nel 1725, e la composizione di *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, BWV 27 giusto un anno dopo, nel 1726 (la cantata fu eseguita nella Thomaskirche di Lipsia il 6 ottobre 1726); in terzo luogo, come si vedrà nel dettaglio più avanti, l'affinità di contenuti e campi semantici, al di là delle apparenze, tra le due composizioni in questione.

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, BWV 27 è una delle quattro cantate composte da Bach per la XVI domenica dopo la Trinità e incentrate sul tema dell'*ars moriendi* (le altre tre sono *Komm, du süße Todesstunde*, BWV 161 del 1715, *Christus, der ist mein Leben*, BWV 95 del 1723 e *Liebster Gott, wenn werd ich sterben?*, BWV 8 del 1724).⁴ La cantata è strutturata in sei movimenti: tra il coro d'apertura (1), inframmezzato da recitativi solistici, e il corale conclusivo (6), si collocano due recitativi (2, 4) che si alternano ad altrettante arie (3, 5). Il testo della cantata, di autore ignoto, è ricchissimo di citazioni, richiami e allusioni.⁵ In particolare il

² Si vedano per esempio KONRAD KÜSTER, *Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musices. Die Vokalmusik*, in *Bach Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1999, pp. 93-542: 325-326; RAFFAELE MELLACE, *Johann Sebastian Bach. Le cantate*, Palermo, L'Epos, 2012, p. 444. Non si trova invece alcun cenno alla somiglianza tra le due composizioni in: ALFRED DÜRR, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter, 1971 (e successive edizioni), pp. 455-458; MARTIN PETZOLDT, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages*, Stuttgart-Kassel, Internationale Bachakademie-Bärenreiter, 2004, pp. 479-486; HANS-JOACHIM SCHULZE, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bach*, Stuttgart-Leipzig, Carus Verlag-Evangelische Verlagsanstalt, 2006, pp. 430-432; CHRISTINE BLANKEN, *V. Der sogenannte «Dritte Jahrgang»*, in *Bachs Kantaten. Das Handbuch*, hrsg. von Reinmar Emans und Sven Hiemke, Laaber, Laaber Verlag, 2012, I, p. 1-88: 35-36.

³ ANDREW CARL WHITE, "Good Invention Repaid with Interest": The Importance of Borrowing in Bach's *Compositional Practice*, Ann Arbor, UMI, 2001.

⁴ Si veda in merito MARTIN-CHRISTIAN MAUTNER, "Mach einmal mein Ende gut". Zur Sterbekunst in den Kantaten Johann Sebastian Bachs zum 16. Sonntag nach Trinitatis, Frankfurt am Main, Lang, 1997.

⁵ MARTIN PETZOLDT, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages*, cit., pp. 480-481.

testo del coro iniziale è tratto dalla prima strofa del Lied *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* di Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686-1688): qui i versi affidati al coro, che si avvicinano agli interventi dei recitativi solistici, sono inoltre intonati sulla musica del corale *Wer nur den lieben Gott läßt walten*. Come movimento conclusivo Bach utilizza la prima strofa di un'aria a cinque voci di Johann Georg Albinus messa in musica da Johann Rosenmüller (il testo e lo schema con la struttura della cantata sono riportati in Appendice). La cantata appare dunque un lavoro composito dal punto di vista tanto testuale quanto musicale.

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende traccia il percorso dalla paura all'accettazione e quindi al vagheggiamento della morte, intesa come passaggio necessario per trascendere il tumulto, il conflitto e la pura vanità terrena nella pace, gioia e beatitudine dell'eterna vita celeste (la cantata si conclude con i versi «in dem Himmel allezeit | Friede, Freud und Seligkeit»). Nella drammatizzazione di questo viaggio emozionale che rappresenta diversi stati d'animo e atteggiamenti dell'uomo nei confronti della morte, il terzo movimento, l'aria *Willkommen! will ich sagen*, segna un momento cruciale. Tanto il testo quanto la sua realizzazione musicale sono singolari, in quanto si tratta di un benvenuto rivolto alla morte. Tale benvenuto esprime la convinzione che la fine della vita terrena di un credente coincida con la sua indistruttibile comunione con Cristo⁶ ed è risolto in una vivace aria in stile concertante e in tonalità maggiore dall'organico molto particolare, che affianca al contralto oboe da caccia, clavicembalo obbligato (poi sostituito con l'organo in una ripresa della cantata intorno al 1737)⁷ e basso continuo.

Willkommen! will ich sagen,
wenn der Tod ans Bette tritt.
Fröhlich will ich folgen [Fröhlich folg ich], wenn er ruft,
in die Gruft.
Alle meine Plagen
nehm ich mit.

Benvenuta! dirò
quando la morte
verrà al mio letto.
Lieto la seguirò, al suo richiamo,
nel sepolcro.
Tutte le mie pene
porterò con me.

Il distico iniziale dell'aria è tratto dalle *Geistliche Cantaten anstatt einer Kirchen-Musik* di Erdmann Neumeister (1700) («Willkommen! will ich sagen, | so bald

⁶ Ivi, p. 484.

⁷ CHRISTOPH WOLFF, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1991, p. 321.

der Tod ans Bette tritt»). La musica che ricorda *La primavera* coincide con l'idea o l'immagine musicale principale dell'aria e può essere considerata la formula di benvenuto rivolta alla morte. Essa costituisce l'attacco del movimento, con l'oobo da caccia (bb. 1-2), e ritorna poi all'entrata della voce (bb. 17-18), per ricomparire in una serie di occorrenze all'oobo da caccia (bb. 30-31, 39-40), al contralto (bb. 22 e 24, 60-61, 65-66) o anche diviso tra l'oobo da caccia e il contralto (bb. 57-58) in punti salienti dell'articolazione formale tripartita. Si tratta dei primi due motivi (rispettivamente alle battute 1 e 2) di cui consta l'unità motivica ternaria che apre il ritornello (bb. 1-3); all'entrata del contralto mentre il primo motivo è riproposto tale e quale (b. 17: «Willkommen! will ich sagen») il secondo appare in una variante vocale (b. 18: «wenn der Tod ans Bette tritt»).

Il materiale corrispondente nell'Allegro che apre *La primavera* è invece la seconda unità di motivi o sezione del ritornello (bb. 7-10, poi subito replicata bb. 10-13). Nello specifico l'esatta corrispondenza, che al di là del profilo melodico, del contorno ritmico e dell'eufonico andamento per terze coinvolge anche l'armonia (alla linea è sotteso un pedale di tonica), riguarda rispettivamente le battute 1-2 dell'aria e le battute 7 e 9 del movimento di concerto.

MOVIMENTO	BATTUTA E TEMPI DELLA BATTUTA	BATTUTA E TEMPI DELLA BATTUTA	BATTUTA E TEMPI DELLA BATTUTA
<i>Willkommen! will ich sagen</i>	1 1 2 3 Pedale di tonica →	1 4 Pedale di tonica →	2 1 2 Pedale di tonica →
<i>La primavera,</i> Allegro	7 1 2 3 Pedale di tonica →	9 2 Pedale di tonica →	9 3 4 Pedale di tonica →

La seconda sezione del ritornello è la principale struttura motivica del movimento di concerto di Vivaldi; è infatti quella che ricorre più spesso e l'unica che ricompare, in combinazione con nuove sezioni, in tutti i ritornelli successivi (bb. 28-31, 41-44, 56-59) e che infine conclude (bb. 76-82). La seconda sezione del ritornello può dunque essere considerata la sigla musicale del movimento che rappresenta l'arrivo della primavera, accolta con gioia dalla natura («Giunt'è la primavera, e festosetti | La salutano gl'augei con lieto canto» è il distico con cui incomincia il sonetto che accompagna la musica). Di fatto essa è la sigla stessa del movimento, che esprime l'immagine del risveglio della natura al lieto e positivo arrivo della primavera; è lo sfondo coesivo dell'idillio nel quale si collocano gli episodi, portati di volta in volta in primo piano: il canto degli uccelli, lo scorrere delle acque allo spirare delle brezze, il passaggio minaccioso di lampi e tuoni.

In *Willkommen! will ich sagen* il benvenuto alla morte si realizza dunque in un'aria di notevole inventiva e sperimentazione timbrica, dove Bach sembra tuttavia intenzionato ad attenuare la brillantezza per creare una sonorità morbida e soffusa, sfumando così il tono di fiducioso ottimismo che impronta peraltro l'aria: la voce non è il soprano ma il contralto, in luogo dell'oobo è impiegato il più grave oobo da caccia mentre in un secondo tempo l'organo sostituirà come detto il cla-

vicembalo. Accanto alla figura topica dell'eufonico movimento discendente di gradi congiunti per terze e seste (tra la voce e l'oboe da caccia, poi tra quest'ultimo e il clavicembalo: bb. 19-21, 62-64), che ricorda tra l'altro l'ondeggiante scorrere delle acque allo spirare delle brezze nella *Primavera* (bb. 31-40), si colgono infatti i segni di un'incrinatura nella letizia del benvenuto riservato alla morte. Subito dopo l'iniziale formula di benvenuto, che lascia quasi pensare a un movimento di danza, il ritornello s'incupisce nella condotta melodica dell'oboe da caccia con figure di sospiri (bb. 4-5) per configurare poi una vertiginosa linea discendente di quasi due ottave dal tortuoso profilo cromatico (bb. 6-7) e quindi assumere inflessioni minori con ulteriori figure di sospiri (bb. 13-14). La linea discendente cromatica dell'oboe da caccia ricomparirà in tutte e tre le sezioni vocali: sulle parole ripetute «der Tod der Tod willkommen!» (bb. 27-28 e 70-71) e, nella sezione centrale, su «[wenn] er ruft. | Fröhlich folg ich» (bb. 42-44). Inoltre, sempre nella sezione centrale, la parola 'Plagen' è trattata per due volte dalla voce in modo estremamente espressivo, grazie a una tirata cromatica discendente (bb. 49-50 con figure di sospiri all'oboe da caccia e bb. 51-52). Nella prima sezione vocale le parole della formula di benvenuto «Willkommen! will ich sagen» sono intonate ben sette volte nel giro di tredici battute (bb. 17-29) e questa plurima, insistita intonazione sembra tradire la necessità del soggetto lirico, che si esprime in prima persona, di darsi forza e farsi coraggio nell'affermare un intento così impegnativo e contro natura.⁸

La fiduciosa letizia con cui si saluta e s'accoglie la morte è insomma inquieta e tutt'altro che priva di zone d'ombra; del resto, come è stato da più parti rilevato, la morte è pur sempre la morte e anche se è presentata in una luce così favorevole non può che incutere terrore nell'uomo, per credente che questi sia. Rimangono da interpretare il ruolo degli strumenti concertanti e la configurazione delle loro parti. L'oboe da caccia, impiegato spesso da Bach nelle cantate degli anni Venti,⁹ e lo strumento a tastiera creano un ordito fitto e continuo, dal movimento incessante, che avvolge la voce intrecciandosi ad essa e che si potrebbe forse leggere come l'avvicinarsi ineluttabile della morte.

A questo punto la domanda di ordine generale sollevata dalla curiosa somiglianza tra i due passaggi – che cosa potrebbero avere in comune una cantata di Bach sul tema della morte e *La primavera* di Vivaldi? – si precisa e si ripropone con rinnovato vigore: che cosa hanno in comune, al di là della brillante scrittura concertante e della fascinazione timbrica, un'aria che parla della gioia di accogliere la morte accanto al proprio letto e un movimento di concerto che celebra l'arrivo della primavera e il risveglio della natura?

⁸ MARTIN PETZOLDT, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages*, cit., p. 485.

⁹ REINE DAHLQVIST, *Taille, Oboe da Caccia and Corno Inglese*, «The Galpin Society Journal», 26, 1973, pp. 58-71: 60.

CITAZIONE, ALLUSIONE, COINCIDENZA ACCIDENTALE

Per provare a rispondere alla domanda occorre capire se la curiosa somiglianza può essere identificata e classificata in modo più specifico, il che impone di interrogarsi su fenomeni quali l'imprestito, la citazione, l'allusione, la reminiscenza con tutto ciò che di problematico e controverso questo implica dal punto di vista storico e metodologico.¹⁰

Se si assimila la musica alla letteratura si dovrebbe intendere la citazione come l'incorporamento di un brano o di una parte relativamente breve di un testo preesistente in un altro testo. Così come nella letteratura, inoltre, una citazione musicale può essere attribuita o non attribuita all'autore, risultare nota o ignota al pubblico, essere isolata in vario modo dal contesto in cui si trova oppure esservi integrata o mimetizzata al punto da rendersi riconoscibile soltanto a una cerchia ristretta e particolarmente preparata del pubblico stesso. In senso stretto, la citazione impiega il materiale musicale acquisito, che in genere è di natura melodica e non appartiene alla sostanza principale della composizione, in modo diretto, riportandolo alla lettera e ponendolo, per così dire, tra virgolette o comunque senza sottoporlo a una trasformazione consistente come invece accade nel caso dell'allusione, nel quale il richiamo a un'altra musica avviene piuttosto in modo indiretto, attraverso aspetti come il gesto melodico, il profilo ritmico, il timbro, la tessitura o la forma. In senso lato, tuttavia, con il termine citazione in ambito musicale si tende spesso a comprendere un'ampia gamma di procedimenti d'imprestito, rielaborazione e variazione di materiale preesistente.

Senza dubbio una citazione-allusione va anzitutto identificata come tale sulla base di alcuni criteri analitici e interpretativi che consentono di acclarare l'effettiva relazione di corrispondenza tra due passi musicali: la precisione della rassomiglianza e la molteplicità delle analogie strutturali che li accomunano; l'individualità e la singolarità del passo citato nonché la sua plausibilità storica, integrità, prominenza e funzione nella nuova composizione. Una volta accertatane l'effettiva esistenza, la citazione-allusione diviene per così dire una realtà oggettiva che è lecito considerare parte integrante del processo compositivo; a questo punto, pur essendo per definizione un atto intenzionale e consapevole, la citazione-allusione potrebbe anche essere l'esito di un'associazione e di una reminiscenza inconscia

¹⁰ Per un quadro di riferimento si vedano STEPHEN DAVIES, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1994, pp. 41-42; GERNOT GRUBER, *Zitat, Die Musik in Geschichte und in Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil IX, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1998, cc. 2401-2412; KRZYSTYNA TARNAWSKA-KACZOROWSKA, *Musical Quotation: An Outline of the Problem*, «Contemporary Music Review», 17, 1998, pp. 69-90; J. PETER BURKHOLDER, *Borrowing*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, in ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, 4, London, Macmillan, 2001, pp. 5-41 (<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/52918>); ID., *Allusion*, ivi, 2, pp. 408-109 (<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/52852>); ID., *Quotation*, ivi, 20, pp. 689-691 (<http://www.oxfordmusiconline.com.pros.lib.unimi.it/subscriber/article/grove/music/52854>); JEANETTE BICKNELL, *The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 59, 2001, pp. 185-191.

dell'autore senza che venga meno la sua appartenenza al processo compositivo: in definitiva ciò che conta è la sua presenza e la sua riconoscibilità. In altri termini, il fatto che in linea di principio le citazioni e allusioni possano non essere necessariamente intenzionali non pregiudica per nulla le funzioni e i significati che sono loro attribuibili nel contesto delle composizioni in cui esse compaiono, benché, com'è ovvio, le citazioni e allusioni in cui si può cogliere un'inequivocabile funzione strutturale siano innanzi tutto quelle intenzionali.

Comunque sia, attraverso l'acquisizione della sostanza musicale citata e le modalità con cui la stessa sostanza musicale è trattata e inserita nel nuovo contesto citazioni e allusioni producono significati che vanno di volta in volta interpretati (e che possono essere, per esempio, l'omaggio ovvero la critica ironica nei confronti della musica citata e del suo autore). In linea di principio citazioni e allusioni coinvolgono la memoria, comportando uno sguardo retrospettivo e il ritorno del passato – prossimo o remoto – nel presente con tutto ciò che può conseguire da questa incidenza sulla struttura temporale della musica. Quando poi la citazione-allusione interessa – per ciò che riguarda la musica acquisita, quella che la incorpora o entrambe – composizioni vocali oppure opere strumentali improntate ad assunti programmatici, i richiami ai testi verbali intonati e ai contenuti rappresentati implicano inoltre un riferimento a manifesti campi semantici. In questi casi entra esplicitamente in gioco la dimensione evocativa, drammaturgica quando non anche narrativa della musica e l'aspetto fondamentale è dato dal rapporto d'interazione o, se si preferisce, dalle relazioni intertestuali che si vengono a instaurare tra la musica, i testi dei brani vocali, gli assunti programmatici in una rete che pone al centro la questione della portata e delle proprietà semantiche della musica.

Posto che la curiosa somiglianza tra *Willkommen! will ich sagen* e il movimento iniziale della *Primavera* sussiste, è molto difficile stabilire al di là di ogni dubbio se si tratti in effetti di una citazione o un'allusione – dovuta a un atto intenzionale oppure a una reminiscenza inconscia – oppure piuttosto di una pura coincidenza accidentale, anche se quest'ultima eventualità sembrerebbe in verità poco probabile se non altro perché la specifica idea musicale in cui consiste la somiglianza possiede lineamenti di spiccata individualità che la rendono – almeno oggi – subito riconoscibile. Il costrutto in questione è infatti pregnante, assai ben profilato, e non pare immediatamente riducibile ad alcuna figura topica corrente, inequivocabilmente connotata e codificata nel vocabolario compositivo dell'epoca, che non sia quella della *circulatio* (la melodia del motivo principale ruota intorno al quinto grado della scala: 1-5-4-3-4-5-6-5), spesso impiegata per rappresentare momenti di gioia e di festa e associata alla danza; su questa impronta intervallare lo slancio del salto di quinta ascendente in anacrusi e il seguente ritmo dattilico, l'eufonia del morbido andamento per terze della melodia che si muove per gradi congiunti e la statica armonia su pedale di tonica concorrono, nel modo maggiore, a definire il costrutto.

Se la somiglianza e la riconoscibilità all'ascolto – almeno per noi oggi – sono tali da indurre a pensare che l'attacco dell'aria sia effettivamente una citazione dalla *Primavera*, il fatto che l'idea in questione compaia otto volte nel corso del-

l'aria (oboe da caccia: bb. 1-2, 30-31, 39-40; contralto: bb. 17-18, 22-23, 60-61, 65-66; contralto e oboe da caccia: bb. 57-58) e sia pertanto il motto che costituisce la sostanza musicale primaria del brano rende problematico classificarla come tale. D'altro canto, il fatto che l'idea sembri citare direttamente il passo della *Primavera* e non ne riprenda in modo selettivo soltanto alcuni dettagli rende non meno problematico classificarla come allusione. Resta poi da chiedersi se questa sorta di citazione-allusione sia frutto di un'intenzione deliberata o piuttosto di una reminiscenza inconscia. Il preciso ruolo strutturale e compositivo dell'idea in questione è fuori discussione; al nostro ascolto, oggi, essa sembra via via riaffermare e rendere più esplicito il riferimento a Vivaldi a ogni sua occorrenza nel corso del movimento. In ogni caso, se la curiosa somiglianza è davvero dovuta a un riferimento alla *Primavera*, si può a buon diritto supporre la natura essenzialmente privata di tale richiamo, che doveva avere significato soprattutto per lo stesso Bach. Infatti, se la citazione-allusione oggi suona chiaramente riconoscibile, soprattutto quando è intonata dalla voce, è lecito chiedersi quanti dei frequentatori della Thomaskirche di Lipsia, il 6 ottobre 1726, conoscessero il concerto di Vivaldi pubblicato l'anno precedente e fossero dunque in grado di cogliere il riferimento tra le pieghe di una cantata di soggetto funebre.

IL BENVENUTO ALLA MORTE, IL BENVENUTO ALLA PRIMAVERA

Come già si diceva, quando una citazione-allusione pone in gioco – per ciò che riguarda la musica acquisita, quella che la incorpora o entrambe – composizioni vocali oppure pezzi strumentali improntati ad assunti programmatici, i richiami ai testi verbali intonati e ai contenuti rappresentati comportano espliciti riferimenti a campi semantici; in questi casi l'aspetto fondamentale è dato dall'interazione o, se si preferisce, dalla relazione intertestuale che viene a instaurarsi tra la musica e i testi intonati o i contenuti concettuali degli assunti rappresentativi ma anche, laddove la citazione-allusione metta in rapporto composizioni vocali e opere strumentali sostanziate da dichiarati intenti descrittivi ed evocativi, tra i testi verbali direttamente messi in musica e quelli che invece – sotto specie di titoli, didascalie, componimenti letterari e così via – costituiscono la sostanza concettuale di un assunto rappresentativo. In altri termini, quando questo accade la musica che riguarda citazioni e allusioni può essere interpretata alla luce dei testi verbali mentre per converso i testi verbali divengono oggetto d'interpretazione musicale. Naturalmente nel quadro di tale interazione i testi verbali rivestono un ruolo cruciale, in quanto denotano concettualmente il campo semantico – ovvero i molteplici campi semantici – entro i quali interpretare i significati delle citazioni-allusioni.

Poiché la curiosa somiglianza pone l'una di fronte all'altro un'aria (cioè un brano vocale) e un concerto intitolato *La primavera* (dunque improntato a un assunto rappresentativo) la relazione intertestuale avviene qui su un duplice livello che coinvolge, oltre alla musica delle due composizioni, il testo dell'aria e quello del 'programma' del primo movimento del concerto di Vivaldi, espresso dalla prima quartina dell'anonimo «sonetto dimostrativo» che l'accompagna:

Bach, *Willkommen! will ich sagen* da BWV 27 Vivaldi, *La primavera*, I movimento

Willkommen! will ich sagen,
wenn der Tod ans Bette tritt.
Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft,
in die Gruft.
Alle meine Plagen
nehm ich mit.

Giunt'è la primavera, e festosetti
la salutano gl'augei con lieto canto,
e i fonti allo spirar de' zeffiretti
con dolce mormorio scorrono intanto.

All'apparenza le due situazioni non potrebbero apparire più lontane se non addirittura opposte: da una parte, l'arrivo della morte che segna la fine della vita terrena di un uomo quando sia giunta la sua ora; dall'altra, quello della primavera che, nel ritmo circolare e perpetuo della natura, segna invece il rinnovarsi ciclico della vita sulla terra. Al di là delle apparenze, tuttavia, il campo semantico implicato dalle due composizioni è in realtà, se non comune e condiviso, quanto meno compatibile. In entrambi i casi i testi configurano infatti la personificazione e l'arrivo di entità astratte: la morte entra nella stanza e si avvicina al letto dell'uomo per chiamarlo a sé; la primavera si presenta alla natura dopo il rigore, il torpore e il grigiore dell'inverno in una sorta di colpo di teatro («Giunt'è la primavera», appunto, mentre si ricorderà che l'ultimo verso del sonetto è «di primavera all'apparir brillante»). In entrambi i casi, poi, c'è l'arrivo di un'entità personificata, vissuta e percepita dall'uomo come positiva, benigna, salvifica perché segna l'inizio di una nuova vita: se con la primavera la natura si risveglia e si rinnova l'immutabile ciclo delle stagioni, la morte è l'evento che, sebbene doloroso e traumatico, consente al fedele di passare dalla vita terrena a quella celeste, in indissolubile comunione con Cristo. Per questo, in entrambi i casi, l'arrivo dell'entità personificata è accolta con una formula di benvenuto, in un'atmosfera di festosa letizia: «Willkommen! will ich sagen» dirà il fedele alla morte quando sarà giunta la sua ora, laddove la primavera è salutata dagli uccelli «con lieto canto» mentre soffiano brezze delicate e i ruscelli scorrono con «dolce mormorio». A questa convergenza dei campi semantici alla base delle due composizioni corrisponde, nella realizzazione musicale, un senso di festosa letizia espresso dalla tonalità maggiore, da un ritmo di danza, dalla figura retorica della *circulatio* che impronta la linea melodica, dall'eufonica condotta per terze delle parti su un pedale di tonica.

BACH	CAMPO SEMANTICO	REALIZZAZIONE MUSICALE	VIVALDI
Morte →	Arrivo di un'entità personificata percepita come positiva, accoglienza con benvenuto, atmosfera di festosa letizia	Tonalità maggiore, ritmo di danza, <i>circulatio</i> , eufonia, pedale di tonica	←Primavera

Oltre agli indizi costituiti dalla familiarità di lunga data intrattenuta da Bach con la musica di Vivaldi e la prossimità cronologica tra la data di pubblicazione dell'Op. VIII del Prete rosso e quella di composizione ed esecuzione della cantata BWV 27, la compatibilità o meglio la convergenza dei campi semantici alla base

delle due composizioni induce a ritenere che la curiosa somiglianza possa essere più di una coincidenza fortuita e a rendere dunque plausibile l'ipotesi che si tratti di una citazione-allusione.

Ora, se davvero il motto di *Willkommen! will ich sagen* è una citazione della *Primavera*, rimane da interpretare la ragione che l'ha prodotta. Bach non aveva certo bisogno di ricorrere a un altro compositore per rappresentare un tema seppure così particolare come il benvenuto alla morte accolta in una prospettiva positiva e benigna; tuttavia, non si può escludere che, nel comporre l'aria, a Bach sia sovvenuto come Vivaldi aveva rappresentato, forse meglio di chiunque altro, l'arrivo di un'entità personificata percepita come positiva e benigna nel ritornello d'apertura della *Primavera*. In questo caso la citazione-allusione potrebbe essere intesa come un omaggio nei confronti di un compositore da lungo tempo ammirato: un omaggio innanzi tutto privato giacché, come già si diceva, è possibile o addirittura probabile che il giorno della prima esecuzione della cantata BWV 27, il 6 ottobre 1726, buona parte dei fedeli della Thomaskirche di Lipsia non conoscesse il concerto di Vivaldi e dunque non fosse in grado di cogliere la citazione come tale.

In ogni caso, è di grande efficacia compositiva il contrasto tra la festosa formula di benvenuto, che coincide con la musica di Vivaldi, e la sua prosecuzione, che tanto nel ritornello d'apertura quanto nelle sezioni vocali, evoca invece le inquietudini, le ombre, i timori suscitati dall'idea del sopraggiungere della morte e dell'abbandonarsi ad essa. L'effetto contrastante tra l'attacco dell'aria e la sua prosecuzione, nonché tra il moltiplicarsi della formula di benvenuto e gli elementi musicali che evocano dolore, pene e timori, appare funzionale alla necessità retorica di rendere del tutto persuasiva la lieta accoglienza rivolta a un'entità quale la morte che, sebbene debba essere vista dal credente non come una fine ma come l'inizio della vera vita in comunione con Cristo, rimane comunque per l'uomo aborrita e spaventosa. In tale quadro, l'insistito richiamo a una musica che rappresenta in modo particolarmente emblematico il gioioso rinnovarsi della vita può aver attratto Bach in modo irresistibile, anche se è impossibile conoscere come tale attrazione si sia manifestata e realizzata. Sulla base degli indizi discussi è difficile credere che tale coincidenza sia puramente casuale, ma è al contempo altrettanto problematico capire se la citazione-allusione sia il prodotto di un atto intenzionale, di una reminiscenza inconscia oppure piuttosto di una forma di criptomnesia, il fenomeno descritto per la prima volta da Carl Gustav Jung nel saggio omonimo (1905) e che consiste in un'alterazione della memoria per cui il ricordo perde il suo carattere mnestico e riaffiora come fosse una creazione originale e personale. Inutile dire che ciascuna di queste diverse possibilità è a suo modo affascinante e, soprattutto, non cancella né ridimensiona le suggestioni interpretative sollecitate da questa curiosa somiglianza.

APPENDICE

Cantata *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, BWV 27

Neue Bach-Ausgabe (NBA): Johann Sebastian Bach. Kantaten zum 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis, hrsg. von Helmuth Osthoff und Rufus Hallmark, Leipzig-Kassel, Bärenreiter, 1982, pp. 223-252 (I/23).

Testo: autore ignoto (Coro iniziale: strofa 1 del Lied di Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, 1686-1688; corale conclusivo: strofa 1 dell'aria corale di Johann Georg Albinus *Welt ade! ich bin dein müde* (1649) su musica di Johann Rosenmüller.

Organico: Soprano, Contralto, Tenore, Basso, 2 oboi (oboe da caccia), corno, 2 violini, viola, cembalo/organo, basso continuo

Prima esecuzione: XVI domenica dopo la Trinità, Lipsia, Thomaskirche, 6 ottobre 1726

1. [Coro con Recitativo] [S, A, T, B, 2 ob, cr, 2 vl, vla, bc – Do minore, 3/4]

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?

[S] Das weiß der liebe Gott allein,
ob meine Wallfahrt auf der Erden
kurz oder länger möge sein.

Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.

[A] Und endlich kommt es doch so weit,
daß sie zusammentreffen werden.

**Ach, wie geschwinde und behende
kann kommen meine Todesnot!**

[T] Wer weiß, ob heute nicht
mein Mund die letzte Worte spricht!
Drum bet ich alle Zeit:

**Mein Gott, ich bitt durch Christi blut,
machs nur mit meinem Ende gut!**

2. Recitativo [T, bc]

Mein Leben hat kein ander Ziel,
als daß ich möge selig sterben
und meines Glaubens Anteil erben;
drum leb ich allezeit
zum Grabe fertig und bereit,
und was das Werk der Hände tut,
ist gleichsam, ob ich sicher wüßte,
das ich noch heute sterben müßte;
denn: Ende gut, macht alles gut!

3. Aria [A, ob cac, cemb/org, bc – Mi bemolle maggiore, 4/4]

Willkommen! will ich sagen,
wenn der Tod ans Bette tritt.
Fröhlich will ich folgen [Fröhlich folg ich], wenn er ruft,
in die Gruft.
Alle meine Plagen
nehm ich mit.

4. Recitativo [S, 2 vl, vla, bc]

Ach, wer doch schon im Himmel wär!
Ich habe Lust zu scheiden
und mit dem Lamm,
das aller Frommen Bräutigam,
mich in der Seligkeit zu weiden.
Flügel her!
Ach, wer doch schon im Himmel wär!

5. Aria [B, 2vl, vla, bc – Sol minore, 3/4]

Gute Nacht, du Welgetümmel!
Jetzt mach ich mit dir Beschluß;
ich steh schon mit einem Fuß
bei dem lieben Gott im Himmel.

6. Corale [S, A, T, B, 2 ob, cr, 2 vl, vla, bc – Si bemolle maggiore, 4/4 e 3/4]

**Welt ade! ich bin dein müde,
ich will nach dem Himmel zu,
da wird sein der rechte Friede
und die ewge, stolze Ruh.
Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
nichts denn lauter Eitelkeit,
in dem Himmel allezeit
Friede, Freud und Seligkeit.**

Nel testo, i versi intonati dal coro sono evidenziati in grassetto.

CESARE FERTONANI

VIVALDI AND BACH ONCE AGAIN:
A REMINISCENCE OF *LA PRIMAVERA* IN THE CANTATA
WER WEISS, WIE NAHE MIR MEIN ENDE, BWV 27

Summary

To this very day the similarity, as undeniable as it is surprising, between part of the aria *Willkommen! Will ich sagen* from the cantata *Wer weiss, wie nahe mir mein Ende*, BWV 27 by Johann Sebastian Bach and the celebrated Allegro that opens *La Primavera* Op. 8 no. 1, RV 269 has never been discussed in depth. After all, whatever could a cantata on the theme of death by Bach have in common with the first of Vivaldi's *Le quattro stagioni*? However, various aspects make the question rather intriguing and make us wonder whether the resemblance is not simply a curious and fortuitous coincidence – a possibility that cannot be rejected in principle – but rather some form of citation, allusion, reminiscence or borrowing (conscious or subconscious), on Bach's part. Bach was familiar with the music of Vivaldi, but we should also consider the close proximity in dates of the publication of Op. 8 (1725), containing *Le quattro stagioni*, and the composition of *Wer weiss, wie nahe mir mein Ende*, BWV 27 (1726). There is also an affinity between the musical content and semantic fields of the two compositions which lends further strength to the hypothesis that the similarity between the passages in question may be understood as citation, allusion or reminiscence. While on the surface the two compositions appear not to share the same semantic plane, this dimension is nonetheless seemingly compatible, centring itself on the coming of an entity personified and perceived by man as positive, benign and redeemed as a sign of new life: nature that reawakens and renews itself in *La Primavera* and the death that allows the faithful to rejoin with Christ in the Cantata BWV 27.

KARL HELLER

ZU DER IN DRESDEN ÜBERLIEFERTEN FASSUNG
VON VIVALDIS CONCERTO RV 564/564A.
INFORMATIONEN, BEOBACHTUNGEN, ÜBERLEGUNGEN

Bei der in den frühen 1960-er Jahren erfolgten ersten systematischen Untersuchung der umfangreichen Dresdner Vivaldi-Bestände hat sich gezeigt, dass im Bereich der Konzerte und Sinfonien nicht wenige der hier überlieferten Werkfassungen sich von denjenigen der autographen Überlieferung auf diese oder jene Weise unterscheiden.¹ In den weitaus meisten Fällen war es dabei auch möglich, den Urheber der in den Dresdner Vivaldiana zutage tretenden Abweichungen zu benennen – Johann Georg Pisendel nämlich, als führender Violinist und späterer Konzertmeister die alles beherrschende Figur der Vivaldi-Pflege am kursächsischen Hof. Allein die Zahl der von ihm kopierten Werke Vivaldis dokumentiert eindrucksvoll, dass Pisendel es war, der dem *Prete rosso* zu einer Art Sonderstellung in der instrumentalen Musikpflege am Dresdner Hof verholfen hat: Mit mehr als zwanzig von Pisendel angefertigten Partiturabschriften Vivaldischer Konzerte, mit fünfzehn kompletten Stimmensätzen und Einzelstimmen zu zwölf weiteren Stimmensätzen sowie sieben Sonatenabschriften ist er der bei weitem am häufigsten vertretene Notenschreiber innerhalb der Dresdner Vivaldi-Sammlung. Darüber hinaus weist auch der größte Teil der von anderen Schreibern gefertigten Manuskripte Eintragungen von seiner Hand auf. Dass die Musik des Venezianers, insbesondere seine Konzertkunst, einen so außerordentlichen Stellenwert für Pisendel gewann, leitet

Karl Heller, Liskowstr. 15, 18059 Rostock, Germania.

e-mail: karlheller@web.de

¹ Vgl. dazu vom Verfasser: *Die deutsche Vivaldi-Überlieferung. Untersuchungen über die in deutschen Bibliotheken handschriftlich überlieferten Konzerte und Sinfonien Antonio Vivaldis*, Diss. Rostock 1965 (maschinenschriftliche Fassung), Kapitel „Bearbeitungs- und Aufführungspraktiken“. In der unter dem Titel *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis* Leipzig 1971 erschienenen Druckfassung der Dissertation ist dieses Kapitel nicht enthalten; allerdings finden die darin erzielten Ergebnisse in den betreffenden Quellenbeschreibungen Berücksichtigung. – Hauptsächliche Merkmale und Tendenzen der Dresdner Bearbeitungs- und Aufführungspraxis werden auch in folgenden Beiträgen des Verfassers behandelt: „Die Bedeutung Johann Georg Pisendels für die deutsche Vivaldi-Rezeption“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, hrsg. von Carl Dahlhaus (u. a.), Kassel u. Leipzig, 1970, S. 247-251, sowie: „Zwei ‚Vivaldi-Orchester‘ in Venedig und Dresden“, *Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung*, Blankenburg/Harz, 1978, S. 56-63 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 8).

sich zweifellos in entscheidendem Maße aus seiner persönlichen Begegnung mit Vivaldi während seines Venedig-Aufenthalts 1716-1717 her, als der knapp Dreißigjährige – selbst längst ein fertiger Musiker – sich von dem Geiger Vivaldi in den Vortrag seiner neuartigen virtuoson Violinkompositionen einweisen ließ.²

Die Text-Eingriffe, die sich auf Pisendel zurückführen lassen, können im Einzelnen durchaus unterschiedlich geartet sein. Generell aber gilt zunächst, dass die von ihm vorgenommenen Änderungen überwiegend nicht die Werkgestalt als solche, d. h. die kompositorische Struktur, als vielmehr die Ebene der aufführungspraktischen Realisierung, also der klanglichen Darbietung, betreffen. Zu nennen sind hier vor allem zwei Bereiche: die Einarbeitung von Figurations-Varianten unterschiedlichster Art in den von ihm selbst gespielten Part der Solovioline sowie, als besonders charakteristisch, die Erweiterung des Streicherripienos um verstärkende Holzbläserstimmen – zumeist Oboen-Fagott-Trio –, die unter Umständen auch, nach dem Modell der *Concerti con molti Istromenti*, mit kleineren konzertierenden Aufgaben betraut wurden. Dem Vorbild solcher in Dresden bevorzugt gepflegten Konzerte in gemischter Streicher-Bläser-Besetzung entsprach in solchen Fällen auch die opulente Besetzungsstärke, denn derartige Stimmensätze umfassten bis zu 15 und mehr Stimmen. Eingriffe in Satzstruktur und -aufbau sind demgegenüber weit seltener zu beobachten, wobei als ein Extrem- und Sonderfall die von Pisendel besorgte Neukomposition von zwei Hörnerstimmen zu zwei Streichersinfonien bzw. -concerti zu nennen ist, d. h. die Erweiterung des musikalischen Satzes um zwei reale Stimmen bei gleichzeitiger Beigabe von Oboen und Fagott, die nach den Streicherstimmen adaptiert wurden.³

Pisendel ist auch der Schreiber der Partitur, die Dresdner Fassung (RV 564a) des hier zu behandelnden Konzerts enthält – einer Fassung, die sich von der in Turin autograph überlieferten Werkgestalt (RV 564) ungewöhnlich weit entfernt. Der auffälligste Unterschied ist die andersartige Besetzung der Sologruppe: Statt wie in der autographen Partitur aus zwei Violinen und zwei Violoncelli besteht diese in der Dresdner Fassung aus zwei Violinen und einem Oboen-Fagott-Trio. Die Abweichungen gehen über diese Besetzungsänderung indes weit hinaus; sie betreffen in vielem auch den musikalischen Text und hier insbesondere das Gesamtprofil und die interne Struktur der Soloepisoden.

Der Umstand, dass diese Werkfassung in einer von Pisendel geschriebenen Quelle vorliegt, legt naturgemäß die Vermutung nahe, der Dresdner Geiger werde wohl auch der Urheber der Umarbeitung sein. Gewissheit darüber ist aus

² Von den jüngsten Veröffentlichungen zu Pisendel seien genannt: Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing, 2005, sowie Ortrun Landmann/Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.), *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk*. Bericht über das Internationale Symposium vom 23. bis 25 Mai 2005 in Dresden, Hildesheim etc. 2010 (Dresdner Beiträge zur Musikforschung, 3).

³ Es handelt sich dabei um die Sinfonien (bzw. *Concerti*) RV 135 und 140.

dem Quellenbefund allein jedoch kaum zu gewinnen, und so sind die diesbezüglichen Aussagen in der Literatur denn auch im Allgemeinen eher durch Zurückhaltung gekennzeichnet. Die große Ausgabe des *Ryom-Verzeichnisses* beschränkt sich auf die Feststellung: „Da sich der Autor der Bearbeitungen [sic!] nicht feststellen lässt, muss die Echtheit als fraglich angesehen werden.“ Dass die Dresdner Werkfassung als eine gleichsam ‚fraglos‘ auf Pisendel zurückgehende Bearbeitung rubriziert wird, geschieht nur ausnahmsweise, so in den Informationen zur Partitur der Fassung RV 564a im *International Music Score Library Project*; hier heißt es: „Arranged from RV 564 by Pisendel.“⁴ Solche noch immer bestehende Differenzen in der Beantwortung der Zuschreibungsfrage legen es nahe, das Verhältnis der beiden Werkfassungen und speziell die personelle Zuordnung der Dresdner Fassung nochmals zum Gegenstand einiger Überlegungen zu machen. Dabei sollen vorrangig solche Aspekte, die das stilistische Profil der in Dresden überlieferten Werkgestalt betreffen, einbezogen werden.

Hier zunächst ein Blick auf die Quellenlage.

Das Partiturotograph des Konzerts RV 564 befindet sich unter der Signatur *Giordano 28, fol. 151-170* in der Biblioteca Nazionale Universitaria Torino. Es umfasst 20 Bll. im Format 22,5 x 30,0 cm mit 37 beschriebenen Notenseiten. Die Akkoladen bestehen in allen drei Sätzen aus 8 Notensystemen, die keine Instrumentenbezeichnungen tragen. Der Kopftitel lautet: *Con^{to} con 2 Violini, e 2 Violon:^{di} obligati*, dazu rechts: *Del Viualdi*. Die Partitur wird durch eine Reihe von Merkmalen als eine Kompositionshandschrift ausgewiesen; zu ihnen gehören neben zwei Kompositionskorrekturen im ersten Satz (nach T. 63 und nach T. 72a) vor allem die stark abkürzende Schreibweise und das Fehlen jeder Art von Vortragszeichen und -hinweisen (siehe Abbildung 1).

⁴ Zitiert nach dem Online-Dokument „Concerto in D major, RV 564a (Vivaldi, Antonio) – IMSLP“ in der zuletzt am 28. Mai 2014 geänderten Version. Herausgeber der 2011 hochgeladenen Partitur ist Mario Bolognani.



ABBILDUNG 1. Giordano 28, fol. 151-170: Faksimile der ersten Notenseite

Die heute unter der Signatur *Mus. 2389-O-161* aufbewahrte Partitur der Dresdner Werkfassung umfasst 8 Bll. im Querformat von etwa 23 x 32 cm, die sämtlich beidseitig sehr eng und platz sparend beschrieben sind. Die Akkoladen bestehen in den Sätzen 1 und 3 aus neun, in Satz 2 – da in ihm die Oboen pausieren – aus sieben genau bezeichneten Systemen. Anders als die autographe Partitur vermittelt diejenige Pisendels nicht den Eindruck einer Erstniederschrift dieser Version. Sie zeigt eher den Charakter einer Reinschrift, d. h. einer nach Vorlage angefertigten Kopie, die freilich – namentlich von dem sehr gedrängten Schriftbild her – unstrittig dem „Gebrauchs-Typus“⁵ zuzurechnen ist. Dem Gebrauchscharakter entspricht es auch, dass die Handschrift, überwiegend im 3. Satz, einige kleinere Korrekturen am Notentext enthält, die – sämtlich von der Hand Pisendels – mehrheitlich wohl *nach* dem eigentlichen Schreibvorgang vorgenommen wurden. Ob letzteres auch auf einen im 1. Satz (Takt 66) durch verbalen Hinweis angezeigten Austausch des Soloinstruments zutrifft, ist nicht sicher zu entscheiden. An dieser Stelle, an der eine im System der 1. Oboe notierte neue Phrase des Solos beginnt, findet sich als NB der Hinweis: „Die Hautb. schweigt hier u. bekommt das Solo die erste Concert Violin.“ – Auffallend an Pisendels Partitur-Niederschrift ist nicht zuletzt die überaus sorgfältige Ausstattung des Notentextes mit Vortragszeichen (siehe Abbildung 2).

⁵ Begriff nach GEORG VON DAELSEN, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen, 1958, S. 71 (Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5).



ABBILDUNG 2. SLUB, Mus. 2389-O-161: Faksimile der ersten Notenseite

Angesichts des minutiös bezeichneten Notentextes muss es verwundern, dass die Partitur keinen Autornamen aufweist. Das Fehlen eines Kopftitels auf der ersten Notenseite könnte vermuten lassen, dass zu der Handschrift ursprünglich ein Umschlag existierte, der Werktitel und Komponisten-Namen enthielt; der Umschlag – sofern ein solcher ehemals vorhanden war – müsste dann schon früh verloren gegangen sein, nämlich vor der um 1770 erfolgten Archivierung des Instrumentalmusik-Repertoires in dem inzwischen zu einiger Berühmtheit gelangten *Schranck No: II.*⁶ Denn auf dem damals für die Handschrift angefertigten „Kapellarchiv-Umschlag“⁷ (mit der Etikett-Aufschrift *Schranck No: II.* usw.) fehlt bereits der Komponisten-Name, weshalb sie ihren Standort folgerichtig unter den anonym überlieferten Musikalien erhielt. Dies hatte zur Folge, dass sie auch in dem in den 1920-er Jahren eingeführten neuen Signatursystem der Bibliothek eine *Anonymia*-Signatur (Mus. 2-O-17,2) erhielt; die Umsignierung in die heute gültige ‚Vivaldi-Signatur‘ Mus. 2389-O-161 erfolgte in den 1970-er Jahren. – Dass für das Fehlen des Komponisten-Namens auch eine andere Erklärung als ein verloren gegangener Umschlag denkbar erscheint, sei hier nur erst einmal angedeutet; sie könnte, wie auch in einigen weiteren Fällen, mit dem ‚Bearbeitungs-Charakter‘ dieser Werkfassung zu tun haben.

Die Entdeckung, dass es sich bei dem Konzert um eine – allerdings in anderer

⁶ Vgl. dazu neuerdings: Gerhard Poppe u. a. (Hrsg.), *Schranck No: II. Das erhaltene Instrumentalrepertoire der Dresdner Hofkapelle aus den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts*, Beeskow, 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik, Band 2).

⁷ Begriff nach ORTRUN LANDMANN, *Katalog der Dresdener Vivaldi-Handschriften und –Frühdrukke*, in Wolfgang Reich (Hrsg.), *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, 1981, S. 104.

Werkgestalt bekannte – Komposition Antonio Vivaldis handelt, war um oder nach 1960 dem Leipziger Musikwissenschaftler Hans Grüß (1929-2001) gelungen, der unter den in Dresden überlieferten anonymen Konzerten weitere als von Vivaldi stammend identifizieren konnte, so RV 279, 294, 519 und 574. Er war es wohl auch, auf dessen Initiative hin 1965 die Dresdner Werkfassung ‚unseres‘ Konzerts erstmals eingespielt wurde, zugleich in Gegenüberstellung zur Werkgestalt RV 564.⁸ Seine im Zusammenhang mit diesen Identifizierungen gemachten Beobachtungen hat Grüß leider nicht publiziert; ein von ihm zum Themenfeld „Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe“ im Januar 1966 gehaltener Rundfunk-Vortrag ist möglicherweise nicht überliefert.⁹

Die im Autograph vorliegende Werkfassung RV 564 ist eines von nur zwei Konzerten Vivaldis für zwei Violinen und zwei Violoncelli; das andere ist das nicht ganz vollständig überlieferte Concerto G-Dur RV 575.¹⁰ Der Gedanke liegt nahe, dass diese beiden Werke – quasi als „Zwillinge“¹¹ – auch dem Zeitpunkt der Entstehung nach nahe beieinander liegen, und als dieser Zeitpunkt werden in einschlägigen jüngeren Veröffentlichungen bevorzugt die Jahre um die Mitte der 1720-er Jahre genannt.¹² Ein quellengestütztes Argument für diese Datierung liegt aber nur für das Konzert RV 575 vor, und dies ist die Wiedergabe des Taktzeichens 3/4 nur durch die Ziffer 3 – eine Schreibgewohnheit Vivaldis, die sich erst für „nach 1720-1724“ nachweisen lässt. Im Konzert RV 564 kommen Taktzeichen 3/4 oder 3/8 nicht vor, und insofern entfällt für das betreffende Autograph dieses Argument. Als ein möglicher Hinweis auf die Entstehungszeit ließen sich im Blick auf RV 564 lediglich thematische Übereinstimmungen mit Vokalwerken dieser Jahre heranziehen: Das Thema des ersten Satzes entspricht dem der Arie *Scorre il fiume mormorando* aus der Oper *Ercole sul Termodonte* aus dem Jahre 1723, der Themenkopf des dritten Satzes dem der Arie *Il piacer della vendetta* aus *Il Giustino* von 1724 und der Arie *Alle amene franche arene* aus der *Serenata Gloria e Himeneo* von 1725.¹³

⁸ Ausführende der für den damaligen Sender *Radio DDR 2* entstandenen Einspielungen waren Mitglieder des Gewandhausorchesters Leipzig unter Leitung von Max Pommer. Die Aufnahmen sind beim Deutschen Rundfunkarchiv Babelsberg unter den Nummern ZME 4385 (= RV 564) und ZME 4388 (= RV 564a) archiviert (freundliche Auskunft des Deutschen Rundfunkarchivs, Zentrale Information).

⁹ Nach Auskunft des Deutschen Rundfunkarchivs vom 28. April 2014 gibt es in den „zugänglichen Findmitteln keinerlei Hinweise auf eine Überlieferung“ dieses in der Reihe *forum musicologicum* ausgestrahlten Vortrages; es seien „weder Manuskript noch Tonmitschnitt archiviert“. Ob der Vortrag in dem in der Universitätsbibliothek Leipzig befindlichen wissenschaftlichen Nachlass Hans Grüß vorhanden ist, erscheint nach vorläufigen Recherchen zweifelhaft.

¹⁰ Die dieses Konzert betreffenden Überlieferungsprobleme werden umfassend behandelt von FEDERICO MARIA SARDELLI in seiner Ausgabe des Werkes in der Reihe *Antonio Vivaldi. Opere incomplete. Edizione critica*, Firenze, S.P.E.S., 2006.

¹¹ Sardelli, ebenda, S. XII: „si tratta, sostanzialmente, di due concerti gemelli fortemente imparentati nella struttura e nella destinatione [...]“. Sardellis Angabe, in der Dresdner Werkfassung seien „strumenti a fiato di ripieno“ hinzugefügt worden, gibt den Sachverhalt unzutreffend wieder.

¹² So neben Sardelli u. a. CESARE FERTONANI in seinem Buch *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* („Quaderni vivaldiani“, 9), Firenze, Olschki, 1998, S. 460 („verosimilmente databile dopo il 1725 circa“).

¹³ Vgl. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* („Quaderni vivaldiani“, 16), Firenze, Olschki, 2012, S. 152.

Wenn der Annahme, die Konzerte RV 575 und RV 564 seien durch eine relativ enge zeitliche Nachbarschaft verbunden, hier mit gewissen Zweifeln begegnet wird, so geschieht dies vornehmlich auf Grund von Beobachtungen am stilistischen Erscheinungsbild des D-Dur-Konzerts, die eher auf eine frühere Entstehung dieses Werkes hindeuten könnten. Es geht dabei vornehmlich um die Gestaltung der Soloteile in der Werkfassung RV 564. Genannt seien hier vor allem mehrere Partien, in denen sich – wie sogleich im Eingangssolo des ersten Satzes – die vier nacheinander einsetzenden Soloinstrumente des längeren in stereotypen Sechzehntel-Figurationen über konstanten (oder fast konstanten) Harmonien ergehen (siehe Notenbeispiel 1):

NOTENBEISPIEL 1. Werkfassung RV 564, Satz 1, Takte 16-22

The musical score for measures 16-22 of the first movement of Concerto RV 564/564A. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is arranged for five staves: Violin I solo, Violin II solo, Violoncello I solo, Violoncello II solo, and Basso continuo. Measures 16-18 show the Violin I and II parts playing a continuous sixteenth-note figure over a sustained harmonic background provided by the cellos and bass. Measures 19-22 show the Violoncello I and II parts entering with similar sixteenth-note figures, while the Violin I part continues its figure. The Basso continuo provides a steady harmonic foundation throughout.

Solche Partien erinnern in ganz auffallender Weise an Formen der Sologestaltung, wie sie in Konzerten des *L'Estro Armonico* (namentlich solchen mit vier Violinen) begegnen. Andererseits findet sich im D-Dur-Konzert keiner jener wirkungsvollen Solo-Auftritte, bei denen ein in kantabler Linienführung aufblühender ‚Gesang‘ des einen vom umrankenden Figurenspiel eines anderen Soloinstruments sekundiert wird. Der Schlusssatz des Konzerts RV 575 macht von diesem ‚arbeitsteiligen‘ Zusammenwirken der Soloinstrumente dagegen

reichlich Gebrauch (Satz 3, T. 50ff.), und auch die Dresdner Fassung (RV 564a) des D-Dur-Konzerts wartet mit einem besonders eindrucksvollen Beleg dieser Art der Sologestaltung auf (siehe Abbildung 4). – Freilich sei eingeräumt, dass das Vorherrschen relativ ‚simpler‘ und weitgehend formelhafter Figurationsmodelle seinen Grund auch primär in einer Bestimmung des Konzerts für weniger fortgeschrittene junge Spielerinnen der *Pietà* haben könnte.

In der Datierungsfrage liefert auch die Dresdner Partitur keine verlässlichen Daten. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, dass die Quellenmerkmale nahezu mit Sicherheit für eine Entstehung der Handschrift während des Venedig-Aufenthalts Pisendels 1716-1717 sprechen: Sie ist auf Notenpapier geschrieben, das als Wasserzeichen eine Variante des norditalienischen *Tre-lune*-Zeichens aufweist, und die bereits erwähnte überaus enge Beschriftung könnte ein Indiz dafür sein, dass hier eine der (gelegentlich so genannten) „Reisepartituren“ Pisendels vorliegt. Im *online*-Katalog „Alte Musikhandschriften und Drucke“ der SLUB ist der Entstehungstermin der Handschrift *Mus. 2389-O-161* denn auch mit „[1716-1717]“ angegeben. Nach der in dem Band *Schranck No: II* enthaltenen Darstellung zu den Notenpapieren muss die Berechtigung dieser Angabe indes in Frage gestellt werden. Wolfgang Eckardt schreibt dort: „Andererseits kann von dem Auftreten einer italienischen Papiersorte in einer Pisendel-Handschrift keineswegs automatisch auf einen Zusammenhang mit dessen Italienreise geschlossen werden. Nur ein sehr kleiner Teil der Manuskripte lässt sich aufgrund weiterer Indizien sicher in diesen Kontext einordnen. Pisendel selbst verwendete auch noch nach 1730 in Dresden italienisches Papier [...]“¹⁴

Bei der Abwägung solcher Gesichtspunkte und Argumente sollte eine Überlegung unbedingt einbezogen werden: Eine Entstehung der Pisendel-Partitur 1716-1717 in Venedig erscheint nur unter der Bedingung denkbar, dass es sich bei der in ihr enthaltenen Version um eine auf den Komponisten selbst zurückgehende Fassung, nicht um eine Bearbeitung Pisendels handelt; denn die Vorstellung, dass dieser sich der Aufgabe einer so durchgreifenden Werk-Bearbeitung in Venedig unterzogen haben sollte, entbehrt jeder Logik und jeder Wahrscheinlichkeit. Dies aber bedeutet: Sollte sich die in Dresden überlieferte Werkfassung als eine Bearbeitung Pisendels erweisen, dann könnte diese sicher keinesfalls während des Venedig-Aufenthalts, sondern nur in Dresden – im Blick auf eine Aufführung durch die dortige Hofkapelle – entstanden sein.

Es kann nicht Sinn und Anliegen dieser skizzenartigen Darstellung sein, die Unterschiede beider Werkfassungen in allen Details aufzuzeigen. Es mag genügen, anhand weniger Beispiele die hauptsächlichen Tendenzen der in ihrem Charakter durchaus komplexen Umarbeitung zu benennen. Vorab sei vermerkt,

¹⁴ Gerhard Poppe u. a. (wie Anm. 6), S. 241. Nach einer brieflichen Mitteilung Wolfgang Eckardts an den Verfasser ließ sich das in *Mus. 2389-O-161* auftretende *Tre-lune*-Zeichen (nach dem online-Wasserzeichenkatalog: *W-DI-128: Gegenzeichen „FC“*) bisher nicht näher bestimmen. „Ähnliche, wenngleich nicht identische Varianten treten auch in *Mus. 2456-O-16* (Tartini, Schreiber A (1)) und *Mus. 2389-O-62* (Schreiber k) auf, lassen also nicht auf eine Entstehung in Italien schließen.“

dass die Abweichungen in der Gesamtform der Sätze nur marginaler Art sind. Dass in der Pisendel-Partitur der erste Satz um zehn, der dritte Satz um sechzehn Takte kürzer ist als im Autograph (108 statt 118 bzw. 93 statt 109 Takte), resultiert aus einigen Straffungen in den Soloteilen. In dem in beiden Fassungen 19 Takte zählenden Mittelsatz, der in der Dresdner Partitur die Tempomärke *Adagio non molto* (statt *Largo*) und den Vermerk *Senza oboè* trägt, gibt es in der formalen Disposition überhaupt keine Differenzen.¹⁵

Hervorzuheben ist an der Dresdner Werkfassung zuallererst das Bestreben, das durch die Besetzungsänderung neu hinzu gekommene Bläsertrio aus zwei Oboen und Fagott für ein differenzierteres und farbenreicheres konzertierendes Wechselspiel zu nutzen. Dies zeigt auf exemplarische Weise sogleich das Eröffnungsritornell des ersten Satzes mit der mehrfachen Staffelung des Konzertierens bereits innerhalb des Ritornells (Streichertutti – Bläsertrio – Gesamtinstrumentarium) – das Ganze in Verbindung mit mehrmaligen engen dynamischen Kontrasten (siehe Abbildung 2). In den Soloteilen manifestiert sich diese Tendenz u. a. in einer weit stärkeren Akzentuierung des paarigen Konzertierens zwischen Soloviolen einerseits und Oboen (mit dem Fagott als Bläserbass) andererseits; in der Fassung RV 564 werden die vier Soloinstrumente dagegen über weite Strecken als in sich einheitliche, weniger als paarig strukturierte, Gruppe behandelt. In dieser Hinsicht kann die unterschiedliche Anlage der ersten Soloepisode in beiden Fassungen durchaus als symptomatisch gelten (siehe Notenbeispiel 1 und Abbildung 3).

¹⁵ Die Veränderungen im textuellen Bereich betreffen hier allein die Begleitform: Während das führende Oberstimmen-Duett der beiden Soloviolen unverändert übernommen wird, tritt – unter Verzicht auf die in Halbenoten verlaufende Grundstimme des Continuo – an die Stelle der von den Solocelli alternierend vorgetragenen Sechzehntel-Begleitfiguren ein den Ripieno-Instrumenten übertragenes Begleitgerüst in Achtelbewegung.



ABBILDUNG 3. SLUB, Mus. 2389-O-161: Faksimile Seite 3 (Satz 1, T. 14-26)

Die neue Gestalt, in der diese erste Soloepisode sich in der Fassung RV 564a präsentiert, ist zugleich geeignet, eine weitere Grundtendenz bei der Umformung der Soloteile zu exemplifizieren: eine stärkere motivische Profilierung, ja Individualisierung des Figurationsmaterials und damit eine Erhöhung der thematisch-melodischen Qualität der Soloteile. Am eindrucksvollsten belegt das letzte Solo des ersten Satzes diese Tendenz: An die Stelle weitgehend formelhafter Figurationsmodelle in den vier Soloinstrumenten (mit teilweise notengetreuen Entsprechungen zum ersten Solo) tritt ein von den beiden Oboen in Terzen vorgetragenes kantables „Solothema“, das von je verschiedenartigen Begleitfiguren der vier Violinen umrankt wird. Dieses Solo wird damit zum Glanz- und Höhepunkt des ersten Satzes (siehe Abbildung 4):



ABBILDUNG 4. SLUB, Mus. 2389-O-161: Faksimile Seite 8 (Satz 1, T. 76-89)

Schließlich sei auf Veränderungen in der Satzstruktur verwiesen, die – im Einzelnen auf unterschiedliche Weise – auf Belebung und Verdichtung des Satzgeschehens zielen. Beispiele dafür liefern vorwiegend Soloteile, in denen eine aus Stütz-Akkorden im Viertel- oder Halbetakt-Abstand bestehende Solo-Begleitung durch Begleitmotive in Achtelbewegung aufgelockert und intensiviert wird. In besonderer Weise ‚bezeichnend‘ ist unter diesen Eingriffen indes die Umgestaltung des Kopfhemas im Schlusssatz-Ritornell – jenes markanten Synkopenthemas, das dieser Satz, wie oben vermerkt, mit mehreren anderen Kompositionen Vivaldis gemeinsam hat. Das in lapidarer Einstimmigkeit (gestützt nur durch eine gleichmäßig in Vierteln pulsierende Akkord-Grundierung) über die Quinte zur Oktave aufsteigende Synkopemotiv setzt in der Dresdner Fassung in vier Stimmen nacheinander imitatorisch ein und erfährt in seiner Wirkung damit eine spürbare Modifikation (Notenspiele 2a und 2b):

NOTENBEISPIEL 2a. Werkfassung RV 564, Satz 3, Takt 1-6

Allegro

VI I
VI II
Vla
Vc
Basso

NOTENBEISPIEL 2b. Werkfassung RV 564a, Satz 3, Takt 1-6

Allegro

Ob I
VI I
Ob II
VI II
Vla
Fag
Basso

Ob die durch diese Beobachtungen vermittelten Eindrücke ausreichen, um auf die Frage nach dem Urheber der in Dresden überlieferten Fassung eine hinreichend gesicherte – quasi definitive – Antwort zu geben, sei dahingestellt. Auf jeden Fall aber stützen und bekräftigen sie nachdrücklich die Argumente, die für den Dresdner Geiger und Vivaldi-„Propagandisten“ Pisendel als den Schöpfer dieser Werkgestalt sprechen. Als ein Indiz von besonderem Gewicht erweist sich dabei die zuletzt beschriebene Neufassung des Ritornellkopfs aus dem Schlusssatz des Konzerts: Dass Vivaldi selbst diesen charakteristischen Beginn, dessen Identität sich gerade aus der Bündelung des Oberstimmenverbandes zur Einstimmigkeit herleitet, preisgegeben haben sollte, erscheint nahezu unvorstellbar; die damit angestrebte Anreicherung des Satzes durch imitative Einsatzfolge der Stimmen fügt sich dagegen logisch in vergleichbare Bearbeitungsvorgänge, die sich in anderen Dresdner Quellen beobachten lassen.¹⁶ Hier zeigt sich die von Johann Joachim Quantz – einem mit der Dresdner Musikszene aufs engste vertrauten Musiker und Theoretiker – bei den deutschen Komponisten beobachtete Neigung, „harmonisch und vollstimmig“¹⁷ zu schreiben.

¹⁶ Zu denken ist dabei insbesondere an die in Dresden überlieferten Fassungen der Concerti RV 294a (Mus. 2389-O-156) und RV 519 (Mus. 2389-O-156).

¹⁷ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, Reprint München und Kassel, 1992, S. 325.

Andere Eingriffe könnten dagegen sehr wohl auf Vivaldi selbst zurückgehen. Das gilt in ganz ausdrücklichem Sinne für die Art der Sologestaltung, wie sie in der als Beispiel herangezogenen letzten Soloepisode des ersten Satzes praktiziert wird (siehe Abbildung 4). Für Solopartien solcher oder ähnlicher Art, in denen ein kantables Solothema des einen Instruments (oder Instrumentenpaares) mit umrankendem Figurespiel eines oder mehrerer anderer Instrumente kombiniert wird, finden sich im Konzertschaffen Vivaldis mannigfach Belege, bevorzugt in den *Concerti con molti Istromenti* (so u. a. in RV 556 und 576) sowie in den *Concerti senza ripieno* (RV 94, RV 105).

Dass in Vivaldis Konzerten mit mehreren verschiedenen Soloinstrumenten die Beteiligung paarig besetzter Oboen – gerne auch mit Fagott als speziellem Bläserbass – eine häufig auftretende Besetzungsform darstellt, muss hier nicht weiter ausgeführt werden. Dennoch ist es, bezogen auf das hier interessierende Konzert-Repertoire, vor allem der Aufführungsstil der Dresdner Hofkapelle, mit dem man eine ganz besondere Rolle dieser Bläsergruppierung verbindet. Die oftmals praktizierte Mitwirkung eines Oboen-Fagott-Trios bei der Darbietung auch solcher Konzerte und Sinfonien, die nach Ausweis der Partitur nur mit Streicher-Besetzung rechnen, ist fast so etwas wie ein ‚Markenzeichen‘ der Dresdner Aufführungspraxis, wobei dieses zusätzliche Element oft zielgerichtet zur klanglichen Differenzierung und Farbkontrastierung eingesetzt wird.¹⁸ Eine der dabei genutzten Möglichkeiten besteht, wie bekannt, darin, dass die Bläsergruppe kürzere Episoden als *trio* zugewiesen bekommt, und diese Benennung ist es, die in vorliegendem Zusammenhang interessiert: Da die ausdrückliche Kennzeichnung solcher Oboen-Fagott-Episoden als *trio* wohl in Dresdner Aufführungsmaterialien, nicht hingegen in Originalmanuskripten Vivaldis begegnet, könnte auch diese (auf französische Stil-Vorbilder verweisende?) terminologische Eigenheit ein Indiz dafür sein, dass die Werkfassung des vorliegenden Konzerts mit Oboen-Fagott-Trio auf einen Dresdner Musiker – sprich Pisendel – zurückgeht.

Auch auf die Gefahr hin, sich damit auf die Ebene der Spekulation zu begeben, sei schließlich noch eine Überlegung angefügt, die den Umstand der anonymen Überlieferung der Dresdner Werkfassung zum Ausgangspunkt hat: Wäre es denkbar, dass in der von Pisendel geschriebenen Partitur der Autornamen Vivaldi deshalb (und zwar vorsätzlich!) nicht vermerkt wurde, weil das Konzert in *dieser* Fassung nicht in allen Belangen als ein Werk Vivaldis gelten konnte? Erschien es Pisendel nicht korrekt (zutreffend, legitim – oder wie man es nennen soll), diese Bearbeitung mit dem Autornamen Vivaldi zu versehen? Dann wäre es wohl auch kein Zufall, dass sich unter den in Dresden ohne Autornamen überlieferten Vivaldi-Konzerten auffallend gehäuft gerade solche befinden, die hier in stärkerem Maße umgearbeitet wurden! Zu denken wäre in diesem

¹⁸ Einen typischen Fall solch einer Dresdner, von Pisendel hergestellten Werk-Einrichtung bezeichnet die von Rudolf Eller edierte Version des Violinkonzerts RV 319: Antonio Vivaldi, *Concerto g-Moll für Solovioline, zwei Oboen, Fagott und Streicher (Dresdner Fassung)* PV 351, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1961.

Zusammenhang in erster Linie an die Dresdner Quellen der Konzerte RV 279, 294, 519 und 574. All dies soll besagen: Das Fehlen des Autornamens Vivaldi könnte möglicherweise auch im vorliegenden Falle als ein Hinweis darauf gedeutet werden, dass es sich um eine nicht vom Komponisten selbst stammende und ‚autorisierte‘, sondern um eine in Dresden hergestellte Werkfassung handelt.

Insgesamt darf aus der nochmaligen Prüfung der Quellenbefunde sowie der musikalisch-stilistischen Gegebenheiten damit wohl der Schluss gezogen werden, dass in der in Dresden überlieferten Werkfassung RV 564a mit einem Höchstmaß an Wahrscheinlichkeit eine Fremd-Bearbeitung des Vivaldischen Originals vorliegt – eine Bearbeitung, als deren Urheber niemand anderes in Betracht kommt als der Schreiber der Partitur: der mit der Konzertkunst des Venezianers aufs beste vertraute Dresdner Geiger, Konzertmeister und Komponist (!) Johann Georg Pisendel. Diese Version des Konzerts verkörpert somit, wenn nicht alles täuscht, nicht eine authentische Werkgestalt in dem Sinne, dass sie vom Komponisten selbst als ein ‚zweites Original‘ geschaffen worden wäre, erweist sich vielmehr als ein Dokument jener vielfach bezeugten produktiven Aneignung der Vivaldischen Konzertkunst in der deutschen ‚Vivaldi-Hochburg‘ Dresden. Begeht man ein Sakrileg, wenn man feststellt, dass diese *Dresdner Fassung* im Vergleich zum Original die in vielem – namentlich im Klanglichen – attraktivere und wirkungsvollere Variante des Konzerts darstellt?

KARL HELLER

SULLA VERSIONE DRESDENSE
DEL CONCERTO RV 564/564A.
INFORMAZIONI, OSSERVAZIONI, RIFLESSIONI

Sommario

La copia dresdese RV 564a si discosta dalla versione autografa del Concerto RV 564, custodita presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, sia per quanto riguarda la scelta degli strumenti solisti, sia per il loro numero – che passa da due violini e due violoncelli a un trio formato da due oboi e un fagotto –, ma, soprattutto, per alcuni aspetti inerenti il testo musicale trasmesso, in particolare nella struttura degli episodi solistici. Da quando la fonte di Dresda è stata identificata, negli anni Sessanta del secolo appena trascorso, l'ipotesi più accreditata attribuisce tali varianti non tanto a Vivaldi quanto all'estensore del manoscritto, Johann Georg Pisendel, anche in mancanza di una prova oggettiva in grado di avvalorarla. Persino la *große Ausgabe* del *Ryom-Verzeichnis*, pubblicata nel 2007, si limita a constatare che «poiché l'autore delle revisioni [sic!] non può essere identificato con certezza, la loro autenticità è da ritenersi dubbia».

Questo contributo si prefigge di analizzare le principali caratteristiche della versione dresdese del concerto, sia in riferimento allo stato materiale delle fonti sia sul piano stilistico-musicale, per comprovare la tesi di una revisione ascrivibile a Pisendel. Particolarmente illuminante, oltre all'aggiunta dei già citati strumenti a fiato, è l'emergere di una più marcata caratterizzazione dei profili tematici destinati alle parti solistiche, nonché la messa a punto di una struttura fraseologica più compatta e serrata, ottenuta, ad esempio, intensificando i moduli dell'accompagnamento motivico. Anche se, in definitiva, il riesame di questo materiale non ha portato a conclusioni diverse da quella secondo cui RV 564a è a tutti gli effetti un'elaborazione di Pisendel, ha comunque permesso di dimostrare come il concerto sia un'opera caratterizzata da una cifra stilistica particolarmente rappresentativa del gusto musicale coltivato presso la corte dresdese. Proprio per queste sue caratteristiche, RV 564a può dunque essere considerato una fra le testimonianze più significative sull'assimilazione dell'arte concertistica vivaldiana da parte di Pisendel e della 'sua' cappella musicale.

LOWELL LINDGREN

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO¹
VENETIAN OPERAS OF 1667-1696,
ASSEMBLED FOR THE BARBERINI FAMILY IN ROME

In February 2014, Francesco Fanna, Director of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi at the Fondazione Giorgio Cini, kindly invited me to contribute to the *Festschrift* that will honour a Grand Master of Vivaldi Studies, namely, Michael Talbot, Emeritus Professor at the University of Liverpool. Even though my knowledge of the colossal Venetian repertoire is negligible, I was happy to receive Fanna's invitation, because I am currently completing the latter half of a catalogue of the one hundred and seventeen Barberini music manuscripts in the Vatican Library. Nearly all of them date from the seventeenth century, and the earlier half has been catalogued by my collaborator, Margaret Murata of the University of California at Irvine.²

Contained in the latter half of the collection are 849 arias from sixty-two Venetian operas dated 1667-1696 and 27 arias from one Milanese production of 1700. The operas are listed chronologically in Table 6, and the arias are filed alphabetically in Table 7. Nearly all of the arias have been placed in an opera. The number of Venetian aria texts is 788. Since 46 of them are copied twice, four are copied thrice, one is copied four and one five times, the total number of Venetian arias in the Barb. lat. mss. is 849. The copies were almost all made by Venetians, probably shortly after they had first been sung at Venetian theatres. When a Barberini family member had acquired a significant number of arias, he had them bound into one volume. Nearly all of the nineteen 'Venetian' compilations were presumably assembled from six or more small Venetian shipments, which customarily represented the operas performed at several theatres during one season.

Lowell Lindgren, 287 Harvard St, apt 62, Cambridge, 02139 MA, USA.
e-mail: lindgren@mit.edu

¹ *L'Inganno di Chirone*, the 63rd opera discussed below, was produced at Milan in 1700. Because 27 (14 + 13) of its arias were copied within Barb. lat. 4143 & 4144, they belong with those "assembled for the Barberini family in Rome."

² In 2013, Murata and I wrote a detailed proposal to publish our catalogue within the series "Studi e testi" of the Vatican Library. Since the Talbot issue and the Murata/Lindgren catalogue may well be published in close proximity, I wrote in April 2014 to inform the Director of the Manuscript Division at the Vatican Library, Dr. Paolo Vian, who fully approved of this 'double dose' of publications concerning the Barberini music manuscripts.

During the thirty years between 1667 and 1696, there were at least 291 operatic productions in Venice.³ The aim of my paper is to open our eyes to a little-known fact, that the Barberini family in Rome collected arias from at least sixty-two Venetian productions. No scholars, even those who focus on opera in later seventeenth-century Venice, seem to be aware that 849 Venetian arias can be found in Barberini manuscripts. The family's wealth was largely assembled by Maffeo Barberini (1588-1644), who was elected Pope Urban VIII in 1623, at the age of fifty-five.⁴ He ruled for twenty-one years, until 1644. Soon after his election, he conferred Cardinalships upon two of his nephews, Francesco and Antonio the Younger, and one of his brothers, Antonio the Elder. He appointed a third nephew, Taddeo, the Prince of Palestrina, Gonfalonier of the Church, Prefect of Rome and Commander of Sant'Angelo.⁵ Cardinal Francesco was named the Vatican librarian in 1626 and the Vice-Chancellor of the Church in 1632: "Francesco did not abuse his power. He built the large Barberini Palace and founded the famous Barberini Library, which was acquired and made part of the Vatican Library by Leo XIII in 1902."⁶ This library was assembled largely by the pope's nephews and great-nephews. A handwritten, multi-volume, folio-sized, early-twentieth-century catalogue of the entire Barberini collection has not been supplanted, so its volumes still lie flat on metal shelves placed under the card catalogue in the Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV). The music manuscripts form a separate corpus which Enrico Celani catalogued in 1905 (see CELC in the list of sources given below in Table 5). A handwritten "Inventario dei codici

³ IRENE ALM, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California, Los Angeles (UCLA)*. Berkeley, University of California Press, 1992, nos. 145-435; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 89-224, lists only 213 operas, because she relegates 73 works to one of her six "supplemental" categories. Complete references for ALMC and SFNC are provided below, in the chronological list of sources given in Table 5.

⁴ See FREDERICK HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994, and Id., *The Ruined Bridge: Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle, 1631-1679*, Michigan, Sterling Heights, Harmonie Park Press, 2010.

⁵ "Urban [...] practise[d] nepotism on a grand scale: various members of his house were enormously enriched by him, so that it seemed to contemporaries as if he aimed at establishing a Barberini dynasty." "Urban VIII", *Library Index*. Web. 29 Aug. 2014: <<http://www.libraryindex.com/encyclopedia/pages/cpxlcmvbn/urban-viii-barberini-rome.html>>.

⁶ "[...] nel 1902 fu acquistata la Biblioteca Barberini, che nel Seicento aveva rivaleggiato con la Vaticana per importanza, insieme all'archivio annesso e alla scaffalatura lignea barocca che ospitava i volumi. Questa collezione di oltre 11.000 manoscritti latini, greci e orientali e di oltre 36.000 stampati costituì un notevole aumento della raccolta della Vaticana." ("[...] in 1902 the Vatican Library purchased the Barberini Library, which had rivalled it in importance in the seventeenth century, along with the Barberini Archives and the baroque wooden shelving, which had contained the volumes when they were at Palazzo Barberini. This collection of more than 11,000 Latin, Greek and Oriental manuscripts and of over 36,000 printed books considerably increased the size of the Library's collection.") Its Bibliothecarius XII was Francesco Barberini in 1626-1633, and its Bibliothecarius XIII was Antonio Barberini in 1633-1646. "Storia", *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Web. 22 Aug 2014: <<https://www.vatlib.it/home.php?pag=storia>>.

Barberiniani musicali” was compiled by “G[iuseppe] B[aronci]” at the “Biblioteca Vaticana, Ottobre 1931 – Giugno 1932”, but it was never published.⁷ Neither Celani nor Baronci tried to identify composers for the vast number of anonymous arias or to place any of them within dramatic works. The forthcoming catalogue by Murata and Lindgren will attempt to place almost every aria within a dramatic work by a recognized composer.⁸ In the original sources (see Table 2 below), it seems astonishing that only five different composers’ names are found on only ten of the 849 arias, and that names of dramatic works are equally rare.

With much more than a little help from my friends, I began working with these Barberini latini ‘compilations’ more than thirty years ago. As shown below, in Tables 4 and 6, much has been discovered by many cooperative endeavours, and exhilarating breakthroughs will continue to be made so long as we continue to study these ‘compilations’. Scholars have often asserted that virtually every one of them is the ‘only known source of music’ for a Venetian opera. Since I know not whether any one of these statements is true, I have not preserved any of them on Table 4.

In Table 4 (which gives the aria compilations in serial order) and Table 6 (which presents a chronological list of the sixty-three operas), I have omitted numerous details. These include the various states of a production, watermarks in the paper, diverse Barberini bindings, the distinctive traits of various librettists, composers and copyists, the relationships between creators, dedicatees and collectors, and the societal changes in Rome, Venice and some other European cultural centres during the last three decades of the seventeenth century. These topics will be carefully scrutinized in the forthcoming Murata/Lindgren catalogue.

In the nineteen compilations, theatres are frequently named at the beginnings of arias, but opera titles and characters’ names are rarely cited. Yet if one aria in a source can be dated, e.g., 1681, it is likely that ten or more arias will be from the same work, and that the remaining forty to eighty arias in that ‘compilation’ will be from other operas dated 1681. Copyists were exceedingly careful, because even a source that provides close to fifty arias from one opera hardly ever duplicates a single aria. And when a copyist names a composer, he usually places this name at the beginning of a small group of arias from the same work. Indeed, this group might represent one shipment from Venice. Since the binding was done by the Barberinis in Rome, various Venetian shipments were often assembled inaccurately.

⁷ The same is true of Baronci’s handwritten *Biblioteca Chigiana: Catalogo dei manoscritti in musica* (1930).

⁸ An excellent overview is provided in MARGARET MURATA, *A Topography of the Barberini Manuscripts of Music*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, eds Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schüte and Francesco Solinas, “Atti del convegno internazionale: Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004”, Rome, De Luca, 2007, pp. 375-380. Murata has provided numerous insights and forestalled many mis-steps during my work with the Barberinis, most recently with this article.

My familiarity with Venetian Baroque opera (which is far from the focus of my scholarship) has resulted from amity with other scholars, such as Lorenzo Bianconi of Bologna, Harris Sheridan Saunders, Jr., of Chicago, Eleanor Selfridge-Field of Stanford, and Vassilis Vavoulis of Athens. All such ‘interactions’ have added greatly to my immense assemblage of paper notebooks (which predate the ‘digital era’). Saunders taught me by far the most about Venetian repertoire, seasons, singers and theatres, because both of us were at or near Harvard University during the 1970s and 1980s, when we often shared ‘discoveries’. The same has been true of many scholars not mentioned in the brief bibliography given below in Table 5, such as the benevolent musicologists Robert Freeman and Michael Talbot. The former advised me sagely in 1969, when I was beginning my dissertation work concerning Baroque opera in Rome, Vienna and London. The phenomenal output and breakthroughs of Talbot have reshaped everyone’s understanding of Venetian Baroque music, and most certainly mine. Since the following survey is but a fledgling attempt to discuss my earliest Venetian foray, all betterment recommendations will be greatly appreciated, because this article represents work in progress, to be continued, for:

The woods are lovely, dark and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.⁹

TABLE 1. Operas sponsored by the Barberini, 1631-1668

YEAR	TITLE	SPONSOR	COMPOSER
1631	<i>S. Alessio</i>	Barberini	Stefano Landi
1633	<i>Erminia sul Giordano</i>	Prince Taddeo	Michelangelo Rossi
1635	<i>S. Didimo e Theodora</i>	Barberini	unknown
1637	<i>L’Egisto, overo Chi soffre spera</i>	Barberini	V. Mazzocchi & M. Marazzoli
1638	<i>S. Bonifatio</i>	Card. Francesco	V. Mazzocchi
1641	<i>La Genoinda overo L’Innocenza difesa</i>	Card. Francesco	V. Mazzocchi
1642	<i>Il palazzo incantato</i>	Card. Antonio	Luigi Rossi
1643	<i>Il S. Eustachio</i>	Card. Francesco	V. Mazzocchi
1647	<i>Orfeo</i> (Paris)	Card. Antonio & Giulio Mazzarini ¹⁰	Luigi Rossi (Text: Fr. Buti)
1654	<i>Dal male il bene</i>	Barberini	A. M. Abbatini & M. Marazzoli

⁹ This is the final quatrain from ROBERT FROST, *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, which was first printed in *New Hampshire a poem, with [Fourteen] Notes and [Thirty] Grace Notes*, New York, Henry Holt, 1923, p. 87. Frost reads the poem aloud: “Robert Frost, *Stopping by Woods*”, *Poetry Everywhere*. Web. 22 Aug. 2014: <<http://www.pbs.org/wgbh/poetryeverywhere/frost.html>>

¹⁰ MARGARET MURATA, *Why the first opera given in Paris wasn’t Roman*, “Cambridge Opera Journal”, 7/2, July 1995, pp. 87-105.

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

YEAR	TITLE	SPONSOR	COMPOSER
1656	<i>Le armi e gli amori</i>	Barberini	M. Marazzoli
1656	<i>La vita humana ovvero Il trionfo della pietà</i>	Barberini	M. Marazzoli
1668	<i>La comica del cielo</i>	Rospigliosi	A. M. Abbadini

TABLE 2A. The five mss. with one or three attributions to a composer

- 1|70 4130, ff. 101-103v: NEGRENZI [i.e., Legrenzi], *S'Amor ti punge il seno*, for Antioco in *Antioco* (1681), I.24. Mss. 4130 and 4133 each have five unplaced arias.
- 3|91 4133, ff. 34-35: DEL SR FRAN.CO NAVARRA, S. C., *Il mio regno è la beltà*, for Doristo in *Basilio* (1696), III.2.
4133, ff. 44-45: DEL SR D. BERNARDO [SABATINI] DI PARMA, S. L. 2.a., *Torna, torna, amica pace*, for Eraclea in *Eraclea* (1696), I.2.
4133, ff. 109-110: DEL SR MARC'ANT. ZIANI, S. L., *Qui attendimi fedele*, for Eritia in *finta pazzia* (1696), I.7.
- 3|87 4134, ff. 23-24: DEL CARLO POLLAROLI, S. G. G. 2.a, *È beata la verginella*, for Deianira in *Ercole* (1696), I.7.
4134, ff. 75-76: DEL SR CARLO POLLAROLI, S. G. G., *Su mio core, non mi tradir*, for Rosimonda in *Rosimonda* (1696), I.8.
4134, ff. 111-112: CARLO ANT.O POLLAROLI, S. A., *Ti rendo altra vita*, for Clistene in *felici* (1695), I.3.
The three operas of 1695-1696, which are attributed to CARLO POLLAROLI or to CARLO ANT.O POLLAROLI in ms. 4134 were probably composed by Carlo Francesco Pollarolo (c. 1653-1723). According to *The New Grove Dictionary*, 2nd ed. (2001), vol. 20, pp. 36-37, Carlo's son (Giovanni) Antonio Pollarolo (1676-1746) did not begin composing operas until 1700. Ms. 4134 has no unplaced aria.
- 3|71 4142, three arias from *Falsirena* (1690) by [M. A.] ZIANI (who is named before each one): ff. 157-158v: *Perché mai, luci adorate*, for Venere in I.2;
ff. 165-166v: *Tu, sola tu, consolami*, for Mercurio in II.9;
ff. 145-46v: *Sento Amore, che dice al core*, for Venere in III.10.
Ms. 4142 has 15|71 unplaced arias.
- 14|46 4143, fourteen "ariete, [Milano,] 1700," from *L'inganno di Chirone* (1700) by CARLO FRAN[CESC]O POLAROLI, who is named on f. 69. The arias, all in one hand, are on ff. 21-32 and 69-92v. I am deeply grateful to my collaborator, Prof. Margaret Murata, who discovered the Milanese libretto that includes these arias.¹¹
Ms. 4143 has 10|46 unplaced arias.

¹¹ The only other attributions in this manuscript are on f. 5, where "Scarlatti" and the singer "Bombaci" are named. The first three and last six arias in this source are from *Flavio Cuniberto*, Naples, 1693, in which Vittoria Tarquini, detta "La Bombaci", portrayed Emilia.

TABLE 2B. Arias in 15 Barb. lat. mss. with no attribution to a composer

4131	42	4132	69	4133	52	4137	45 (1)
4139	3 (9)	4140	51	4143	18 (5)	4144	11 (10)
4147	17 (9)	4154	32	4158	9?	4165	29 (4)
4166	42	4169	51	4174	33		

TABLE 3. The titles of sixty-three operatic productions are hereafter listed in alphabetical order. The Italicized word will by itself identify an opera in each Table. It appears in all sixty-three titles, and is often the name of a character: *Adone* in Cipro; *Alessandro* Magno in Sidone; *Alfonso* Primo; *Amage* regina de' Sarmati; *L'Amor di Curzio* per la patria; *Amore* figlio del Merito; *Anacreonte* tiranno; *Antioco* il grande; *Astiage*; *Attila*; *Basilio* Re d'Oriente; *Brenno* in Efeso; *Costanza* vince il *Destino*; *Creonte*; *Il Creso*; *Dionisio* overo La Virtù trionfante del Vizio; *Il Domizio*; *Eraclea*; *Ercolo* in cielo; *La Falsirena*; *La finta pazzia* d'Ulisse; *La Flora*; *Furio* Camillo; *Galiemo*; *La Gierusalemme* liberata; *Giulio* Cesare in Egitto; *Il Gordiano*; *Il gran Macedone*; *Helena* rapita da Paride (1677 and 1687); *L'Heraclio*; *L'Ibraim* Sultano; *L'incoronazione di Serse*; *Gl'inganni felici*; *L'inganno di Chirone* (produced at Milan in 1700); *L'inganno* regnante, overo *l'Atanagilda* Regina di Gotta; *L'inganno* scoperto per *vendetta*, *L'innocenza* risorta, overo *Etio*, *Iphide* greca, *Irene*, *Irene e Costantino*, *Laodicea* e *Berenice*; *Il Maurizio*; *La moglie* nemica; *Il Nerone*; *Onorio* in Roma; *Orazio*; *L'Orfeo*; *Ottone* il Grande; *Il pastore* d'Anfriso; *Pirro* e *Demetrio*; *Pompeo* Magno; *Il principe* selvaggio; *La prosperità* di Elio Seiano; *Il re infante*; *La Rosalinda*; *Rosimonda*, o sia *Il tradimento* punito col tradimento; *Sardanapalo*; *Scipione* affricano; *Sesto* Tarquinio; *Il trionfo* della continenza (truncated in *Trionfo-Con*); *Il trionfo* dell'innocenza (truncated in *Trionfo-Inn*); *Tullia* superba; *La Virtù* trionfante dell'Amore e dell'Odio.

TABLE 4. The Barberini compilations listed in the serial order of nineteen Barb. lat. shelf-marks. Each entry cites a Barb. lat. shelf-mark | the number of ff. | the season(s) produced | any title given on the compilation | the number of arias from each opera | the number of unplaced arias | editorial comments. The contents of each ms. ordinarily represent a single season in several theatres. Each entry includes the folio numbers (ff.) of any arias that have not yet been placed in a dramatic work. They may well have been sung in operas that are listed in the entry, even though their texts were not printed in any extant edition of its libretto. Or they may have been sung in dramatic works for which no libretto was printed.

4130|142 ff.|1681| 33 [arias in] *Antioco* (f. 101: "Negrenzi" [sic] added later), 16 *Dionisio*, 12 *Flora*, 5 *Pompeo*, 3 *Irene* & none unplaced. Its attribution to "Negrenzi" is also given above, in Table 2a.

4131|86 ff.|1692-1695| 8 *Alfonso*, 8 *Merito*, 8 *moglie*, 8 *Ottone*, 6 *felici*, 4 *Rosalinda* & none unplaced.¹²

4132|142 ff.|fly-leaf ii: *Ariette di Venetia del 1688* | 12 *Gordiano*, 12 *Atanagilda*, 12 *Orazio*, 12 *Creonte* (1690), 21 *vendetta* (1691) & none unplaced.

¹² A forty-third aria will not be listed here, because it was not performed in Venice: *Alma godi ch'ho sciolto i nodi*: "Ziani. Aria [in *Lisimaco*, I.7], Cantata dalla S[ignor]a N[ostr]a Vittoria Farinelli in Ferrara, [?] di Giugno 1693". This aria recurs as the final aria in Barb. lat. 4138, where it and the two preceding arias, also from *Lisimaco*, are "del s.r Ziani" (according to a later hand).

- 4133|183 ff.|1694-1696| 21 *felici*, 14 *Destino*, 12 *Basilio* (f. 34: “del s.r Fran.co Navarra”), 12 *Eraclea* (f. 44: “del s.r D. Bernardo [Sabadini] di Parma”), 8 *finta pazzia* (f. 109: “del s.r Marc’ Ant.o Ziani”), 7 *pastore*, 7 *Rosimonda*, 5 *Irene* & 5 perhaps for *re infante*, on ff. 1-2, 20-21, 26-27 and 30-33; they are also found, respectively, in *I-Tn Foà* 26, ff. 65, 63-64, 7-8, 35-36 and 22-24. If these five belong within *re infante*, 4133 has no unplaced aria. Its three attributions are also given above, in Table 2a. Its primary copyist wrote seventy-four arias (all but the seventeen for *pastore*, *Irene*, *re infante*) and probably added the name of the theatre in which ‘his’ arias were sung. A later hand added the name of the opera before the 12 solos from *Eraclea*, the 7 from *pastore* and 4 from *Irene* (all except its duet on f. 10).
- 4134|172 ff.|1695-1696| 22 *felici* (f. 111: “del Carlo Ant[oni]o [recte: Francesco] Pollaroli”, 20 *Rosimonda* (f. 75: “del Carlo Pollaroli”), 14 *Domizio*, 14 *finta pazzia*, 10 *Ercole* (f. 23: “del Carlo Pollaroli”), 6 *Destino*, one *Pastor*, which is the only opera named (on f. 63). None are unplaced. Its three attributions are also given above, in Table 2a. The primary hand copied eighty-one arias in 4134 and seventy-four in 4133, then added the name of the correct theatre before each aria that he copied.
- 4135|104 ff.| fly-leaf v: *Ariette Recitate ne’ Teatri di Venetia l’Anno 1679* | 18 *Sardanapalo*, 18 *Sesto*, 12 *Nerone*, 4 *Alessandro*. None are unplaced. The copyist associated each aria with a theatre, but five of the theatres named for each of two operas, *Sardanapalo*, *Sesto*, are incorrect.
- 4137|90 ff.|1681| 19 *Pompeo*, 11 *Flora*, 10 *Dionisio*, 2 *Costantino* and one each for *Antioco*,¹³ *Creso* (ff. 85-86v) & an unnamed opera (ff. 89-90v). All except the aria from *Creso* are also in Barb. lat. 4130. The hand for 4137 also copied sixty of the seventy arias in 4130 (i.e., all but 4130, ff. 121-122v and 125-142v, which are Venetian arias copied by a Roman hand).
- 4139|140 ff.|1687| 4 *Mauritio* (ff. 15, 35, 81 and 95) & 11 unplaced (ff. 1, 23, 41, 47, 53, 59, 65, 71, 77, 91 and 101). Text incipits for the arias from *Mauritio* are given in SarU, p. 551. The principal copyist wrote three of the four arias from *Mauritio*, ten of the unplaced arias, and the same ten arias in Barb. lat. 4142. Pen and ink drawings of figures and landscapes embellish the beginnings of ‘his’ thirteen arias in 4139. Since the eleven unplaced arias occur amidst arias from *Mauritio*, they were conjecturally composed for the Venetian production of *Mauritio*.¹⁴
- 4140|80 ff.|front cover verso: *Arie diverse, recitate ne’ Teatri di Venezia l’anno 1687* | 30 *Mauritio*, 21 *Gierusalemme* & none unplaced. SarU, pp. 550-552, provides text incipits for the arias from *Mauritio*, *Gierusalemme*. The name of the theatre is written before each aria. Neither text nor music is copied neatly, and “da capo” is sometimes written after the end of a written-out da capo.¹⁵

¹³ SarU, p. 552, improperly ‘moved’ *Questa sì, ch’è bizzaria* (ff. 69-70) from *Antioco il Grande* to *Elmiro rè di Corinto*, S. Gio. Grisostomo, V. Grimani, rev. Frisari | Pallavicino (ALMC 1687/3, SFNC 1686/8).

¹⁴ Barb. lat. 4139 also contains six arias from operas produced outside Venice in 1686-1689 and four presumably Roman cantatas. Two of the cantatas, dated 1681-1682, are attributed to “D[on] Angelo Olivieri” (ff. 27-33v), and one of them has “parole dell’Ecc[ellentissi]mo S.r D[on] Fran[ces]co Barberino”.

¹⁵ Arias in Barb. lat. 4152 and 4167 for Severo De Luca’s reworking of *Mauritio* for the Roman production of 1692 will not be discussed in this article.

- 4142|182 ff.|1687 and 1690-1691| 10 *Trionfo-Con*, 7 *Pirro*, 6 *Brenno*, 6 *Falsirena* (ff. 145, 157 and 165: “del sr. Ziani”), 6 *Macedone*, 6 *Serse*, 5 *Curzio*, 5 *Creonte*, 5 *Mauritio*¹⁶ & 15 unplaced. The hand that copied thirteen arias in Barb. lat. 4139 also wrote twenty in 4142, including all of the *Mauritio* and unplaced arias which were conjecturally composed for the Venetian production of *Mauritio*. Its three attributions to “Ziani” are also given above, in Table 2A.
- 4143|138 ff.|1691-1700| 14 *Chirone* in one hand (ff. 21-32 and 69-92v), which provided the heading on f. 69: “Carlo Fran[cesc]o Polaroli, Ariete, [Milano] 1700,”¹⁷ 6 *Ibrahim*, 6 *Trionfo-Inn*, 6 *Virtù* & 5 unplaced (ff. 13-20v, by the hand that wrote ten unplaced arias in Barb. lat. 4144). The 18 arias from three Venetian operas are grouped together (ff. 33-68) and are in the same hand. Its attribution to “Carlo Fran[cesc]o Polaroli” is also given above, in Table 2A.
- 4144|146 ff.|1693| 8 *Amage* (ff. 9-10, 15-16, 21-24, 55-56v, 87-92) & 13 *Chirone* (ff. 49-54, 57-74v, 121-124v), written by the same hand that copied 5 unplaced (ff. 13-20v) in Barb. lat. 4143. A different hand wrote 24 from Scarlatti’s *Flavio Cuniberto*, Naples, 1693.¹⁸
- 4147|127 ff.|1667-1678| 3 *Giulio*, 2 *Astiage*,¹⁹ 2 *Helena*, one each in *Anacreonte*, *Heraclio*, *Iphide*, *prosperità* ; four unplaced arias (ff. 18, 20, 24, 28) and ten cantatas (ff. 32-105v).
- 4154|138 ff.|1691| 32 *Virtù* (the entire manuscript) & none unplaced. The Roman professional also copied arias from *Virtù* in both Barb. lat. 4165 and 4169.
- 4158|122 ff.|1676-1678| 2 *Adone*, 2 *Galiene*, one each from *Attila*, *Etio*, *Orfeo*, *Scipione*, and *Tullia* & 23 unplaced.
- 4165|138 ff.|1691-1692| The Roman professional copied 20 *Ibrahim*, 5 *Furio*, 2 *Onorio*, 2 *Virtù* & 4 unplaced (ff. 15-18, 35-38v, 63-64v and 83-88v).
- 4166|169 ff.|1692| 42 *Onorio* (the entire manuscript). The Roman professional retained the vocal ranges of the original cast: Termantio, Eucherio, and Lucillo are sopranos; Onorio and Placidia are altos, Marcellino is a tenor, and Stilicone is a bass. Cast members’ names are given in SAUF, p. 455, and at the head of almost every aria in *I-MOe*, Mus. G.324.
- 4169|208 ff.|1691-1692| The Roman professional copied 32 *Furio*, 13 *Virtù*, 5 *Ibrahim*, 1 *Onorio* & none unplaced.
- 4174|63 ff.|1694-1695| 10 *pastore*, 9 *Laodicea*, 8 *Irene*, 6 *principe* & none unplaced.

¹⁶ SarU, p. 551, lists four of the five text incipits for arias from *Mauritio*. The fifth is *Guerra e pace, amori ed armi* (ff. 67-70).

¹⁷ The only other attributions in this manuscript are on f. 5, where “Scarlatti” and the singer “Bombaci” are named. The first three and last six arias in this source are from *Flavio Cuniberto*, Naples, 1693, in which Vittoria Tarquini detta “La Bombaci” portrayed Emilia.

¹⁸ The singers named are “Margarita” Bonsini (f. 8v, 14v, 20v, 78v, 96 and 129), “Nicolino” Grimaldi (ff. 82v, 103 and 133), Tarquini detta “La Bombaci” (f. 100) and “Matteucci” (f. 115), i.e., Matteo Sassani. They respectively portrayed Teodata, Vitige, Emilia, and Guido. A later hand added “Scarlatti” on ff. 96, 100, 115, 129 and 133. I am very grateful to Lorenzo Bianconi, who found the singers’ names handwritten on a list placed in the libretto at *I-Bu*, A.V.T.I.E.III vol. 2915.

¹⁹ SARU, p. 553, misplaced these two *Astiage* arias – *Con sue faci* on ff. 4-5v and *Armati, cieca dea* on ff. 16-17v – in *Germanico sul Reno*.

TABLE 5. Abbreviations for Sources, listed chronologically

MG	«Le Mercure Galant», Paris, 1672-1724, monthly, with gaps.
PV	«Pallade Veneta», Venice, 1687-1751, monthly, with many gaps.
CELC	ENRICO CELANI, <i>Canzoni musicate del secolo XVII</i> , “Rivista musicale italiana”, 12, 1905, pp. 109-150. Celani published this catalogue of Barb. lat. music manuscripts three years after the Fondo Barberini had been acquired by BAV. ²⁰ The tables of contents handwritten on folios near the beginning of each manuscript were his main source. In other words, their many errors reappear in his lists.
WORV	SIMON TOWNELEY WORSTHORNE, <i>Venetian Opera in the Seventeenth Century</i> , App. IV, pp. 170-175: <i>Casts for Operas in Venice before 1700</i> , London, Oxford University Press, 1954; reprint, New York, Da Capo Press, 1984. Worsthorne names the singers in thirty-four productions of 1673-1699, but does not list their roles (SAUF, cited below, lists both.) Worsthorne obtained cast lists from a booklet in <i>I-Vnm</i> that had belonged to Francesco Caffi. (It is fully described in SAUF.) Other Caffi material served as the basis for SIMON TOWNELEY WORSTHORNE, <i>Some Early Venetian Opera Productions</i> , “Music and Letters”, 30, 1949, pp. 147-151. In this article, Worsthorne includes the names of characters as well as singers for eight productions: four in S. Salvatore, two in S. Gio. Grisostomo, and one each in S. Angelo and S. Moisè.
TERP	OLGA ASCHER TERMINI, <i>Carlo Francesco Pollaro: His Life, Time and Music, with Emphasis on the Operas</i> , PhD Dissertation, University of Southern California, 1970. My references are all to her third appendix: <i>Thematic Catalogue of Extant Operas and Oratorios</i> .
SARU	CLAUDIO SARTORI, <i>I ricuperi dell’Ufficio Ricerche Fondi Musicali: Domenico Gabrielli, Carlo Pallavicino, Freschi, Legrenzi, Sartorio e Marcantonio Ziani</i> , “Nuova Rivista Musicale Italiana”, 14, 1980, pp. 548-554. I am truly grateful to Harris Saunders for lending me his valuable list of corrections of Sartori’s numerous errors. In the 1980s, Sartori and Saunders knew significantly more than anyone else about the relationship between Venetian operas and Barb. lat. manuscripts.
SFPV	ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, <i>Pallade Veneta: Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750</i> , Venice, Edizioni Fondazione Levi, 1985.
SAUF	HARRIS SHERIDAN SAUNDERS, JR., <i>The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo</i> , PhD Thesis, Harvard University, 1985. App. D and E provide <i>A Checklist of Aria Collections for Operas Presented at the Teatro S. Giovanni Grisostomo (1678-1714)</i> , by <i>Work</i> (pp. 439-442) and by <i>Manuscript</i> (pp. 443-446). They define the contents of fifteen Barb. lat. manuscripts. (Two of them, Barb. lat. 4170 and 4172, are not discussed in this article, because they are Roman rather than Venetian.) App. F, <i>Indice de’ Drammi di S. Gio. Grisostomo</i> (pp. 447-459), provides a cast list for each production at S. Gio. Grisostomo from 1678 through 1714. Since very few libretti before 1708 name any singers, SAUF, App. F, and WORV, App. IV (mentioned above) are based on the only extensive and reliable source, <i>I-Vnm</i> It.Cl.IV Cod.748 (= 10466), ff. 44-100, a booklet in which one copyist listed the casts for productions of 1678-1708 and 1710-1743, while a second filled in the gap and added listings for 1748-1766.

²⁰ I have not employed the RISM siglum, *I-Rvat*, because the Vatican is not part of Italy or Rome.

- SARL CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: Catalogo analitico con 16 indici*, 7 vols, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
- ALMC IRENE ALM, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California, Los Angeles (UCLA)*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- VAVS VASSILIS VAVOULIS, *Antonio Sartorio (c. 1630-1680): Documents and Sources of a Career in Seventeenth-Century Venetian Opera*, "Royal Musical Association Research Chronicle", 37, 2004, pp. 1-70. This is based on ID., *Antonio Sartorio – Giacomo Francesco Bussani: Two Makers of Seventeenth-Century Venetian Opera*, PhD Dissertation, University of Oxford, 2001, App. I-III, pp. 180-258.
- EMAL REINMAR EMANS, *Die einstimmigen Kantaten, Canzonetten und Serenaden Giovanni Legrenzis*, PhD Dissertation, Bonn, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, 1984, pp. 399-505: Alphabetical Catalogue of 897 Themes. A more recent catalogue is FRANCESCO PASSADORE – FRANCO ROSSI, *La sottigliezza dell'intendimento: Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venice, Edizioni Fondazione Levi, 2002.
- SFNC ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

TABLE 6. A Chronological List of Sixty-Three Productions (the final one is Milanese)

Each item includes the truncated title of the opera (see Table 3 above), the name of the theatre, the surnames of the librettist(s) and composer(s), the number of vocal pieces (arias and rarely a duet) from each opera in this Barb. lat. ms. and folios (ff.) including these pieces. After a §, lists of published text incipits for the arias in CelC, TerP, SarU, VavS and/or EmaL are cited, then reprints in SFpv of reviews in MG or PV and cast lists are mentioned. Each item closes with the year and number of the work in Almc|SFnc.

Table 6 is prefaced by alphabetical indices for the creators of the sixty-two Venetian and one Milanese operas in the Barberini manuscripts. The first one, listing thirty-one librettists, is followed by a similar one for twenty-six composers. Numbers are given only when a creator supplied more or less than one complete work.

Librettists: Gio. Filippo Apolloni (one rev. by Noris), Antonio Arcoleo, Aurelio Aureli (five), Camillo Badovero, Nicolò Beregan, Novello Bonis, Giacomo Francesco Bussani (two), Rinaldo Cialli (three), Giulio Cesare Corradi (eight), Pietro D'Averara, Tebaldo Fattorini (one + one rev. of Minato), Girolamo Frisari (one + one rev. of Grimani's original), Gio. Matteo Giannini (two), Gio. Cesare Godi, Vincenzo Grimani (one, rev. Frisari), Carlo Maderni, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Antonio Marchi, Antonio Medolago, Nicolò Minato (two + one rev. of Fattorini), Adriano Morselli (six), Gio. Battista Neri, Matteo Noris (eight + one rev. of Apolloni's original), Giulio Pancieri, Pietro Romolo Pignatta, Girolamo Frigimelica Roberti (five), Andrea Rossini, Francesco Silvani (four), Apostolo Zeno and anonymous (three).

Composers: Paris Alghisi (two), Giuseppe Boniventi, Francesco Cavalli (1/3), Petronio Franceschini (1/3), Domenico Freschi (four + 1/3), Domenico Gabrielli (two), Francesco Gasparini, Antonio Giannettini [Zannettini], Gio. Legrenzi (four), Antonio Lotti, Francesco Navarra (two), Carlo Pallavicini (four), Gio. Domenico Partenio (1/3 + 2/3), Giacomo Antonio Perti (four), Carlo Francesco Pollarolo (thirteen), Pietro Romolo Pignatta, Bernardo Sabadini, Antonio Sartorio (four + 2/3), Gasparo Sartorio (1/3), Gio. Battista Tomasi, Giuseppe Felice Tosi (three), Gio. Bonaventura Viviani (one + 2/3), Marc'Antonio Ziani (ten + 1/3), Pietro Andrea Ziani (two) and anonymous (3).

- 1667 *prosperità*, S. Salvatore, MINATO|SARTORIO: one aria in Barb. lat. 4147, ff. 12-13. § CELC, p. 121|VAVS, p. 31|ALMC 1667/3|SFNC 1667/2.
- 1671 *Heraclio*, SS. Gio. e Paolo, BEREGAN|P. A. ZIANI: one in Barb. lat. 4147, ff. 14-15v. § CELC, p. 121|ALMC 1671-1672/2|SFNC 1671/1.
Iphide, Teatro ai Saloni, MINATO|act I: PARTENIO, act II: FRESCHI, act III: G. SARTORIO: one from act I in Barb. lat. 4147, ff. 9-11v. § CELC, p. 121|ALMC 1671-1672/4|SFNC, p. 634/1671*.²¹
- 1672 *Orfeo*, S. Salvatore, AURELI|SARTORIO: one in Barb. lat. 4158, ff. 35-36v. § CELC, p. 125|VAVS, p. 38|ALMC 1671-1672/9|SFNC 1672/3.
Attila, SS. Gio. e Paolo, NORIS|P. A. ZIANI: one in Barb. lat. 4158, ff. 45-48. § CelC, p. 125|VavS, p. 38|AlmC 1671-1672/9|SFnc 1672/3.
- 1676 *Adone*, S. Salvatore, GIANNINI|LEGRENZI: two in Barb. lat. 4158, ff. 43-44v and 53-54. § CELC, pp. 112 and 125|EMAL p. 470, note 596, and p. 489, note 755|ALMC 1676/1-2|SFNC 1675/4.
Galiene, SS. Gio. e Paolo, NORIS|PALLAVICINI: two in Barb. lat. 4158, ff. 13-14 and 55-56v. § CELC, p. 125|ALMC 1676/3-4|SFNC 1676/2.
- 1677 *Astiage*, SS. Gio. e Paolo, APOLLONI, rev. NORIS|VIVIANI: two in Barb. lat. 4147, ff. 4-5v and 16-17v.²² § CELC, p. 121|SFPV, pp. 338-339, reprints the review in MG, Aug 1677, pp. 37-53. |ALMC 1677/1|SFNC 1676/5.
Giulio, S. Salvatore, BUSSANI|SARTORIO: three in Barb. lat. 4147, ff. 6-8v and 36-37v. § CEL, p. 121|SARU, p. 553, lists four arias in Barb. lat. 4147.²³|VAVS, pp. 44 and 67|SFPV, p. 339, reprints the review found in MG, Aug 1677, pp. 37-53. |ALMC 1677/2-3|SFNC 1676/6.
Helena, S. Angelo, AURELI|FRESCHI: two in Barb. lat. 4147, ff. 1-3v. § CELC, p. 121|SARU, p. 552|SFPV, pp. 339-340, reprints the review from MG, Aug 1677, pp. 37-53, which praises the magnificent decorations, the elegant yet astonishing plot, the beautiful voices and the profound composition. *Helena* was performed during the entire carnival of 1677 at S. Angelo, which was then a completely new theatre. It was revived at S. Moisè in 1687 (see 1687 below). |ALMC 1677/4-5|SFNC 1677/1.
- 1678 *Scipione*, SS. Gio. e Paolo, MINATO, rev. FATTORINI|CAVALLI, rev. VIVIANI: one in Barb. lat. 4158, ff. 95-96 (*Col dardo suo dorato*). § ALMC 1678/4|SFNC 1677/7.
Anacreonte, S. Salvatore, BUSSANI|SARTORIO: one in Barb. lat. 4147, ff. 30v-31v. § CELC, p. 121|SARU, p. 553|VAVS, p. 53|ALMC 1678/5|SFNC 1677/6.

²¹ This libretto was first set by Draghi for Vienna in 1670. In Venice, “Si sono aggiunte alcune strofe et altre ariette” (*Al Benigno Lettore*, cited in SARL, no. 12695). The asterisk in SFNC, p. 12, signifies that the “year [is] reported incorrectly in one or more bibliographical sources”.

²² The text incipits and vocal ranges are given in SARU, p. 553, but he incorrectly placed these *Astiage* arias in *Germanico sul Reno*, S. Salvatore, CORRADI|LEGRENZI (ALMC 1676/6|SFNC 1676/1).

²³ Saunders correctly states that one of the four, *Quando voglio ad una sola*, belongs in *Antonino e Pompeiano*, III.8, where Antonio sings the first strophe and Giulia sings the second (*Quando voglio a chi m'adora*). According to VAVS, pp. 44 and 49, *Quando voglio con un vezzo* from *Giulio Cesare in Egitto* is in Barb. lat. 4137, ff. 29-30, and *Quando voglio ad una sola* from *Antonino e Pompeiano* is in Barb. lat. 4147. I did not find the latter but the former is a different aria, *Quando voglio io so ferir*. It was composed by Franceschini for *Dionisio ovvero La Virtù trionfante del Vizio* (1681), I.2.

Tullia, S. Angelo, MEDOLAGO|FRESCHI: one in Barb. lat. 4158, ff. 101-106v (*Nella caccia ho perduta la preda*). § ALMC 1678/6|SFNC 1678/4.

Sesto, S. Salvatore, BADOVERO|TOMASI: eighteen in Barb. lat. 4135, ff. 37-38, 49-50, 55-56v, 59-60v, 67-74 and 85-104. § CELC, p. 116. |SFPV, p. 341, reprints the review from MG, April 1679, pp. 75-94. |ALMC 1678/9|SFNC 1678/6.

Sardanapalo, S. Angelo, MADERNI|FRESCHI: eighteen in Barb. lat. 4135, ff. 25-36, 39-48v, 51-54v, 57-58, 61-66v and 75-76. § CELC, p. 116. |SFPV, p. 341, reprints the review from MG, April 1679, pp. 75-94. |ALMC 1678/10-11|SFNC 1678/6.

Vespasiano, S. Gio. Grisostomo, CORRADI|PALLAVICINI: one aria, in Barb. lat. 4170, ff. 145-146v, and 4172, ff. 72v-73v: *Ferma il piè, deh non partir*. Both of these aria collections were copied in Rome. The ms. score is in *I-Vnm* Cl. IV 462. A critical edition is in the PhD dissertation of Richard Miles McKee, 2 vols., University of North Carolina, 1989.

- 1679 *Nerone*, S. Gio. Grisostomo, CORRADI|PALLAVICINI: twelve in Barb. lat. 4135, ff. 1-24. § CELC, p. 116. |SFPV, pp. 342-343, reprints the review from MG, April 1679, pp. 75-94. SAU, p. 499 (example 6.1), reprints the aria *Per non viver geloso* from the same issue. (This aria is in Barb. lat. 4135, ff. 11-12v.) Six cast members are listed in WORV, p. 170, and SAUF, p. 448. |ALMC 1679/1-2|SFNC 1678/8.

Alessandro, SS. Gio. e Paolo, AURELI|ZIANI: four in Barb. lat. 4135, ff. 77-84. § CELC, p. 116. |SFPV, p. 341, reprints the review in MG, April 1679, pp. 75-94. |ALMC 1679/3|SFNC 1679/1.

- 1681 *Antioeo*, S. Gio. Grisostomo, FRISARI|NEGRENZI [sic]: thirty-two in Barb. lat. 4130, ff. 47-64v, 69-114v, 119-120v and 123-124v, and one in Barb. lat. 4137, ff. 69-70 (*Questa, sì, ch'è bizzarria*).²⁴ § CELC, pp. 112-113 and 117 (*Questa, sì, ch'è bizzarria*). |EMAL, p. 447/404, 410/97, 410/96, 468/583, 431/273, 470/596, 446/395, 472/617, 448/406, 443/368, 459/500, 431/271, 420/182, 401/11, 501/864, 493/793, 432/282, 441/343, 477/657, 440/337, 409/91b (which is preceded by the recitative 493/796), 401/13, 400/4, 482/697, 439/329 (= str. 1 on f. 99; str. 2, on f. 123, is not listed here), 477/658, 473/621, 434/293, 418/164, 431/275, 446/387 and 483/70. |One cast member is listed in SAUF, p. 449. |ALMC 1681/1-2|SFNC 1682/1.

Costantino, S. Salvatore, ROSSINI|GIANNETTINI (ZANNETTINI): three in Barb. lat. 4130, ff. 21-22v and 65-68v; two in Barb. lat. 4137, ff. 47-48v and 65-66. § CELC, p. 112 (the two from 4137 are *Vi bacerò begl'occhi* and *Bellezza semplice*). |ALMC 1681/3-4|SFNC 1680/11.

Dionisio, SS. Gio. e Paolo, NORIS|act I: FRANCESCHINI and acts II-III: PARTENIO: sixteen in Barb. lat. 4130, ff. 1-10v, 37-40v, 43-46v, 115-118v, 125-126, 129-131v and 137-140. The seven from act I, on ff. 1-2v, 5-10v, 37-40v and 129-130, were probably composed by Franceschini. § CELC, pp. 112-113. *Dionisio* was produced in successive years at SS. Gio. e Paolo. See ALMC 1681/5 and 1682/8|SFNC 1681/1 and 1682/2.

Flora, S. Angelo, BONIS|score begun by SARTORIO and completed by ZIANI: twelve in Barb. lat. 4130, ff. 11-20, 23-34v and 141-142v, and eleven in Barb. lat. 4137,

²⁴ SARU, p. 552, provides the folio numbers and text incipit for *Questa sì*, but incorrectly places it in *L'Elmiro re di Corinto*, S. Gio. Grisostomo, V. GRIMANI|PALLAVICINI (ALMC 1687/3|SFNC 1686/8).

ff. 3-6, 11-12, 19-20, 23-24v, 43-44v, 49-52v, 61-62v, 71-72v and 81-82. § CELC, pp. 112-113, provides ff. as well as text incipits for 4130, but only incipits for 4137. | SARU, pp. 553-554, lists only ten aria incipits from 4137; he missed *Mie bellezze, voi siete pur vaghe* on ff. 71-72v. | VAVS, p. 58, provides ff. as well as text incipits for both manuscript sources. | ALMC 1681/6 | SFNC 1680/12.

Pompeo, S. Angelo, AURELI | FRESCHI: five in Barb. lat. 4130, ff. 35-36, 121-122v, 127-128, 133-134v and 135-136, and nineteen in Barb. lat. 4137, ff. 1-2, 7-8v, 13-18v, 27-28v, 31-34v, 39-42, 45-46, 53-60v, 63r-v, 75-76, 79-80v and 87-88v. § CELC, pp. 112-113 and 117, provide ff. as well as text incipits for 4130, but only incipits for 4137; the 19 numbers from *Pompeo* in 4137 are CELC, col. 1, nos. 1, 4, 7-9, 14, 16-17, 20-21 and 24, and col. 2, nos. 4-7, 9, 15, 17 and 21.²⁵ | ALMC 1681/8 | SFNC 1681/3.

Creso, S. Gio. Grisostomo, CORRADI | NEGRENZI [sic]: one in Barb. lat. 4137, ff. 85-86v (*Cinto il crin di rose e fiori*). § In CELC, p. 117, it is third from the end. | SARU, p. 553, provides the folio numbers and the text incipit. | One cast member is listed in SAUF, p. 449. | ALMC 1681/9 | SFNC 1681/2.

- 1683 *re infante*, S. Gio Grisostomo, NORIS | PALLAVICINI: five in Barb. lat. 4133, ff. 1-2, 20-21, 26-27 and 30-33v. The same five arias are also anonymous and unplaced in another Venetian collection, *I-Tn*, Foà 26, ff. 65, 63-64, 7-8, 35-36 and 22-24, respectively. § CELC, p. 114, col. 1. The likelihood that *Il re infante* added these arias during its run is based on comments “A Venise, ce 20 Fev 1683” in MG for Mar 1683, pp. 249-271 and 297-300. Some of them are reprinted in SFPV, pp. 348-351: “L’Opéra du *Roy Infant* a esté trouvé si beau que Messieurs Grimani n’ont pas jugé à propos d’en donner un second, comme il s’est pratiqué dans tous les autres Théâtres. Il y ont fait seulement un *Aggiunta*, c’est à dire, une augmentation, où, sans changer le Sujet de la Piece, ils ont mis quelques Scenes les unes devant les autres, & ont ajoûté des Airs et des Machines, dont voicy les principales”. The ensuing comments, which concern the splendors added to three scenes, are not reprinted in SFPV. | Ten cast members are listed in WORV, p. 171, and SAUF, pp. 450-451 | ALMC 1683/5-6 | SFNC 1683/1.

Etio, S. Cassiano, MORSELLI | ABBATE [PIETRO ANDREA] ZIANI, one in Barb. lat. 4158, ff. 57-60v. | ALMC 1683/10 | SFNC 1683/4. The work was revived in Reggio Emilia during its spring fair (*fiera*) of 1683 as *Il talamo preservato dalla fedeltà di Eudossa*. The cast is printed in *Il Talamo*’s libretto and reprinted in Paolo Fabbri and Roberto Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: Repertorio cronologico delle opere e dei balli, 1645-1857*, Teatro Municipale Valli, 1987, p. 43.

- 1687 *Mauritio*, S. Salvatore, MORSELLI | GABRIELLI, four in Barb. lat. 4139, thirty in Barb. lat. 4140 and five in Barb. lat. 4142. SARU, pp. 549-551, (a) discusses the complete score in *I-MOe* Mus. F.417, (b) lists the cities and years of twelve revivals in seventeenth century Italy, and (c) describes five aria collections, each scored for voice and continuo: {1} thirty-nine arias in *I-MOe*, Mus. G.78: *Ariette S. Luca 1687 di Domenico Gabrielli*; {2} thirty marked “S. L.”²⁶ in BAV Barb. lat. 4140: *Arie diverse*

²⁵ SARU, pp. 552-553, lists text incipits for only ten of the nineteen arias in Barb. lat. 4137. Once again, I thank Harris Saunders, who provided me with a detailed list of Sartori’s many incomplete and/or incorrect observations.

²⁶ Teatro San Luca, also known as S. Salvatore. The five arias in Barb. lat. 4140, ff. 2-3, 5-6, 8, 26-27 and 31-32 do not appear in any extant *Mauritio* libretto.

recitate ne' Teatri di Venezia l'anno 1687; {3} four in Barb. lat. 4139, {4} four in 4142 (he missed one in 4142, *Guerra e pace* on ff. 67v-70v), and {5} he mistakenly added one from Barb. lat. 4167, ff. 79-82 (*Di te, o barbaro, non teme*). *Di te* is found in the Venetian libretto, but the setting in Barb. lat. 4167 was composed by Severo de Luca for the Roman production of 1692. § SFpV, pp. 95-127, prints four versions of *Venticelli che tacete* for *Mauritio*, who was portrayed by Domenico Cecchi of Mantua. They are drawn from both PV and *I-MOe*, Mus. F.417. SFpV, pp. 143-145, reprints text concerning *Mauritio* from pp. 67-71 of the Jan 1687 issue of PV. SFpV, ills 9-13 (which face pp. 208-209, 224-225 and 240) provide facsimiles: ill. 9 reproduces III.09 from p. 42 of the libretto, which includes the interrupted aria *Venticelli che tacete*; ill. 10 reproduces pp. 68-69 of the Jan 1687 issue of PV, which lists eight "personaggi" and names eight singers;²⁷ ill. 11 reproduces pp. 70-71 of the Jan 1687 issue of PV, which praises the singing of Barbara Riccioni, who 'expressed' the role of Placilla, daughter of the emperor Tiberio; ill. 12 reproduces mm. 1-12 of *Venticelli che tacete*, as printed in the musical supplement to the Jan 1687 issue of PV,²⁸ and ill. 13 reproduces mm. 1-4½ of the same aria from *I-MOe*, Mus. F.417, which is transcribed on pp. 99-100. |ALMC 1687/1-2 |SFNC 1686/9.

Mauritio [?] In Barb. lat. 4139, ff. 15-17v, 35-40, 81-86v and 95-99 contain four anonymous arias that are in the Venetian libretto for *Mauritio*. Ten other anon. arias, which have not been found in any libretto, might have been sung in the same production: ff. 1-6, 23-26v, 41-46v, 47-51, 53-58, 59-64v, 65-70, 71-75v, 77-80v and 101-112. In Barb. lat. 4142, ff. 13-16, 37-40, 51-53v, 67-70 and 71-74 contain five anon. arias that are in the Venetian libretto for *Mauritio*. Ten other anon. arias, which have not been found in any libretto, might have been sung in the same production: ff. 1-3v, 9-11, 17-19v, 21-22, 25-27, 29-31v, 33-36, 63-66, 75-78 and 133-136. The same ten "might have been sung" arias are in both Barb. lat. 4139 and 4142. One hand copied the same thirteen arias in each ms: ten are anon. and unplaced and three are placeable in *Mauritio*. In 4139, pen and ink drawings embellish the beginnings of this copyist's thirteen arias. On Table 7, all ten unplaced arias are tentatively placed in *Mauritio*.

Gierusalemme, SS. Gio. e Paolo, CORRADI | PALLAVICINI: twenty-one arias from this opera are marked "SS. Gio. e Paolo" in Barb. lat. 4140. § CELC, p. 118, lists twenty of the arias, from *Tutta giubilo e tutta riso* on p. 81 to the end of the manuscript. He missed one aria, *Tesifoni d'Abisso*, and he 'moved' four arias in *Mauritio* from their placement below *Tutta giubilo e tutta riso* to a position immediately preceding it. SARU, pp. 551-552, provides the act and scene number, text incipit, voice range, and ff. for each aria. |SFpV, pp. 129-130, reprints Armida's *Voglio per forza, o caro*, from PV, Jan 1687/4, while SFpV, pp. 154-155, reprints the review from PV, Feb 1687, pp. 60-62. |ALMC 1687/4 |SFNC 1686/11.

Helena, S. Angelo, AURELI | FRESCHI, rev. NAVARRA (see p. 153 above). *Helena* of 1677 was revived at S. Moisè in 1687, with "aggionte diverse ariette" composed by NAVARRA. § ALMC 1687/8 |SFNC 1687/2, note 289.

- 1688 *Gordiano*, S. Salvatore, MORSELLI | GABRIELLI: twelve in Barb. lat. 4132. § These twelve are labeled "S. Luca" in CELC, pp. 113-114. SFpV, p. 204, reprints the review

²⁷ This cast list is not given in WORV or SAUF.

²⁸ SFpV, ill. 12 is also identical to SFNC, ill. 12.

in PV, Jan 1688, pp. 73-81. |ALMC 1688/2-3|SFNC 1688/2.

Atanagilda, SS. Gio. e Paolo, CORRADI|ZIANI: twelve in Barb. lat. 4132. § These twelve are labeled "Ss. Giov. e Paolo" in CELC, pp. 113-114. |ALMC 1688/4|SFNC 1687/4.²⁹

Orazio, S. Gio. Grisostomo, probably written by the noble V. GRIMANI, owner of the theatre, rev. FRISARI|TOSI: twelve in Barb. lat. 4132. § In CELC, pp. 113-114, these are the first twelve labeled "S. Giov. Crisost." (the last one is *O cara, o dolce*, the sixth text on p. 114).³⁰ SFPV, p. 205, reprints the review in PV, Jan 1688, pp. 73-81. Eight cast members are listed in WORV, p. 171, and SAUF, p. 453. |ALMC 1688/5|SFNC 1688/5.

- 1690 *Pirro*, S. Gio. Grisostomo, MORSELLI|TOSI: seven in Barb. lat. 4142, ff. 81-82, 141-142v, 143-144v, 147-148, 169-170v, 177-178 and 181-182. § CELC, p. 119| Seven cast members are listed in WORV, p. 172, and SAUF, p. 454. |ALMC 1690/1|SFNC 1690/2.

Brenno, S. Salvatore, ARCOLEO|PERTI: six in Barb. lat. 4142, ff. 79-80v, 139-140, 161-162v, 167-168v, 173-174 and 175-176v. § CELC, p. 119| Eight cast members are listed in WORV, p. 172 (but not in SAUF, p. 454). |ALMC 1690/2|SFNC 1690/1.

Curzio, SS. Gio. e Paolo, CORRADI|ALGHISI: five in Barb. lat. 4142, ff. 149-156 and 159-160. § CELC, p. 119|ALMC 1690/3|SFNC 1690/3.

Falsirena, S. Angelo, CIALLI|ZIANI: six in Barb. lat. 4142, ff. 145-146v, 157-158v, 163-164v, 165-166v, 171-172v and 179-180. § CELC, p. 119|ALMC 1690/4|SFNC 1690/4.

Macedone, S. Cassiano, PANCIERI|BONIVENTI: six in Barb. lat. 4142, ff. 85-96. § CELC, p. 119|ALMC 1690/6|SFNC 1690/5.

Trionfo-Con, SS. Gio. e Paolo, CORRADI|ALGHISI: ten in Barb. lat. 4142, ff. 83-84, 111-120, 123-128v and 131-132. Six are headed S. G. P., which is frequently badly faded or partly cut off. § CELC, p. 119|ALMC 1690/7|SFNC 1690/7.

Creonte, S. Angelo, CIALLI|ZIANI: twelve in Barb. lat. 4132, ff. 95-102v, 113-120v and 127-134, and five in Barb. lat. 4142, ff. 101-110v. § CELC, pp. 114 and 119|ALMC 1690/8-9|SFNC 1690/8.

- 1691 *Serse*, S. Gio. Grisostomo, MORSELLI|TOSI: six in Barb. lat. 4142, ff. 49-50v, 97-100v, 121-122, 129-130v and 137-138v. § CELC, p. 119|ALMC 1691/1|SFNC 1690/6. |Seven cast members are listed in WORV, p. 173, and SAUF, p. 454.

vendetta, S. Salvatore, SILVANI|PERTI: twenty-one in Barb. lat. 4132, ff. 75-94v, 103-112, 121-125 and 135-142. § CELC, p. 114|ALMC 1691/3|SFNC 1690/9.

Virtù, S. Salvatore, SILVANI|ZIANI: thirty-two in Barb. lat. 4154, two in Barb. lat. 4165, ff. 9-14 and 51-54v, thirteen in Barb. lat. 4169, ff. 125-170, 176-180v and 189-192v, and six in Barb. lat. 4143, ff. 35-36, 43-46, 49-50, 59-60 and 67-68. § CELC, p. 124 lists 30 of the text incipits in Barb. lat. 4154; p. 130 lists the 13 in 4169; and p. 120 lists the 6 in 4143. |ALMC 1691/9-10|SFNC 1691/7.

²⁹ Thirteen arias from this opera are in *GB-Ob*, Mus. Sch. C.103. For each of the thirteen, the text incipit, page, act/scene and scoring are given in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *One Hundred Venetian Arias of the Late Seicento in the Bodleian Library*, "M.L.A. Notes", 40/3, 1984, pp. 503-509: 508.

³⁰ Two of the twelve are among the three from this opera in *GB-Ob*, Mus. Sch. C.103; see ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *One Hundred Venetian Arias of the Late Seicento in the Bodleian Library*, cit., p. 507.

- 1692 *Furio*, S. Salvatore, NORIS|PERTI: thirty-two in Barb. lat. 4169, ff. 1-16v, 21-124v and 171-174v; five supplemental arias are in Barb. lat. 4165, ff. 1-4, 25-28, 33-34v, 79-82 and 135-138. § The thirty-two in 4169 are in CelC, p. 129 and the first text on p. 130. The five in 4165 are in CelC, p. 128: *Perdonatemi, luci belle, Su, dunque, all'armi, all'armi* and *Esco fuor del laberinto* in column 1, *Ch'io parta? Partirò.* and *Tu mi dici ch'io spero* in column 2. AlMC 1692/2|SFnc 1692/2.
- Ibraim*, S. Gio. Grisostomo, MORSELLI|POLLAROLO: twenty in Barb. lat. 4165, ff. 5-8, 19-24, 29-32v, 39-42v, 47-49v, 55-62v, 65-78v, 89-122v and 127-134v; six in Barb. lat. 4143, ff. 33-34, 47-48, 51-52, 55-58 and 63-64; and five in Barb. lat. 4169, ff. 171-174v, 181-188, 193-196v and 203-208. § CELC, p. 128 has all 20 incipits from 4165 and p. 120 has all 6 from 4143. |ALMC 1692/1|SFnc 1691/8. |Seven cast members are listed in WORV, p. 173, and SAUF, pp. 454-455.
- Onorio*, S. Gio. Grisostomo, GIANNINI|POLLAROLO: forty-two in Barb. lat. 4166, ff. 1-169v; two supplemental arias are in Barb. lat. 4165, ff. 43-46v and 123-126v; and one is in Barb. lat. 4169, ff. 17-20 (*Strinse lo strale Amor per piagar*). § The forty-two texts in 4166 are in CelC, p. 128. The two in 4165 are in CelC, p. 128, *Chi non soffre in amor, non gode* in column 1 and *Sovra il foglio d'un lieto viso* in column 2. |Seven cast members are listed in WORV, p. 173, and SAUF, p. 455. |AlMC 1692/5-6|SFnc 1692/3.
- La Rosalinda*, S. Angelo, MARCHI|ZIANI: four in Barb. lat. 4131, ff. 23-28. § CelC, p. 113|AlMC 1692/8|SFnc 1692.
- 1693 *Trionfo-Inn*, S. Angelo, CIALLI|LOTTI: six in Barb. lat. 4143, ff. 37-41v, 53-54, 61-62 and 65-66. § CELC, p. 120|ALMC 1693/4-5|SFnc 1692/8.
- Amage*, S. Angelo, CORRADI|POLLAROLO: eight in Barb. lat. 4144, ff. 9-10, 15-16, 21-24, 55-56v, 87-92. § CELC, p. 120|ALM 1693/11|SFnc 1693/2.³¹
- 1694 *Ottone*, S. Gio. Grisostomo, ROBERTI|POLLAROLO: eight in Barb. lat. 4131, ff. 29-36v, 39-40v, 53-54v and 73-76. § Thematic catalog in TERP, pp. 631-634, includes seven of the eight arias (4131 folio/Termini nr): 29/5, 31/20, 33/25, 35/29, 39: *No, no, non voglio spargere*, 53/38, 73/4 and 75/42. |ALMC 1694/1|SFnc 1694/2. Eight cast members are listed in WORV, p. 173, and SAUF, p. 455.
- moglie*, S. Salvatore, SILVANI|ZIANI: eight in Barb. lat. 4131, ff. 11-12v, 19-20v, 63-72 and 79-80. § CELC, p. 113|ALMC 1694/2|SFnc 1694/1.
- Merito*, S. Angelo, NORIS|ZIANI: eight in Barb. lat. 4131, ff. 8v+7r-v, 15-16v, 21-22, 37-38, 61-62, 77-78, 81-82v and 85-86. § CELC, p. 113|ALMC 1694/3-4|SFnc 1694/4.
- Alfonso*, S. Salvatore, NORIS|POLLAROLO: eight in Barb. lat. 4131, ff. 1-6v, 9-10v, 13-14v, 17-18v, 59-60v and 83-84v. § Thematic catalogue in TERP, pp. 606-609, includes all eight arias (4131 folio/Termini nr): 1/6, 3/14, 5/3, 9/24, 13/8, 17/18, 59/22 and 83/12. CELC, p. 113|ALMC 1694/6|SFnc 1694/3.
- 1695 *Irene*, S. Gio. Grisostomo, ROBERTI|POLLAROLO: five in Barb. lat. 4133, ff. 5-6v, 10-13v, 22-23v and 40-41v; and eight in Barb. lat. 4174, ff. 2-5v, 8-11v, 14-15v, 28-29, 32-33v and 58-59v. § The incipits from 4174 are given with ff. in CELC, p. 131. Seven cast members are listed in WORV, pp. 173-174, and SAUF, p. 456. The partial thematic

³¹ SARU, p. 554, incorrectly placed the aria on ff. 15-16 (*Se brami di succhiari*) in *Odoardo*, S. Angelo, ZENO|ZIANI. ALMC 1698/3|SFnc 1698/1.

catalog in TERP, pp. 670-671, is for the Naples production of 1704, which was revised by Domenico Scarlatti. |ALMC 1694/9|SFNC 1694/7.

Laodicea, S. Salvatore, NORIS|PERTI: nine in Barb. lat. 4174, ff. 6-7*v*, 18-21, 24-25*v*, 34-35, 40-41, 48-49 and 54-57*v*. § The incipits from 4174 are given with ff. in CELC, p. 131 |ALMC 1695/1-2|SFNC 1694/8.

principe, S. Angelo, SILVANI|GASPARINI; six in Barb. lat. 4174, ff. 36-39*v*, 42-47*v*, 50-51*v*. § The incipits from 4174 are given with ff. in CELC, p. 131 |ALMC 1695/3|SFNC 1695/1.

pastore, S. Gio. Grisostomo, ROBERTI|POLLAROLO, seven in Barb. lat. 4133, ff. 3-4, 7-8 and 14-18; one in Barb. lat. 4134, ff. 63*r-v*, and ten in Barb. lat. 4174, ff. 1*r-v*, 12-13*v*, 16-17, 22-23, 26-27*v*, 30-31*v*, 52-53 and 60-63. § The seven in 4133 are in CELC, p. 114, col. 1, nos. 2, 4, 7-9, 12 and 14. |ALMC 1695/5-6|SFNC 1695/2. |Seven cast members are listed in WORV, p. 173, and SAUF, p. 456.

Destino, SS. Gio. e Paolo, text and music by PIETRO ROMOLO PIGNATTA: fourteen in Barb. lat. 4133, ff. 78*r-v*, 91-98, 100-101, 104-108, 117*r-v*, 131-136*v*, 151-152, 157-160 and six in Barb. lat. 4134, ff. 51*r-v*, 55-56, 85-86, 123-126, 169-170. § CELC, pp. 114-115 |ALMC 1695/7-8|SFNC 1695/4.

Rosimonda, S. Gio. Grisostomo, ROBERTI|POLLAROLO: seven in Barb. lat. 4133, ff. 62*r-v*, 103*r-v*, 153-154, 161-164 and 167-170, and nineteen in Barb. lat. 4134, ff. 53-54, 71-80, 83-84, 115-116, 127-133, 136-137, 148bis-ter, 159-168 and 171-172. § CELC, p. 115, gives an attribution to “Carlo Pollaroli” under the final text of col. 1, which is from *Rosimonda*. So are the two preceding texts in col. 1 and the first two and fourth in col. 2. |ALMC 1695/9-10|SFNC 1696/3. |Nine cast members are listed in WORV, p. 174, and SAUF, p. 456.

felici, S. Angelo, ZENO|POLLAROLO; six in Barb. lat. 4131, ff. 41-52*v*; twenty-one in Barb. lat. 4133, ff. 66*r-v*, 70*r-v*, 71-72*v*, 74-77, 78bis-79, 81*r-v*, 82-83, 85-86, 88-89, 137-148, 165-166 and 175-182; and twenty-two in Barb. lat. 4134, ff. 1-12, 65-66, 69-70, 95-114, 145-147, 149-150 and 151*r-v*. § These Barb. lat. manuscripts contain virtually all of the forty-six theme and text incipits in TERP, pp. 621-625 and 681. § CELC, pp. 113-115 |ALMC 1695/11|SFNC 1695/5.

- 1696 *finta pazzia*, S. Salvatore, NORIS|ZIANI: eight in Barb. lat. 4133, ff. 87*r-v*, 99*r-v*, 109-112, 155-156, 159-160 and 171-174, and fourteen in Barb. lat. 4134, ff. 61-62, 67-68, 87-93, 121-122, 135*r-v*, 139-144 and 153-158. § CELC, pp. 114-116 |ALMC 1696/1|SFNC 1696/2.

Basilio, S. Cassiano, NERI|NAVARRA: twelve in Barb. lat. 4133, ff. 34-39*v*, 113-116, 118-130*v* and 149-150. § Eight of the incipits are given in CELC, p. 114, col. 2, last nine texts (excluding *D'un amor*) |ALMC 1696/2|SFNC 1696/1.

Domizio, S. Angelo, CORRADI|ZIANI: fourteen in Barb. lat. 4134, ff. 13-22, 43-50, 57-60, 81-82 and 117-120. § CELC, pp. 115-116 |ALMC 1696/4|SFNC 1696/5.

Ercole, S. Gio. Grisostomo, ROBERTI|POLLAROLO: ten in Barb. lat. 4134, ff. 23-42. § They are listed in CELC, p. 115, col. 1, from *È beata la verginella* through *È costume d'ogni fera*. |ALMC 1696/6|SFNC 1696/7 and Ill. 14 on p. 219. |Nine cast members are listed in WORV, p. 174, and SAUF, pp. 456-457.

Eraclea, S. Salvatore, GODI|SABADINI, twelve in Barb. lat. 4133, ff. 42-61, 63-64 and 67-68. § They are the last ten incipits in CELC, p. 114, col. 1, plus two texts not

given in CELC (*È il perdon regia vendetta* and *Favor di corte è lieve piuma*). ALMC 1696/7|SFNC 1696/6.

- 1700 *Chirone*, produced in Milan. D' AVERARA| POLLAROLO: fourteen, written by one hand, are in Barb. lat. 4143, ff. 69-92^v and 21-32. Folio 69 is headed "Carlo Fran[cesc]o Polaroli, Ariete, 1700". Thirteen more, written in one hand, are in Barb. lat. 4144, ff. 49-54, 57-74^v and 121-124^v. Barb. lat. 4143 and 4144 contain arias from six other operas, dated 1691-1700. I am deeply grateful to my collaborator, Prof. Margaret Murata, who discovered the Milanese libretto that includes these arias. § TerP, 308.

TABLE 7. Alphabetical index of aria text incipits in 19 Barb. lat. mss. in the BAV.

Incipits include the first line of text for each of the arias from sixty-two Venetian operas of 1667-1696 and one Milanese opera of 1700. In each table, operas are identified by means of the truncated titles supplied in Table 3. Operas are listed serially (according to Barb. lat. shelf-marks) in Tables 2A and 4. In Table 6, they are arranged chronologically. In Table 7, order is provided by alphabetically ordered aria text incipits. They are also italicized, while the rest of each entry is set in roman type. For example:

<i>A che sciogliermi le catene</i>	1681 Antioco	[ms.] 4130, [f.] 95
<i>A consiglio, o miei pensieri</i>	[1687 Mauritio ?]	[ms.] 4139, [f.] 101
		[ms.] 4142, [f.] 75

Table 7, like the others in this article, consists mainly of statistical data. Sage interpretations of this data will be provided in the catalogue of Barberini compilations currently being completed by Margaret Murata and myself.

Any scholar or performer familiar with Italian operas of the 1600s must have gathered scores of fine observations concerning them.

Murata and I will welcome your comments, both queries and solutions, because we still have much to learn about the repertoire. *Vivi felice!*

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>A che darmi al piè catene</i>	1677 Helena	4147	2 v
<i>A che sciogliermi le catene</i>	1681 Antioco	4130	95
<i>A consiglio, o miei pensieri</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	101
		4142	75
<i>A dispetto di Fortuna</i>	1681 Antioco	4130	93
<i>A' piedi del soglio</i>	1691 Virtù	4169	167
<i>A te serve chi al mare dà legge</i>	1696 Ercole	4134	37
<i>A un amor che non si sa</i>	1695 Destino	4133	117
<i>A voi, cara, a voi confido</i>	1692 Onorio	4166	158
<i>A voi torno, o guance intatte</i>	1692 Onorio	4166	9
<i>Ad amarti, se puoi, mi sforza</i>	1692 Ibraim	4165	19
<i>Addio, begl'occhi, addio</i>	1681 Dionisio	4130	125
<i>Addio, crudele, addio</i>	1681 Dionisio	4130	139

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Addio, tiranna, addio</i>	1681 Antioco	4130	77
<i>Ad un gesto che rapisce</i>	1690 Trionfo-Con	4142	113
<i>Adorar altro sembiante</i>	1692 Ibraim	4165	75
<i>Adorata, cara speranza</i>	1694 Alfonso	4131	9
<i>Agli assalti di beltà</i>	1667 prosperità	4147	12
<i>Agl'occhi, Amore</i>	1694 Merito	4131	21
<i>Ah, speranza del cor, m'hai fatto torto</i>	1690 Basilio	4133	121
<i>Ah, tutta al giubilo, al canto, al riso</i>	1696 Ercole	4134	25
<i>Al bel che t'invaghi</i>	1693 Trionfo-Inn	4143	53
<i>Al cor dai vita</i>	1688 Gordiano	4132	7
<i>Al lampo guerriero</i>	1691 Virtù	4154	77
<i>Al seno stringerai</i>	1695 Laodicea	4174	40
<i>Al seren di questa reggia</i>	1690 Pirro	4142	181
<i>Al tuo dispetto</i>	1679 Sardanapalo	4135	43
<i>Al tuo labbro non do fede</i>	1688 Atanagilda	4132	61
<i>Alimento del mio core</i>	1692 Onorio	4166	162
<i>All'offerta d'uno sposo</i>	1695 felici	4134	104
<i>Alla gelosa non giova il piangere</i>	1696 Ercole	4134	35
<i>Alla speranza</i>	1700 Chirone	4143	21
<i>Alma brilla e non temer</i>	1691 Virtù	4154	47
<i>Alma mia, v'è ancor speranza</i>	1692 Onorio	4166	80
<i>Alma, non ti lasciar</i>	1692 Ibraim	4165	127
<i>Alma, se non mi vendico</i>	1687 Mauritio	4140	17
<i>Almeno, o fido cor</i>	1693 Amage	4144	55
<i>Altro, poi, non è l'amar</i>	1690 Trionfo-Con	4142	127
<i>Amar, davvero</i>	1695 pastore	4174	22
<i>Amar e non temer</i>	1692 Onorio	4166	17
<i>Amar vorrebbe il cor</i>	1691 Virtù	4154	11
<i>Amerò, sebben son reso</i>	1692 Onorio	4166	13
<i>Amian chi n'ama, sì</i>	1695 pastore	4134	63
		4174	1
<i>Amo, di quando in quando</i>	1700 Chirone	4143	89
<i>Amo il dio, che sempre armato</i>	1687 Gierusalemme	4140	42 v
<i>Amo senza speranza</i>	1692 Furio	4169	7
<i>Amor, che cosa sia</i>	1678 Sesto	4135	73
<i>Amor, che si può far?</i>	1695 principe	4174	50
<i>Amor, delle tue pene</i>	1695 felici	4134	149

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Amor e Fortuna</i>	1678 Sesto	4135	37
<i>Amor, fa quanto sai</i>	1681 Pompeo	4137	57
<i>Amor, se mi toglì</i>	1695 felici	4131	41
		4134	65
<i>Amor, se non vedrò</i>	1687 Gierusalemme	4140	63
<i>Amor, t'intendo</i>	1696 finta pazzia	4134	135
<i>Amore, ch'ha l'ali</i>	1692 Onorio	4166	154
<i>Amore, che mi consiglia?</i>	1692 Furio	4169	49
<i>Amore, e che sarà?</i>	1687 Gierusalemme	4140	66 v
<i>Amore, sarò contenta</i>	1694 Merito	4131	15
<i>Amori, venite</i>	1692 Onorio	4166	86
<i>Anch'io bramo e peno anch'io</i>	1696 Eraclea	4133	50
<i>Andiamo e ai nostri cori</i>	1694 Merito	4131	77
<i>Apra, bendato</i>	1692 Furio	4169	87
<i>Arbante, sì, mia vita</i>	1695 Destino	4134	55
<i>Ardendo, struggendo</i>	1688 Gordiano	4132	39
<i>Ardo, amante, d'un sembiante</i>	1695 felici	4131	47
		4134	109
<i>Arma il sen d'una costanza</i>	1688 Atanagilda	4132	27
<i>Armatevi di sdegno</i>	1688 Orazio	4132	15
<i>Armati, cieca dea, di crudeltà</i>	1677 Astiage	4147	16
<i>Armati di fierezza</i>	1679 Sardanapalo	4135	45
<i>Astri belli, deh, mi girate</i>	1695 felici	4134	95
<i>Astro vago, sei pur bello</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	47
		4142	133
<i>Augelletti, ch'il volo spiegate</i>	1692 Ibraim	4165	115
<i>Aure, coi vostri giri</i>	1694 Merito	4131	37
<i>Aure, voi, che raccogliete</i>	1691 Virtù	4154	61 v
<i>Aurette vaganti</i>	1681 Antioco	4130	91
<i>Barbara, mi vuoi morto</i>	1691 Virtù	4169	129
<i>Bel labbro, m'offendi</i>	1687 Gierusalemme	4140	61 v
<i>Bella bocca di cinabro</i>	1681 Flora	4130	27
<i>Bella Cinzia, ch'il sole sei</i>	1695 Rosimonda	4133	62
<i>Bella Giunia, ora il mio core</i>	1688 Orazio	4132	1
<i>Bella man, tu mi risani</i>	1681 Antioco	4130	51
<i>Bella mia, che il sen m'impiaghi</i>	1688 Orazio	4132	43
<i>Bella mia, tu vai fra l'armi</i>	1681 Antioco	4130	49

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Bella, non più rigor</i>	1681 Flora	4137	19
<i>Bella, non ti doler</i>	1688 Gordiano	4132	37
<i>Belle ciglia, che celate</i>	1695 principe	4174	46
<i>Belle mura, alberghi amati</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	77
		4142	21
<i>Bellezza semplice</i>	1681 Costantino	4137	65
<i>Ben m'avvego, che tu godi</i>	1696 Domizio	4134	81
<i>Bench'in seno alle tempeste</i>	1690 Falsirena	4142	179
<i>Bersaglio allo sdegno</i>	1700 Chirone	4144	63
<i>Bianca man, quando baciai</i>	1695 Laodicea	4174	54
<i>Cangia le sue vicende</i>	1681 Pompeo	4137	87
<i>Cangia volto anche l'amante</i>	1695 Rosimonda	4134	161
<i>Cangiatevi in sepolcri</i>	1679 Nerone	4135	13
<i>Cangiati, o cruda, un dì</i>	1679 Nerone	4135	1
<i>Cara, non disperar</i>	1681 Dionisio	4130	43
<i>Care labbra, di me se sarete</i>	1690 Creonte	4142	103
<i>Care luci, saettatemi</i>	1692 Ibraim	4165	15
<i>Cari marmi, che accrescete</i>	1691 Virtù	4169	133
<i>Caro autor de' miei tormenti</i>	1688 Orazio	4132	11
<i>Cedete, amanti</i>	1678 Sesto	4135	101
<i>Cedi, cedi, a chi ti prega</i>	1695 pastore	4133	24
		4174	62
<i>Cercherò d'un'altra bella</i>	1681 Flora	4130	13
<i>Cercherò di non amar</i>	1681 Flora	4137	23
<i>Cercherò maggior fortuna</i>	1677 Giulio	4147	7v
<i>Cessa, omai nume volante</i>	1681 Flora	4137	5
<i>Ch'io parta? Partirò.</i>	1692 Furio	4165	79
<i>Ch'io parta? Partirò.</i>	1688 vendetta	4132	81
<i>Ch'io ti baci? Oh, questo no</i>	1679 Sardanapalo	4135	65
<i>Che dolce vendetta</i>	1687 Mauritio	4140	6 v
<i>Che farò, figlia infelice!</i>	1695 Rosimonda	4133	153
<i>Che gran pena sarebbe del core</i>	1690 Trionfo-Con	4142	111
<i>Che m'inganni quel bel volto</i>	1687 Mauritio	4140	22
<i>Che pretendi, o calva diva</i>	1695 Destino	4133	46
<i>Che sospiri, che languisca</i>	1678 Sesto	4135	103
<i>Che stupor? ch'un regio petto</i>	1695 Destino	4134	85
<i>Che tu spero io ti prometto</i>	1700 Chirone	4144	59 v

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Che vi sia sole più vago</i>	1694 Merito	4131	7
<i>Chi ben ama dona il core</i>	1692 Onorio	4166	40
<i>Chi ben'ama, sempre teme</i>	1681 Flora	4130	15
<i>Chi ben serve un giorno gode</i>	1692 Furio	4169	51
<i>Chi in amor desia mercede</i>	1688 Orazio	4132	23
<i>Chi mi presta un altro core</i>	1692 Onorio	4166	116
<i>Chi nacque alle glorie</i>	1692 Onorio	4166	64
<i>Chi non gode il bel d'un viso</i>	1681 Dionisio	4130	7
<i>Chi non soffre in amor, non gode</i>	1692 Onorio	4165	43
<i>Chi porta al core</i>	1681 Pompeo	4137	63
<i>Chi s'innamora è stolto</i>	1695 Destino	4133	78
<i>Chissà, che mie non siate</i>	1692 Ibraim	4165	59
<i>Chissà, che non si cangi</i>	1691 Virtù	4154	111
<i>Chi sapesse ov'è il mio bene</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	1
		4142	17
<i>Chi segue il nume arcier</i>	1692 Rosalinda	4131	23
<i>Chi tormenti non vuol non s'innamori</i>	1679 Alessandro	4135	79
<i>Chi vita a me donò</i>	1694 Merito	4131	61
<i>Chi vive in libertà, non s'incateni</i>	1691 Virtù	4154	107
<i>Chiede pace e pace avrà</i>	1692 Onorio	4166	1
<i>Chiuder la fiamma in petto</i>	1679 Alessandro	4135	83
<i>Cieca notte, che guidi i sonni</i>	1692 Furio	4169	69
<i>Cieca sorte è una tiranna</i>	1677 Giulio	4147	6
<i>Ciechi abissi, eterni orrori</i>	1679 Nerone	4135	19
<i>Cieco Amore e cieco sdegno</i>	1681 Pompeo	4137	39
<i>Cieco dio, ch'al tergo hai l'ale</i>	1681 Antioco	4130	109
<i>Cielo, ciel, son scellerato</i>	1695 Rosimonda	4134	148 bis
<i>Cingo 'l brando e sono amante</i>	1681 Dionisio	4130	9
<i>Cinto il crin d'aurea corona</i>	1690 Brenno	4142	173
<i>Cinto il crin di mirti e allori</i>	1695 Rosimonda	4134	73
<i>Cinto il crin di rose e fiori</i>	1681 Creso	4137	85
<i>Col dardo suo dorato</i>	1678 Scipione	4158	95
<i>Col desio di cento baci</i>	1690 Creonte	4132	97
		4142	107
<i>Col destin voglio contendere</i>	1687 Mauritio	4140	36
		4152	11 v
		4167	43

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Coloro dormono, d'ozia vicenda</i>	1695 Rosimonda	4134	132
strophe 3 (for “due donne”) of the “coro secondo”: “ <i>Su, compagni, che l'alba ci sgrida</i> ”, which ends act II			
<i>Come sento a risvegliarmi!</i>	1696 Eraclea	4133	56
<i>Come s'uccida e impiaghe</i>	1694 Alfonso	4131	83
<i>Con Amor entro al mio petto</i>	1695 Destino	4133	135
<i>Con la bella che m'impiaa</i>	1690 Brenno	4142	139
<i>Con la dama che s'adora</i>	1691 Virtù	4154	23
<i>Con la punta della spada</i>	1692 Onorio	4166	146
<i>Con la scorta del dio di Gnido</i>	1679 Sardanapalo	4135	61
<i>Con le stille del mio pianto</i>	1692 Ibraim	4165	89
<i>Concedimi, ch'io trovi</i>	1695 felici	4133	74
<i>Con sue faci, orrenda Aletto</i>	1677 Astiage	4147	4
<i>Conosco che sei vago</i>	1692 Furio	4169	25
<i>Consolatevi, o luci belle</i>	1681 Dionisio	4130	117
<i>Consolati, che Amor</i>	1687 Mauritio	4140	9
<i>Contro il ciel, contro la sorte</i>	1681 Antioco	4130	75
<i>Contro te, Giove tiranno</i>	1690 Curzio	4142	155
<i>Contro voi, spietate stelle</i>	1692 Ibraim	4165	103
<i>Corteggiato dal trofeo</i>	1692 Onorio	4166	166
<i>Così fa chi è troppo amato</i>	1696 Ercole	4134	33
<i>Costante, adora e spera</i>	1690 Macedone	4142	95
<i>Crede e s'anima, questo core</i>	1694 Ottone	4131	75
<i>Credimi, o bella</i>	1690 Creonte	4132	99
<i>Crude stelle, avete vinto</i>	1681 Pompeo	4137	55
<i>Crude, tiranne stelle</i>	1695 Laodicea	4174	20
<i>Crudel, se tu m'offendi</i>	1691 Virtù	4165	51
<i>Crudel, sovvenngati</i>	1679 Sardanapalo	4135	75
<i>Crudo Amor, se al mio mal</i>	1695 felici	4133	45
		4134	5
<i>Cupido troppo fiero</i>	1687 Mauritio	4140	30
<i>D'alme vil ch'erger le piume</i>	1700 Chirone	4144	73 v
<i>D'Amor la ricca benda</i>	1696 finta pazzia	4134	141
<i>D'aure placide su l'ali</i>	1688 vendetta	4132	135
<i>D'oscure foreste</i>	1695 felici	4133	177
<i>D'un amante fa un eroe</i>	1695 Rosimonda	4134	165
<i>D'un crin nero fra le ritorte</i>	1690 Brenno	4142	17

LOWELL LINDGREN

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Da' due sguardi in un istante</i>	1700 Chirone	4144	71
<i>Da quei lumi egl'è piagato</i>	1692 Ibraim	4165	69
<i>Dà tregua al mio penar</i>	1695 Laodicea	4174	56
<i>Dalla reggia de' tormenti</i>	1678 Sesto	4135	85
<i>Dalle calme alle procelle</i>	1696 Domizio	4134	49
<i>Dammi, Amore, più d'un core</i>	1672 Orfeo	4158	35
<i>Dammi un bacio, o mia vezzosa</i>	1688 vendetta	4132	85 & 139
<i>Dammi un dì qualche pietà</i>	[1681 Dionisio ?]	4130	41
<i>Dar martiri a chi s'adora</i>	1695 felici	4133	85
<i>Darò amplessi e farò vezzi</i>	1692 Furio	4169	13
<i>Deggio, oh dio, lasciar morir</i>	1692 Ibraim	4165	55
<i>Deh, ferma quel piè</i>	1691 Virtù	4165	9
<i>Deh, fermate il passo errante</i>	1691 Virtù	4154	73
<i>Deh, m'ascondi, amica notte</i>	1692 Ibraim	4165	39
<i>Deh, non m'avere a sdegno</i>	1695 felici	4134	99
<i>Deh, non più così</i>	1695 Destino	4133	133
<i>Deh, placatevi</i>	1688 vendetta	4132	107
<i>Deh, se mai ti punse Amore</i>	1683 re infante	4133	26
<i>Deh, v'aprite, o mie pupille</i>	1691 Virtù	4154	119
<i>De' dolci contenti</i>	1690 Falsirena	4142	163
<i>Del mio core la barbara doglia</i>	1695 Destino	4134	123
<i>Del rigor d'un empio fato</i>	1681 Dionisio	4137	21
<i>Dell'alma la speranza</i>	1688 vendetta	4132	93
<i>Dell'onor sarò campione</i>	1692 Furio	4169	117
<i>Della fiamma ch'il sen mi flagella</i>	1690s ?	4165	83
<i>Devo e poi voglio</i>	1690 Basilio	4133	129
<i>Di' ciò che vuoi, ch'io non ti voglio: intendi</i>	1692 Furio	4169	99
<i>Di fierezza si può dar vanto</i>	1695 Rosimonda	4133	161
<i>Di fiero destino</i>	[1692 Ibraim ?]	4165	63
<i>Di goder non ho speranza</i>	1681 Flora	4137	51
<i>Di' quanto sai</i>	1681 Pompeo	4137	45
		4137	75
<i>Di te, o barbaro, non teme</i>	1687 Mauritio	4139	81
		4142	13
<i>Dimmi, alato dio di Gnido</i>	1690 Brenno	4142	79
<i>Dimmi, Amore, s'è legge fatale</i>	1692 Ibraim	4165	119
<i>Dimmi, o bella, dolce bocca</i>	1694 moglie	4131	69

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Dio de' cori, arciero infante</i>	1676 Adone	4158	53
<i>Dirò, dunque, a quella rosa</i>	1691 Virtù	4154	37 (str. 2)
<i>Dirò, dunque, al mesto rio</i>	1691 Virtù	4169	147 (str. 1)
<i>Disarmi il tuo consiglio</i>	1694 Alfonso	4131	59
<i>Dispensiera d'april</i>	1687 Mauritio	4140	68
<i>Dissi di non amar</i>	1688 Atanagilda	4132	63
<i>Dolce fiamma del cor mio</i>	1681 Pompeo	4137	79
<i>Dolce speranza, assistimi</i>	1681 Costantino	4130	65
<i>Dolci aurette, amorosette</i>	1681 Pompeo	4137	1
<i>Donna rea, di me tu ridi</i>	1687 Gierusalemme	4140	49
<i>Donne belle, mi piacete</i>	1679 Sardanapalo	4135	29
<i>Dormite, o pupille</i>	1679 Nerone	4135	15
<i>Dove andate sì sdegnose</i>	1692 Onorio	4166	36
<i>Dove Esperia d'oro ha l'onde</i>	1695 Laodicea	4174	24
<i>Dove sei, dove t'ascondi</i>	1688 Atanagilda	4132	55
<i>Dove sei, spirito adorato?</i>	1692 Furio	4169	93
<i>Due luci vezzosette</i>	1681 Dionisio	4137	37
<i>Due lumi vezzosi</i>	1693 Trionfo-Inn	4143	37
<i>È beata la verginella</i>	1696 Ercole	4134	23
<i>È ben folle chi non sa</i>	1681 Flora	4130	23
<i>È costume d'ogni fera</i>	1696 Ercole	4134	41
<i>È da nume usar pietà</i>	1692 Furio	4169	95
<i>È destino d'Amor</i>	1681 Antioco	4130	73
<i>È dolce la speranza</i>	1681 Antioco	4130	55
<i>È felice l'alma mia</i>	1681 Antioco	4130	111
<i>È follia seguir costante</i>	1688 Orazio	4132	35
<i>È il core in periglio</i>	1700 Chirone	4143	23
<i>È il perdon regia vendetta</i>	1696 Eraclea	4133	32
<i>È la donna un mar infido</i>	1696 Domizio	4134	43
<i>È nel campo di Bellona</i>	1695 Laodicea	4174	18
<i>E non ti rivedrò, dunque, mai più?</i>	1694 Ottone	4131	33
<i>È più dolce Amor al sen</i>	1692 Onorio	4166	56
<i>È un'insidia la bellezza</i>	1700 Chirone	4143	69
<i>Eppur cerco, anco tradita</i>	1692 Furio	4169	31
<i>È pur dolce a chi ben ama</i>	1687 Gierusalemme	4140	50 v
<i>È pur giunto il dì beato</i>	1690 Pirro	4142	147
<i>È pur poco dir un sì</i>	1700 Chirone	4165	35

LOWELL LINDGREN

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>È pur poco un guardo solo</i>	1688 vendetta	4132	111
<i>È sì fiero, destino a' miei danni</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	59
		4142	29
<i>È un mostro la beltà</i>	1681 Flora	4137	61
<i>È una gran pena amar</i>	1681 Pompeo	4137	7
<i>Empio Fato, astri tiranni</i>	1681 Antioco	4130	83
<i>Esco fuor del laberinto</i>	1692 Furio	4165	33
<i>Esser amante voglio</i>	1700 Chirone	4144	51
<i>Fa gran piaghe in questo cuore</i>	1688 vendetta	4132	89
<i>Fa quanto vuoi, sì, sì, tiranno</i>	1681 Antioco	4130	107
<i>Fa ridere e fa piangere</i>	1690 Macedone	4142	93
<i>Fammi saper, se stringere</i>	1695 felici	4134	11
<i>Fanciullo Amore, omai, comincia a ridere</i>	1681 Dionisio	4130	129
<i>Fanno lega nel mio core</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	71
		4142	33
<i>Farò le mie vendette</i>	1677 Helena	4147	1
<i>Favor di corte è lieve piuma</i>	1696 Eraclea	4133	67
<i>Fede non mi prestar</i>	1681 Flora	4137	81
<i>Felice, contenta</i>	1687 Mauritio	4140	76
<i>Ferma il piè, deh, non partir</i>	1678 Vespasiano	4170	145
		4172	72 v
<i>Ferma il piede e non partir</i>	1695 Rosimonda	4131	24
<i>Festeggia, superba</i>	1696 Eraclea	4133	46
<i>Fiamma del dio d'Amor</i>	1692 Onorio	4166	150
<i>Fiamme d'Amor tiranne</i>	1693 Trionfo-Inn	4143	41
<i>Fingi di non m'intendere</i>	1695 principe	4174	38
<i>Fortuna ed Amor</i>	1695 Rosimonda	4134	83
<i>Fortunato, io vado a morire</i>	1688 Orazio	4132	13
<i>Fra queste braccia, o cara</i>	1700 Chirone	4143	27 v
<i>Fra ritorte, lagrimar</i>	1692 Ibraim	4165	95
<i>Fra speme e spavento</i>	1700 Chirone	4143	24
<i>Fregio sì vile non sei beltà</i>	1696 Eraclea	4133	42
<i>Fuggimi pur, spietato</i>	1681 Antioco	4130	99
<i>Gelosa più non sono</i>	1694 Alfonso	4131	3
<i>Già che perso ho la speranza</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	65
		4142	1
<i>Già i' sapeva che queste pupille</i>	1691 Virtù	4154	123

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Già la piaga è aperta in seno</i>	1695 Laodicea	4174	48
<i>Già lo so, che goder più non si può</i>	1681 Antioco	4130	89
<i>Gioirà, godrà</i>	1695 Laodicea	4174	6
<i>Gioirò col guardo almeno</i>	1679 Nerone	4135	23
<i>Gioisci, mio core</i>	1678 Sesto	4135	87
<i>Giri pur, contraria sorte</i>	1690 Brenno	4142	167
<i>Giubila, ridi e godi</i>	1695 Laodicea	4174	34
<i>Goda Roma, il Tebro esulti</i>	1692 Onorio	4166	84
<i>Gode più, chi n'ha più d'una</i>	1681 Dionisio	4130	115
<i>Goder, ho risolto, l'amata beltà</i>	[1681 Antioco ?]	4130	85
<i>Godi, saziati, o barbara sorte</i>	1690 Creonte	4132	117
		4142	105
<i>Godrò, sì, d'essere amata</i>	1696 Ercole	4134	26
<i>Gran tormento è di chi è colto</i>	1695 Irene	4133	22
		4174	58
<i>Grand'arte di regnare</i>	1695 Rosimonda	4134	52
<i>Grata al par della corona</i>	1692 Ibraim	4165	65
<i>Guerra e pace, Amor ed armi</i>	1687 Mauritio	4142	67
<i>Guerra, guerra, voglio guerra</i>	1695 Irene	4133	5
		4174	10
<i>Guerra mi fan nel seno</i>	1690 Macedone	4142	91
<i>Guerrier, ch'armato va</i>	1696 finta pazzia	4133	171
<i>Ha negl'occhi il sol diviso</i>	1688 Atanagilda	4132	25
<i>Hai vinto, cor mio</i>	1681 Dionisio	4137	35
<i>Han le donne il genio istesso</i>	1690 Trionfo-Con	4142	83
<i>Ho l'alma tremante</i>	1700 Chirone	4143	90 v
<i>Ho un'alma, o mio nume</i>	1692 Onorio	4166	112
<i>Ho un certo cor in sen</i>	1692 Onorio	4166	52
<i>I sensi del mio cor</i>	1688 vendetta	4132	79
<i>I tuoi fulmini, Ciel, apprestami</i>	1687 Gierusalemme	4140	58 v
<i>I turbini dell'alma</i>	1681 Costantino	4130	67
<i>Idolatro un bel sembiante</i>	1681 Antioco	4130	69
<i>Il campo di Marte</i>	1693 Amage	4144	87
<i>Il contento nel mio core</i>	1695 Destino	4133	97
<i>Il core tremante</i>	1692 Ibraim	4165	5
<i>Il dardo di Cupido</i>	1690 Falsirena	4142	171
<i>Il duol che sento in me</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	23
		4142	25

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Il fato del mio amore</i>	[1687 Mauritio ?]	4142	45
<i>Il mio bene si mostra sdegnoso</i>	1691 Virtù	4154	5
<i>Il mio regno è la beltà</i>	1690 Basilio	4133	34
<i>Il mio sole oscuro ha il lampo</i>	1696 finta pazzia	4133	155
<i>Il morir mi sarà caro</i>	1695 felici	4133	145
<i>Il morir non mi dà pena</i>	1690 Curzio	4142	159
<i>Il pensier filo non trova</i>	1695 Domizio	4134	59
<i>Il seren del tuo bel volto</i>	1691 Virtù	4154	127
<i>Il tuo crin vittorioso</i>	1691 Virtù	4154	131
<i>Impara a fingere</i>	1695 felici	4133	78 bis
<i>In braccio del mio bene</i>	1681 Antioco	4130	113
<i>In gran rischio col non fuggir</i>	1695 Rosimonda	4134	79
<i>In quel piè legato ho il core</i>	1692 Onorio	4166	100
<i>In quel volto di gigli e di rose</i>	1691 Virtù	4143	49
		4154	83
<i>In quella rosa che m'invaghì</i>	1700 Chirone	4143	26
<i>Ingemmato, brilli il prato</i>	1683 Etio	4158	57
<i>Inquieta è l'alma mia</i>	1692 Furio	4169	45
<i>Insegna dolci baci</i>	1681 Flora	4137	43
<i>Insino che mi piace</i>	1681 Flora	4130	31
<i>Involasti, Amor tiranno</i>	1681 Antioco	4130	59
<i>Io peno, ma godo</i>	1679 Alessandro	4135	81
<i>Io t'aspetto, e a me non vieni</i>	1696 finta pazzia	4134	61
<i>Io vi lascio, amiche selve</i>	1688 Gordiano	4132	71
<i>Io vi lascio, o luci belle</i>	1681 Antioco	4130	47
<i>L'alma mia si scuote invano</i>	1695 felici	4133	76
<i>L'Amore è bello il dì</i>	1695 pastore	4174	52
<i>L'etra fendete</i>	1681 Pompeo	4137	59
<i>L'impero d'un re</i>	1691 Virtù	4154	51
<i>L'offeso mio core</i>	1691 Virtù	4154	67
<i>La beltà che m'ha rapito</i>	1695 felici	4133	143
<i>La fama d'un guerrier</i>	1694 Merito	4131	81
<i>La Fortuna è una sirena</i>	1677 Giulio	4147	6
<i>La speranza in chi ben ama</i>	1692 Onorio	4166	72
<i>La speranza mi consola</i>	1678 Sesto	4135	59
<i>Labbro dolce, ch'io già baciai</i>	1694 Alfonso	4131	14
<i>Laberinto di tormenti</i>	1681 Antioco	4130	63

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Labbri ardenti chi vi lega</i>	1696 Eraclea	4133	54
<i>Lagrima pur tuo danno</i>	[1687 Mauritio ?]	4140	31 v
<i>Lascia, Amor, vola tra l'armi</i>	1681 Pompeo	4137	41
<i>Lascia di respirar</i>	1690 Trionfo-Con	4142	131
<i>Lasciami, fuggimi</i>	1687 Mauritio	4140	34 v
<i>Lasciate di mirarmi</i>	1692 Ibraim	4143	57
<i>Latte d'alba ha poco vanto</i>	1690 Basilio	4133	123
<i>Le fiamme al cor mi desti</i>	1695 Destino	4134	51
<i>Le proprie viscere</i>	1696 finta pazzia	4134	89
<i>Le ride sulla bocca</i>	1696 Domizio	4134	45
<i>Lega, virtù, quest'alma</i>	1692 Furio	4169	35
<i>Libertà, libertà</i>	1678 Sesto	4135	91
<i>Lieta ti voglio</i>	1690 Creonte	4132	115
<i>Lo strale fatale</i>	1691 Virtù	4143	19
		4154	1
<i>Luci belle, il cor m'impiega</i>	1688 vendetta	4132	77
<i>M'è cara l'alma mia</i>	1690 Serse	4132	27
		4142	137
<i>M'è sparito dagl'occhi il mio bene</i>	1700 Chirone	4143	83 v
<i>Ma dille almeno</i>	1700 Chirone	4143	79 v
<i>Marmi, che mi chiudete</i>	1691 Virtù	4154	55
<i>Meco scherza il dio d'Amor</i>	1681 Pompeo	4137	13
<i>Mi balza fuor dal petto</i>	1692 Furio	4169	21
<i>Mi consiglia a prender l'armi</i>	[1687 Mauritio ?]	4142	41
<i>Mi disfida la Fortuna</i>	1687 Mauritio	4140	12
<i>Mi dite un non so che</i>	1695 Rosimonda	4134	77
<i>Mi fulminate a torto</i>	1687 Mauritio	4140	11
<i>Mi nacque in seno la crudeltà</i>	1690s ?	4143	18
<i>Mi piace amar davvero</i>	1687 Gierusalemme	4140	53 v
<i>Mi prepara, Amor, contenti</i>	1695 felici	4134	97
<i>Mi presta una sirena</i>	1692 Furio	4169	55
<i>Mi ribello al dio d'Amore</i>	1679 Sardanapalo	4135	27
<i>Mi sarà cara la vita</i>	1693 Amage	4144	89
<i>Mi tradì la cruda ch'adoro</i>	1692 Furio	4169	101
<i>Mi va scherzando in petto</i>	1694 moglie	4131	71
<i>Mie bellezze, voi siete pur vaghe</i>	1681 Flora	4137	71
<i>Mie bellissime pupille</i>	1694 moglie	4131	19

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Miei pensieri che severi</i>	1681 Flora	4130	141
<i>Miei spirti, inferocitevi</i>	1690 Pirro	4142	141
<i>Mio nume, mio sposo</i>	1690 Creonte	4132	101
<i>Mio sol, pensa a gioir</i>	1690 Trionfo-Con	4142	117
<i>Mira il bel che tu disprezzi</i>	1690 Trionfo-Con	4142	125
<i>Mira quel seno</i>	1681 Flora	4130	17
<i>Mirarvi e non morir</i>	1681 Dionisio	4130	5
<i>Morirò, morirò</i>	1695 pastore	4133	14
		4174	26
<i>Muterò lo scettro in folgore</i>	1692 Onorio	4166	96
<i>Nasce misero, chi nasce re</i>	1681 Dionisio	4137	9
<i>Nascerà, guerra crudele</i>	1696 Domizio	4134	119
<i>Nel duol più fier</i>	1700 Chirone	4143	87 v
<i>Nel formar un sì bel volto</i>	1690 Trionfo-Con	4142	115
<i>Nel mio sen crescere osservo</i>	1695 Destino	4133	107
<i>Nel pensar ch'un'altra goda</i>	1681 Flora	4130	33
<i>Nell'amante son gran nemici</i>	1695 Irene	4133	12
		4174	14
<i>Nell'arte dell'amar</i>	1690 Creonte	4132	133
<i>Nella caccia ho perduta la preda</i>	1678 Tullia	4158	101
<i>No, che sazio non è ancora</i>	1695 Rosimonda	4134	129
<i>No, no, giuro ad Amor</i>	1678 Sesto	4135	69
<i>No, no, non voglio spargere</i>	1694 Ottone	4131	39
<i>No, non vi vuò più credere</i>	1691 Virtù	4154	19
<i>No, non vuò più penar</i>	1691 Virtù	4154	89
<i>Non ascolto chi da stolto</i>	1696 Domizio	4134	47
<i>Non chiedo Amor</i>	1695 Irene	4174	28
<i>Non dipende da noi</i>	1696 Domizio	4134	59
<i>Non disperar, chissà</i>	1679 Sardanapalo	4135	57
<i>Non disperi del dio d'Amore</i>	1681 Dionisio	4130	45
<i>Non distingua il foco ond'ardo</i>	1690s ?	4143	13
<i>Non è bella sul crin la corona</i>	1695 felici	4134	100
<i>Non è questa la bella ch'all'alma</i>	1692 Onorio	4166	24
<i>Non esser sì sdegnosa</i>	1691 Virtù	4154	27
<i>Non fuggir da chi t'adora</i>	1679 Sardanapalo	4135	25
<i>Non ha da credere</i>	1695 Rosimonda	4134	163
<i>Non ha un dì felice</i>	1696 Ercole	4134	29

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Non lasciarmi, speranza gradita</i>	1681 Pompeo	4137	33
<i>Non m'importa, occhi adorati</i>	1688 Gordiano	4132	41
<i>Non mi curo di favella</i>	1692 Ibraim	4143	55
<i>Non mi parlar così</i>	1681 Flora	4130	11
<i>Non morir mio ben, no, no</i>	1681 Antioco	4130	71
<i>Non palpitarmi</i>	1694 Alfonso	4131	17
<i>Non più Amor, non più contenti</i>	1695 felici	4131	43
		4134	145
<i>Non più assalti a questo seno</i>	1688 vendetta	4132	83
<i>Non può risolvere</i>	1688 vendetta	4132	109
<i>Non riposa un sol momento</i>	1690 Creonte	4142	109
<i>Non sa, chi ben non ama</i>	1695 Irene	4174	2
<i>Non sa se debba ridere</i>	1687 Gierusalemme	4140	45 v
<i>Non si muor per Amor</i>	1687 Mauritio	4140	5 v
<i>Non si può veder un volto</i>	1691 Virtù	4154	15
<i>Non so che d'augusto è grande</i>	1695 felici	4134	151
<i>Non so tradir</i>	1690 Creonte	4142	101
<i>Non sono ancora, no</i>	1700 Chirone	4144	121
<i>Non svenate un sen regale</i>	1679 Nerone	4135	21
<i>Non tardar, dolce speranza</i>	1690 Creonte	4132	95
<i>Non ti punisco, no</i>	1679 Nerone	4135	3
<i>Non tormentarmi più</i>	1678 Sesto	4135	97
<i>Non v'è cor ch'ami davvero</i>	1690 Basilio	4133	127
<i>Non vedo perché tu sperì</i>	1695 felici	4131	49
		4134	147
<i>Non vi sdegnate</i>	1690 Basilio	4133	149
<i>Non vorrei ch'il core amante</i>	1692 Onorio	4166	44
<i>O bocca di rubin</i>	1696 finta pazzia	4133	173
<i>O cara, o dolce</i>	1688 Orazio	4132	73
<i>O dammi più d'un core</i>	1691 Virtù	4169	137
<i>O felice, la pastorella</i>	1695 Rosimonda	4134	127
<i>O non si prende moglie</i>	1688 Atanagilda	4132	33
<i>O quanto mi fai ridere</i>	1688 Orazio	4132	17
<i>O soffrimi innocente</i>	1695 Rosimonda	4134	159
<i>Occhi belli del mio nume</i>	1691 Virtù	4143	35
<i>Occhi cari, che l'alma accendete</i>	1690 Creonte	4132	113
<i>Occhi, chi non vi mira (Pallavicino)</i>	1687 Gierusalemme	4140	65

LOWELL LINDGREN

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Occhi, chi non vi mira (Ziani)</i>	1696 Domizio	4134	19
<i>Occhi miei, fin ch'io son sola</i>	1695 Rosimonda	4133	169
<i>Oda il mar, la terra, il cielo</i>	1694 Ottone	4131	73
<i>Ogni bella che m'invaghì</i>	1692 Furio	4169	27
<i>Ogni vero amator</i>	1678 Sesto	4135	71
<i>Ombre cieche, sordi orrori</i>	1688 Gordiano	4132	5
<i>Or che Imeneo per te le faci accese</i>	1695 felici	4133	139
<i>Orto vago del sol ch'adoro</i>	1692 Furio	4169	113
<i>Parche, troncate il mio vivere</i>	1695 felici	4133	137
<i>Parmi d'amar ancora</i>	1687 Mauritio	4140	25
<i>Parmi un sogno ed è pur vero</i>	1688 Gordiano	4132	57
<i>Partirò, ma forse un dì</i>	1696 Ercole	4134	31
<i>Partirò, per non vederti</i>	1692 Rosalinda	4131	27
<i>Passami, o barbaro</i>	1691 Virtù	4154	81
<i>Pensier di te non ho</i>	1690 Macedone	4142	89
<i>Pensieri del mio amor datevi pace</i>	1692 Onorio	4166	28
<i>Pensieri, avrete pace</i>	1695 felici	4133	181
<i>Per baciarti, mia bella, un dì</i>	1694 Merito	4131	85
<i>Per fuggir tutti gl'inganni</i>	1695 pastore	4133	16
		4174	12
<i>Per giunger a goder</i>	1688 Atanagilda	4132	9
<i>Per me non la so intendere</i>	1687 Mauritio	4140	52
<i>Per morire d'amante fedele</i>	1691 Virtù	4143	59
		4154	115
<i>Per non viver geloso</i>	1679 Nerone	4135	11
<i>Per pietade chi m'insegna</i>	1690 Creonte	4132	131
<i>Per sanar del cor la piaga</i>	1681 Antioco	4130	53
<i>Per serbar l'animo casto</i>	1695 pastore	4133	28
		4174	30
<i>Perché in vita mi serbate</i>	1688 Orazio	4132	69
<i>Perché mai, luci adorate</i>	1690 Falsirena	4142	157
<i>Perché mai non trovi inciampo</i>	1690 Basilio	4133	118
<i>Perché mi sei, tu, così lento</i>	1696 Eraclea	4133	60
<i>Perché ognor ti viva in petto</i>	1695 felici	4133	70
<i>Perché piange quest'alba mi piace</i>	1695 Rosimonda	4134	171
<i>Perché, sì cruda</i>	1681 Pompeo	4130	35
<i>Perde il cor chi vive amante</i>	1678 Sesto	4135	93

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Perdona, se vuoi, col ciel</i>	1687 Mauritio	4140	60
<i>Perdonatemi, luci belle</i>	1692 Furio	4165	1
<i>Piaga adorata e cara</i>	[1687 Mauritio ?]	4142	23
<i>Piangerò, se giova il piangere</i>	1695 Rosimonda	4133	163
<i>Piangi sempre, ognor sto in pene</i>	1695 felici	4133	165
<i>Pien di giubilo il cor sarà</i>	1679 Sardanapalo	4135	53
<i>Più che in mar dall'onde il pino</i>	1690s ?	4143	16
<i>Più d'una bella voglio</i>	[1676 Galieno ?]	4158	13
<i>Più dolce, o chiome aurate</i>	1696 finta pazzia	4133	99
<i>Più lieta ti voglio</i>	1693 Trionfo-Inn	4143	65
<i>Più non m'affligge</i>	1679 Nerone	4135	9
<i>Più non ho scintilla in petto</i>	1681 Flora	4137	11
<i>Più non può di stella alcuna</i>	1690s ?	4143	19v
<i>Più non temo lo stral di Cupido</i>	1671 Heraclio	4147	14
<i>Più non ti voglio credere</i>	1681 Antioco	4130	57
<i>Più non voglio amarlo</i>	1687 Mauritio	4140	26v
<i>Porgi la destra</i>	1688 Gordiano	4132	3
<i>Portami fra le piume</i>	1691 Virtù	4169	161
<i>Posseder quel che desia</i>	1696 Eraclea	4133	58
<i>Posso ben morire, o bella</i>	1692 Onorio	4166	120
<i>Povera gioventù</i>	1678 Sesto	4135	55
<i>Povero amante; ma sei fuor di speme</i>	1692 Furio	4169	83
<i>Povero cor, ti veggio</i>	1690 Trionfo-Con	4142	123
<i>Pria che dal cor quel volto</i>	1691 Virtù	4154	43
<i>Pria che mai mancar di fè</i>	1678 Sesto	4135	95
<i>Provi il mio sdegno</i>	1696 finta pazzia	4134	121
<i>Punto il dì da un'ape ascosa</i>	1692 Onorio	4166	92
<i>Può ben celarsi un poco</i>	1688 Atanagilda	4132	47
<i>Può sperar di goder un core amante</i>	1692 Onorio	4166	5
<i>Pupille adoratae</i>	1678 Sesto	4135	99
<i>Pupille amorose</i>	1681 Pompeo	4137	17
<i>Pupille, lacrimate</i>	1695 felici	4133	179
<i>Pur ch'io baci quel volto sereno</i>	1681 Pompeo	4137	27
<i>Quando nel seno avrò</i>	1696 Domizio	4134	57
<i>Quando s'ama, amar davvero</i>	1690 Curzio	4142	153
<i>Quando voglio io so ferir</i>	1681 Dionisio	4137	29
<i>Quant'è dolce e quant'è vaga</i>	[1681 Antioco ?]	4130	61

LOWELL LINDGREN

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Quante frodi insegna Amore</i>	1679 Sardanapalo	4135	31
<i>Quanti scherzi, quanti vezzi</i>	1687 Mauritio	4140	39 <i>v</i>
<i>Quanto è gradito e caro</i>	1693 Trionfo-Inn	4143	61
<i>Quanto gode questo mio core</i>	[1681 Antioco ?]	4130	105
<i>Quanto possa, ancor non sai</i>	1691 Virtù	4169	141
<i>Quanto punge, quanto stimola</i>	1696 Eraclea	4133	52
<i>Quanto può, quanto sa</i>	1692 Onorio	4166	144
<i>Quanto, quanto o quanto errò</i>	1671 Iphide	4147	9
<i>Quel bello, quel vago</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	41
		4142	63
		4176	15
<i>Quel caro ardor che mi lusinga il cor</i>	1695 principe	4174	36
<i>Quel ciglio, quel labbro, quel vizzo, quel crin</i>	1690 Serse	4142	129
<i>Quell'occhio mi piace</i>	1688 Atanagilda	4132	45
<i>Quella man, se potete</i>	1690 Serse	4142	99
<i>Querelati, o mio sol</i>	1690 Curzio	4142	151
<i>Questa man fatta guerriera</i>	1687 Mauritio	4140	15
<i>Questa, sì, ch'è bizzarra</i>	1681 Antioco	4137	69
<i>Questo labbro solo, solo</i>	1694 moglie	4132	63
<i>Qui attendimi, fedele, e non partir</i>	1696 finta pazzia	4133	109
<i>Qui contrasti con zeffiro l'onda</i>	1690 Pirro	4142	143
<i>Qui per poco ferma il piè</i>	1692 Onorio	4166	21
<i>Ravvivato dal sepolcro</i>	1690 Curzio	4142	149
<i>Re miserabile</i>	1694 Ottone	4131	53
<i>Regia mano con più verghe</i>	1692 Furio	4169	65
<i>Renderà ragione il ferro</i>	1692 Onorio	4166	60
<i>Rendimi la mia pace</i>	1681 Pompeo	4137	53
<i>Ricordati ch'è mio</i>	1687 Mauritio	4139	15
		4140	23 <i>v</i>
		4152	38
		4168	98 <i>v</i>
<i>Ricordati un poco</i>	1688 Atanagilda	4132	21
<i>Risolvete di sanarmi</i>	1690 Pirro	4142	81
<i>Risolvetevi d'amarmi</i>	1681 Pompeo	4130	121
<i>Risvegliasi ancora</i>	1691 Virtù	4169	151
<i>Risvegliato il braccio mio</i>	1687 Gierusalemme	4140	55
<i>Ritorno a respirar</i>	1688 vendetta	4132	91

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Ritorno, aquila amante</i>	1693 Amage	4144	9
<i>S'amasti da dovero</i>	1681 Antioco	4130	87
<i>S'amerà le tue bellezze</i>	1692 Onorio	4166	32
<i>S'Amor ti punge il seno</i>	1681 Antioco	4130	101
<i>S'ho tradito e troppo amato</i>	1694 Ottone	4131	35
<i>S'il destin per me fu ingrato</i>	1678 Sesto	4135	67
<i>S'io cedessi il mio tesoro</i>	1681 Pompeo	4137	31
<i>S'io credessi di morire</i>	1678 Sesto	4135	89
<i>S'io t'adoro, Amor lo sa</i>	1679 Sardanapalo	4135	47
<i>S'un labbro m'innamora</i>	1681 Dionisio	4130	3
<i>Sacro il ferro, il braccio e l'alma</i>	1696 finta pazzia	4133	87
<i>Sanerò quest'alma afflitta</i>	1696 Ercole	4134	39
<i>Sangue mio, va' tutto in lagrime</i>	1694 Ottone	4131	39
<i>Sarà nel volo un folgore</i>	1694 Alfonso	4131	1
<i>Sarò di chi mi piace</i>	1690 Basilio	4133	113
<i>Scaglia pur fulmini</i>	1691 Virtù	4154	39
<i>Scherniti pensieri</i>	1700 Chirone	4143	85 v
<i>Scherza, ch'io scherzerò</i>	1688 vendetta	4132	75 & 121
<i>Scherzerò con mille vaghe</i>	1679 Sardanapalo	4135	41
<i>Scopri l'ardor del seno</i>	1691 Virtù	4143	67
		4169	125
<i>Sdegnami pur, crudele</i>	1681 Antioco	4130	123
<i>Se al par della sorte</i>	1700 Chirone	4144	53
<i>Se basta a farsi amar</i>	1679 Sardanapalo	4135	33
<i>Se ben crudel</i>	1696 finta pazzia	4134	87
<i>Se ben parte il piede, o cara</i>	1695 Destino	4133	157
<i>Se brami di succhiar</i>	1693 Amage	4144	15
<i>Se brami pace</i>	1681 Flora	4130	19
<i>Se cerchi un vero amante</i>	1678 Anacreonte	4147	30 v
<i>Se col mostrar mia fé</i>	1681 Flora	4137	49
<i>Se cominci a gustar</i>	1687 Mauritio	4140	18 v
<i>Se di marmo hai fatto il core</i>	1696 Domizio	4134	21
<i>Se dirò che fra gli ardori</i>	1687 Mauritio	4140	8
<i>Se giungo a baciarla</i>	[1687 Mauritio ?]	4142	5
<i>Se mi ferì nel cor</i>	1700 Chirone	4143	73 v
<i>Se non è bella bella</i>	1688 Atanagilda	4132	29
<i>Se non mel dice Amor</i>	1695 principe	4174	42

LOWELL LINDGREN

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Se non piaccio a chi mi piace</i>	1695 felici	4131	45
		4134	9
		4134	107
<i>Se non vale la costanza</i>	1695 Destino	4133	104
<i>Se posso a te giovar</i>	1679 Sardanapalo	4135	39
<i>Se tu lasci il fido amante</i>	1690 Brenno	4142	161
<i>Se tu pensi col tuo pianto</i>	1695 Destino	4133	151
<i>Se tu sarai fedele</i>	1681 Antioco	4130	119
<i>Se va tessendo</i>	1696 finta pazzia	4134	157
<i>Secondami, o sorte</i>	1692 Onorio	4166	104
<i>Seguimi quanto vuoi</i>	1688 Atanagilda	4132	59
<i>Sei bella e vezzosa</i>	1677 Giulio	4147	36
<i>Sei bella, sei vezzosa</i>	1695 Destino	4133	100
<i>Sei caro a queste luci</i>	1692 Furio	4169	71
<i>Sei leggiadra, sei vezzosa</i>	1692 Ibraim	4165	131
<i>Sei mostro di beltà</i>	1700 Chirone	4144	61
<i>Sei nel ciel della beltà</i>	1681 Dionisio	4130	131
		4137	83
<i>Sempre un volto io vo' adorar</i>	1681 Dionisio	4137	67
<i>Sento al cor d'Amor quel dardo</i>	1700 Chirone	4144	123
<i>Sento Amore che dice al core</i>	1690 Falsirena	4142	145
<i>Sento dirmi dalla speranza</i>	1681 Antioco	4130	97
<i>Sento una forza in petto</i>	1695 Irene	4174	4 v
<i>Senza tua legge, l'onda</i>	1696 finta pazzia	4134	143
<i>Senza voi, luci adorate</i>	1681 Dionisio	4130	39
<i>Senza voi, luci adorate</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	53
		4142	9
<i>Serenatevi, o luci belle</i>	1694 moglie	4131	65
<i>Servir, se tu non sai</i>	1692 Furio	4169	79
<i>Sì, d'Amor sull'arco infranto</i>	1691 Virtù	4154	93
<i>Sì, mio bene, sì, mio caro</i>	1683 re infante	4133	32
<i>Sì, pensieri, ho già risolto</i>	1691 Virtù	4143	45 : Corrente
		4154	31
<i>Sì pien d'odio e pieno d'ire</i>	1695 Rosimonda	4133	167
<i>Si rallegra il ciel che mira</i>	1687 Mauritio	4140	2 v
		4152	34
<i>Si scherzi, si rida</i>	1692 Ibraim	4143	33
<i>Sì, sì, ch'io vo' godermi</i>	1681 Flora	4137	3

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Sì, sì, fedel, mio caro</i>	1687 Gierusalemme	4140	57
<i>Sì, sì, Fortuna cieca</i>	1688 Gordiano	4132	19
<i>Sì, sì, mi bacerai</i>	1681 Dionisio	4130	137
		4137	73
<i>Sì, sì, mia bella luce</i>	1690 Serse	4142	121
<i>Sì, sì, presto sorgete</i>	1690 Macedone	4142	85
<i>Sì, tu amante</i>	1683 re infante	4133	20
<i>Sia per forza o per inganno</i>	1695 Rosimonda	4134	71
<i>Siete, o cieli, sì crudeli</i>	1679 Nerone	4135	5
<i>Siete vago, siete bello</i>	1692 Onorio	4166	124
<i>Siete voi, di labbra morbide</i>	1696 finta pazzia	4134	153
<i>Silenzi della notte</i>	1687 Gierusalemme	4140	44
<i>Sin ch'io vivo t'adorerò</i>	1679 Sardanapalo	4135	51
<i>Sino il sol ch'in ciel risplende</i>	1688 vendetta	4132	137
<i>Soffri e spera</i>	1681 Pompeo	4130	127
<i>Sol d'Amore si difende</i>	1695 pastore	4133	7
		4174	60
<i>Sol per farvi amar dai cori</i>	1692 Onorio	4166	108
<i>Son Amore e son quel nume</i>	1681 Dionisio	4130	37
<i>Son catene sino i fior</i>	1683 re infante	4133	1
<i>Son delizie del mio pensiero</i>	1687 Mauritio	4140	33
		4142	71
<i>Son felice, son beato</i>	1694 Ottone	4131	29
<i>Son ministri de' tormenti</i>	1676 Adone	4158	43
<i>Son nato per penar</i>	1694 Amage	4144	23
<i>Son pazzo, ma ben veggo</i>	1696 finta pazzia	4133	111
<i>Son pur care al sen piagato</i>	1692 Ibraim	4143	51
<i>Son risolta d'abbracciarti</i>	1678 Sesto	4135	49
<i>Son risolta di vendicarmi</i>	[1687 Mauritio ?]	4142	55
<i>Son tradita, son schernita</i>	1681 Flora	4130	29
<i>Son tradito, son schernito</i>	1679 Nerone	4135	7
<i>Son tutti traditori</i>	1687 Gierusalemme	4140	74 v
<i>Sotto l'ombra de' placidi mirti</i>	1687 Mauritio	4139	35
		4140	28
		4142	51
		4152	45
		4167	35
<i>Sotto l'ombra de' Traci stendardi</i>	1692 Ibraim	4165	115

LOWELL LINDGREN

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Sovr'al foglio d'un volto dipinto</i>	1683 Destino	4134	169
<i>Sovra il foglio d'un lieto viso</i>	1692 Onorio	4165	123
<i>Spargi pur, notte adorata</i>	1693 Trionfo-Inn	4143	39
<i>Sparg'i sospiri al vento</i>	1681 Pompeo	4130	135
<i>Sparse dal pianto mio, piante crescete</i>	1687 Mauritio	4139	95
		4142	37
<i>Speme dolce, cara, cara speranza</i>	1672 Attila	4158	45
<i>Speme, pria di lasciarmi</i>	1690 Basilio	4133	125
<i>Spera ch'il dio d'amor</i>	1692 Ibraim	4165	47
<i>Speranza d'amore</i>	1690 Macedone	4142	87
<i>Speranze gradite</i>	1681 Pompeo	4137	15
<i>Sperar né disperar</i>	1688 vendetta	4132	105
<i>Spero di ridere mio core un dì</i>	1676 Galieno	4158	37
<i>Spiriti offesi, all'ire, all'armi</i>	1690 Creonte	4132	127
<i>Spuntò dal mare il dì</i>	1688 Gordiano	4132	65
<i>Stanco è Amor di darmi pene</i>	1690 Pirro	4142	169
<i>Stelle, guidatemi</i>	1696 finta pazzia	4134	67
<i>Stelle, uscite ad una ad una</i>	1687 Mauritio	4140	38
<i>Stringi pur, stringi, Cupido</i>	1691 Virtù	4154	101
<i>Strinse lo strale Amor per piagar</i>	1669 Onorio	4169	17
<i>Studio, invan, d'Enio sul foglio</i>	1692 Furio	4169	1
<i>Su, dunque, all'armi, all'armi</i>	1692 Furio	4165	25
<i>Su l'ali di Cupido</i>	1681 Dionisio	4137	25
<i>Su, mia lingua, ch'invan più t'arresta</i>	1694 Ottone	4131	31
<i>Su, mio core, alla vendetta</i>	1681 Antioco	4130	81
<i>Su, mio core, non mi tradir</i>	1695 Rosimonda	4134	75
<i>Su quel bel volto assiso</i>	1695 felici	4133	81
<i>Su quel labbro il dolce riso</i>	1687 Gierusalemme	4140	73
<i>Su quegl'occhi sì vivaci</i>	1679 Sardanapalo	4135	63
<i>Su, su, s'armi, all'armi, all'armi</i>	1695 Irene	4133	10
		4174	32
<i>Su, su, vendetta, pur dolce sei tu</i>	1681 Pompeo	4130	133
<i>Su tre sentieri</i>	1694 Alfonso	4131	5
<i>Suivons l'aimable paix qui nous appelle</i>	1692 Onorio	4166	136 : Aria francese
<i>Sul cinabro di quel labro</i>	1688 Gordiano	4132	67
<i>Sul fianco più non dorma</i>	1692 Ibraim	4165	29

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Sulla bocca il rio mi palpita</i>	1690 Pirro	4142	177
<i>Sulla palla mi tien Fortuna</i>	1692 Furio	4169	59
<i>T'adorerò, ti seguirò</i>	1692 Ibraim	4143	63
		4165	99
<i>T'affliggo e sospiro</i>	1700 Chirone	4144	57
<i>T'amo più che non amò</i>	1693 Amage	4144	91
<i>T'aspetto, diletto</i>	1688 Gordiano	4132	53
<i>T'inganni, pur t'inganni</i>	1700 Chirone	4144	49
<i>T'intendo, Cupido</i>	1692 Onorio	4166	48
<i>Talor dico al crudo Fato</i>	1695 felici	4134	69
<i>Talor la frode</i>	1696 Eraclea	4133	48
<i>Talora le frodi</i>	1695 felici	4134	103
<i>Tanti baci, mio bene, io vi darò</i>	1690 Serse	4142	49
<i>Tanto più costante adoro</i>	1690 Basilio	4133	38
<i>Te, mio nume, se in braccio avrò</i>	1676 Galieno	4158	55
<i>Tesifoni d'abisso</i>	1686 Gierusalemme	4140	70
<i>Tessi, mia destra, tessi</i>	1696 finta pazzia	4134	91
		4134	139
<i>Ti fan gra[n]di al trono, al regno</i>	1691 Virtù	4169	157
<i>Ti giubila, ti scherza</i>	1694 moglie	4131	67
<i>Ti lascerò, se vuoi</i>	1692 Ibraim	4165	107
<i>Ti lascio, amato padre</i>	1692 Furio	4169	109
<i>Ti lascio il cor in pegno</i>	1690 Trionfo-Con	4142	119
<i>Ti rendo altra vita</i>	1695 felici	4134	111
<i>Ti veggo nel guardo</i>	1694 moglie	4131	79
<i>Ti voglio ben, amante</i>	1695 felici	4133	71
		4134	3
<i>Tiranna gelosia</i>	1696 finta pazzia	4133	159
<i>Tiranne stelle</i>	1692 Furio	4169	105
<i>Tolga un raggio il più sereno</i>	1691 Virtù	4154	97
<i>Tolta, Amor, la corda all'arco</i>	1692 Onorio	4166	128
<i>Torna, torna, amica pace</i>	1696 Eraclea	4133	44
<i>Torno a bacciar lo strale</i>	1688 vendetta	4132	87
<i>Torno a voi, lucidi alberghi</i>	1687 Mauritio	4140	1
		4152	71
<i>Tortorella, vo gemendo</i>	1693 Amage	4144	21
<i>Tra il sì e il no</i>	1690 Creonte	4132	129

LOWELL LINDGREN

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Troppo facile, alma mia</i>	1687 Mauritio	4140	13 v
<i>Tu al mio ciglio ed al mio labbro</i>	1696 finta pazzia	4134	92
<i>Tu fuggisti, o cara notte</i>	1681 Dionisio	4130	1
<i>Tu mi conosci, deh che t'inganni</i>	1690s ?	4143	14 v
<i>Tu mi dici ch'io spero</i>	1692 Furio	4165	135
<i>Tu mi lusinghi, il so</i>	1679 Sardanapalo	4135	35
<i>Tu mi rendi il core amante</i>	1695 felici	4133	33
<i>Tu, no, non sei quella</i>	1690 Creonte	4132	119
<i>Tu non vuoi farmi gioire</i>	1695 principe	4174	44
<i>Tu sola, Speranza</i>	1695 felici	4131	51
		4133	175
		4134	7
<i>Tu, sola tu consolami</i>	1690 Falsirena	4142	165
<i>Tutt'abbruccio e tutt'avvampo</i>	1696 Domizio	4134	17
<i>Tutta giubilo e tutta riso</i>	1687 Gierusalemme	4140	41
<i>Tutto Amore quest'alma che ho in seno</i>	1700 Chirone	4144	65
<i>Un amante sì codardo</i>	1687 Gierusalemme	4140	77 v
<i>Un core ch'ama</i>	1695 Rosimonda	4133	103
<i>Un dì, chi mi tradì</i>	1692 Furio	4169	121
<i>Un genio fatale</i>	1679 Nerone	4135	17
<i>Un giorno per una</i>	1692 Rosalinda	4131	25 v
<i>Un guardo ch'è sereno</i>	1687 Mauritio	4140	20
<i>Un lampo di conforto</i>	1696 Domizio	4134	15
<i>Un lampo di riso</i>	1691 Virtù	4169	175
<i>Un motivo d'allegrezza</i>	1687 Gierusalemme	4140	79
<i>Un nobil cor non teme</i>	1696 Domizio	4134	13
<i>Un occhio che piange</i>	1687 Mauritio	4140	4
<i>Usignoli, che cantate</i>	1692 Onorio	4166	138
<i>Va', naufraga in quel pianto</i>	1691 Virtù	4154	135
<i>Vacillante è il regno mio</i>	1692 Onorio	4166	132
<i>Vada regno e vada vita</i>	1695 Rosimonda	4134	167
<i>Vado e spero</i>	1683 re infante	4133	30
<i>Vago, spunti dall'uscio d'oro</i>	1692 Furio	4169	75
<i>Val più un vezzo, un bacio, un riso</i>	1681 Flora	4130	25
<i>Vanne, fuggi dal mio aspetto</i>	1695 pastore	4133	3
		4174	16
<i>Vanne, fuggi dal seno, Amor</i>	1688 Orazio	4132	49
<i>Vanne, vola, riedi alla bella</i>	1692 Furio	4169	5
<i>Vattene, corri, va'</i>	1691 Virtù	4169	153
<i>Veggio in voi che l'alba pose</i>	1700 Chirone	4143	81 v

NINETEEN COMPILATIONS OF ARIAS FROM SIXTY-TWO VENETIAN OPERAS

ARIA TEXT INCIPITS	YEAR OPERA	BARBERINI LATINI	
		MS.	FOLIO
<i>Vengo a baciare quel labbro</i>	1681 Antioco	4130	79
<i>Venni a prender e son presa</i>	1696 finta pazzia	4134	155
<i>Vergognoso, s'asconda Marte</i>	1692 Furio	4169	41
<i>Vezzosette pupillette</i>	1695 felici	4133	82
<i>Vi bacerò begl'occhi</i>	1681 Costantino	4137	47
<i>Vi bacerò, vi succhierò</i>	1694 moglie	4131	11
<i>Vi sento, vi sento</i>	1681 Costantino	4130	21
<i>Vibri l'armi a farmi guerra</i>	1692 Furio	4169	197
<i>Vien, prendi la corona</i>	1695 Rosimonda	4134	131
<i>Vieni a celare la face</i>	1696 Basilio	4133	36
<i>Vieni, cara mia speme</i>	1690s ?	4137	89
<i>Vieni, vieni, o bella mia</i>	1692 Ibraim	4169	203
<i>Vieni, vieni, o duce invitto</i>	1687 Gierusalemme	4140	47
<i>Vinciamo il sesso forte</i>	1695 Rosimonda	4134	115
<i>Vincitor, terror del mondo</i>	1695 Irene	4133	40
		4174	8
<i>Vinta son, vinta son io</i>	1695 Destino	4133	47
<i>Viva ancor nelle mie ceneri</i>	1692 Ibraim	4169	185
<i>Viver lungi dal suo bene</i>	1688 Orazio	4132	31
<i>Vo' aprirlo, questo petto</i>	1695 pastore	4133	18
		4174	31
<i>Vo' mordere quel labro</i>	1688 vendetta	4132	103
<i>Vo pensando nel pensiero</i>	1688 vendetta	4132	123
<i>Voglia o non voglia</i>	1688 vendetta	4132	141
<i>Voglio amarti, adorarti</i>	1695 Destino	4133	131
<i>Voglio cangiar amor</i>	1679 Alessandro	4135	77
<i>Voglio morir, sì, sì, s'ho da penar</i>	[1687 Mauritio ?]	4139	91
<i>Voglio per forza, o caro</i>	1687 Gierusalemme	4140	72
<i>Voglio un pegno più certo in Amore</i>	1690 Basilio	4133	115
<i>Voi furie, belve e stelle</i>	1692 Ibraim	4169	181
<i>Voi rose modeste</i>	1690 Serse	4142	97
<i>Voi, sì, sì, vaghe mie stelle</i>	1692 Onorio	4166	68
<i>Vorrei strapparti l'ali</i>	1692 Ibraim	4169	48
<i>Vorresti farmi piangere</i>	1695 felici	4133	141
		4134	1
<i>Vorria pur ridere</i>	1695 felici	4133	147
<i>Vuò soffrire ancor un poco</i>	1692 Ibraim	4143	47
		4169	171
<i>Vuoi ch'io spero, sì o no</i>	1692 Ibraim	4169	193

LOWELL LINDGREN

DICIANNOVE RACCOLTE DI ARIE
DA SESSANTADUE OPERE VENEZIANE DEL 1667-1696
PER I BARBERINI DI ROMA

Sommario

Venezia fu il principale centro operistico europeo del Seicento. Ciononostante, nessuno studioso ha ancora computato gli apporti di origine veneziana trasmessi nei 19 manoscritti musicali appartenuti alla famiglia romana dei Barberini, oggi custoditi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Il catalogo dei codici, quasi tutti secenteschi, è stato inventariato da Margaret Murata (prima metà) e da Lowell Lindgren (seconda metà), e sarà presto pubblicato nella collana «Studi e testi» della Biblioteca Apostolica Vaticana. La seconda metà della raccolta contiene 788 arie tratte da 62 opere prodotte a Venezia fra il 1667 e il 1696 e 27 arie tratte da *L'inganno di Chirone* (Milano, 1700); almeno una dozzina di arie per ciascuna 'nuova' opera messa in scena in città. Le arie furono raccolte in 19 volumi – che ne comprendono una cinquantina ciascuno, con i relativi testi letterari –, ma riportano assai raramente il nome del compositore o il titolo del dramma cui si riferiscono.

La tabella 1 evidenzia come una dozzina di produzioni operistiche realizzate a Roma durante e dopo il regno di Maffeo Barberini (Urbano VIII, 1623-1644) furono patrocinate dalla sua famiglia. La tabella 2A elenca i cinque manoscritti (su un totale di 117) che recano l'indicazione di paternità di un'aria (Barb. lat. 4130), di tre arie (4133, 4134 e 4142), o di un numero non specificato di esse (4143). La tabella 2B registra il numero di arie trasmesse nei quindici manoscritti del fondo barberiniano il cui contenuto non reca alcuna attribuzione. La tabella 3 riporta, in ordine alfabetico, i titoli delle 63 opere e la loro troncatura. Le parole in corsivo identificano ciascuna opera nelle tabelle 4, 6 e 7. La tabella 4 elenca e descrive ogni manoscritto (Barb. lat. 4130-4174) che trasmette un repertorio di origine veneziana; per ciascuno, sono riportati il numero di carte, la stagione operistica, il numero di arie per ogni opera, il numero di arie tratte da produzioni non ancora identificate e le attribuzioni indicate nei manoscritti Barb. lat. 4130, 4133, 4134, 4142 e 4143. La tabella 5 è un elenco ragionato delle 13 fonti bibliografiche citate in forma abbreviata nella tabella 6, che è una cronologia annotata delle 63 produzioni operistiche le cui fonti musicali comprendono almeno un manoscritto del fondo barberiniano. La tabella 7 è un incipitario delle 815 arie di origine veneziana trasmesse nei 19 manoscritti musicali. Tutte le altre arie trasmesse in questi manoscritti, ma eseguite altrove, non sono state prese in considerazione.

LAUDATIO III LAUS LIBERALITATIS

Had the present day circle of Vivaldi scholars formed an *accademia* in eighteenth-century Italy, they would undoubtedly have commissioned a full length *serenata a quattro voci* for the celebration of Michael Talbot, their most prominent member. A short academic discussion would probably have sufficed in order to establish the work's most appropriate title: *Le gare dell'Erudizione e della Generosità*. Not impossibly, the alternative title of *La Mersey festeggiante* would also have been considered briefly, referring to the River Mersey and by implication to the City of Liverpool. It was at the University of Liverpool, after all, that Michael Talbot – after having obtained his PhD in Cambridge with a dissertation on Albinoni's instrumental music – began his long professional career in 1968. After having started as Assistant Lecturer in Music he climbed the academic ranks until he was promoted to the University's Alsop Professor in Music, holding this chair from 1986 until his retirement in 2002.

It is not hard to imagine, how the text of *Le gare* would have presented four allegorical characters in dialogue with one another. In the 'parte prima' of this large-scale serenata, it is chiefly the allegorical character of L'Erudizione, who extensively elaborates on the internationally recognized achievements of her hero: the famous monographs on Antonio Vivaldi (1978, ²1993), Tomaso Albinoni (1990) and Benedetto Vinaccesi (1994); the specialized books on Vivaldi's sacred works (1995), the same composer's chamber cantatas (2006) and the astonishingly penetrating study *Vivaldi and Fugue* (2009); the studies of more general musicological topics, among which *The Finale in Western Instrumental Music* (2001) perhaps stands out; the countless articles and editions (of books, scores and, together with Francesco Fanna, of "Studi vivaldiani"), that have contributed so much to our knowledge of Vivaldi, his contemporaries and their music; and, last but not least, the numerous rediscoveries, that started with Talbot's spectacular find of the twelve so-called 'Manchester' Violin Sonatas in 1973 and which have continued undiminished ever since. After several recitatives and arias sung by l'Erudizione, l'Eloquenza takes over, stressing the elegance of style and the utter readability of everything Talbot has written. A chorus of *collegghi ammiranti* concludes the first part, their often exotic and sometimes unpronounceable names being enumerated in the serenata's score and adding up to an astonishing number of performers. After an instrumental *Overtur[e] all'inglese* having opened the *seconda parte* the mood suddenly darkens: La Generosità makes a surprise appearance, lamenting the fact that insufficient light has been shed upon the Musicologist's most distinctive character trait. Is it not well known to the whole musicological world, that Michael Talbot is the most generous colleague

imaginable, always prepared to support learned colleagues and plodding students alike? But then L'Erudizione and L'Eloquenza feel themselves belittled, and attack La Generosità in turn in a furious *aria a due*. At this point La Concordia can no longer remain silent: with a few well-chosen words, for which even L'Eloquenza voices admiration, she invites her colleagues to join in in the finale chorus, *Sii tu sempre in pace amato*. It goes without saying that the *colleghi ammiranti* hardly need any encouragement to help turning the *coro finale* into a song of praise of unprecedented splendor.

As I have been one of Michael Talbot's *colleghi ammiranti* for nearly thirty years, I hope the reader will allow me to describe a few personal recollections here. The first letter I received from Michael Talbot is dated 23 July 1987. At that time, I had finished my musicological studies in Utrecht and Bologna, was 25 years old, jobless and without prospects, and all the more eager to publish something that might give some impetus to my career. Michael's letter consisted of an extensive reaction to the first draft of my article *Thematic Links to Other Works in the Confitebor*, RV 596, that I had sent to him for examination and that was eventually to appear in the "Informazioni e studi vivaldiani", 9, 1988 (pp. 47-63). In a most encouraging, but also detailed and critical way, Michael indicated not only several serious flaws in my article, but also outlined ways to improve it. After having revised my article, I sent it again to Michael. Not only did I again receive Michael's answer within a remarkably short time, but also a meticulously "touched up" typescript with dozens of linguistic emendations of style, usage and spelling. Michael even took the trouble of indicating "some recurrent points" – in truth: no fewer than ten! – which sometimes still make me blush today and of which no. 5 is a good example: "Use the normal English form of city names (Florence, Copenhagen, Mantua, Turin), even in bibliographical citations. It seems silly to have one Ryom publication appear in 'Copenhagen' and another in 'København' even if that is the form used on the title-page!". That same year 1987 was also the year in which I had the privilege to meet Michael Talbot for the first time, during the wonderful Vivaldi congress in Venice, organized by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Within a couple of years Michael Talbot was no longer just an admired musicologist, but also a cherished friend.

What a joy to see the community of Vivaldi scholars joining forces to serenade Michael Talbot with this *Festschrift* in the form of the first issue of the new online series "Saggi vivaldiani"! Let it be our expression of gratitude to possibly the most altruistic among the truly great musicologists of our times!

KEES VLAARDINGERBROEK

FEDERICO MARIA SARDELLI

VIVALDI PRIMA DI VIVALDI.
LA NUOVA SONATA RV 820

PREMESSA

Questo lavoro è a doppia firma, anche se se ne vede solo una. Dopo che ho riconosciuto la sonata come autentica, ho comunicato subito a Michael Talbot le mie conclusioni. Ne è nato un carteggio fitto che ha portato a scoprire sempre nuovi particolari sulla vicenda in un crescente, contagioso entusiasmo. In particolare, devo a Michael Talbot le principali intuizioni storico-biografiche e molte piccole, argute deduzioni. Faccio dunque questo cappello per esentarmi dal citare il suo nome troppe volte in note di ringraziamento a piè pagina: per la loro frequenza risulterebbero stucchevoli a chi legge. E spero che questa mia pigrizia non faccia ombra alla mia gratitudine.

CHI NON CERCA TROVA

Confesso di non aver mai creduto a questo motto di Gian Francesco Malipiero, che nel 1930 fu in grado di sciogliere i rimandi enigmatici del frontespizio del *Teatro alla Moda* di Benedetto Marcello grazie al fortuito ritrovamento di un esemplare annotato da mano coeva.¹ Aveva comprato lui stesso l'esemplare «per caso» – com'ebbe a scrivere tutto in maiuscolo – e bastò aprirlo per scoprire quello che nessuno fino ad allora sapeva ancora. Ebbene, ho dovuto verificare di persona la veridicità e la replicabilità dell'assunto malipieriano quando mi son trovato sulla scrivania le foto di un manoscritto che mia moglie aveva scaricato da internet assieme a una valanga d'altra musica per violoncello utile alle sue ricerche. L'occhio è caduto sulla grafia: spiccava la mano ordinata di Pisendel. Una sonata a tre per violino, violoncello e basso, compositore ignoto, uno fra le centinaia di personaggi in cerca d'autore che affollano le biblioteche. Subito appresso veniva il buon aspetto compositivo: una fresca disposizione delle parti e idee brillanti. Da lì è partito tutto: il manoscritto era venuto a cercarmi e io ho dovuto dar ragione a Malipiero.

Federico Maria Sardelli, Via de' Serragli 132, 50124 Firenze, Italia.

e-mail: modoantiquo@modoantiquo.com

¹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Un frontespizio enigmatico*, «Bollettino bibliografico musicale», V (1930), pp. 16-19: 16.

L'ANONIMO SUL TAVOLO: UNO SGUARDO ALLE CARTE

Il nostro manoscritto proviene da quella formidabile miniera nota come «Schrank II», la famosa collezione di musica strumentale della Hofkapelle di Dresda, oggi ben custodita e catalogata presso la Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda (SLUB) sotto la segnatura Mus. 2-Q-6. E come tutti i manoscritti là custoditi, i fogli sono raccolti in cartelline di cartone etichettate da una descrizione del contenuto:

Schranck No: II. | 37. Fach 54. Lage. | [inchiostro rosso:] No: 47.) Trio | [inchiostro nero:] co Violino [aggiunto da mano posteriore: Violoncello] e Basso | Partitura sola [*incipit*]

Come spesso accade in questi casi dresdensi, la descrizione offerta dalla cartellina non è del tutto attendibile, anche se talvolta si fa preziosa per essere l'unica indicazione disponibile quando il manoscritto ha perduto il suo frontespizio. Nel nostro caso il titolo di «Trio» – questo nome che allude ad un genere maturato verso gli anni Trenta del Settecento – è inattendibile. Ma simili discordanze o errori presenti su queste etichette devono essere scusati, dato che risalgono a un periodo posteriore rispetto ai manoscritti che descrivono: circa il 1765, quando quello che era stato l'archivio privato di Pisendel confluisce nella collezione reale. Bisogna leggere la prima facciata del manoscritto per trovare, in alto al centro, il titolo originario e corretto: *Sonata à Violino è Violoncello*, senza indicazione d'autore. La mano è quella giovanile di Johann Georg Pisendel, il violinista che fu allievo di Torelli e poi di Vivaldi e Heinichen, prima di diventare *Konzertmeister* della Hofkapelle di Dresda.

Il manoscritto utilizza carta di formato oblungo rigata a nove pentagrammi iscritti fra le tipiche linee-guida verticali: ricorda molto la carta norditaliana ma si tratta di carta tedesca, i cui pentagrammi sono rigati uno ad uno, anziché esser tirati con un rastrello multiplo in un'unica azione. È formato da due bifogli piegati l'uno dentro l'altro e legati con filo nero, per un totale di quattro carte piene di musica notata in partitura su sistemi da tre pentagrammi. L'opera non è completa perché sull'ultima carta la musica dell'ultimo movimento s'interrompe bruscamente; per certo continuava sul fascicolo successivo, oggi perduto, a riempire verosimilmente un'intera facciata o poco meno. È probabile che, dopo la conclusione della sonata, le altre carte del nuovo fascicolo siano state utilizzate per una diversa composizione che è stata forse sciolta per migrare altrove. Esiste la possibilità che si trovino ancora dentro la biblioteca di Dresda, forse legate a qualche altro lavoro. Parleremo più avanti della carta, che ci darà indicazioni utili ed anzi rivelatrici per inquadrare il contesto storico di questa composizione.

Ma intanto un primo sguardo alla musica rivela una struttura formale composita, d'impronta tardoseicentesca, con un'affollata successione dei movimenti:²

² Negli *incipit* si riportano solo le parti solistiche.

1. [Allegro]



2. Adagio



3. [Presto]



[Violino] Solo

Adagio

4. [Allegro]



[Violino solo]

5. Adagio



Violoncello solo

6. [Allegro]



[Violoncello solo]

7. [Allegro]



Ciò che più colpisce, dal punto di vista formale, è la presenza di due 'microsonate' per violino solo e per violoncello solo all'interno della macrostruttura: a capo del terzo movimento la scritta «[Violino] Solo» ci indica che inizia una piccola sonata a violino che si concluderà con l'Allegro del quarto movimento. Analogamente, l'indicazione «Violoncello solo» all'inizio del quinto movimento introduce la piccola sonata per violoncello che comprende anche l'Allegro del sesto movimento. Infine, un settimo movimento conclusivo riunisce i due solisti che hanno avuto così l'occasione di esibire singolarmente le proprie virtù. Si tratta dunque di una grande sonata a tre che ingloba, al proprio interno, due piccole sonate solistiche:



Questa forma così particolare non si ritrova facilmente altrove. In ambito strumentale ha le sue radici nella protosonata seicentesca e nella canzona a tre o più strumenti, da cui quasi sempre emergono degli episodi «a solo». Torelli impiega talvolta questo espediente in una sonata a tre, affidando lunghi «soli» all'uno o all'altro violino.³ Ma l'idea di inserire interi movimenti «a solo» è senz'altro mutuata dalla cantata a due voci, genere in cui si duetta in principio e in fine, mentre all'interno ciascuno dei due cantanti riceve una propria aria «a solo».

Tanto nei brani «a solo» quanto nelle parti a tre, il violino e il violoncello ostentano una scrittura brillante e vivace, virtuosistica secondo la declinazione tardoseicentesca di questo termine: arpeggi, scale e salti caratterizzano entrambe le parti, che utilizzano anche una notevole estensione:



Nei movimenti a tre parti il violoncello ricopre un ruolo pressoché paritetico al violino e solo raramente svolge il compito di variare il basso, come avveniva nella tradizione seicentesca: di questa sorta di sonata a tre in cui il secondo violino è sostituito da un violoncello che gareggia col primo alla pari, si contano solo rari esempi nell'Italia della fine Seicento e inizio Settecento. Il più illustre è senz'altro Torelli, che nelle sue due sonate manoscritte di Dresda⁴ e Londra⁵ più di tutti assomiglia alla nostra sonata anonima: il tipo di scrittura delle parti è abbastanza simile e nella sonata di Londra l'estensione utilizzata dai due strumenti solisti è addirittura identica a quella del nostro anonimo. Gli altri esempi di questo sottogenere sono la *Sonata à Violino e Violoncino* di Giovanni Lorenzo Lulier,⁶ le *Sonate a Violino e Violoncello col Basso Continuo* di Luigi Taglietti,⁷ i *Pensieri Musicali*

³ È il caso della sonata in Re maggiore PasT A.3.3.10 (*D-DI*, Mus. 2035-Q-1).

⁴ *D-DI*, Mus. 2035-Q-4. Della sonata esiste un'edizione curata da Ursula San Cristóbal per la Edizioni Pian & Forte, Milano, 2013.

⁵ *Gb-L*, Add. ms. 64,965, cc. 81v-85r. Della sonata esiste un'edizione curata da Michael Talbot per la Edition HH, Bicester, 2006.

⁶ *GB-Ob*, M.S. MUS SCH. D. 228. La sonata è pubblicata a cura di Renato Criscuolo presso Musedita, Albese con Cassano, s. d.

⁷ *I-BRq*, *Sonate a Violino e Violoncello col Basso Continuo del Signor Luigi Taglietti. Opera IV* [...], Venezia, ante 1708.

a *Violino, e Violoncello col Basso Continuo* di Giulio Taglietti⁸ e le undici sonate anonime dell'Estensische Musikalien di Vienna.⁹ Bisognerà attendere gli anni Venti del Settecento per veder ricomparire questo sottogenere così singolare nella sonata RV 83 di Vivaldi.

Tuttavia, nessuno di questi esempi soddisfa il confronto stilistico con la sonata copiata da Pisendel. Sebbene le due sonate torelliane abbiano in comune con la nostra un movimento introduttivo nel gusto di 'perfidia', ossia di fantasia su pedale caratterizzata da imitazioni rapide dei due strumenti solisti, e a dispetto di alcuni aspetti formalmente simili, una generale differenza di qualità compositiva rende chiaro che Torelli non può essere l'autore della sonata anonima.

ENTRA IN SCENA VIVALDI

L'uscita di scena di Torelli è coincisa con la comparsa di Vivaldi: una lettura più approfondita della musica ha rivelato che il sesto movimento della sonata – parte del «Solo» per violoncello – concide pressoché letteralmente con il quarto movimento della sonata per violino RV 10. Il confronto con questa sonata, che per ironia del caso si trova anch'essa trasmessa dalla mano di Pisendel,¹⁰ è risultato illuminante (vedi alle pagine 194 e 195 le parti concordanti, sovrapposte).

Il confronto è istruttivo perché rivela uno dei tipici metodi di rielaborazione usati da Vivaldi: il riutilizzo di grandi porzioni musicali – interi movimenti – ottenuto per citazioni letterali (in questo caso il tema), parafrasi (gli sviluppi) e inserzione di nuovi materiali (le nuove parti della sonata per violino non coincidenti con quella per violoncello). È un metodo che abbiamo già avuto modo di osservare e analizzare in altri lavori¹¹ – istruttivo è l'esempio di RV 300 e RV 314 – e che poteva essere impiegato a distanza di molti anni, com'è probabilmente avvenuto in questo caso. Ed è interessante rilevare come anche qui, al pari di centinaia di altre autocitazioni vivaldiane, intervenga quella che ho definito la «calamita tonale»: Vivaldi si ricicla deliberatamente oppure inconsciamente guidato dalla tonalità di un tema o di una più ampia frase già inventata, ed è sorprendente notare come talvolta un frammento tematico anche minuscolo, concepito originariamente in una certa tonalità, possa ricomparire in un contesto di tonalità del tutto differente non appena la modulazione raggiunga il tono di origine di quel frammento.

Come se si fosse spalancata la finestra in una stanza buia, questa agnizione mi ha portato a riconoscere diversi altri frammenti vivaldiani autentici sparsi all'interno della composizione.

⁸ I-Bc, *Pensieri Musicali a Violino, e Violoncello col Basso Continuo a parte All'uso d'Arie Cantabili, quali finite si ritorna a capo, e si finisce al mezzo cioè al segno [...]* Opera Sesta [...], Venezia, 1707.

⁹ A-Wn, E.M. 72a-l.

¹⁰ D-Dl, Mus. 2389-R-7,1.

¹¹ Cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* («Quaderni vivaldiani», 16), Firenze, Olschki, 2012, pp. XXI-L.

ESEMPIO 1.

[Allegro]

RV 10

[Allegro]

D-DI
Mus. 2-Q-6

The musical score is presented in two systems. The first system consists of four staves: a treble staff and a bass staff for 'RV 10', and another treble staff and bass staff for 'D-DI Mus. 2-Q-6'. Both systems are marked '[Allegro]'. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 18/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

The musical score is written for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet, in the key of D major (two sharps). It consists of a single system with three staves. The first staff is the treble clef, and the second and third staves are the bass clef. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section is marked "Tasto solo" and "4 bb." (four flats). The second section is marked "4 bb. e 1/2" (four flats and a half note) and "4 bb." (four flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a final cadence in the treble clef.

Tasto solo
4 bb.

4 bb. e 1/2
4 bb.

Tasto solo

L'inizio del «Solo» per violoncello della sonata anonima è un tema assai caro a Vivaldi: l'ha usato per aprire la sua sonata Op. I n. 5 e poi in tanti altri contesti.

D-DI, Mus. 2-Q-6, V, 1

Adagio



Violoncello solo

RV 69 (Op. I n. 5), I, 1

Preludio Largo



RV 20 (Op. II n. 4), II, 1-2

Allemanda Allegro



RV 567 (Op. III n. 7), III, 23-24



RV 706-A (*La costanza trionfante*), I.2, 13-14



Hai se - te di san - gue e il cor

È decisamente un *topos* vivaldiano, questo inciso tematico che si manifesta soprattutto nel primo decennio del Settecento e che verrà poi abbandonato – a mia conoscenza – dopo il 1716, anno in cui fa l'ultima comparsa ne *La costanza trionfante*, RV 706-A. Un'altra importante concordanza musicale emerge dall'ultimo movimento della sonata anonima, e anche qui è tematica:

D-DI, Mus. 2-Q-6, VII, 1-4

[Allegro]



RV 64 (Op. I n. 8), II, 90-12

RV 220, III, I-4

Allegro

RV 100, III, 1-4

[Allegro]

RV 175, V, 1-4

Allegro

RV 519 (Op. III n. 5), III, 1-4

Allegro

Questo tipico tema di due coppie di battute che s'incrociano in canone a due voci è uno dei sistemi preferiti da Vivaldi per concludere una composizione strumentale: sempre come tema dell'ultimo tempo, sempre in ritmo ternario; ma

oltre agli esempi elencati qua sopra, in cui l'idea ricorre in modo più letterale, il sistema funge da *cliché* tematico per moltissimi altri movimenti conclusivi, tutti in metro ternario: RV 178, 198, 208, 212, 214, 218, 224, 225, 281, 341, 347, 352, 817, 359, 379, 405, 416, 481, 496, 536, 546; poche altre volte, in metro binario: RV 383, 384 e 581.

Infine, ecco altri due piccoli gesti vivaldiani. Ancora nell'ultimo movimento della sonata anonima, l'insistenza sulla sottodominante con scale a cascata prima di risolvere sull'emiolia; non è casuale, come vedremo più avanti, se la ritroviamo in una sonata dell'Op. I:

D-DI, Mus. 2-Q-6, VII, 42-46

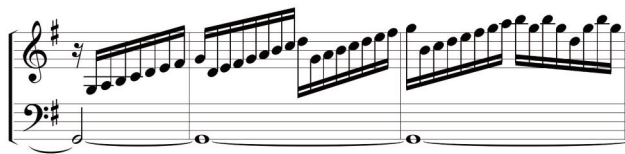


RV 64 (Op. I n. 8), II, 20-24



L'ultimo elemento di concordanza musicale, attinente più al virtuosismo violinistico che alla composizione, è quella salita rapida che Vivaldi impiega nelle sue cadenze di RV 208 e RV 562 e in molti altri luoghi.

D-DI, Mus. 2-Q-6, III, 6-8



RV 208, III, cadenza, 1-2



Questi gesti violinistici ci riportano subito alla mente la sonata RV 60, lavoro giovanile¹² che si apre con una perfidia analoga a quella di Mus. 2-Q-6 e con scale e imitazioni molto simili al primo movimento della nostra sonata.

RV 60, I, 12-14



In sostanza, la sonata Mus. 2-Q-6 ha rivelato così numerose concordanze con musica vivaldiana autentica, che risulta impossibile ipotizzare la mano di un altro compositore, né tantomeno plagi o contraffazioni. Per contro, è proprio la presenza di musica vivaldiana a gettar luce sull'inconsueta indicazione metrica del secondo e settimo movimento:



È ben noto agli studiosi come l'abbreviatura «3» invece delle frazioni «3/8» e «3/4» compaia frequentemente sui manoscritti di Vivaldi. Se ne accorse Ryom per primo¹³ e poi Everett ne discusse più puntualmente le implicazioni cronologiche,¹⁴ osservando che il grande «3» compariva sui manoscritti redatti dopo il principio degli anni Venti del Settecento. Questa osservazione, per quanto acuta, è stata poi confutata dall'osservazione di altri casi in cui la stessa abbreviatura

¹² Cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 5, 2005, pp. 45-78: 58, 62, 65, 72.

¹³ Cfr. PETER RYOM, *Les manuscrits de Vivaldi*, Copenaghen, Antonio Vivaldi Archives, 1977, pp. 74 e 246.

¹⁴ Cfr. PAUL EVERETT, *Towards a Vivaldi Chronology*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 4), Firenze, Olschki, 1988, pp. 729-757: 755-756.

compariva su manoscritti precedenti a quel limite temporale.¹⁵ È plausibile ritenere che Pisendel, copiando la sonata dall'antigrafo, ne abbia replicato gli usi grafici, così come hanno fatto numerosi copisti di musica vivaldiana, e che quindi il grande «3» comparisse già nella copia o nell'originale da cui egli stava copiando. Ciò porta ad antedatere l'uso dell'abbreviatura vivaldiana di molto tempo e a concludere che il metodo fino ad oggi usato dagli studiosi vivaldiani per datare post 1720 le composizioni che presentano il grande «3» è ormai da abbandonare definitivamente.

Se tutti questi elementi spingono ad attribuire la sonata Mus. 2-Q-6 a Vivaldi, c'è però da chiedersi di quale Vivaldi stiamo parlando: un Vivaldi che compone una sonata in sette movimenti, di gusto tardoseicentesco, con numerosi tratti in comune alle sonate dell'Op. I o a lavori giovanili come RV 60.

TORNA IN GIOCO TORELLI

È ben noto il viaggio di Pisendel in Italia nel 1716, al seguito del principe elettore di Sassonia. Le vecchie biografie di Hiller e la recente – informatissima – di Köpp¹⁶ ci confermano ch'egli non mise piede in Italia prima di quella data. Si dovrebbe quindi ipotizzare che Pisendel abbia copiato la sonata Mus. 2-Q-6 a Venezia, sotto la supervisione di Vivaldi, così come ha fatto con decine d'altri suoi manoscritti. Bisognerebbe dunque postulare che Vivaldi abbia fatto copiare all'allievo sassone un suo lavoro vecchio di circa quindici anni. Ma contro quest'ipotesi remano la grafia e la carta: la mano di Pisendel in Mus. 2-Q-6 è molto più giovanile e inesperta rispetto a quella che conosciamo del periodo veneziano o successivo. Il modo di tracciare la chiave di violino è ancora quello all'antica, note e graffe di sistema sono scritte con timidezza:



J. G. Pisendel copista di Mus. 2-Q-6



J. G. Pisendel copista di RV 26, D-DI,
Mus. 2389-R-11,1

¹⁵ Cfr. OLIVIER FOURÉS, *L'œuvre pour violon d'Antonio Vivaldi, ossia il violino in maschera*, tesi di dottorato, Université Lumière Lyon II, 2007, pp. 196-198.

¹⁶ KAI KÖPP, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing, Hans Schneider, 2005.

Dunque Pisendel non copiò la sonata a violino e violoncello nel 1716-1717 bensì prima. L'unica finestra geografico-biografica che si apre è Ansbach e il soggiorno che Pisendel vi ebbe alla corte del margravio Georg Friedrich II di Brandenburg-Ansbach a partire dal 1697 fino al 1703, data di morte del margravio, e dopo ancora fino ai primi mesi del 1709.¹⁷ Ma è nel più ristretto periodo che va dal 1698 al 1703, ambito in cui il suo maestro di violino Giuseppe Torelli ricoprì l'incarico di *Konzertmeister* della cappella di corte, che va inquadrato il primo approccio di Pisendel con il repertorio strumentale italiano di prima mano. Uno sguardo alla carta aggiunge indicazioni preziose: il manoscritto Mus. 2-Q-6 utilizza un tipo di carta denominato «W-DI-168», ossia una filigrana (scudo coronato con giglio e mezza aquila) che si ritrova in soli altri cinque manoscritti presenti a Dresda. Merita elencarli:

ARTEMIO MOTTA

Concerto. | co V.no conc: VV.ni V.la e Basso. | 5 St.[immen] | Del Sig.r Motta

Copista: S-DI-034

ANTONIO VIVALDI, RV 578a

Concerto | [a] 6. | 2 V[iolini] Concertati | [V]io[lon]cello obbligato | 2 Violini Vi[ola] | Di Sigre | Ant: Viualdi.

Copista: S-DI-034

GIUSEPPE TORELLI

Trio. | co VV.ni e Basso. | 3. St.[immen] | Del Sig.r Torelli. | [*incipit*]

Filigrana: W-DI-168

Copista: Pisendel

ANTONIO VIVALDI, RV 567

[...] Concerto | 4 VV.ni conc. [...] V.la e Basso. | 9. St.[immen] | [Sig.]^r Vivaldi.

Copista: Pisendel

JOHANN CHRISTOPH PEPUSCH

Concerto. | vo V.no conc: VV.ni V.la e Basso. | 5 St.[immen] | Del Sig.^r Pepusch. |

Copista: S-DI-001 e Pisendel

Ecco dunque ricomparire Torelli, e questa volta in compagnia di Vivaldi. Appare chiaro da quest'elenco che ci troviamo di fronte a un gruppo di musiche legate al repertorio che Torelli aveva messo insieme per l'orchestra di Ansbach. Bisogna ricordare che in quell'orchestra si trovava anche Pietro Bettinozzi, altro allievo di Torelli che aveva preceduto il maestro ad Ansbach nel 1696 e che rimarrà impiegato a corte fino al 1702: la copia che Pisendel fece del concerto per violino in Si bemolle maggiore di Bettinozzi, sebbene utilizzi un tipo differente di carta, dev'esser collocata attorno agli anni di permanenza di Bettinozzi ad Ansbach.¹⁸ È quindi plausibile immaginare che il lavoro di copiatura del

¹⁷ *Ibid.*, pp. 37-59.

¹⁸ *D-DI*, Mus. 2674-O-1a. Due sono le filigrane presenti nel manoscritto: W-DI-033 e W-DI-240 V. A Dresda si trovano altre due copie dello stesso concerto, una realizzata dal copista «S DI 071» e l'altra dallo stesso Pisendel diversi anni più tardi.

sottogruppo «W-DI-168» e del concerto di Bettinozzi si sia svolto prima della partenza di Bettinozzi e di Torelli da Ansbach, ossia ante 1702-1703. Ci troviamo dunque davanti a un Pisendel più o meno quindicenne che si avvia a diventare un solido violinista ed un alacre copista delle nuove musiche che il maestro veronese gli mette a disposizione.

Osserviamo allora più da vicino il gruppo delle copie di Ansbach. Il concerto di Motta è il quinto della sua raccolta Op. I pubblicata a Modena nel 1701.¹⁹ La mano che l'ha copiato non è di Pisendel,²⁰ ma la carta è dello stesso tipo: potrebbe esser stato copiato dalla stampa, oppure da una copia manoscritta portata in Germania da Torelli. In fondo, Artemio Motta era un compositore parmense che subì una forte influenza torelliana e che divise con Torelli l'ambiente musicale emiliano a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta del Seicento.

La sonata a tre di Torelli è quella designata col numero PasT A.3.3.14 nel catalogo di Francesco Passadore.²¹ La presenza del concerto di Pepusch potrebbe risalire alla visita che Torelli e Pistocchi compirono a Berlino nel 1697: il consistente gruppo di musiche torelliane nell'album musicale miscelaneo *GB-BI*, Add. 64,965 messo insieme da Pepusch potrebbe far supporre un incontro diretto che però al momento non è documentato.²² Ma la sorpresa maggiore l'abbiamo nel trovare i due concerti vivaldiani che costituiscono per noi le due sole testimonianze dell'*Estro Armonico* precedenti alla stampa: RV 578a, il prototipo del concerto Op. III n. 2, e una versione antica di RV 567, ossia il prototipo del concerto Op. III n. 7.²³ Entrambi i manoscritti furono copiati da Pisendel ed entrambi dividono la triste sorte d'esser stati gravemente danneggiati dal fuoco e dall'acqua nel corso dei tragici eventi del febbraio 1945. La loro probabile presenza ad Ansbach attorno ai primissimi anni del Settecento è assai sorprendente, perché ne antedatata la composizione di circa dieci anni rispetto alla stampa di Roger.

Abbiamo dunque un concerto per quattro violini (RV 567), un concerto per due violini e violoncello (RV 578a) e una sonata per violino e violoncello (Mus. 2-Q-6) di Vivaldi che si trovavano in Germania all'inizio del secolo: chi portò là queste composizioni?

Si possono formulare due ipotesi, che presuppongono entrambe un contatto fra Torelli e Vivaldi finora sconosciuto:

1. Torelli può aver ottenuto i manoscritti dallo stesso Vivaldi durante i suoi viaggi a Venezia e non è escluso che Vivaldi abbia potuto fermarsi a Bologna a

¹⁹ ARTEMIO MOTTA, *Concerti a cinque consacrati all'Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignor Giorgio Barni Vescovo di Piacenza, e Conte, E Refferendario dell'una, e l'altra Signatura da D. Artemio Motta Parmigiano. Opera Prima*, Modena, Rosati, 1701.

²⁰ Si tratta del copista designato a Dresda come «S DI 034».

²¹ FRANCESCO PASSADORE, *Catalogo tematico delle composizioni di Giuseppe Torelli (1658-1709)*, Padova, Edizioni de I Solisti Veneti, 2007.

²² Le implicazioni del ms. Add. 64,965 vengono trattate da Michael Talbot nell'introduzione a GIUSEPPE TORELLI, *Sonata in A major*, Edition HH, Bicester, 2006, pp. vi-viii.

²³ ANTONIO VIVALDI, *L'estro armonico Op. III*, edizione critica a cura di Michael Talbot, Milano, Ricordi, 2013.

prender lezioni da Torelli, così come aveva probabilmente fatto a Torino da Lorenzo Francesco Somis.²⁴ La vera e propria 'invenzione' torelliana del concerto solistico e il suo diretto sviluppo presso il giovane Vivaldi potrebbero indicare una diretta linea didattica. Torelli è anche il primo a scrivere concerti per quattro violini: curioso che nel sottogruppo di Ansbach si trovi un precocissimo esempio di concerto vivaldiano per questo organico.

2. Vivaldi può essere stato ad Ansbach con suo padre Giovan Battista fra il dicembre 1702 ed il febbraio 1703: il 23 novembre 1702 il procuratore della Basilica di S. Marco Antonio Ottoboni concesse una licenza a Giovan Battista Vivaldi per assentarsi dal lavoro per tre mesi.²⁵ A tutt'oggi quest'assenza inconsuetamente lunga non ha ancora ricevuto una spiegazione. I due Vivaldi potrebbero essersi presi un periodo di viaggio-studio utile a perfezionare il giovane Antonio prima che questi, il 23 marzo 1703, venisse ordinato sacerdote e iniziasse – poco dopo – il suo lavoro alla Pietà.

Nessuna di queste due ipotesi è al momento verificabile, ma la piccola collezione di Ansbach ha gettato improvvisamente luce su un probabile e inedito filo diretto fra Torelli e Vivaldi.

VIVALDI PRIMA DI VIVALDI

Contestualizzando la sonata non più anonima Mus. 2-Q-6 dentro questo quadro storico-geografico, si possono comprendere meglio le già rilevate somiglianze con le due sonate a violino e violoncello di Torelli, che forse servirono da modello a un Vivaldi appena ventenne. E se ne possono giustificare le discrasie formali e compositive, dato che, negli ultimi anni del Seicento e nei primi del Settecento, Vivaldi non era ancora il Vivaldi che conosciamo. Ciò che noi oggi intendiamo come 'stile vivaldiano' altro non è che un'astrazione formata sulle opere della maturità, per non dire sulle più celebri dei nostri giorni. È evidente allora che il Vivaldi precedente alle sue prime prove a stampa sia destinato a deluderci per la sua scarsa vivaldianità. Forme dal numero variabile di movimenti (da tre a sette), grande varietà nella loro successione, con sequenze di più tempi rapidi o lenti di seguito, inserzione di piccoli adagi di transizione o fantasie «a solo» a fine movimento, utilizzo di movimenti in forma-concerto nelle sonate, oscillazione fra l'impiego di armonie semplici e rarefatte e armonie complesse, durata variabile dei movimenti, presenza di autocitazioni quasi sempre circoscritte alle composizioni coeve o

²⁴ Del rapporto didattico fra Somis e Vivaldi parlò Mario Rinaldi in MARIO RINALDI, *Antonio Vivaldi*, Milano, Istituto di Alta Cultura, 1943, p. 39, senza fornire riferimenti bibliografici, probabilmente riprendendo Francesco Regli in FRANCESCO REGLI, *Storia del violino in Piemonte*, Torino, Dalmazzo, 1863, pp. 23-24, il quale riferiva di un incontro tra Vivaldi e Somis. Se ne trova conferma in una lettera del musicista bolognese Giuseppe Carlo Pesci a Giacomo Antonio Perti (*I-Bc*, Carteggio Perti, P/144, c. 103, lettera di Giuseppe Carlo Pesci a Giacomo Antonio Perti, 16 ottobre 1701).

²⁵ Il documento che riporta questa notizia è stato recentemente scoperto da Micky White e viene riferito da Michael Talbot in MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 196.

dentro il primo decennio del secolo: sono solo alcuni dei tratti più macroscopici del primo Vivaldi.²⁶

La sonata Mus. 2-Q-6 rientra perfettamente in questo quadro e anzi ci rivela dei tratti, se possibile, ancora più primitivi dell'idioma vivaldiano: diversamente da RV 60 e dalle sonate a tre dell'Op. I – gli esempi più antichi di questo genere a nostra disposizione –, la sonata di Dresda/Ansbach presenta un Vivaldi più inesperto nella composizione, ingenuo nel contrappunto e incerto nella conduzione del basso continuo, che si trova talvolta ad essere superato in basso dal violoncello solista.

Questi esempi cesserebbero di essere errori di composizione se postulassimo la presenza di uno strumento a 16 piedi per realizzare il basso. Che Vivaldi abbia deliberatamente tollerato queste invasioni di campo del violoncello, sapendo che comunque ci sarebbe stato un raddoppio all'ottava bassa, è però un'ipotesi ardua da dimostrare. In ogni caso, anche presupponendo un più comune basso a 8 piedi, le inversioni del violoncello sono tutte tollerabili all'orecchio, tranne quella di II,4, che in esecuzione ha bisogno di essere emendata.

Un piccolo segno di questo 'Vivaldi scolaro' è la citazione o plagio di un noto tema corelliano ad apertura del secondo movimento.

D-DI, Mus. 2-Q-6, II, 1-3

Adagio

ARCANGELO CORELLI, Op. V n. 3, III, 1-3

Adagio

²⁶ Un'analisi esemplificata del linguaggio giovanile di Vivaldi si trova in FEDERICO MARIA SARDELLI, *Le opere giovanili*, cit., pp. 66-71.

Questo particolare ci fornisce un *terminus post quem* interessante nell'anno 1700, data di uscita della raccolta di Corelli. E se è vero che i materiali torelliani furono disponibili a Pisendel entro il 1703, se ne ricava che il periodo di composizione della sonata vivaldiana deve collocarsi fra il 1700 e il 1703.

Accanto alle ingenuità compositive, alcuni tratti già maturi – «vivaldiani» nel nostro senso stereotipo – emergono nella freschezza inventiva del quarto, sesto e settimo movimento, con quella chiarezza d'eloquio e incisività melodica che costituiranno l'elemento distintivo del suo futuro linguaggio.

Eccoci quindi di fronte ad un Vivaldi prima di Vivaldi, l'esempio forse più antico che possediamo del suo lavoro, l'anello di congiunzione fra Vivaldi e Torelli che apre nuove prospettive di ricerca, una nuova e particolarissima composizione a cui volentieri diamo spazio nel catalogo con il nuovo numero RV 820²⁷.

²⁷ ANTONIO VIVALDI, *Sonata per violino, violoncello e basso continuo RV 820*, edizione critica a cura di Federico Maria Sardelli, Milano, Ricordi, 2016.

FEDERICO MARIA SARDELLI

VIVALDI BEFORE VIVALDI: THE NEW SONATA RV 820

Summary

Fortuitous circumstances have led me to the discovery of what I would consider to presently be the oldest surviving Vivaldian composition. This work was found amongst the riches of 'Schrank II', the collection of instrumental music of the Dresden Hofkapelle, housed nowadays at the Sächsische Landesbibliothek – Staats und Universitätsbibliothek in Dresden.

The Sonata is scored for the unusual combination of violin, violoncello and basso and is cast in a rare late seventeenth century form of seven movements. The matching of one entire movement with the later Sonata RV 10 has prompted me to attempt to trace material of other movements, resulting in a further four concordances all with authentic Vivaldian themes.

Having confirmed the attribution of the work, in-depth studies of the source caused me to re-consider various little known aspects of Vivaldi's biography. The Sonata is part of a small collection of music, which in turn forms the nucleus of repertoire for the *cappella* of Ansbach dating from between 1698 and 1703. Around this time, the *maestro di concerti* for the Court of Brandenburg-Ansbach was Giuseppe Torelli. Among those manuscripts delivered to Ansbach, perhaps directly to Torelli himself, are also two early versions of the concertos RV 567 and RV 578 which pre-date by about ten years Roger's publication of the same works in 1711. The majority of these manuscripts have been copied by a young Pisendel who was located at Ansbach as Torelli's pupil.

It is possible that Vivaldi himself was a student of Torelli at this time: the compositional framework of this newly discovered Vivaldi Sonata certainly follows the scheme of two Torellian Sonatas, which are both scored for an identical instrumental combination.

The study of this new sonata also brings to light other interesting matters: the debt to Corelli – namely the borrowing of a theme from his sonata Op. 5, no. 3 – and the epistemological inconsistency of the method used in Vivaldi studies for dating as post 1720 those manuscripts that bear the 'grande 3' as an indication of triple metre. Based on historical and stylistic deductions, the new sonata (catalogued as RV 820), can be dated between 1700 and 1703, thus constituting oldest example of Vivaldi's music known to us.

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD

SCHULENBURG, CORFÙ
AND THE DATING OF *JUDITHA TRIUMPHANS*, RV 644

HISTORICAL, LITERARY, AND MILITARY EVIDENCE

Marshal Johann Matthias von der Schulenburg (1661-1747), an apparent alter ego of the heroine in Giacomo Cassetti's libretto for the oratorio *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, RV 644, was almost a real-life analogue of the warrior-widow Judith, whose triumphs the work recounts. It was Schulenburg who, in the ostensible cause of defending the Faith in 1716, led the defence of the island of Corfù, a Venetian possession since 1396. In more practical terms the protection of Corfù was undertaken to protect the gateway to Venice's remaining maritime empire, which had now retreated to fit entirely within the Adriatic. After the loss of Crete (1669), a long series of skirmishes kept the Venetians engaged in the Aegean but despite these engagements, they failed to retrieve other lost holdings. Battles for Corinth and the Peloponnese in the 1680s inflicted steady losses. After a war with the Turks began anew at the end of 1714, the Venetians concentrated their weapons on Corfù.

While in Vienna in 1714 Schulenburg was recruited by the Venetian ambassador Pietro Grimani to help the Venetians defend their interests in the Adriatic, which had steadily dwindled over the two decades that had passed since the death of Francesco Morosini, a *doge* but also a vigorous naval leader. The Venetians particularly feared the cunning of Grand Vizier Damar Ali Pascha. By the autumn of 1715 the Turks had captured almost all of the Peloponnese. The Venetians were amassing their weapons of war on Corfù and chose Schulenburg to defend it.¹

Negotiations that took place in November 1715 led to a Venetian commitment to defend Corfù.² On 21 December 1715 the Venetian Senate promoted as his assistants the existing officers Grimaldi "tenente generale", Sala and Giovanni Battista Rossi (the latter two both now ranked "sargenti generali").³ The Venetians

Eleanor Selfridge-Field, 867 Durshire Way, Sunnyvale, CA 94087, U.S.A.

e-mail: esfield@stanford.edu

¹ On Schulenburg's origins and earlier career see HANS SCHMIDT, *Il Salvatore di Corfù Johann Matthias von der Schulenburg (1661-1747): Una carriera militare europea al tempo dell'Alto Assolutismo*, "Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani", 42 (1991), pp. 3-25.

² LUDWIG PASTOR, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, 40 vols, London, Kegan Paul, Trench, Trübner, 1899-1953, vol. 33 (1941), pp. 122-123.

³ *A-Wn*, Österreichische Nationalbibliothek (hereafter ÖNB), *Il Corriere ordinario*, 77, n.7, vol. 20 (1715), issue of 28 Dec 1715, which also notes that on the 31st Schulenburg was to visit the Arsenal

wasted no time in coopting civilian efforts to prepare for battle. Eight or more warships were launched at the Arsenal over the coming months.

The text for *Juditha triumphans*, by Giacomo Cassetti, embeds a certain ambiguity. In paintings of Judith from the seventeenth and eighteenth centuries, the moment frozen in time shows Judith either severing the head of Holofernes or holding the head up to demonstrate her success. There is no sense of contest or uncertainty of outcome. That is essentially true in Cassetti's libretto too, but because music unfolds in time there is a steady build-up of drama, though a clear enough expectation that Judith will prevail. One could certainly make an argument for the possibility that the oratorio was intended for the commencement of the 1716 campaign against the Turks, but that would have meant a performance very early in the year. The galleys sailed early in February.

A much stronger case can be made for the performance of the work to mark Schulenburg's triumphant return, but this occurred much later than other indicators might suggest. There is no definitive proof that Schulenburg and his closest colleagues were present at the performance, but the immense resources that the work required would have been much better justified if they had been in attendance. More significantly, the parallels between Schulenburg's deeds and those of the widow of Bethulia would have been much more clearly perceptible, the emotions of the audience more highly aroused, and the poetic meaning of Cassetti's text thoroughly satisfied after his return to Venice. This study traces Schulenburg's movements throughout 1716 and proceeds on the premise that if Schulenburg's presence was intended, a performance of *Juditha triumphans* cannot have occurred before January 1717, which represents the only indisputable opportunity to bring all the necessary factors into convergence.

The Austrians did not formally take up arms until July 1, 1716, when Prince Eugene of Savoy left Vienna. He steered 65,000 men to Hungary, where according to imperial propaganda they quelled 200,000 Turks. It was a quick war: Eugene wrote to the Pope from the tent of the Grand Visier in late August to inform him of his victory. The imperial forces had returned to Vienna by the start of November, and victory celebrations followed shortly. They were, like the battle

"ove si travaglia incessantemente alla costruzione delle scritte Navi da Guerra [...]." It is important to note that in all uses of weekly news-sheet citations there is an issue date (the date of printing or compilation) and a report date. Report dates normally precede issue dates by three days because reports from Venice were dispatched on Saturdays. Many published compilations were often issued on Tuesdays or Wednesdays, but over time gradually increased the number of issues per week. Each printed news-sheet incorporated reports from many places, each of which carried its own date. News-sheets issued in Rome, the papal states (including Bologna and Ferrara), and the Habsburg empire were always dated modern-style. Only manuscript news sources were variable in their year indications for January and February. Printers indicated the year only in mastheads and thus tacitly corrected reports originally dated in the more veneto. The *Corriere ordinario* contains a mixture of printed and manuscript materials. Like other manuscript compilations of news it will refer to recent days by name. These dates are easily converted to exact dates with any available historical calendar tool. We use <<http://hcal.ccarh.org>>. Events occurring in Venice will have been reported on the subsequent Saturday.

itself, short and conspicuous. It must be from the Viennese celebrations that the idea that *Juditha triumphans* was performed in November 1716 came about.

Remo Giazotto reports that a censor's permission for Cassetti's libretto was issued on 17 August 1716, alternatively giving 7 August.⁴ Mismatched "facts" are a well-known hallmark of Giazotto's works, as we see here. Several exhaustive searches of all likely or even possible sources of the information have failed to disclose this censor's slip or to confirm Giazotto's date(s) for *Juditha triumphans*. Usually these matters can be cleared up consulting the files of Riformatori dello Studio di Padova,⁵ but numerous searches of the appropriate *buste* have failed to establish any such credential for *Juditha triumphans*. Giazotto states that he found his information in a "faccio fede" in the files of the Inquisitori di Stato, b. 552, but it turns out to lack not only such a slip but even material of an appropriate date or character.⁶ As Giazotto reports the matter the permission was written by Tomaso Maria Gennari,⁷ who was a member of the Roman Inquisition.

What makes Giazotto's misinformation so curious is his pompous statement about the importance of his discovery, while at the same time he reveals his own confusion between Giacomo Cassetti, the librettist of *Juditha triumphans*, and other figures with similar names. Giazotto was determined in his narrative to show that Cassetti was secretly intending to become an opera impresario, and we get a whiff of this imagined direction in his statement.⁸ In any event the positions of Schulenburg and Pisani were still being attacked on 17 August by the Turks, who on 22 August 1716 withdrew from Corfù.

Giacomo Cassetti wrote other texts, mainly religious tracts and oratorio librettos for the Pollarolos and others. These include the text for Carlo Francesco's *Rex Regum in Veneta Maris Regia à Regibus adoratus*, for which there is a *licenza* dated 31 December 1715.⁹ (The work was performed early in 1716, perhaps for

⁴ REMO GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi*, Milan, Nuova Accademia Editrice, 1965, pp. 131 (7 Aug) and 295 (17 Aug).

⁵ *I-Vas*, Riformatori dello Studio di Padova, Licenze per stampa, Registri 293-295.

⁶ Paolo Alberto Rismondo has valiantly rechecked my work and explored other possible routes to the kind of information Giazotto reports but has met with no success in verifying the "August" claim.

⁷ Giazotto's claim is that the permission was granted by Fra Tomaso Maria Gennari (an author of religious texts) on behalf of the Roman Inquisition in Venice. "Padre maestro" Gennari seems to have been well respected in Vicenza in 1720 (cf. G. M. Anti's *La compunzione procurata a penitenti con la sposizione dei sette salmi penitenziali*, which was dedicated to him.)

⁸ REMO GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 295: "Reputiamo doveroso ricordare che l'aver insperatamente ritrovato i cosiddetti documenti della censura patriarcale, significa aver portato in luce le testimonianze più vive, dirette, suggestive sull'attività melodrammatica veneziana di questi anni e su quella del Vivaldi in particolare. Sino ad oggi erano rimaste sconosciute: non se ne sospettava nemmeno l'esistenza." With regard to opera, Giazotto confused Giacomo Cassetti with Cesare Cassetti, and him in turn with a G. B. Cassotti, whom he again incorrectly associates with the Teatro S. Moisè. In short, Giazotto's reference to an August "faccio fede" is simply a red herring.

⁹ *I-Vas*, Riformatori dello Studio di Padova, Licenze per stampa, Registro 294. Cassetti wrote several oratorio texts (a few of which were set to music by the Pollarolos but other *ospedali*) and a few religious treatises. One can see the template for *Juditha's* libretto in *Sacrum amoris novendiale in Dei*

Epiphany at the Incurabili). From *Rex Regum* one senses the same sense of militancy as in *Juditha triumphans*,¹⁰ but of course the particulars are entirely different.

The particulars of *Juditha triumphans* as given on the title-page of the libretto bear scrutiny. They read: “JUDITHA TRIUMPHANS | DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE | *Sacrum Militare Oratorium* | HISCE BELLI TEMPORIBUS | A Psalentium Virginium Choro | IN TEMPLO PIETATIS CANENDUM | JACOBI CASSETTI EQ. | METRICE’ VOTIS EXPRESSUM. | Piissimis ipsius Orphanodochii PRAESI- | DENTIBUS ac GUBERNATORIBUS | submissee’ Dicatum. | MUSICE’ EXPRESSUM | *Ab Admod. Rev. D. | ANTONIO VIVALDI*”.¹¹ We might consider here what governing bodies could have considered themselves to have jurisdiction over such a text. The governors of the Pietà were not likely to feel so entitled; in the ostensible hierarchy of the institution’s management they served at the pleasure of the *doge*. The Republic (through the office of the Riformatori dello Studio di Padova) would have been flattered by a subject so favorable to Venice’s image. That leaves the religious hierarchy, which was to a slight degree bifurcated by the division of the Inquisition, based in Rome, and the Patriarch, based within walking distance of the Pietà. There could be a nugget of truth on Giazotto’s convoluted trail, but only one, among a wide array of disinformation.

Schulenburg’s movements throughout 1716 and its margins can be traced with relative ease from weekly news reports. Venice was a centre for news distribution. When a military crisis was at hand, reporting on it was generous and widely circulated. Small differences between accounts for the same week are frequent but in most cases they are inconsequential. War fever certainly gripped Venice at the start of the year 1716. Its customary *triduo* (1-3 January), which subsumed the feast of Circumcision, emphasized the piety of Venetians and their

parituae Virginis gloriam Novem in partus expectatione diebus musice canendum in Pauperum Derelictorum templo. Jacobi Cassetti equitis devotione cordis eductum, Antonii Polaroli numeris armonice modulatum, Venetiis, apud Jacobum Thomasinum, 1716. This may well correspond to the oratorio for the Derelitti (Ospedaletto) by Antonio Pollarolo described in *Pallade veneta* doc. no. 274, for the week ending 28 March 1716, see ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade veneta: Writings on music in Venetian Society 1650-1750*, Venice, Fondazione Levi, 1985, p. 284. A less informative identity is given for Cassetti’s *Sterilis faecundum*, also for Antonio Pollarolo, 1717.

¹⁰ The subject of Judith was popular in the oratorio literature (and in painting) or at least a century. Some examples pertinent to Vivaldi’s time and milieu are discussed in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Juditha in historical perspective: Scarlatti, Gasparini, Marcello, and Vivaldi in Vivaldi veneziano europeo*, ed. Francesco Degrada (“Quaderni vivaldiani”, 1), Florence, Olschki, 1980, pp. 135-153. One more has recently come to light: a modest *La Giuditta* given in the vernacular at the church of S. Leonardo, Padua, under the patronage of Laura d’Este of the Congregazione dell’Annunciata. It had roles only for Giuditta, Ozia, Oloferne, and a Capitano di Oloferne (*I-Mb*, Raccolta Corniani-Algarotti N. 2528). The figure of Judith was also popular in painting and in sculpture.

¹¹ “JUDITH TRIUMPHANT | AFTER OVERCOMING THE BARBARITY OF HOLOFERNES | *Sacred Military Oratorio* | IN THIS TIME OF WAR | TO BE PERFORMED IN THE CHURCH OF THE PIETÀ | By A Choir and Orchestra Of Maidens | WORDS WRITTEN IN VERSE | BY GIACOMO CASSETTI, CAVALIERE | humbly Dedicated | to the PRESIDENTS AND GOVERNORS | of the same Most Pious Orphanage. | MUSIC COMPOSED | *By the Very Reverend Don | ANTONIO VIVALDI*”.

ardent prayers for the survival of the Republic. This focus was highlighted by the exposition of the Pala d'Oro (Venice's gilded reliquary) in St. Mark's.¹²

In a report from 4 January 1716 we read that:

Mercordì mattina primo giorno dell'Anno nuovo, per consagrar alla Maestà Divina le Primizie del medesimo, si fece per ordine Publico nella Chiesa Ducale di S. Marco con li due [giorni] susseguenti l'Esposizione del Venerabile con apparato, e sontuosa Musica; & ad essemplio di Sua Serenità, che vi calò con la Seren[issima] Signoria, e Monsig[nore] Nunzio Ponteficio, vi fù in detti 3 giorni un continuato concorso di Popolo à porgere fervorose Preghiere all'Altissimo, acciò si degni *benedire l'Armi della Seren[issima] Repubblica contro il commune Nemico*: e vi sermoneggiarono tanto la mattina, che nel doppio pranzo li più celebri Sacri Oratori; & hieri sera se ne fece la reposizione con una Processione seguita da Sua Serenità, Seren[issima] Signoria, e Nobiltà tutta à due à due con Candele accese in mano.¹³

The Blessing of the Arms of the Republic that occurred with the intent of quelling "the common enemy" was not a familiar element in this observation. The use of religious orators and processions led by the doge were. The number of candles indicated the importance of the occasion (candle wax was expensive). The Blessing of the Arms paved the way for the conferring of the title of Capitano Generale on Michiel Morosini on 5 January¹⁴ although his occupancy of the position was rescinded a week later, when Andrea Pisani was named to succeed him.¹⁵ Count Giovanni Battista Colloredo, the imperial ambassador to the Venetian Republic, entertained Schulenburg, the papal legate, and Count Ferdinando di Taxis, general of the imperial post, at a *lautissimo banchetto* on Sunday the 18th.¹⁶ The usual Carnival festivities (from 14 January in 1716) were subdued by a week of extreme cold that saw the entire lagoon freeze and the preferred amusement that of walking on ice between Venice and Mestre.¹⁷ The deep freeze did not prevent the launch on the 23rd (a Thursday) of a new "first-class ship" called the Madonna. Its presentation was celebrated with the firing of eighty canons under the supervision of Marshal Schulenburg on the 25th.¹⁸ On the 28th Fra Paolo Spada, who had been delegated by the *Gran Principessa* of Tuscany to serve the Duke of Bavaria, completed 28 days in quarantine at Verona and lent his voice to those of the well-wishers.¹⁹ Both were staying in a palace on the Riva di S. Biagio.²⁰ The seriousness of this Carnival season is perhaps demonstrated by the fact that two stalwart Arcadians, Scipione Maffei and

¹² Officially observed from nightfall on 31 December to nightfall on 3 January.

¹³ *A-Wn*, ÖNB, *Il corriere ordinario* 77, n. 7, vol. 26 (1716), issue of 4 Jan 1716.

¹⁴ *Gazzetta Bolognese*, report of 11 Jan (issue of 14 Jan 1716, p. 4).

¹⁵ *Gazzetta Bolognese*, report of 18 Jan (issue of 21 Jan 1716, p. 4).

¹⁶ *A-Wn*, ÖNB, *Il corriere ordinario*, cit., report of 18 Jan 1716.

¹⁷ *Gazzetta Bolognese*, report of 25 Jan (issue of 28 Jan 1716, p. 4).

¹⁸ *A-Wn*, ÖNB, *Il corriere ordinario*, cit., report of 25 Jan 1716.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Loc. cit.*

Gerolamo Frigimelica-Roberti, entertained at a reception and ballo for Spada on 29 January (in Verona).²¹

Schulenburg was scheduled to sail for Corfù and Cephalonia around the 1st of February. Upon his arrival he would take command of the army in Dalmatia. He reached Corfù by 15 February, after stopping at other islands including Zante. On the 19th²² he reported that a fire onboard one of his ships about ten miles from Corfù had resulted in the loss of fifty men, but, he stated proudly, the cannon was rescued! In Venice, where the Duke of Saxony and Prince of Guastalla had joined the festivities, the partying continued.²³

In general naval battles involving Venetian forces took place in the warmer months of the year because of practicalities. Seas were predictably stormy in the winter. Unsurprisingly, the peak of battle at Corfù came between 25 July and 20 August 1716. Taking nothing for granted, the Venetians continued building and fitting out of new galleys and launching them with great fanfare. In September new troops under Schulenburg's command set sail from Corfù. By 16 September Schulenburg himself had reached the island of Zante,²⁴ but he did not set sail for Venetian lagoon until mid-November.

Prince Eugene's victory on land occurred on 5 August, but news of the battle of Temesvar was not announced in Venice until 11 October.²⁵ The reason for the lag in Venice is difficult to understand because a papal party sang a *Te Deum* for the victories in Hungary and Corfù in the Roman catacomb of Domitilla on 7 September.²⁶ Apparently the celebration was a clandestine affair, which may explain the absence of corresponding news in Venice until, on 21 October, a special mass at St. Mark's celebrated the victory of Temesvar.²⁷ This news had been received on the 11th, when all the bells in the city were rung, while trumpets and drums played and cannons were fired.²⁸

Meanwhile Count Colloredo had sponsored a solemn mass on 27 August at the church of the Carmelitani Scalzi "in rendimento di grazie per la segnalata vittoria ottenuta dalle Armi Imperiali". "Il divertimento della musica nella sua

²¹ *Ibid.*, report of 8 Feb 1716.

²² *Ibid.*, report of 7 Mar 1716.

²³ Guastalla would be the dedicatee of *L'incoronazione di Dario*, premiered at Sant'Angelo on 23 Jan 1717.

²⁴ Letter of 15 Sep 1716, in: A-Wn, ÖNB, *Il corriere ordinario*, cit., report of 10 Oct 1716.

²⁵ A-Wn, ÖNB, *Il corriere ordinario*, cit., report of 14 Oct 1716.

²⁶ LUDWIG PASTOR, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, cit., p. 510, says this information was preserved in the catacomb itself. According a dispatch of 31 Ottobre "Domenica [8 ottobre] dopo pranzo si portò Sua Serenità con tutta la Corte alla visita della Chiesa di S. Maria sopra Minerva, per rendere le dovute grazie a Dio [...] in questa Campagna", *Gazzetta Bolognese*, report from Rome of 7 Nov 1716 (issue of 10 Nov, pp. 3-4). (Rome's reports in the *Gazzetta* were issued on a Tuesday.) In Vienna the same issue relates that on the 18th [October] "sotto il Padiglione del Sig. Principe Eugenio con l'intervento di tutta la Generalità [fù] cantato il Te Deum sotto lo sparo di 140. Cannoni, in rendimento di grazie a Dio per la resa di quella Piazza, nel quale furono 136. Cannoni con 10. Mortari."

²⁷ *I-Rvat*, Archivio Segreto, Nunziatura di Venezia, n. 166 (1716), f. 688, report of 24 Oct 1716.

²⁸ A-Wn, ÖNB, *Il corriere ordinario*, cit., report of 14 Oct 1716.

Casa" followed it.²⁹ In November he returned from *villeggiatura* in time to have another solemn mass sung with a *Te Deum* in celebration of the *acquisto* of Temisvar. These events occurred on 4 November, the name-day of the emperor (Charles VII). Mortars were fired while trumpets and tamburi played. *Sinfonie* and *canti* were later sung at Colloredo's palazzo. A special dispensation permitted the wearing of masks for the occasion.³⁰ The *Corriere ordinario* lists Colloredo's guests as having included the papal legate, Count Taxis, and two of his own sons.³¹

In anticipation of Schulenburg's triumphant return to Venice, the general's brother (a colonel) arrived during the week ending 5 December. Having made several stops in the Adriatic,³² Schulenburg, Sala, and their troops reached the lagoon on the 6th. The government was just beginning to reconcile accounts for its many galleys and their crews with a view towards another "spring campaign."³³ Like all other passengers arriving at a border of the Republic, Schulenburg and his forces were required to endure quarantine. The term varied from two or five weeks, depending on the currently perceived health threats. It was a Saturday. They were taken to the Old Lazzaretto for the duration on Sunday morning.³⁴ More ships (the "Vittoria", "Iride", "Crocefisso", and "San Paolo") sailed into the lagoon during the coming week. The San Pio V and San Gaetano were already in port at Malamocco. They were to be relieved of their cargo and weapons at the Arsenal after quarantine. General Emo remained in Zara.³⁵

Meanwhile, Colonel Schulenburg, the brother of the *generale di sbarco*, reached Venice at about the same time to await his brother's arrival.³⁶ These ships arrived just ahead of two weeks of extremely stormy conditions. A "fierissima tramontana" on Sunday the 13th heralded a generous snowfall, which soon impeded further arrivals on the Adriatic. One ship, the Capitano, washed up on a sand dune along the Lido during this "rigore del freddo" and owing to a "furiosa tempesta di Mare". Meanwhile, however, some ships of the Armada decided to remain at Corfù for the duration of the winter, while others were stranded on the Istrian coast.

A *Gazzetta* of 19 December noted that Schulenburg remained in quarantine but that "giornalmente passano a ritrovarlo molte persone distinte, & Ufiziali, avendo anco mandato a complimentarlo il Principe di Darmstat, che soggiorna

²⁹ *I-Rvat*, Archivio Segreto, Nunziatura di Venezia, cit., f. 579v, report of 29 Aug 1716. Other celebrations of victory dotted the Balkans from Zara upwards, while on land the Turks had gathered around Belgrade.

³⁰ *Ibid.*, f. 711, report of 7 Nov 1716.

³¹ *A-Wn*, ÖNB, *Il corriere ordinario*, cit., report of 7 novembre [1716].

³² *Gazzetta Bolognese*, reports of 14 and 21 Nov (issues of 17 and 24 Nov 1716, p. 4 in both cases).

³³ *Gazzetta Bolognese*, report of 5 Dec 1716 (issue of 8 Dec, p. 4). Two weeks later it was reported that the *Fortuna Guerriera* was launched at the Arsenal (14 Dec). By the end of January 1717 six further warships were completed.

³⁴ *Gazzetta Bolognese*, report of 12 Dec 1716 (issue of 15 Dec, p. 4).

³⁵ In fact he remained there for the winter: *Gazzetta Bolognese*, report of 16 Jan 1717 (issue of 19 Jan).

³⁶ *I-Rvat*, Archivio Segreto, Nunziatura di Venezia, cit., f. 789, report of 12 Dec.

ancora qui.”³⁷ Storms raged on. The *Gazzetta* of 26 December noted the continuation of “li pessimi tempi con incessanti piogge,” causing the retard of all travel. In fact “furious storms” and the “impetuous scirocco winds” had caused flooding throughout the city in addition to damage to orchards near Pellestrina and to gardens at Malamocco. The bulwarks protecting the Lido were also ravaged.

By the last days of years 1716 the Venetian Armada began again to arrive in almost daily installments from the Peloponnese and Saloniki.³⁸ A great lantern that Venetian government was sending to the cathedral of Santo Spiridion on Corfù was placed on public exhibit in the Piazza. On 3 January 1717 or soon thereafter (reports vary) an exhibition at the Lido of forty “perfect” cannons was planned, with a bomb-throwing contest the following day.

After reporting the arrival on 2nd January of “un Principe giovane della Casa di Prussia con una numerosa Corte” who were staying at the Lion Bianco, a correspondent wrote on the 9th that “Nella mattina di Domenica [3 Jan 1717] passata sortì dal Lazaretto vecchio con tutto il suo seguito d’Uffiziali, e Corte il General Schulemburgo, ch’andò a drittura al suo Palazzo preso à S. Barnaba”.³⁹ The *Corriere ordinario* of the same date similarly reported that “La mattina di Domenica [3 Jan 1717] sortì poi da questo Lazzaretto vecchio il maresciallo Generale Conte di Schulemburgo col Generale Sala, & altri Ufficiali, che vennero dal Levante, doppo havervi terminata la scritta loro contumacia di 28 giorni.”⁴⁰

Schulenburg’s exit from quarantine was laden with patriotic symbolism. It marked exactly one year since the Blessing of the Arms at St. Mark’s. A hiatus in which to glory in the victory is suggested by the announcement of a papal indulgence, which was to commence on 4 January 1717.⁴¹ With the Pope now pleading for the populace to “implorare l’assistenza Divina nei correnti bisogni” [i.e. the “next campaign”], a sombre attitude was expected during the intervening period. The opportunity for the performance of a “sacred military oratorio”

³⁷ In the ellipsis the same source claims that Schulenburg would complete his quarantine on Christmas Eve, but all other sources refute this. Thus, according to the *Gazzetta* the isolation period would have amounted to eighteen days instead of twenty-eight, an otherwise uncountenanced deviation from the existing requirement. The prince was the younger brother of Philip of Hesse-Darmstadt, according to a subsequent report. He had arrived *incognito* in October, according to the papal legate’s files.

³⁸ The Turks meanwhile had passed through the Dardanelles to Constantinople, where they were expected to be preparing for the “next campaign”. Skirmishes persisted in the Balkans but these were rather low key.

³⁹ *Gazzetta Bolognese*, report of 9 Jan 1717.

⁴⁰ A-Wn, ÖNB, *Il corriere ordinario*, 77, n. 7, vol. 27 (1717), issue of 9 Jan 1717.

⁴¹ Normally a theatrical indulgence at this point in the year meant a two-week closure of the theatres. While it is not clear that the theatres were entirely closed during this interval, there are no confirmed openings of new works until 17 January, when Lotti’s *Alessandro Severo* premiered at San Giovanni Grisostomo. See ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres: 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 331-332. An early opening seems to have been intended: a *licenza per stampa* for its libretto was issued on 3 Jan 1717.

between 4 and 16 January was golden. It would have satisfied the ambiguity of the text, which can be read as fantasy or symbolic fact (although there is no evidence that this could have been anticipated): the final outcome of the war against the Turks hung suspended in the balance between last summer's and next spring's campaigns.

A performance of *Juditha triumphans* in early January would easily have satisfied the pope's mandate "to implore Divine assistance in our current needs". The military exhibitions of these days conjure up images very similar to Cassetti's militant virgins and their bellicose leader, the widow Judith. A January dating (accommodated by the publication date 1716 because of the more veneto and suggested by the Schulenburg's actual anticipated but unrealized availability) would have had the unplanned benefit of attracting the many esteemed visitors who had collected in Venice in anticipation of the now delayed Carnival. A select audience of generals and Venetian nobles would have justified the effort the Pietà invested in the work, perhaps the most opulent one ever given there.

An optimal, even though crowded, date for a performance of *Juditha triumphans* could have been on 3 January. From the point of other constraints it could have been on one of the coming days, but for oratorios a Sunday was always more probable. Oratorios were normally performed after *pranzo*. It was on this date that the Republic presented Schulenburg with a jewelled sword valued at 4,000 ducats. It was said to be "in the same style as one given to the duke of Saxony."⁴² The narrative of *Juditha triumphans* would have formed a perfect complement.⁴³

MUSICAL EVIDENCE

This provisional dating accords well with the musical evidence. It does not disallow the original expectation of a performance in November or December, nor does it disallow a performance to celebrate Schulenburg's return to the lagoon with Schulenburg himself absent due to quarantine regulations. Among Sundays in early December 1716 the 6th or 13th would could have worked, but with the ragged arrival of the many persons being honored and the vicious weather, it would have taken considerably more effort to perform and would probably have reaped a smaller benefit.

The amount of effort required to compose, rehearse, and perform *Juditha* was far greater than that for a *Te Deum*, such as the one sponsored by Colloredo. *Juditha triumphans* employed all the resources available to the Pietà. It would have fit most comfortably into Vivaldi's schedule during Advent or the early January lull. Oratorios were not normally performed while theatres were open, nor in fact were they usually performed in the *ospedali* outside Advent (beginning

⁴² *I-Rvat*, Archivio Segreto, Nunziatura di Venezia, n. 167 (1717), f. 22v, report of 9 Jan.

⁴³ Other details of the comings and goings of notable supporters of the Venetian cause can be summoned, for example that a prince of Hesse-Kassel departed from Venice on the 4th (*Loc. cit.*, f. 24). Some of the others departing over the next week were headed for Mantua, others for Rome.

28 November in 1716, 27 November in 1717) and Lent (from 25 February 1716, 10 February 1717).⁴⁴ The complementarity between the opera and oratorio calendars enabled composers such as Vivaldi to manage bilateral activities in both genres.

A dating for the oratorio between early December 1716 and early January 1717 would place it between Vivaldi's *Arsilda* (RV 700; 27 October 1716)⁴⁵ and *L'incoronazione di Dario* (RV 719; 23 January 1717).⁴⁶ This placement is reinforced by the musical requirements of the three works viewed together.⁴⁷ All three have unusual vocal requirements, those of the oratorio being the most extensive. The large roster of unusual instruments⁴⁸ served the common purpose of highlighting the meaning (timbral analogy as well as melodic imitation) of the lyrics. In a curious way Vivaldi's marshalling of all the Pietà's resources is almost a parody of the famous *coro* — the *coro di vergini* in the Pietà in whose music the virtuous militancy of the Venetian Republic was best portrayed. The instrumentation of *Juditha triumphans* with respect to that of the two operas is compared in Table 1.

TABLE 1. Comparison of instrumentation, in *Arsilda, regina di Ponto*, *Juditha triumphans*, and *L'incoronazione di Dario*

	WRITTEN PART	ARSILDA, REGINA DI PONTO	JUDITHA TRIUMPHANS	L'INCORONAZIONE DI DARIO
Strings	Violin 1	x	x	x*
	Violin 2	x	x	x
	Viola	x	x	x
	Viola d'amore		x*	
	Viola sopranino		x*	
	Viola soprano		x*	
	Viola alto		x*	
	Viola tenore		x*	
	Viola da gamba bassa		x*	x*
	Cello	x	x	x*

⁴⁴ This was not necessarily the case with all oratorios, only those in the *ospedali*. Many aspects of oratorio substance and performance diverged from those of the *ospedali* at Santa Maria della Consolazione (popularly della Fava), the home of Oratory of San Filippo Neri (see ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Towards a cultural history of the Venetian oratorio, 1675-1725*, in *Florilegium Musicae: Studi in onore di Carolyn Gianturco*, eds Patrizia Radicchi, Michael Burden, Howard E. Smither, Pisa, ETS, 2004, II, pp. 911-925).

⁴⁵ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres: 1660-1760*, cit., p. 328.

⁴⁶ *Arsilda* was so popular that its production was continued in January up to the opening of *Dario*.

⁴⁷ Alone among the works consulted, Reinhard Strohm (*The Operas of Antonio Vivaldi* ("Quaderni vivaldiani", 13), Florence, Olschki, 2008, I, p. 113) is the only one that moots the possibility of this musical alignment.

⁴⁸ Further on the instruments see ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, "Early Music", 6, 1978, pp. 332-338. There is much further literature on the *chalumeau*, the *viola all'inglese*, and the *flauto*. See for example COLIN LAWSON, *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, trans. Michael Talbot, Burlington VT, Ashgate, 2007; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, "Early Music", 30/3 (2003), pp. 381-394. The quantity of writings on this subject prohibits an exhaustive list of titles.

	WRITTEN PART	ARSILDA, REGINA DI PONTO	JUDITHA TRIUMPHANS	L'INCORONAZIONE DI DARIO
Plucked strings	Mandolin		x*	
	Theorbo 1		x*	
	Theorbo 2		x*	
	Theorbo 3		x*	
	Theorbo 4		x*	
Wodwinds	Clarinet 1		x	
	Clarinet 2		x	
	Alto recorder 1	x	x	
	Alto recorder 2	x	x	
	Oboe 1	x*	x	x
	Oboe 2	x*	x	x
	Chalumeau		x*	
	Bassoon			x
Brasses	Trumpet 1	x	x	x
	Trumpet 2	x	x	x
	Hunt horn 1	x		x
	Hunt horn 2	x		x
Percussion	Timpani		x	
Continuo	Organ		x	
	Harpsichord	x*		x
	Cello	x*	x	x*
	Violone	x	x*	x*

The *obbligato* parts are asterisked.

Neither opera had theorboes, but the *viola da gamba bassa* in *Dario* imitated one.⁴⁹ *Dario* exhibits a wide range of continuo styles, each one explicitly described in the manuscript. In both *Dario* and in *Juditha* great care is taken to create just the right timbre to enhance the message of the text. *Dario* also shares pairs of oboes and trumpets with the oratorio. It introduces a *fagotto* (absent in *Juditha* and perhaps at the Pietà). Although a popular work, *Arsilda, regina di Ponto* lacks the nuances of string playing found in *Dario* and *Juditha*. However, it employs an *obbligato* parts for *cembalo*, a pair of recorders and calls for two trumpets. Like *Dario* it requires a pair of *corni da caccia*. Johann Pisendel returned to Dresden with a substantial selection of arias from it.⁵⁰ Ryom and others have called attention to items from *Juditha* that Vivaldi reused in his ensuing years in Mantua, in particular in *Armida al campo d'Egitto* (RV 688-B) and *Teuzzone* (RV 736). The *corni da caccia* heralded his forthcoming departure for Mantua, where brass instruments would more commonly be used in his music.

⁴⁹ This discussion will be subsumed in a forthcoming article.

⁵⁰ Preserved in *D-DI*, 1-F-30, ff. 37-70. In most cases the full scores of Vivaldi's operas are preserved in the Biblioteca Nazionale in Turin (*I-Tn*).

Vivaldi was of course dependent on the availability of the unusual instruments, but they could be found at the Pietà albeit briefly. One can read (or not) some grand intention in expense lists for instrumental supplies during the surrounding months. Some were perfunctory. Marcolina (4 April 1716) was paid 24 *lire* for *cantini mazzetti*.⁵¹ On 7 June 1716 Onofrio Penati was engaged as an oboe instructor, retrospective to 18 May. He was to be paid 40 *lire* a month.⁵² On 20 August he was given 13/22 (*lire di grosso / lire di piccolo*) for one oboe and six reeds, and on 13 September 8/9 for two *flauti cambiati* and 6 reeds.⁵³ The instrument maker Matteo Sellas was paid on 6 June 1716 and 23 May 1717 for unspecified items.⁵⁴ Penati was given further payments of 3/1 on 23 August 1717.

In more symbolic terms, *Juditha triumphans* was a valedictory of sorts for Vivaldi, who would be gravitating towards the Mantuan sphere as soon as Carnival was over. He would not be providing music for forthcoming Easters, Feasts of Assumption, and Christmases. He would not be giving lessons or rehearsing *figlie*, at least not for a number of years. Vivaldi should have been motivated to show off his charges to best advantage. No other work that comes down to us from this era serves that purpose so well.

It could be taken as suggestive of a preoccupation with other consuming work that Vivaldi was not available for Sant'Angelo's second opening (28 December) of the 1716-1717 season.⁵⁵ That task fell to Fortunato Chelleri, who provided a recasting of *Penelope* (a work famous among those with long memories for the immortal performance of Margarita Salicola in Carlo Pallavicino's setting of three decades past and her dramatic 'kidnapping' by agents of the Elector of Saxony).⁵⁶ Chelleri's setting was so poorly received that the composer was attacked "while handing the Bombace [Anna Vicenza Dotti] to her boat" and the production closed forthwith.⁵⁷ In light of the papal indulgence it may not have been destined for many performances; when the theatre reopened the production of *Arsilda* was reinstated.

⁵¹ Perhaps groups ("bunches") of strings for the upper register.

⁵² *I-Vas*, Ospedali e Luoghi Pii, b. 690, Notatorio L (1.xii.1715-zugno 1719), f. 30.

⁵³ PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari* ("Quaderni vivaldiani, 12), Florence, Olschki, 2006.

⁵⁴ *Ibid.*, CD supplement, Materiali documentari, p. 477.

⁵⁵ Vivaldi usually avoided commitments to operas that opened between late November and mid-January, as did most composers with obligations to provide music for Advent, Christmas, and Epiphany in religious institutions. See ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres: 1660-1760*, cit., *passim*.

⁵⁶ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres: 1660-1760*, cit., p. 168.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 330. A large Saxon delegation had been visiting Venice since early in 1716. The decision to stage a revival of *Penelope la casta* could have been influenced by the presence of this contingent given the past connections with Dresden and the Saxon court.

POSTSCRIPTS

Overall the revelries of Carnival 1717 were less compelling than in many recent years.⁵⁸ As it rolled on towards an early end, the Venetian galleys were being stocked for the spring campaign. Only in the hindsight do we see the defence of Corfù as decisive. The new Venetian initiative of 1717 had a less fortunate outcome than that of 1716. It was led by Lodovico Flangini, who died near Mt. Athos on 16 June. The Peace of Passarowitz, ending all hostilities with the Turks, was signed a year later, on 21 July 1718. Four months after that (21 November) the fort at Corfù was blown up, killing Pisani and others.

As the war faded, so too did the musical resources of the Pietà. Although the *figlia* Marcolina was paid 12 lire for a *violone* on 26 February 1718,⁵⁹ she was among those dismissed in the annual vote for staff retention on 15 May 1718.⁶⁰ Marcolina received eight votes, but nine were required for reauthorization. Two violinists (Rosanna and Susanna), a violist (Maria), a player of the *violone* (Cattarina), and two organists (Giulia and Rosanna) polled more negative votes than positive ones. Several singers received no favorable votes at all and only two survived.⁶¹ There had in parallel been an exodus of *figlie* for marriage in December 1717.

Schulenburg figured as a dedicatee at Sant' Angelo, on 27 December 1718, for Chelleri's *Amalasunta*. It was a work long delayed from a premier originally intended for the start of 1716.⁶² Schulenburg gravitated towards a more leisurely avocation as a collector of Venetian art.⁶³ The conditions needed for Vivaldi to produce another work comparable in its grandeur to *Juditha triumphans* were not to converge again. We can be sure that as he emerged from quarantine at start of

⁵⁸ By 23 January (week of 26th) the sons of the Elector of Bavaria, who were traveling from Munich to Rome, stopped en route in Verona but did not come to Venice: *Gazzetta Bolognese*, report of 23 Jan 1726 (issue of 26 Jan, p. 4).

⁵⁹ PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento: quadro storico e materiali documentari*, cit.

⁶⁰ *I-Vas*, Ospedali e luoghi pii, b. 688, Notatorio L (1.xii.1715-zugno 1719), f. 130v.

⁶¹ *I-Vas*, Ospedali e luoghi pii, b. 688, Notatorio L (1.xii.1715-zugno 1719), ff. 125-130v.

⁶² The score for *Amalasunta* had been completed on 2 Dec 1715. Albinoni's *L'amor di figlio non conosciuto* (probably opening around 4 Jan) was the hastily arranged substitute at Sant' Angelo in 1716. Despite a dedication to the Bavarian prince Karl-Albrecht, it did not farewell. The long delay was caused by Chelleri. The composer refused to reset arias for Margarita Gualandi and Costanza Maccari without being paid over and above his generous salary of 400 ducats for the operas *Amalasunta* and its (intended) predecessor, *Alessandro fra l'amazzoni*. See ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres: 1660-1760*, cit., p. 343. Changes of personnel resulted from the long delay, not least the departure of Vivaldi for Mantua and of the scenographer Bernardo Canal for Rome. Half of Chelleri's salary had been withheld in 1716. It was claimed by Luigi Riccoboni and Michiel Angiolo Perucci on Chelleri's behalf in 1719 (*Ibid.*, p. 343). Its situation suggests the turmoil that prevailed in Venice during these years.

⁶³ See HEINER KRELLIG, *Feldmarschall und Kunstsammler Matthias Johann von der Schulenburg: ein unbekannter Bestand von Kunstwerken aus seiner Sammlung in Besitz der Grafen von der Schulenburg-Wolfsburg*, Wolfsburg, Konkol, 2011.

1717 Schulenburg would have appreciated the amazing variety of musical timbres in *Juditha* and the carefully constructed allusions of the text, provided of course that he had the opportunity to hear the performance. Doubtless he would also have appreciated the vocal talents of the *figlie* of the Pietà, for Schulenburg seems to have been a connoisseur of singers. Writing from Venice in December 1729, Schulenburg offered a recommendation for the singer nicknamed “Sorosina”, the daughter of the caretaker of the Venetian property of the late King George II of England. After greeting his recipient he wrote:

Per l’antico ossequio, che professo all’E[ccellenza] V[ostr]a, Io me le presento di ritorno dall’Isola di Corfù Fortificata Validamente dalla Repubblica, come antimurale de suoi stati, e dell’Italia tutta. Vivo con ansietà [di] essere onorato dei Venerati comandi dell’E[ccellenza] V[ostr]a, onde dalla ubbidienza possa ella rimarcare la servitù, ed il rispetto mio quanto gli sia verso l’alta di lei Persona.⁶⁴

⁶⁴ *I-Mas*, Potenze esteri, B. 224 (1723-1730), letter of 10 Dec 1729 from Schulenburg to an unidentified “Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo Sig[nore] Mio Sig[nore] P[adro]ne Col[endissi]mo,” perhaps the governor of Milan.

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD

SCHULENBURG, CORFÙ
E LA DATAZIONE DI *JUDITHA TRIUMPHANS*, RV 644

Sommario

L'oratorio *Juditha triumphans* di Antonio Vivaldi è tradizionalmente ritenuto un'allegoria del conflitto che oppose l'impero asburgico e il papato ai Turchi e, più precisamente, dell'assedio dell'isola di Corfù (1716), la cui difesa fu affidata dalla Serenissima al generale di sbarco J. M. von Schulenburg. Quale possibile *alter ego* dell'eroina biblica Juditha, Schulenburg potrebbe aver dunque assistito all'esecuzione dell'oratorio. Senonché, nessuna delle date finora ipotizzate coincide con una sua effettiva presenza a Venezia, posto che fra il 1 febbraio 1716 e il 3 gennaio 1717 egli fu impegnato altrove.

Questo studio ricostruisce gli spostamenti del maresciallo Schulenburg nel corso di quell'anno, evidenziando come l'assedio di Corfù abbia monopolizzato la vita della città lagunare e ritardato il suo ritorno a Venezia. Si ipotizza, infine, che l'esecuzione dell'oratorio vivaldiano possa aver avuto luogo il 3 gennaio 1717 o nei giorni immediatamente seguenti.

JANICE B. STOCKIGT

DISCOVERIES AND RECOVERIES OF VIVALDI AND
ZELENKA SOURCES IN THE SÄCHSISCHE
LANDESBIBLIOTHEK – STAATS- UND
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK, DRESDEN

In recent years Michael Talbot has played a key role in the identification of three psalm settings held by the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (SLUB) as compositions of Antonio Vivaldi. Since the mid-eighteenth century these three works were both attributed to and catalogued in Dresden as works of Baldassare Galuppi (1706-1785). Following the Seven Years War (1756-1763) an inventory of sacred music held by Dresden's Catholic court church was assembled. Titled "Catalogo della Musica di Chiesa composta Da diversi Autori – secondo l'Alfabetto"¹ (1765), this catalogue of more than 800 listings (and several are of multiple items) was compiled under the supervision of the Dresden court church composer, Johannes Georg Schürer (1720-1786). Examination of this source in conjunction with holdings of SLUB has revealed a great loss of materials once held by this church – especially of the performance parts that once accompanied the scores. Today Schürer's catalogue is kept in Berlin.²

In 2005 Michael Talbot and I were convinced that a *Dixit Dominus* setting catalogued by Schürer and the Sächsische Landesbibliothek as a work by the

Janice B. Stockigt, Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne, Parkville, Victoria 3010, Australia.

e-mail: j.stockigt@unimelb.edu.au

Appendix: Frederic Kiernan, Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne, Parkville, Victoria 3010, Australia.

e-mail: kiernanf@unimelb.edu.au

For the preparation of this contribution the author gratefully acknowledges the generosity of Dr Karl Wilhelm Geck and the staff of the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden. I thank Jóhannes Ágústsson for bringing the "Ventura" file to my attention, and I record my appreciation to Richard Excell, David Fairservice, Andrew Frampton, and Frederic Kiernan for their assistance.

¹ The inserts in this catalogue are in the hand of the collector Georg Poelchau (1773-1836), one of the most important music collectors of his age who recognized the significance of the music of Johann Sebastian Bach.

² D-B, Mus. ms. theor. Kat. 186. A microfilm of the catalogue of 1765 is held in SLUB: D-DI, MB 4° 2022-2024.

Venetian composer Baldassare Galuppi was, in fact, a composition of Antonio Vivaldi, whose mannerisms are displayed throughout the setting. (*D-DI*, Mus. 2389-E-6; *olim* Mus. 2973-D-31: RV 807). Michael Talbot found that themes and musical motifs, as well as structures were strikingly similar to those present in other works of Vivaldi. (Indeed, it was a bass line sequence of a falling fifth followed by a rising fourth that first alerted me to the possibility of Vivaldi's authorship of the *Dixit Dominus*). Earlier, Peter Ryom also had recognised a psalm setting held in SLUB under Galuppi's name as being a setting by Vivaldi. This was *Beatus vir* (*D-DI*, Mus. 2389-E-4; *olim* Mus. 2973-D-32: RV 597),³ while in 2003 a setting of *Nisi Dominus* attributed to Galuppi (*D-DI*, Mus. 2389-E-5; *olim* Mus. 2973-D-39: RV 803) was brought to Michael Talbot's notice, who declared it to be a work of Vivaldi. Moreover, the incipit of a setting of the psalm *Lauda Jerusalem* composed in the *stile antico* for SATTB was recognized by Michael to be an anonymous composition from Vivaldi's collection which he re-worked to become *Credidi propter quod* (*D-DI*, Mus. 2389-E-7: Mus. 2973-D-41: RV 605, formerly RV Anh. 35a).⁴ These four Vespers psalm settings by Vivaldi were included in a large consignment of more than seventy sacred works attributed to Galuppi by the Venetian supplier Iseppo Baldan, a priest notorious for falsified attributions. Baldan himself named the composer of Vivaldi's works as "Baldassar Galuppi" or "Sig.^{re} Galuppi", sometimes adding "detto Buranello" (or similar).⁵ In her investigation of Galuppi's music Ines Burde revealed that, apart from many suspicious attributions, several additional items in the Dresden collection held under Galuppi's name were fraudulently ascribed, including sacred works by Florian Leopold Gassmann (two masses and one *Te Deum laudamus* setting), and three motets for solo soprano by Johann Adolph Hasse (two copies of *Quae Columnae*, and one of *Prata colles*).⁶

Baldan not only supplied sacred music of Galuppi to supplement the music of Dresden's recently dedicated Catholic court church (*Hofkirche*).⁷ Other works in the Dresden collection that came from him and/or his copyists were attributed

³ See PETER RYOM, *Vivaldi ou Galuppi: Un cas de doute surprenant*, in *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione*, eds Antonio Fanna and Michael Talbot ("Quaderni vivaldiani", 7), Florence, Olschki, 1992, pp. 25-40.

⁴ On these finds see MICHAEL TALBOT, *Recovering Vivaldi's Lost Psalm*, "Eighteenth-Century Music", 1/1, 2004, pp. 61-77, and JANICE B. STOCKIGT – MICHAEL TALBOT, *Two More Vivaldi Finds in Dresden*, "Eighteenth-Century Music", 3/1, 2006, pp. 35-61. In a postscript to the latter article it was reported that Federico Maria Sardelli recognized the sixth movement of *Dixit Dominus* (*Dominus a dextris tuis*) as being almost identical with *Alma oppressa da sorte crudele*, the A section of an aria from Vivaldi's opera *La fida ninfa*, RV 714.

⁵ Galuppi's nickname Il Buranello comes from his birthplace, the island of Burano in the Venetian Lagoon.

⁶ INES BURDE, *Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi*, Frankfurt am Main, Lang, 2008.

⁷ This court church (*Hofkirche*) was dedicated in June 1751. It came to replace the older Catholic court church "Am Taschenberg", whose inauguration had been held on Maundy Thursday, 1708.

to Giuseppe Chiesa,⁸ Vincenzo Legrenzio Ciampi,⁹ Niccolò Jommelli,¹⁰ Giovanni Battista Pergolesi,¹¹ Giovanni Battista Pescetti,¹² Antonio Puppi,¹³ and Johann Gottfried Schwanenberg.¹⁴

Each of the three recent discoveries of Vivaldi psalm settings in SLUB was dependent upon knowledge of Vivaldi's extensive output and the ability to recognize characteristics of his compositional style. Michael Talbot's intuitive insights and his broad yet highly detailed knowledge of the history of the composer and his music made these identifications possible. Moreover, he was able to establish that these Dresden sources came from a consignment of music sold for 21 sequins by Vivaldi to the Ospedale della Pietà in 1739.¹⁵

These Vivaldi 'finds' are, of course, highly significant, but there remain further musical riches in the archives of SLUB to explore. In 2013, when investigating the secular collection of vocal music by the Dresden court church composer, Jan Dismas Zelenka (1679-1745),¹⁶ the independent Icelandic researcher Jóhannes Ágústsson systematically examined the card catalogue (*Zettelkatalog*) of the Sächsische Landesbibliothek Dresden (predecessor of SLUB). He recognized that some of the contents of a folder attributed to "Ventura" were in Zelenka's hand,¹⁷ and I was asked to examine all items.

⁸ Motet: *In hoc mare*, D-Dl, Mus. 3283-E-1. The title page (in Baldan's florid hand) reads: "Mottetto | A Voce Sola con Strumenti | Composto li 28. Luglio L'Anno 1758: | In Milano | Del Sign: Giuseppe Chiesa Milanese". At the conclusion of this score Baldan wrote "D. Giuseppe Baldan Copista di Musica al Ponte di San Gio. Grisostomo Venezia".

⁹ *Messa solenne* (today kept in Berlin: D-B, Mus. Ms. 3609), and *Te Deum laudamus*, D-Dl, Mus. 3059-E-1, both dated "1758 | 21 7bre" [September] and probably from in the hand of a scribe from Baldan's copying shop. If this date is correct, these two works were the latest of Baldan's dated scores and suggests the *terminus ante quem* for his supply of sacred music to Dresden.

¹⁰ Three *Kyrie*, *Gloria* e *Credo* settings: 1. G Major, D-Dl, Mus. 3032-D-2; 2. F Major, D-Dl, Mus. 3032-D-4; 3. F Major, D-Dl, Mus. 3032-D-5. Of these, only D-Dl, Mus. 3032-D-4 is considered to be an authentic work by Jommelli. See WOLFGANG HOCHSTEIN, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli: unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen*, Hildesheim, Olms, 1984, I, pp. 150-154; II, pp. 36-40.

¹¹ *Miserere*, D-Dl, Mus. 3005-E-2. The title page reads: "Miserere | à cantarsi nel Mercordi Giovedi | Venerdi Santo | In Sancta Sanctorum In Roma | Del Sig^r Gio: Batta: Pergolesi".

¹² *Kyrie* e *Gloria*, D-Dl, Mus. 2967-D-1,1-2. Title page in Baldan's hand: "Messa | Nuova | Concertata à Quattro Voci | Con Tutti Li Strumenti 1758: del Sig^r Gio: Batta Pescetti".

¹³ *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*, D-Dl, Mus. 3157-D-1. Title in Baldan's hand: "Messa | nuova, e prima | Concerta | a 4^o Voci | 31 Agosto 1758: | Del Sig^r Antonio Puppi | Scolaro del Sig^r Buranello | Celebre Maestro, e | Direttore del sud[dett]o Puppi".

¹⁴ Motet: *Vesper imminis*, D-Dl, Mus. 3335-E-1. Title page in the hand of Baldan and one other: "Mottetto | A' Voce Sola con | Strumenti | [new hand] del Sig^{re} Swamberg. Maestro di Capella del D[uca]: di Brauswic [sic]".

¹⁵ JANICE B. STOCKIGT – MICHAEL TALBOT, *Two More Vivaldi Finds in Dresden*, cit., p. 36.

¹⁶ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, *The Secular Vocal Collection of Jan Dismas Zelenka: A Reconstruction*, "Studi vivaldiani", 13, 2014, pp. 3-52.

¹⁷ The wrapper has the call number D-Dl, Mus. 1271-E-1,1.

The soprano castrato Ventura (otherwise known as ‘Venturini’) Rochetti (or Rocchetti) arrived in Dresden from Venice in April 1730 as one of the group of young Italian singers who were trained in Italy for the revival of the Dresden opera.¹⁸ The misattribution to Ventura arose from Zelenka’s habit of recycling paper. Known as a *Kapellarchiv-Umschlag*, the cover bearing Ventura’s voice type and name (“Soprano | S: Ventura”) is typical of the wrapper or envelope of thick blue-grey (occasionally pale brown) paper used by Zelenka to cover or enclose scores and performance materials, including parts for vocal soloists.¹⁹ Zelenka’s reuse of wrappers was not unusual. For example, on the inner back cover of his copy of Palestrina’s *Missa Iste Confessor* we see written in Zelenka’s hand “Psalmi breves | Organo | Violoncello”,²⁰ while on the inner back cover of a *Litaniae Lauretanae* whose composer is named as “Grunberger”,²¹ again in Zelenka’s hand, is the title “Ballett pour Titus”.

Included among the collection of fragments in the “Ventura” folder are three hymn settings either in score or in parts.²² Although the contents are undated, all but one source in Zelenka’s hand are from late 1728-early 1729 or later when Zelenka altered his manner of forming a bass clef. One fragment (a *basso seguente* part, to be discussed below) may be dated from between late 1725 when Zelenka began to attach accidentals to the figures 2 and 4 of the figured bass (in this case, a flat attached to the figure 4) and early 1729 (when he began to adopt his new form of the bass clef). Zelenka’s usual dedication – A M D G B V M O O S S H A A P J R – does not appear anywhere in this folder.²³

¹⁸ This project was described by MORITZ FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen*, Dresden, Kunze, 1861. Reprint with commentary and indexes by Wolfgang Reich, Leipzig, Peters, 1979, II, pp. 165-167. See also ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, *Beitrag zur Bildungsgeschichte der Italienischen Opernsänger: I Virtuosi di S. M. Il Re di Polonia, Elettore di Sassonia, 1724-1730*, in *10th International Musicological Congress: Musica Antiqua Europae Orientalis*. Bydgoszcz, 1994, ed. Eleonora Harendarska, Bydgoszcz, Filharmonia Pomorska Imienia I. Paderewskiego, 1997, pp. 401-411 and JÓHANNES ÁGÚSTSSON, *The Secular Vocal Collection of Jan Dismas Zelenka*, cit., pp. 8-12.

¹⁹ For example, the solo vocal parts of Zelenka’s oratorio of 1735, *Gesù al Calvario*, ZWV 62, D-DI, Mus. 2358-D-1b, are contained in inscribed wrappers. The wrapper for Ventura’s part bears Zelenka’s inscription “Maria Vergine Santis | sima. | S: Venturini”.

²⁰ D-DI, Mus. 997-D-12a-b.

²¹ D-DI, Mus. 4022-E-1. This is almost certainly the Cisterian composer named Johannes Grünberger (named “Grünberger Cister.”, or similar) who is represented with several items in the non-thematic music catalogue of the Cistercian monastery at Oseg, Northern Bohemia: “Catalogus Musicaliorum. Anno 1720, in Ordinem digestus ab eodem a quo et Anno 1733 est renovatus”. CZ-Pnm 65/52.

²² The Vesper hymns of Zelenka (and of Johann David Heinichen) are discussed in detail in *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, eds Wolfgang Horn, Thomas Kohlhase, Ortrun Landmann, Wolfgang Reich, Wiesbaden, Breitkopf, 1989, I, pp. 124-128.

²³ On the dating of works in Zelenka’s hand, and on his dedications, see JANICE B. STOCKIGT, *Jan Dismas Zelenka (1679-1745): A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 136-137. Zelenka’s dedication formula honoured God (A M D G – ‘Ad Majorem Dei Gloriam’), the Virgin Mary (B V M – ‘Beatae Virgini Mariae’), saints (O O S S H – ‘Omnibus Sanctis Honor’), his patrons, the royal and electoral family (A A P J R – ‘Augustissimo Principi in reverentia’).

CONTENTS OF THE "VENTURA" FOLDER

1. A *Kapellarchiv-Umschlag* with three titles in Zelenka's hand but without attribution of composer. It reads: "Hymni | à 4 | 1. Iste Confessor | 2. Veni Creator [Spiritus] | 3. Deus tuoru[m] militu[m]".²⁴

2. Fourteen bifolios with performance materials for two Vespers hymns (recently numbered *D-DI*, Mus. 1271-E-1,1):

- *Veni Creator Spiritus* is an *alla breve* setting in C Major of two verses of this hymn for Pentecost.²⁵ Musical notation is in the hand of an unidentified copyist. There are eight vocal parts: "Canto" x 2; "Alto" x 2; "Tenore" x 2; "Basso" x 2, each with text underlay for verse 1 only in the hand of the Dresden court copyist Johann Georg Kremmler, designated "Kremmler I".²⁶ Written at the conclusion of each part for this hymn is "N^o 2^{do}", an indication that a second hymn follows (See the description of "N^o 2^{do}" below). The vocal parts are accompanied by six instrumental parts. Five are in the hand of the unidentified copyist. They are for "Violoncello" [*sic*]; "Violone Ripieno"; "Organo" (figured, occasionally in Zelenka's hand); "Organo" (hand of 'Kremmler I'); "Fagotto" x 2. At the conclusion of verse 1 each part has this instruction: "Fit Praeludium". Comparison between these parts and the damaged autograph score of Zelenka's hymn setting *Veni Creator Spiritus*, ZWV 120 (*D-DI*, Mus. 2358-E-33) demonstrate that these performance materials were intended to accompany that hymn setting.
- "N^o 2^{do}" is an *alla breve* setting in C Major with parts for voices only. The title and text are missing. Perhaps these were the performance materials for Zelenka's hymn for the Common of a Martyr: *Deus tuorum militum*, ZWV 113? but at this stage identification has not been possible by me.²⁷ These eight parts (CCAATTBB) are faulty because the copyist (who might have been a young musician – a *Kapellknabe* – from the musical establishment of the Dresden Catholic court church) seems to have had problems counting and notating bars of rests in *alla breve* time. Thus, he created performance materials of

²⁴ This source now has been assigned the shelf number *D-DI*, Mus. 2358-E-33.

²⁵ The omission of verses from hymns sung by choristers was not unusual in the Dresden Catholic court church. This is demonstrated in the performance materials (SATB; "Organo") for ten hymns attributed in SLUB (and by RISM) to Francesco Conti (probably composed by Giovanni Contino). *D-DI*, Mus. 2190-E-2.

²⁶ Examples of the hand of the copyist "Kremmler I" are provided by ORTRUN LANDMANN, *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle: Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, also Qucosa (online publication), 2010. Accessible at: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-38515>>, p. 387 and p. 398.

²⁷ *D-DI*, Mus. 2358-E-33 (ZWV 113). Discussed in *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, cit., p. 299.

differing lengths making it unlikely that the parts could be used. Although “No 3^{terzo}” is written at the conclusion of each vocal part, no third hymn follows.

3. Zelenka’s autograph score titled “Hymnus de Confessor” (*D-Dl*, Mus. 1271-E-1,2), and seven autograph parts titled “Hymnus” (*D-Dl*, Mus. 1271-E-1,2a) of the Vespers hymn *Iste Confessor*. The bass clef used by Zelenka in all materials for this *alla breve* setting in C Major show that they were written after early 1729. The score is for CATB and basso continuo (figured). Two verses are written in the four vocal parts (CATB) with text underlay for verses 1 and 5. At the conclusion of verse 1, Zelenka wrote an instruction for organ preluding to begin (“Fit praeludiu[m]”). The instrumental parts “Violoncello”, “Organo”, “Fagotto” are notated for one verse only, concluding with the instruction “Fit praeludio et postea repetitur Iste Confessor” (or similar). The rhythmic notation of the parts for cello and bassoon demonstrate that they supported the bass voice, not the organ. (See bar 5 of the Appendix, a score transcribed from the autograph parts; note also how the music expresses elements of the text.)²⁸ Without doubt, this is Zelenka’s missing hymn *Iste Confessor* which he listed as “No 7 C Iste Confessor Z[elenka]” under the heading ‘Hymni’ in his personal music inventory (*Inventarium*), a work listed as ZWV 236 in *Zelenka-Dokumentation* under “Hinweise auf nicht identifizierbare Werke Zelenkas”.²⁹

4. Fragments

- Parts, one each for *violone* and organ (figured) for the hymn *Te lucis* in Zelenka’s hand (post early 1729), and (in another hand) the bass line for *In manus tuas*. A third hand has numbered the fragments *Te lucis* and *In manus tuas* “5” and “6” respectively. *D-Dl* Mus. 1271-E-1,3. *Te lucis* (which might be a *simul scripti* setting),³⁰ and the response *In manus tuas* are for the office of Compline for which Zelenka was thought to have set one work only: the psalm *Ecce nunc benedicite*, ZWV 99.³¹

²⁸ The Appendix has been prepared by Frederic Kiernan. See especially bars 10-11 where the word “scandere” (to climb) is set on a rising sequence. In the repetition (verse 5) the sequence occurs on the word “Trinus” of the text “Trinus et unus”. (The Dresden Catholic court church was, and remains, dedicated to the Most Holy Trinity.)

²⁹ I have made this identification. *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, cit., p. 311. Zelenka’s listing in his *Inventarium* is reproduced at p. 193.

³⁰ Zelenka’s use of the term “simul scripti” implied that an existing hymn composition could be used with a different, but metrically similar, text.

³¹ During Lent, however, any one of Zelenka’s six settings of the Marian antiphon *Ave Regina coelorum* could have been sung at the conclusion of the office. *D-Dl*, Mus. 2359-D-70 (ZWV 128).

- A single page with incomplete working (on both sides) in Zelenka's hand. *D-Dl*, Mus. 1271-E-1,4. Foliation is given in the upper right corner: [f.] "3." Midway on the sixth stave Zelenka wrote "Crucifixus". "Et in Spiritu" is inscribed at the head of the *verso*. This autograph fragment was written between late in 1725 and early 1729. It is a figured *basso seguente* part using soprano, alto, tenor, and bass clefs throughout. This is Zelenka's reduction to four voices (SATB) of part of the *Credo* from Palestrina's six-part setting *Missa Papae Marcelli* for SATTBB, a work copied into "Liber III" of a music collection compiled by Zelenka in Vienna in 1717,³² and entered into his *Inventarium* (page 5, recent pagination; number 4) as a six-part setting. This adaptation was probably made to accommodate the choral forces available to Zelenka in the mid-1720s within Dresden's Catholic court church.³³

It is easy for recent discoveries, such as the true nature of the contents of the 'Ventura file', to be submerged in the wake of the startling revelations concerning 'lost' Vivaldi works in SLUB. However, as the titles written by Zelenka on the *Umschlag* suggest, the fragments of this folder still represent findings of note, namely:

- a set of vocal and instrumental parts to accompany scores of Zelenka's hymn *Veni Creator Spiritus*, ZWV 120 and a set of vocal parts for an untitled and untexted hymn, probably *Deus tuorum militum*, ZWV 113? The parts for the second hymn contain errors that would render them unusable;
- the score and a set of parts for the hymn *Iste Confessor*, ZWV 236, a setting composed by Zelenka until now catalogued as a missing work;
- fragments (parts for *violone* and organ only) in Zelenka's hand for the Compline hymn *Te lucis* (perhaps another of his *simul scripti* setting) and (in another hand) parts for the response *In manus tuas*;
- part of a working document from the second half of the 1720s showing a *basso seguente* for part in Zelenka's hand of the *Credo* from Palestrina's *Missa Papae Marcelli*.

³² Between 1717 and 1719 Zelenka assembled an important collection of musical works in four volumes. Titled "Collectaneorum Musicorum Libri Quatuor" (*D-Dl*, Mus. 1-B-98), "Liber III" includes four masses of Palestrina – among them "Messa del Papa Marcelli [...]". Zelenka's listing in his *Inventarium* is reproduced in *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, cit., p. 172.

³³ Zelenka frequently reduced the number of voices in the Palestrina repertoire from six to four or five, and/or he altered the voice types to suit the vocal ensemble available to him in the Catholic court church. Zelenka held a copy of Palestrina's *Missa Papae Marcelli* in the music collection he assembled in Vienna between 1717 and 1719. "Collectaneorum Musicoru[m]. libri 4 de diversis Authoribus", *D-Dl*, Mus. 1-B-98. On the basis of Zelenka's old form of the bass clef and a flat sign attached to the figure 4 in the bass to lower the interval, this fragment can be dated between late 1725 and early 1729. A study of Zelenka's working document *D-Dl*, Mus. 1271-E-1,4 is being undertaken by Andrew Frampton, Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne.

Performance materials for the Vespers hymns confirm the already-known practice during the first half of the eighteenth century in the Dresden Catholic court church of instrumental doubling of voices in *a cappella* hymn settings.³⁴ The shortening of hymn performances to two verses is verified, and the practice of organ preluding between the singing of the two verses is confirmed.³⁵

It is anticipated that the current Court Music Project now being undertaken by the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden will unearth further information, which, amongst other things, will help us to establish a clearer picture about performance of the beautiful music of Dresden's Catholic court church.³⁶ And who knows: there may be further mysteries of misattributed works to be solved and other long lost compositions to be discovered.

³⁴ On 19 June 1726 the Jesuit Superior of the Dresden Catholic court church noted into the *Diarium*: "Fuerunt Litaniae choraliter sine organo, sine aliis instrumentis procuratae [...] si aliis placent, mihi certe non arident". (The Litanies [...] were performed *choraliter*, without the organ or other instruments. Others might like it. I certainly do not.) WOLFGANG REICH, *Exzerpte aus dem Diarium Missionis S. J. Dresdae*, in *Zelenka-Studien II: Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prague 1995)*, eds Wolfgang Reich and Günter Gatterman, ("Deutsche Musik im Osten", 12), Sankt Augustin, Academia-Verlag, 1997, p. 346.

³⁵ Based upon later evidence from later in the 18th century, *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, cit., p. 125 states that the first verse of the hymn and final verse (doxology) were sung: "Nur zwei Strophen, die erste und letzte (Doxologie) sind notiert und weren offenbar, unbegleitet gesungen; anstelle der übrigen Strophen spielte dir Orgel".

³⁶ The project, titled *Die Notenbestände der Dresdner Hofkirche und der Königlichen Privat-Musikaliensammlung aus der Zeit der sächsisch-polnischen Union. Erschließung, Digitalisierung und Internetpräsentation*, is funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft. See: <www.slub-dresden.de/ueber-uns/projekte/erschliessung-und-digitalisierung/notenbestaende-dresdner-hofkirche>.

Appendix. Jan Dismas Zelenka, *Iste Confessor*, ZWV 236³⁷

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violoncello
Fagotto
Organo

I - ste Con - fes - sor Do - mi - ni, co - len -

I - - - ste Con - fes - sor Do - mi - ni, co - len -

I - - - ste Con - fes - sor Do - mi - ni, co - len -

I - - - ste Con - fes - sor Do - mi - ni, co - len -

5
2 6 7 8

4

- tes quem pi - e lau - dant po - pu - li per or - -

- tes quem pi - e lau - dant po - pu - li per or - -

- tes quem pi - e lau - dant po - pu - li per or - -

- tes q[uem] pi - e lau - dant po - pu - li per or - -

7 8 6 9 8 6 7 8

7

- bem, Hac di - e lae - tus me - ru - it be - a - -

- bem, Hac di - e lae - tus me - ru - it be -

- bem, Hac di - e lae - - - tus me -

- bem, Hac di - e lae - tus me - ru - it be -

7 # 7

³⁷ This musical example is a partially edited transcription of the set of parts to the hymn *Iste Confessor*, now held with a score at *D-DI*, Mus. 2358-E-33, prepared by Frederic Kiernan. The parts, rather than the score, have been used as the primary source for this transcription because both verses are set (the score gives only the first verse), and the parts include more complete figured bass notation,

JANICE B. STOCKIGT

10

- tas scan - de - re, scan - de - re, se - - -

- a - - - tas scan - de - re, scan - - - de - re,

- - ru - it be - a - tas scan - - - de - re, se - - -

- a - - - tas scan - de - re, [scan - - de - re,]

6 6

13 **Adagio**

- - - - - des, scan - de - re se - - des.

se - - - - - des, scan - de - re se - - des.

- - - - - des, scan - de - re se - - des.

se - - - - - des, scan - de - re se - - des.

Fit praeludiu[m]

4 6

17

Sit sa - lus il - li, de - cus, at - q[ue] vir - tus, q[ui] su - per

Sit sa - lus il - li de - cus, at - q[ue] vir - tus, q[ui] su - per

Sit sa - lus il - li de - cus, at - q[ue] vir - tus, qui su - per

Sit sa - lus il - li, de - cus, at - q[ue] vir - tus, q[ui] su - per

5 6 7 6 7 6

minor alterations to the rhythm, and corrections to the notation of accidentals in the score (for example, the flats inflecting note 1 of the basso part in bar 11 and note 2 of the same part in bar 12 are missing from the score, but present in the parts). Part names are given as per the primary source. Clefs have been modernised, and bar numbers have been added to verse 1. The text, which varies slightly from that in the *Liber Usualis*, is given as per the primary source, with spelling, punctuation, hyphenation,

DISCOVERIES AND RECOVERIES OF VIVALDI AND ZELENGA

21

coe - li so - li - o co - ru - scat, To - ti - us mun - di ma - chi -

coe - li so - li - o co - ru - scat, To - ti - us mun - di

coe - li so - li - o co - ru - scat, To - ti - us mun -

coe - li so - li - o co - ru - scat, To - ti - us mun - di

6 9 6 7 6 # 7 #

25

- nam gu - ber - nat, Tri - - nus, Tri - nus, Tri -

ma - chi - nam gu - ber - nat, Tri - nus et, [Tri - nus et]

- - di ma - chi - nam gu - ber - nat, Tri - nus, [Tri - nus]

ma - chi - nam gu - ber - nat, Tri - nus et, Tri - nus, Tri -

7 # b 6

29

Adag[io]

- nus et u - - - nus. A - - - men, a - - - men.

u - - - nus. A - - - men, a - - - men.

et u - - - - nus. A - - - men, a - - - men.

- nus et u - - - nus. A - - - men, a - - - men.

4 8 6

capitalisation, and placement of syllables silently modernised. Missing text has been tacitly reconstructed where possible by analogy to the score, while square brackets have been used to indicate any editorial additions. Dashed ties and dashed slurs are editorial, and bass figures have been tacitly aligned. “Da Capo” instructions in the instrumental parts have been silently realised. Where polyphonic notation is used on the *basso seguente* line, *violoncello* and *fagotto* should take the upper part, and *organo* the lower.

JANICE B. STOCKIGT

SCOPERTE E RISCOPERTE SULLE FONTI MUSICALI
DI VIVALDI E ZELENKA PRESSO LA SÄCHSISCHE
LANDESBIBLIOTHEK – STAATS- UND
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK DI DRESDA

Sommario

Michael Talbot ha recentemente identificato le fonti di tre nuovi salmi di Vivaldi – il *Nisi Dominus*, RV 803, il *Dixit Dominus*, RV 807 e il *Lauda Jerusalem*, RV 605, già RV Anh. 35a – conservate presso la Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda (SLUB) e falsamente attribuite al compositore veneziano Baldassare Galuppi (1706-1785), il cui nome appare sulle rispettive copertine e frontespizi. Tale identificazione segue quella di Peter Ryom, che aveva attribuito a Vivaldi il *Beatus vir*, RV 597, anch'esso custodito sotto il nome di Galuppi nel medesimo fondo dresdese. I quattro salmi vespertini di Vivaldi erano parte di una più ampia partita di musica, attribuita al Buranello, appartenuta al patrimonio musicale della *Hofkirche* e giunta a Dresda tramite il copista veneziano Iseppo Baldan, che aveva realizzato molte delle partiture attualmente conservate presso la SLUB.

Grazie a una segnalazione di Jóhannes Ágústsson, l'autrice ha esaminato il contenuto di un plico di musica custodita alla SLUB, attribuita al castrato italiano, residente a Dresda, Ventura («Venturini») Rocchetti, il cui nome è riportato sulla copertina della cartella che la contiene. La busta comprende alcuni frammenti, parte dei quali risulta essere di mano del compositore della cappella di corte Jan Dismas Zelenka (1679-1745). Il più importante di essi è una partitura autografa (con le relative parti staccate) dell'inno *Iste Confessor*, ZWV 236, la cui intonazione, attribuita allo stesso Zelenka, era in precedenza catalogata fra le sue opere perdute. La cartella contiene anche le parti incomplete non autografe destinate ad accompagnare due inni, il primo dei quali, comprendente il relativo testo sacro, è il *Veni Creator Spiritus* ZWV 120 di Zelenka. I frammenti includono inoltre due parti strumentali di basso per l'inno di Compieta *Te lucis* (di mano di Zelenka) e per il responsorio *In manus tuas* (non autografa), oltre a una parte incompleta di basso seguente, anch'essa di mano di Zelenka, per il *Credo* della *Missa Papae Marcelli* di Palestrina.

Ulteriori informazioni potrebbero venire alla luce attraverso il progetto di ricerca «Court Music Project», in procinto di essere avviato presso la SLUB, grazie al quale si potrà finalmente ricostruire un quadro più accurato sulla prassi esecutiva nella chiesa cattolica della corte dresdese. Non è escluso che il futuro possa riservare nuove scoperte di opere erroneamente attribuite o ritenute perdute, custodite fra i tesori musicali di questo straordinario archivio.

ROGER-CLAUDE TRAVERS

LE TEMPS DU MONAURAL: 1948-1959.
PREMIER ÂGE D'OR MÉCONNU DU DISQUE VIVALDIEN

La discographie strictement monaural est restée jusqu'à présent mal étudiée par les spécialistes. Elle m'avait été suggérée par Antonio Fanna dès 1979, mais sa parution fut longtemps retardée, car l'accès aux catalogues et aux sources discographiques relatives aux années cinquante resta longtemps problématique. Il est temps désormais de l'élaborer, grâce à la réédition en pleine expansion des enregistrements historiques et à la mise en ligne de nombreux documents d'archives, notamment sonores, qui illustrent cette époque et qu'il est possible de télécharger même souvent gratuitement.

La décennie qui suivit les années noires de la seconde guerre mondiale fut sans doute, comme nous le verrons non sans surprise et fascination, celle du 'premier âge d'or' de l'enregistrement vivaldien. Les disques les plus marquants de la période qui précéda la guerre, celle des années glorieuses du 78 tours des années trente et quarante, sont curieusement mieux connus. Ils intéressèrent le mélomane et le chercheur à partir des années quatre-vingts. On se souvient de la fugace édition en LP par le label Fonit Cetra de la *Juditha triumphans* de Guarneri,¹ réalisée à titre privé pour le comte Chigi le 8 septembre 1941, et plus tard encore, en 1991, de l'exhumation tout premier enregistrement des *Le quattro stagioni* jouées par Alfredo Campoli et The Boyd Neel Orchestra en 1938,² resté dans les archives privées du violoniste pendant un demi-siècle. Quant à la célèbre version de Bernardino Molinari parue dès 1942 en Italie, inaccessible donc à la majorité des mélomanes européens et américains, il fallut attendre la fin de la guerre pour qu'elle rencontre sa destinée. Devenue mythique, elle est régulièrement rééditée.

L'an 1947 fut pour Vivaldi l'année fondatrice du renouveau. Antonio Fanna et Angelo Ephrikian (puis très vite par Fanna tout seul) posèrent les premières pierres de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, qui fournirait aux interprètes une édition pratique des œuvres instrumentales, réalisée sous la supervision de Gian Francesco Malipiero.³ Le premier concert de la Scuola Veneziana d'Ephrikian,

Roger-Claude Travers, 50bis rue de la Marne, 86000 Poitiers, Francia.

e-mail: travers.rc@wanadoo.fr

¹ FONIT CETRA Documents DOC 98 (2LP), édité en 1986.

² PEARL GEMM CD 9151 (CD), édité en 1995.

³ Une passionnante approche de cette année cruciale est donnée par Antonio Fanna dans son article ANTONIO FANNA, *I manoscritti vivaldiani*, in *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2013, pp. 53-55. Voir aussi, dans ce même ouvrage, GIANFRANCO FERRARA, *In Memoriam Angeli Ephrikian*, pp. 59-66.

formation orchestrale destinée à jouer cette musique, eut lieu à Venise le 13 avril de cette année fondatrice, bientôt suivi en mai à Lausanne par un concert d'Ernest Ansermet et, le 22 novembre 1947, d'un concert d'Arturo Toscanini avec le Concerto pour violon RV 367, F I n. 1, premier concerto de la nouvelle édition sorti des presses Ricordi dans la révision d'Ephrikian, avec Mischa Mischakoff comme soliste.⁴ Un cadeau de baptême somptueux. Sur cette lancée, Renato Fasano formait à Rome en 1948 son Collegium Musicum Italicum (futurs Virtuosi di Roma), tandis que le musicologue Marc Pincherle publiait à Paris son remarquable ouvrage en deux tomes *Vivaldi et la musique instrumentale*, dont le catalogue thématique fit référence pendant un quart de siècle en France et dans les pays anglo-saxons. La pertinence des jugements de Pincherle et son érudition encyclopédique dans l'évaluation des œuvres, comparées à celles des contemporains du Vénitien du début du *Settecento*, éblouit encore le lecteur d'aujourd'hui. Dans l'effervescence des exhumations, Milan, Sienne et Venise programmaient des séries de concerts vivaldiens, tandis qu'à Bruxelles, le violoniste Louis Kaufman interprétait dès l'automne 1949 la première intégrale de l'Op. VIII, qu'il enregistrerait bientôt pour le label américain Concert Hall.

Le disque en effet, témoin et bientôt vecteur de cette redécouverte, vivait⁵ une mutation extraordinaire, résultant les avancées techniques effectuées pendant les années de guerre.⁶ A Londres, la société Decca, appelée à mettre au point des amplificateurs de grande sensibilité, avait résolu le problème de la fidélité 'totale' (la 'haute-fidélité') de la musique enregistrée. A Berlin, l'enregistrement sur bandes magnétiques (magnétophones A.E.G.) était parvenu à un haut niveau de perfectionnement (dont s'empareraient les ingénieurs américains dès la Libération). A New York, le label Columbia mettait au point l'enregistrement et la reproduction des disques à vitesse lente de rotation et étudiait, dans le plus grand secret, les normes d'un sillon nouveau: le 'microsillon'; cependant que les industries américaines des matières plastiques, en plein essor, avaient mis à la disposition des forces armées le chlorure de vinyle, la 'vinylite', qui permet la fabrication des disques incassables que les services de propagande devaient employer aussitôt (les V-discs) diffusés par l'American Office of War Information.⁷ La conjonction de l'ensemble de ces découvertes allait bientôt révolutionner le disque.

Les premiers LP Columbia édités dès juin 1948 arrivèrent sur le sol européen en fin d'année 1949, importés des USA. Le spectre sonore réduit et resserré avec déficience des basses et les bruits de surface des premiers exemplaires nuisaient

⁴ Ce témoignage parut en l'an 2000 sous les références NAXOS Historical 8.1108835.

⁵ Voir les passionnantes Mémoires de Louis Kaufman relatant cette période : LOUIS KAUFMAN – ANNETTE KAUFMAN, *A Fiddler's Tale: How Vivaldi and Hollywood Discovered Me: My Adventures in Music and Art*, University of Wisconsin Press, 2003.

⁶ ARMAND PANIGEL, *Le disque en France, Histoire des répertoires*, in *Guide Français du Disque*, 1, 1946-1950, Editions de la revue «Disques», 1952, pp. IX-XXV.

⁷ Les premiers pressages RCA en vinylite rouge dans les *Red Seal De Luxe Series* furent annoncés dans «The Gramophone» dès novembre 1945. Leur prix est le double de celui d'un 78 tours en 'shellac' (gomme-laque).

à l'écoute, mais la durée d'une face de disque de vingt minutes ou plus montrait l'inéluctable défaite du 78 tours, même avec chargeurs automatiques. La machine était lancée. Après la Vox en octobre 1949, Decca introduisait le LP en juin 1950, suivant de peu RCA en février de la même année, alors qu'EMI ne produirait pas ses premiers exemplaires avant octobre 1952.

Pietro Berri, médecin et mélomane distingué de Rapallo auquel on doit un célèbre article sur *La maladie de Vivaldi* sur lequel je me suis déjà assidûment penché,⁸ fut le pionnier des recherches discographiques sur l'âge du 78 tours vivaldien et sur les balbutiements du LP. Ses recherches s'étaient nourries naturellement de l'intérêt suscité avant la guerre, dans la ville d'Ezra Pound, par l'exhumation de l'œuvre du Vénitien,⁹ comme l'a relaté Catherine Paul.¹⁰ Connut-il personnellement le poète? Fréquentait-il le Tugillian Studio? Nul ne s'étonnera qu'il soit resté discret sur le sujet. L'essentiel est qu'il ait publié une synthèse de toute la production discographique depuis l'aube de l'enregistrement sonore, dans un article précieux paru dès 1950 dans «Musica e Dischi»,¹¹ complété les

⁸ ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La Maladie de Vivaldi*, Poitiers Association Vivaldi de Poitiers, 1981 (disponible en pdf sur simple demande à l'auteur de cet article). Version abrégée publiée comme *Une mise au point sur la maladie de Vivaldi*, «Informazioni e Studi vivaldiani», 3, 1982, pp. 52-60, et *La Maladie de Vivaldi, critiques de la thèse de 1981 de Roger-Claude Travers*, in *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, aux soins de Francesco Fanna et Michael Talbot (Atti del Convegno Internazionale di Studi, 13-16 giugno 2007, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore), Venice, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 319-338. Publication online: <<http://www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>>.

⁹ Quand la Semaine Vivaldi fut organisée à Sienne en 1939, Ezra Pound et ses amis Gerhart Munch et Olga Rudge avaient déjà travaillé sur le compositeur vénitien depuis plusieurs années. Ezra Pound ne voyait pas seulement en Vivaldi un précurseur de Bach, mais un compositeur dont la valeur intrinsèque méritait une redécouverte dans le contexte d'une expérimentation moderne, avec exhumation d'œuvres inédites. Il avait obtenu des microfilms de manuscrits à la Sachsische Landesbibliothek, qu'il se mit à copier dans des partitions qui pourraient être exécutées à Rapallo. Sur l'avant-projet initial mis à l'encre par Pound, Olga Rudge inscrivait des corrections au crayon. Une nouvelle version de la partition corrigée était alors mise au propre pour l'exécution. Un compte-rendu du journal *Il Mare* indique par exemple que le 5 février 1938 au soir, furent exécutées au Tugillian Studio à Rapallo trois œuvres révisées par Pound, adaptées pour les instruments disponibles. La première était le RV 552. Pound s'inquiétait de l'ambition qu'avait Alfredo Casella de faire revivre la musique de Vivaldi à Sienne, car cela risquait de faire de l'ombre à ses propres réalisations à Rapallo. Mais la participation d'Olga Rudge à la *Settimana Vivaldi* auprès de l'Accademia Musicale Chigiana pouvait signifier aussi une continuation à leurs propres recherches. Après le succès de Sienne, Pound proclama prophétiquement: «une semaine de musique [...] a encore laissé trois cents concertos non publiés et une quantité de musique sacrée et dramatique inédites». Il continuera ainsi quelque temps son travail à Rapallo, occupé à étudier plusieurs douzaines de compositions manuscrites microfilmées à Dresde. Son départ précipité en 1939 pour les USA, son soutien actif au régime fasciste après son retour en Italie, et enfin son arrestation en 1945 scelleront son destin tragique après la guerre et un silence définitif quant à ses recherches sur Vivaldi. La musicologie vivaldienne lui sera pourtant reconnaissante d'avoir préservé sur un microfilm le seul témoignage existant du Concerto in due cori de jeunesse RV 585, dont le manuscrit fut détruit lors du bombardement de Dresde.

¹⁰ CATHERINE PAUL, *Ezra Pound, Alfredo Casella and the fascist cultural nationalism on the Vivaldi revival*, «Quaderni di Palazzo Serra», 15, 2008, pp. 91-112.

¹¹ «Musica e Dischi», avril 1950, juillet 1951 et février 1952.

deux années suivantes dans le même journal, pour donner jour deux ans plus tard à son irremplaçable discographie de 1953,¹² que j'adaptai (trop) à la lettre dans ma discographie des disques 78 tours de 1982,¹³ qui en reprit scrupuleusement quelques erreurs ou imprécisions. Elles ont été corrigées en partie par Gianluca Tarquinio dans son article de 2007.¹⁴

Aucune étude approfondie ne s'était intéressée aux LP vivaldiens de l'âge du monaural, de 1949 à la fin de 1958, quand parallèlement à l'élaboration d'une discographie annuelle pour «Informazioni e studi vivaldiani», la Revue de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi – j'effectuai en 1979 une refonte complète de la section Vivaldi du «Catalogue Général Diapason», de parution annuelle en France, indiquant la référence des enregistrements disponibles. Pour la première fois, l'identification exacte en numéros RV, Pincherle et Fanna des disques vivaldiens, pour l'essentiel tous stéréophoniques, était fournie. Les quelques discographies concernant le monaural complétant les monographies de Pincherle (1955)¹⁵ ou Giazotto (1965, et complétée pour la seconde édition de 1973)¹⁶ restaient parcellaires et souvent insuffisamment documentées. La seule approche synthétique claire des premières années du LP vivaldien est celle du regretté Jean-Pierre Demoulin – auquel je rends ici un affectueux hommage – dans la publication «Vivaldiana»,¹⁷ publiée en 1967. Son Cercle Vivaldi de Belgique, fondé en 1953, sut réunir une documentation sonore irremplaçable consacré à ce premier âge d'or, dont il me fit partager les richesses dès notre rencontre en 1976, et dont je suis aujourd'hui le dépositaire. Fêré de LP vivaldiens dès 1972, j'ignorais en effet presque tout des disques des années cinquante, dont le souvenir s'était très vite effacé de la mémoire du mélomane, sollicité par les labels discographiques avec un sens insidieux du marketing, dès le début des années soixante, pour qu'il abandonne l'écoute mono pour l'écoute stéréo. En 1970, la quasi-totalité de ces disques avait disparu de tous les catalogues. Les enregistrements stéréo diffusés dès 1958 connurent pendant quarante ans, jusqu'à l'aube de l'an 2000, d'innombrables rééditions. Par contre, avant le récent engouement pour les gravures historiques, seuls quelques rares enregistrements mono ou électriquement stéréophonisés survivaient dans des collections économiques peu soignées. Pour la Philips par exemple, leur ensemble emblématique I Musici ne s'écoutait plus, dès 1960, que dans des enregistrements stéréo, que le mélomane non converti aux nouvelles normes pouvait encore découvrir sur son vieil équipement, s'il achetait la gravure mono, éditée en même

¹² PIETRO BERRI, *Indice discografico vivaldiano*, Milan, Ricordi, 1953.

¹³ ROGER-CLAUDE TRAVERS – THOMAS WALKER, *Discographie Vivaldi 78 tours*, «Informazioni e Studi vivaldiani», 3, 1982, pp. 74-97.

¹⁴ GIANLUCA TARQUINIO *La diffusione dell'opera di Antonio Vivaldi attraverso le fonti sonore: la discografia a 78 giri*, Atti online I, 2009, pp. 413-439.

¹⁵ PIETRO BERRI, *Discographie*, in MARC PINCHERLE, *Vivaldi*, Paris, Plon, 1955, pp. 237-241.

¹⁶ LUIGI BELLINGARDI, *Discografia*, in REMO GIAZZOTTO, *Antonio Vivaldi*, Milan, Nuova Accademia Editrice, 1965, pp. 350-356 et son édition augmentée, Turin, ERI, 1973, pp. 529-545.

¹⁷ JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Chronologie des principaux événements qui ont marqué la résurrection d'Antonio Vivaldi, au vingtième siècle*, «Vivaldiana», Bruxelles, CIDAV, 1967, pp. 21-27.

temps que la gravure stéréo. Cette double édition durerait environ dix ans pendant lesquels elle serait progressivement remplacée par la «gravure universelle» «stéréo compatible», permettant de passer indifféremment le disque vinyle sur un lecteur mono ou stéréo.

Une anecdote, impliquant justement I Musici, illustre cette situation. Maria Teresa Garatti et Lucio Buccarella, piliers de la basse continue de l'ensemble romain, dont une copieuse réédition en 18 LP de la totalité de leurs enregistrements stéréo venait de paraître, me demandèrent vers 1975 par curiosité, alors que je les accueillais chez moi, de leur faire écouter un de leurs disques gravés vers 1954 à leurs débuts. Ils n'avaient plus trace de leurs enregistrements Columbia puis Philips, de 1953-1956. L'éditeur batave de Baarn, dès 1958, leur avait imposé de réenregistrer en stéréo la totalité de l'Op. VIII, qu'ils venaient pourtant de graver en mono pour le même label en 1955 (*Le quattro stagioni*), 1956 (n° 5-8) et 1957 (n° 9-12). Dès 1960, presque tous leurs disques exclusivement mono étaient désormais introuvables – et le restent encore aujourd'hui! On exigea la même chose des Virtuosi di Roma de Renato Fasano, qui réenregistra en 1960 *Le quattro stagioni*, cinq ans après sa gravure de 1955. C'est comme si cette avancée technique s'était délibérément accompagnée d'un effacement du témoignage artistique de la période précédente.

En fait, l'examen attentif de l'histoire de l'enregistrement vivaldien montre que le schéma s'est reproduit avec une implacable régularité à tous les moments sensibles où le support, la mode d'enregistrement, de lecture ou de diffusion du disque ont été modifiés. Pour la période qui nous intéresse, le grand départ peut être précisément situé en 1948, quand le label américain Concert Hall¹⁸ choisit d'inclure parmi ses premières éditions en LP l'enregistrement des *Saisons* réalisé par Louis Kaufman sous la direction d'Henry Swoboda, suivant encore la transcription de Molinari, ou plus probablement celle d'Alceo Toni, que Leonard

¹⁸ La Concert Hall society Inc. avait été établie aux États-Unis en 1946 par les frères David et Sam Josefowitz qui étaient arrivés d'Europe en 1938 pour étudier la chimie. Cependant, la passion de David pour la musique les mena à concevoir l'idée de vendre des éditions limitées d'un répertoire musical rare sur base d'une souscription, qu'ils élargiraient plus tard à la vente au détail. Leurs premiers 78 tours ont été fabriqués en vinylite, plus facile manier et à expédier aux souscripteurs que les disques en shellac qui étaient le standard au moment. Leur chance est d'avoir reçu gratuitement un important stock de vinylite, alors que le shellac connaissait une pénurie d'approvisionnement, dont ils profitèrent. Les sessions d'enregistrements consacrées à des musiques rarement jouées du 17^{ème} au 20^{ème} siècle, qui se passaient dans et autour de New York, ont donné beaucoup d'emploi à un grand nombre de musiciens juifs réfugiés, qui n'avaient pas la la bonne richesse d'être un Jascha Heifetz ou un Artur Rubinstein. C'était probablement la pression sentie des compagnies d'enregistrement majeures Victor et Columbia qui les incita à faire leurs enregistrements en Europe, ce dont témoigne le catalogue vivaldien. Comme l'expliqua savoureusement Armand Panigel, «des troupes bien pacifiques, mais non moins ardentes de jeunes Américains débarquent à tous les points d'Europe où souffle la musique, armées de magnétophones plus ou moins perfectionnés ou de généreux contrats d'édition. Dans la seule année 1951 il a été publié aux U.S.A. plus de musique que durant les dix années précédentes et aujourd'hui, le catalogue complet des disques longue-durée disponibles outre-Atlantique est plus copieux que celui de tous les disques publiés dans le monde depuis 1925!».

Bernstein utilisera lui aussi dans sa tardive version de 1964, alors que le violoniste choisit, deux ans plus tard, en pleine dynamique de redécouverte, d'utiliser l'édition d'époque de Le Cène pour enregistrer sous la direction de Clemens Dahinden les huit derniers concertos de l'Op. VIII (voir 1948/LPM.1 et 1950/LPM.5). Ce disque à lui seul illustre bien les problèmes soulevés par le changement de support. Pour une meilleure diffusion, en particulier en Europe, Concert Hall décida de proposer aussi le disque, dont l'édition princeps était en LP, en version 78 tours, de meilleure diffusion. Ce sera également le cas avec le rarissime récital de Swoboda au programme improbable¹⁹ (voir 1949/LPM.1). Dès 1950, Concert Hall ne produira plus que des LP.²⁰ S'agissant du répertoire, le label newyorkais eut toutes les audaces, grâce surtout à l'insatiable curiosité du grand violoniste Louis Kaufman, dont l'importance capitale n'a pas encore été mesurée à sa juste valeur. Alors que les labels européens historiques – en particulier italiens – effectuaient une mutation laborieuse en transférant du support 78 tours au LP les transcriptions de Casella et de Molinari qui représentaient l'essentiel de leur catalogue vivaldien, Kaufman osait dès 1950 se lancer dans les intégrales: *La Cetra* Op. IX (1952/LPM.11) suivant en 1952 celle de l'Op. VIII.²¹ Il s'était attaqué dès 1949 au difficile *senza cantin* RV 243 (1950←.1), au grand RV 254 (1950→.2) (les deux pour le label Capitol) et au plus beau des concertos pour 2 violons, le RV 513, avec Peter Rybar, autre grand violoniste qui grava lui aussi le RV 254 (1950→.2). Les autres violonistes mémorables des premiers temps du LP couvrant la période 1948-1952 furent Elliot Magaziner dans les RV 367 et RV 186 (1952/LPM.4) et naturellement Reinhold Barchet, dont les Saisons avec le raide Stuttgarter Kammerorchester de Karl Münchinger (1951/LPM.4) allait susciter tous les éloges d'une presse musicale ravie de retrouver un Vivaldi «bachien», qui ne ferait qu'empirer quand Rolf Reinhardt remplacerait le sensible Münchinger à la baguette pour la grande aventure des intégrales pour la Vox américaine: *L'estro armonico* en 1952 (1953/LPM.21), *La stravaganza* en 1953 (1954/LPM.26), *Il cimento* en 1954 (1955/LPM.17) et *La cetra* en 1955 (1956/LPM.18). Le soulagement fut grand, quand apparurent les grands *opus* dans les versions de I Musici ou des Virtuosi di Roma quelques années plus tard.

Un constat surprenant, à l'aperçu de ces années pionnières, est l'intérêt soutenu pour la viole d'amour, dont tous les concertos furent enregistrés dès

¹⁹ Le programme comportant le RV 562a (tomo 380), le RV 140 (tomo 242) et le RV Anh. 144 [*olim* RV 116] (tomo 506) n'a pas été exécuté en suivant le matériel Ricordi, réalisé bien après 1950, L'influence de Marc Pincherle auprès du chef ou du soliste fut sans doute déterminante dans le choix, car la *Sinfonia* du fonds d'Aiguillon à Agen RV Anh.144 avait été transcrite par ses soins pour illustrer ses conférences, et parce que le RV 562a, dont il en avait tardivement connaissance, en le mentionnant en fin de son catalogue thématique comme P.444, suscitait sa curiosité. Il le mentionne comme authentique, bien qu'il ne comporte pas de nom d'auteur. Une copie en sa possession servit peut-être à la réalisation du matériel.

²⁰ Voir <http://www.soundfountain.com/concert-hall/concertha1.html#LPRECORD>

²¹ Pour la discographie complète des disques Concert Hall, voir JOHN HUNT, *Discography of the Concert Hall Society and Concert Hall Record Club*, Londres, Travis & Emery Music Bookshop, 2011.

1954. Le virtuose incontesté était Renzo Sabatini, qui abandonna vite la transcription d'un Casella (pour le RV 397) par ses propres révisions: RV 394 (1951/LMP.3), RV 392 (1952-5), RV 395 (1953/LMP.10). Mais Johann van Hrelden (1952/LPM.10 et 1956/LPM.13) comme Harry Danks (1953/LPM.16) le suivirent peu après, dans l'attente du superbe Bruno Giuranna avec I Musici: RV 394 (1954/LPM.7), RV 396 (1954/LPM.8).

Exceptées les audacieuses avancées mentionnées ci-dessus, le répertoire restait pour l'essentiel, jusqu'en 1952, tourné vers les valeurs sûres de la période précédente. La plupart des concertos de *L'estro armonico* (complets ou sous forme d'extraits) occupaient le devant de la scène, avec diverses transcriptions d'avant-guerre de sonates pour violoncelle.

Hommage soit rendu cependant aux audacieux labels Vox, Angelicum et Period, pour leurs efforts méritoires envers l'exhumation du répertoire sacré, découvert lors de la *Settimana Vivaldi* de Sienne de 1939, et proposé dès l'après-guerre au jugement des mélomanes. Les transcriptions de Casella du *Gloria*, RV 589 (1949→.4) dans l'interprétation de Pedrollo et du *Stabat Mater*, RV 621 avec la bouleversante Maria Amadini (1951→.2), comme celles de Mortari pour le *Kyrie*, RV 591 ou le motet *Canta in prato*, RV 623, modestement restitués par Aladar Janes (1952/LPM.3) furent bientôt enrichies par les des révisions inédites: celle du *Beatus vir* in due cori, RV 597 par Grischkat (1952/LPM.22) dans la révision de Maderna, et celles, devenues légendaires, d'Ephrikian pour le label Period. Sa première *Juditha triumphans* de 1951 (1952/LPM.17) sans les importantes modifications apportés par Frazzi pour l'exécution de 1941, mais avec des coupures et un goût prononcé pour les tempos très lents à la Knappertsbusch, et le *Dixit* in due cori, RV 594 (1952/LPM.15) – amputé de sa double fugue finale pour raison de minutage! – furent bientôt suivis l'année suivante par les *Laudate pueri*, RV 600 et RV 601 (1953/LPM.17), et le *Salve Regina*, RV 618 (1953/LPM.18). Quelle moisson exceptionnelle pour la musique sacrée, moins de cinq ans après la renaissance vivaldienne! Si on complète le tableau avec la Cantate RV 686 *In Honore del Principe Darmstadt* (1953/LPM.18), dont on attendit quarante ans une nouvelle version, sans oublier les quatre airs d'opéras transcrits par Turchi, dans la version redoutable d'Irma Bozzi Luca (1952/LPM.3) et surtout *La Serenata a 3*, RV 690 par Edwin Löhrer (1953/LPM.20), qui conserve aujourd'hui encore un charme émouvant, on se plaît à rêver pour la musique de Vivaldi d'un tout autre destin que celui qu'elle eut à subir par la suite.²² Ephrikian m'expliqua en 1978 qu'il n'avait jamais très bien compris pourquoi l'exhumation complète du répertoire, qui avait si bien débuté, s'enferma très vite dans un système privilégiant à outrance l'enregistrement de «400 fois le même concerto». Il ne le savait en fait que trop bien. Il en fut la première grande victime. Dès décembre 1955, Sa *Juditha*

²² Le disque nous a privés de l'exécution de *La Senna festeggiante*, RV 693 exhumée à Sienne, le 14 et 15 septembre 1949, par Carlo Maria Giulini, et reprise par Ephrikian deux jours plus tard, 17 septembre 1949, au Festival International de Musique contemporaine de Venise, ainsi que le *Beatus vir* in due cori, RV 597.

triumphans disparaissait par exemple du marché anglais en même temps que les *Saisons* de Kaufman,²³ alors que des nouvelles parutions des Virtuosi di Roma et de leurs jeunes rivaux I Musici s'étaient dans de généreuses annonces publicitaires. L'année 1953, si fructueuse en nombre de disques vivaldiens, sonnait le glas des rêves des pionniers et annonçait le règne inéluctable du «big business», qui voyait en Vivaldi une poule aux œufs d'or. Le répertoire semblait inépuisable. Paraissant depuis 1947 à un rythme d'environ 25 concertos par an, soit deux concertos révisés par mois – ce qui n'est pas sans rappeler les obligations de Vivaldi envers la Pietà comme *maestro de' concerti!* – les partitions Ricordi de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi atteignaient déjà, en début 1953, le nombre de 150. Un examen attentif des œuvres enregistrées, année après année, montre que les chefs, qu'ils l'admettent ou non, suivaient pour la plupart ce matériel, dont les partitions étaient en vente. Quelques exceptions existent: I Musici par exemple, avaient leurs réviseurs attitrés (Giuranna, Giegling, Luppi, puis Negri-Bryks, ecc.). Le parcours de Fasano est plus atypique. En 1949, il enregistrait la RV 40 dans la transcription avec orchestre de Vincent D'Indy (1950/78.1), le RV 523 dans la révision de Casella en 1950 (1952→.5). Alors que la carrière du Collegium Musicum Italicum était en pleine ascension, avec une tournée triomphale aux USA, où ils avaient été adoubés par Toscanini «Virtuosi di Roma», titre qu'ils adopteraient à jamais, il choisissait d'inclure, niché au sein d'un récital consacré aux musiques de Noël, la *Danza pastorale* de *La primavera* dans la transcription de Molinari (1953/LPM.11). Ultime concession au passé. Il réaliserait dès lors son matériel, ou reconnaîtrait parfois utiliser les partitions Ricordi.

La série de trois disques remarquables enregistrés en 1952 sous label Decca americana (1953/LPM.10-11-12) marqua le début d'une ère nouvelle: celle des stratèges, dont Fasano, avant tous les autres, sut manier les codes. Ephrikian me raconta²⁴ que le violoniste vénitien Luigi Ferro et ses élèves, qui constituaient le noyau de son orchestre de la Scuola veneziana, constitué dans l'intention de jouer la musique de Vivaldi, avaient été approchés dès le fin 1947 par le chef romain pour enrichir sa propre formation, qui verrait le jour l'année suivante. Des arguments financiers irrésistibles privèrent l'ensemble d'Ephrikian de ses meilleurs éléments; ce qui se termina, pour la petite histoire, par un soufflet infligé au Romain par le Trevisan. Quoiqu'il en soit, l'intuition de Fasano était remarquable. Si sa direction pittoresque riche en contorsions avait malicieusement conduit ses musiciens à adopter une devise: «malheur à qui le regarde!»,²⁵ tous le suivaient pour de triomphales tournées de concerts sur tous les continents. Son répertoire restait modestement varié, comme le montrent ses séries de disques pour les labels Cetra, Decca, puis La Voce del Padrone. Les œuvres choisies reprenaient le répertoire de ses concerts triomphaux, avec peu

²³ Voir «The Gramophone», décembre 1955 – deletions.

²⁴ Entrevue relatée dans le «Bulletin n° 1 de l'Association Vivaldi de Poitiers», 1^{er} trimestre 1978, pp. 9-12. (disponible en pdf sur simple demande à l'auteur de cet article).

²⁵ Anecdote racontée à Jean-Pierre Demoulin par Arrigo Pelliccia, remarquable violoniste des Virtuosi di Roma et membre du Trio Santoliquido.

de solistes invités en dehors des membres permanents de son orchestre, virtuoses aguerris comme Armando Gramigna, Edmondo Malanotte ou Arrigo Pelliccia, et évidemment Luigi Ferro au violon, comme Benedetto Mazzacurati ou Massimo Amfitheatrof au violoncelle: sans oublier l'indispensable Renato Zanfini au hautbois. Leur répertoire vivaldien était presque toujours mélangé avec celui de ses principaux contemporains italiens, et *L'estro armonico* restait un cheval de bataille régulier de l'orchestre. Quelle contraste avec les audaces des programmes d'Ephrikian, explorant tous les genres et expérimentant (avec des maladresses certes) des combinaisons variées de timbres dans les concertos «con molti strumenti»!²⁶ Mais dès la série de trois récitals enregistrés en 1952, habilement présentés par Decca comme une somme exemplaire, le style des Virtuosi di Roma s'imposerait comme le vecteur représentatif de la voie «intermédiaire», comme l'appela Ivan A. Alexandre,²⁷ où l'essentiel du répertoire symphonique ou concertant du XVIII^{ème} siècle était alors peu à peu annexé par ces orchestres de chambre neufs et néanmoins suffisamment «traditionnels» pour maintenir le lien entre l'institution, la vie musicale régulière, le marché du disque et le cercle des amateurs.²⁸

Le pianiste et critique Piero Rattalino²⁹ analyse le mouvement avec sa subtilité coutumière, en rappelant que:

le présent était l'apanage des disciples de Croce, Andrea Della Corte et Guido Pannain qui avaient su inventer l'effort héroïque de la musique pour se soustraire aux illusions de la peinture. La saison de Molinari était finie avec l'abattement des frontières et, auparavant, avec la chute du Fascisme. Renato Fasano, élève de Guido Pannain au conservatoire de Naples, directeur artistique de l'Académie de Santa Cecilia de 1944 à 1947 (Molinari ayant abandonné l'institution en 1943), [...] commençait à exécuter les Saisons dans le monde entier avec un petit ensemble, avec des violonistes qui avaient étudié la technique selon Carl Flesch, et en veillant à ne pas interrompre l'«allure naturelle» et à «absorber la valeur des intentions picturales plutôt que de leur céder le pas». D'abord avec les Virtuosi di Roma, émanation du Collegium Musicum Italicum de Fasano, puis avec I Musici, naissait le Vivaldi «made in Italy» que tout le monde considérait comme 'authentique'. Et cela avec des instruments modernes, mais selon une pratique d'exécution qui, il est vrai, déclarait sa fidélité absolue à la musique.

²⁶ Le programme du 1953/LPM.19 est à ce agard particulièrement ambitieux.

²⁷ IVAN A. ALEXANDRE, *Le printemps des anciens*, in *Diapason. Guide de la Musique ancienne et baroque*, Paris, Robert Laffont, 1993, pp. V-XLVIII.

²⁸ Ce que Jean Claude Malgoire, jeune hautboïste à l'époque, explique de manière original: «Après la guerre, les gens se sont mis à éprouver un vif besoin de culture, donc de musique. Or les structures (orchestres symphoniques, tournées, ecc.) étaient très onéreuses. C'est de cette situation qu'est né l'orchestre de chambre moderne, non par volonté esthétique, mais par nécessité de faire de la musique avec moins d'argent».

²⁹ Dans l'excellente notice de l'article accompagnant la réédition des Saisons par Molinari, sur le CD ERMITAGE 1165.

Comment lutter avec Fasano? Qui mieux que lui connaissait les nouveaux codes? Les interprètes de Vivaldi devenaient désormais l'émanation d'un label. Dès 1953, les Virtuosi di Roma migraient vers La Voce del Padrone, qui gèrerait les enregistrements de leur nouveau poulain avec une science du marketing dont la sophistication tourne au cauchemar quand on tente d'en établir la discographie. Que de rééditions, de couplages différents, d'habillages de pochettes conçues pour le public de chaque pays!³⁰ La Columbia répliquait dès 1953 pour concurrencer Fasano et prendre leur part dans un marché en pleine expansion, en engageant une jeune phalange concurrente de la ville éternelle, I Musici, de Rome, avec là encore une série de trois disques vivaldiens, complétés par un quatrième consacré à Pergolesi, mais en fait Wassenauer (1954/LPM.6-8). Le rattachement du label hollandais Philips de Baarn à la Columbia, effective à partir de 1953, se conclut après quelques mois en début 1954, par le divorce de la Columbia américaine et de la Philips hollandaise, qui serait désormais distribuée aux USA sous label Epic, alors que la Columbia américaine deviendrait le label Angel. I Musici furent dès lors alors une émanation de la Philips, qui les lança, dès 1955, dans l'enregistrement de l'intégralité de l'Op. VIII, au rythme d'un disque par an. Tout était à recommencer, nous l'avons vu, dès l'apparition de la stéréo. Le monaural représenta pour I Musici une sorte de *prova d'orchestra*, une répétition annonçant leurs années glorieuses, qui ne fléchirent qu'avec la domination grandissante des «baroqueux» dans les années quatre-vingts, et cela malgré de la concurrence du trublion Scimone, qui sut percevoir l'évolution des codes mieux que quiconque au milieu des années soixante. I Musici ne le comprenaient guère. Vers 1955, si la grosse machinerie des «major companies» occupait le devant de la scène, les petits labels avaient bien senti le mécanisme, et tentaient de rivaliser avec elles. En France tout particulièrement. Jean Witold était le vivaldien attitré chez Contrepoint (1953/LMP.4-5), Roland Douatte chez Concerteum (1954/LPM.9-12), André Jouve et Gérard Cartigny se partageaient le répertoire chez Ducretet-Thomson (1954/LPM.15-19), tandis que Kurt Redel et Jean-François Paillard enregistraient pour Erato (1954/LPM.20, 1958/LPM.14, 1958/LPM.15-18), Louis de Froment pour L'Oiseau Lyre (1955.LPM.13-14, 1958/LPM.20) et Jean Oubradous pour Orphée puis RCA (1958/LPM.22-23). Qui s'en souvient encore aujourd'hui? Georges Alès, violoniste attitré de Roland Douatte, a pourtant laissé des trésors oubliés, comme ce disque introuvable avec le RV 282, jamais réenregistré depuis, et le RV 375, qui dut attendre 2001 et l'archet funambulesque de Carmignola pour connaître une nouvelle exhumation (1954/LPM.9). Pour tous ces interprètes, les nouvelles révisions Ricordi étaient une source précieuse à laquelle ils s'abreuyaient sans restriction. Avec une notable exception: celle du flûtiste Jean-Pierre Rampal, qui engloutit le répertoire pour *traverso* dès 1950 avec la première intégrale de l'Op. X (1952/LMP.23), dont il renouvela la gravure quatre ans plus tard avec les Sarrois de l'excellent Ristenpart pour les Discophiles Français (1955/LPM.12). Les souffleurs renommés d'instruments à vents de l'école française, Pierre Pierlot au hautbois et Paul

³⁰ Voir par exemple le LP 1954/LPM.25.

Hongne au basson, accompagnés par le violon de Robert Gendre et le clavecin de Robert Veyron-Lacroix le rejoignirent dès 1952 pour enregistrer pour le label Boite à Musique un florilège de sonates et de *concerti da camera* qui firent longtemps référence (1953/LPM.1, 1954/LPM.3, 1955/LMP.3). Hors de France, les marques emboîtèrent aussi le pas à Fasano. Michelangelo Abbado (le père de Claudio Abbado) sortait une série de trois disques comprenant des concertos pour violons et violoncelles (1955/LPM.5-7), Aldo Redditi s'imposait comme un des meilleurs violonistes du moment à la tête de la Società Corelli (1955/LPM.15) tandis que la Vox américaine misait sur les orchestres milanais pour la première gravure intégrale des concertos pour flûte avec comme soliste Gastone Tassinari (1957/LPM.10) et une sélection de concertos pour hautbois avec Alberto Caroli (1958/LPM-S8) et pour basson avec Virginio Bianchi (1958/LPM-S9), qui furent proposés simultanément au même prix en double version mono et stéréo dès l'été 1958, annonçant déjà l'étape suivante de l'histoire du disque vivaldien.

Le mélomane fortuné qui aurait acquis l'ensemble des disques parus depuis l'aube du monaural jusqu'aux débuts de la stéréo pouvait donc apprécier un catalogue déjà plantureux: si l'on oublie les transcriptions très anciennes, les apocryphes et les extraits d'œuvres, le catalogue comportait:³¹

En musique de chambre:

- 6 Sonates pour violoncelle: 1 intégrale et RV 40 (3), RV 41 (2), RV 45 (1), RV 46 (3), RV 47 (1)
- 7 Sonates avec violon RV 16: (1), RV 31 (5), RV 63 (2), RV 67 (2), RV 82 (3), RV 83 (1), RV 93 (2)
- 4 Sonates pour vents RV 48: (1), RV 51 (1), RV 53 (1), RV 86 (2)
- 8 Concerti da camera RV 92: (1), RV 94 (1), RV 95 (1), RV 99 (1), RV 100 (1), RV 103 (3), RV 104 (1), RV 107 (1)

Pour les grands Opus:

- L'estro armonico* Op. III: 2 intégrales et n° 1 (1), n° 2 (2), n° 5 (1), n° 6 (5), n° 7 (2), n° 8 (8), n° 9 (2), n° 10 (9), n° 11 (14), n° 12 (1)
- La stravaganza* Op. IV: 1 intégrale et n° 1 (1), n° 2 (1), n° 6 (1), n° 7 (2), n° 8 (1), n° 9 (2), n° 10 (1), n° 11 (1)
- Il cimento* Op. VIII: 2 intégrales et *Le quattro stagioni* (13), n° 5 (1)
- La Cetra* Op. IX: 2 intégrales et n° 3 (1)
- Concertos pour flûte Op. X: 2 intégrales et n° 1 (2), n° 2 (6), n° 3 (7), n° 4 (2), n° 5 (3), n° 6 (1)

En musique concertante:

- 23 Concertos et *sinfonie* pour cordes RV 118 (2), RV 120 (4), RV 123 (2), RV 126 (1), RV 127 (1), RV 129 (1), RV 130 (1), RV 134 (3), RV 136, RV 140 (2), RV 142 (2), RV 146 (2), RV 151 (6), RV 152 (2), RV 154 (1), RV 155 (3), RV 156 (1), RV 158 (10), RV 159 (1), RV 163 (1), RV 164 (1), RV 169 (4), *Sinfonia* RV 719 (2)

³¹ Est indiqué le RV de chaque œuvre et le nombre de versions enregistrées entre parenthèses. Par exemple: RV 40 (3).

18 Concertos pour violon manuscrits RV 186 (1), RV 199 (3), RV 212a (1), RV 243 (1), RV 254 (3), RV 270 (3), RV 277 (2), RV 282 (1), RV 317 (6), RV 324 (1), RV 340 (2), RV 341 (1), RV 367 (1), RV 370 (1), RV 375 (1), RV 384 (1), RV 390 (1), RV 581 (2)
7 Concertos avec viole d'amour RV 392 (1), RV 393 (1), RV 394 (4), RV 395 (4), RV 396 (4), RV 397 (1), RV 540 (1)
3 concertos pour violoncelle(s) RV 401 (7), RV 413 (1), RV 531 (3)
9 concertos pour plusieurs violons RV 510 (1), RV 513 (1), RV 514 (1), RV 516 (1), RV 523 (1), RV 529 (1), RV 551 (2), RV 552 (1), RV 553 (1)
5 Concertos pour violons et violoncelles RV 546 (2), RV 547 (4), RV 561 (1), RV 564 (2), RV 575 (2)
Concerto pour violon et orgue RV 541 (1)
Concerto pour violon et hautbois RV 548 (4)
Concertos pour mandoline(s) RV 425 (3), RV 533 (4)
12 Concertos pour flûte(s) (hors Op. X) RV 427 (2), RV 429 (2), RV 431 (1), RV 436 (2), RV 438 (2), RV 440 (3), RV 441 (3), RV 442 (1), RV 443 (3), RV 444 (4), RV 445 (3), RV 533 (2)
5 Concertos pour hautbois RV 449 (1), RV 454 (9), RV 455 (4), RV 460 (2), RV 534 (1),
9 Concertos pour basson RV 474 (1), RV 477 (1), RV 481 (1), RV 483 (1), RV 484 (1), RV 485 (1), RV 497 (2), RV 501 (3), RV 504 (1)
Concertos pour 2 cuivres RV 537 (3), RV 538 (2), RV 539 (4)
10 Concertos *con molti strumenti* RV 555 (2), RV 556 (2), RV 557 (1), RV 558 (1), RV 560 (1), RV 562a (1), RV 569 (1), RV 574 (1), RV 577 (5), RV 579 (1)

En musique sacrée:

Gloria, RV 589 (Casella) (1), *Kyrie*, RV 587 (Mortari) (1), *Dixit in due cori*, RV 594 (1)
Beatus Vir in due cori, RV 597 (1), *Stabat Mater*, RV 621 (Casella) (4), *Laudate Pueri*, RV 600 (1), *Laudate Pueri*, RV 601 (1), *Salve Regina*, RV 618 (1), et le motet RV 623 (Mortari) (1)
Oratorio *Juditha triumphans*, RV 544 (1)

En musique vocale profane:

Cantates et Sérénades RV 684 (1), RV 686 (1), RV 690 (1)
4 Arie per soprano (Turchi) (1)

Des secteurs encore mal servis en musique de chambre seront comblés dès le tout début de l'enregistrement stéréo, avec par exemple des extraits de l'Op. II par le violoniste Francis Akos et surtout la presque totalité des *concerti da camera* et les quatre Sonates tardives pour 2 violons avec basse optionnelle par le New York Sinfonietta de Max Gberman. Les catalogues s'enrichiront aussi progressivement de concertos restés inédits.

Mais il faudra attendre le milieu des années soixante-dix pour que la musique sacrée soit systématiquement explorée et plus tard encore, avec la vague baroqueuse, pour que les cantates intéressent les interprètes. Les dernières exhumations seront celles des concertos pour violon tardifs, sur la piste desquels je lançai Andrea Marcon dès le début des années quatre-vingt-dix et bien sûr les opéras et airs en récitals, dernière conquête du nouveau millénaire.

Mais quelle moisson impressionnante de concertos, pendant cette ère du monaural! «The Gramophone» constatait en été 1958 que la discographie vivaldienne approchait en volume celle de Bach et de Brahms.³² C'était véritablement le premier âge d'or de la redécouverte du Vénitien, pendant lequel purent être vérifiés les jugements avisés sur la musique instrumentale de l'«éminent spécialiste» Marc Pincherle, comme le qualifiaient les médias musicaux de l'époque en France.

L'avènement de la gravure stéréo allait tout gâcher. Les labels se réjouirent: le grand public mélomane réclamant à la fois du Vivaldi et une restitution d'écoute d'une qualité inégalée, tout le répertoire baroque et en particulier du Rouquin vénitien redevenait un terrain vierge faisant fi de la richesse des interprétations et de la variété des œuvres déjà au catalogue, qui devaient rapidement disparaître. La bouffée d'enthousiasme qui avait entouré la découverte discographique d'après guerre s'émoissa chez la critique même bienveillant et le mélomane averti.³³ La redistribution des cartes liée au changement de support n'impliquait pourtant pas de changement d'approche interprétative. Comme le fit subtilement remarquer Ivan A. Alexandre:³⁴ «La popularité du microsillon incitait les artistes interprètes à immobiliser leur langue et leur matériau». L'évolution du goût des musiques anciennes progresserait avec les progrès de la recherche, de l'analyse, de la facture instrumentale au cours des années soixante. Mais le disque ne le répercuterait qu'une décennie plus tard, avec la prise de pouvoir des baroqueux.

Le temps était venu pour un Stravinski, un Dallapiccola ou un Barthes, suivis par l'intelligentsia, d'exploiter la formule meurtrière «400 fois le même concerto» appliquée au «produit» Vivaldi, qui entacherait sa réputation de compositeur pendant deux décennies.

DISCOGRAPHIE 1948-1959

Cette discographie présente les enregistrements parus dans le monde entier, de 1948 à 1959.

Chaque disque porte une identification indiquant successivement «LPM (pour les rééditions de 78 tours en long playing mono) et «78 tours (pour les rares cas où le LP précède le 78 tours); et enfin un chiffre arbitraire de classification.

Pour chaque année, sont regroupés successivement en LP; puis ceux reportés ultérieurement en LP, où n'est mentionnée que l'année de parution, la cote du 78 tours original et un renvoi vers le LP correspondant; ensuite les rééditions en LP de 78 tours, avec identification complète de toutes les œuvres regroupées; enfin les enregistrements parus directement en LP.

³² «The Gramophone», août 1958: «Last month – stereo excitement aside – was a month where an amazing amount of baroque music suddenly hit the market. Bach and Vivaldi predominated. The Vivaldi discography, indeed, begins to approach that of Bach and Brahms in volume».

³³ Comme je l'ai développé dans un article précédent. Voir ROGER-CLAUDE TRAVERS, 1947-1997: *Vivaldi, les Baroques et la critique: toute une histoire*, in *Cinquant'anni di produzione e consumi della musica dell'età di Vivaldi. 1947-1997*, aux soins de Francesco Fanna et Michael Talbot («Quaderni Vivaldiani», 10), Florence, Olschki, 1998, pp. 53-74.

³⁴ IVAN A. ALEXANDRE, *Le printemps des anciens*, cit.

L'identification de œuvres jouées respecte les normes éditoriales de la discographie annuelle des «Studi vivaldiani». Les oeuvres sont classées suivant le catalogue Ryom, avec indication éventuelle du numéro d'opus. L'utilisation de l'édition de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi étant la norme pour les concertos manuscrits, la référence au tomo Ricordi n'est pas indiquée. Pour les autres révisions, le nom du transcripteur est indiqué, quand il est connu. Le nom et prénom des interprètes, l'année d'enregistrement et le couplage sont précisés.

La cote du disque original est mentionnée en tête. Les cotes des autres éditions en LP, contemporaines ou postérieures, limitées à la période étudiée se terminant en 1960, sont indiquées comme «Altre stampe». Les rééditions ultérieures en LP seront ultérieurement intégrées à la discographie complète en préparation. Cependant, pour faciliter l'accès actuel aux interprétations citées, sont indiquées d'éventuelles parutions en CD ou même la possibilité de télécharger les œuvres, en suivant le lien «Download». Enfin, sous la rubrique «Note», sont mentionnées des précisions subsidiaires.

DISCOGRAPHIE 1948

ÉDITION 78 TOURS

Sans report en LP

- 1948/78.1 DECCA AK 1977 (78 giri, 1f) (30)
Sinfonia de *L'Olimpiade*, RV 725 (2° movimento) (trascrizione di Mortari)
Orchestra Sinfonica della Radio Italiana di Torino, Mario Rossi (dir.) (Ø 1948)
(+ Mendelssohn)

Altre stampe:

DECCA italiana 40170 (78 giri, 1f) (30)

Reportés ultérieurement en LP

1948

CETRA BB 25185 (78 giri, 2ff) (30) [voir 1950/←.3]

1948

DURIUM SA 104/5 (78 giri, 3ff) (30) [voir 1953/←.1]

DURIUM SA 106/7 (78 giri, 3ff) (30) [voir 1953/←.1]

DURIUM SA 108 (78 giri, 2ff) (30) [voir 1953/←.1]

ÉDITION LP DIRECTE

- 1948/LPM.1 CONCERT HALL SOCIETY CHC 1 (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4 (trascrizione di Molinari oppure Toni)
Louis Kaufman (violino), Concert Hall String Orchestra, Henry Swoboda
(dir.) (Ø 1947)

Altre stampe:

CONCERT HALL SOCIETY CHC 1001 (30)

← AMPHION album A.1 (78 giri, 12ff) (30)

← AMPHION A.AR A.1 (78 giri, 12ff) (30)

CLASSICS CLUB X65 (30)

CONCERT HALL 49/84 (set AR) (30)

MUSICAL MASTERPIECE SOCIETY MMS 56 (30)

Note:

l'édition en 78 tours est postérieure à l'édition princeps LP en vinyl

Riedizione numerica:

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione Op. VIII (integrale)

NAXOS/2CD 8.110297/8 [= CONCERT HALL SOCIETY CHC 1 (30) +
CONCERT HALL SOCIETY CHS 1064 (2x30)]

DISCOGRAPHIE 1949

ÉDITION 78 TOURS

Sans report en LP

1949/78.1 COMPAGNIA GENERALE DEL DISCO SA 3005 (78 giri, 2ff) (30)
Concerto per archi RV 158
Orchestra d'archi dell'Angelicum di Milano, Ennio Gerelli (dir.) (Ø TAQ 1949)

1949/78.2 LA VOCE DEL PADRONE GSC 46 (78 giri, 2ff) (30)
Cantata per alto *Ingrata Lidia*, RV Anh. 148 [olim RV 673]
Gabriella Gatti (soprano), George Malcolm (clavicembalo) (Ø 1949)

Autre stampe:

LA VOCE DEL PADRONE, GS 7 (in set) (78 giri)

Riedizione numerica:

SANCTUS RECORDINGS/CD SCSH 017

1949/78.3 LA VOCE DEL PADRONE DB 11330/31 (78 giri, 4ff) (30)
Concerto *con violino principale e altro violino per eco in lontano*, RV 552;
Concerto per violino *L'inverno* Op. VIII n° 4 (2° movimento) (transcriptions di
Molinari)
Orchestra Stabile dell'Accademia di S. Cecilia di Roma, Bernardino Molinari
(dir.) (Ø 1933)

Note:

Tarquino mentionne 1933 comme date d'enregistrement de DB 11330/31 et
1950 pour celle de DB 11332/33. «Charm» indique les 5 et 7 novembre 1949.³⁵

³⁵ La parution correspond en effet aux dates proposées de novembre 1949, si l'on se réfère au «Catalogo numerico Dischi La Voce del Padrone 1950 pubblicati a tutto il 31 dicembre 1949». Mais la date d'enregistrement de 1933 est plus crédible. Molinari venait en 1932 de réaliser une révision du RV 552 publiées chez Ricordi. De plus, Molinari quitta la direction de l'Orchestra Stabile dell'Accademia di S. Cecilia di Roma en 1943. Il réapparait à Tel Aviv en 1945, où il dirige The Palestine Philharmonic Orchestra. Son parcours israélien est édifiant, comme l'explique le site <http://www.jpost.com/Magazine/Features/Hope-springs-eternal>: «In 1945, suddenly, deus ex machina, famous Italian conductor Bernardino Molinari came to Israel and volunteered to conduct the Israel Philharmonic. He claimed that the holy virgin came to him in his dream and ordered him to come to Israel and help the Jews. He was a Catholic, always touching the cross in his pocket before lifting his baton to conduct. In his wonderful orchestration Hatikva sounds like a Bach Choral. One day in 1948 Molinari disappeared. He was put to trial in Italy for Fascist activity being Gebbel's and Mussolini's underdog in World War Two. He was found guilty, was imprisoned and never conducted an orchestra again. He left this orchestration with us. So, now we know – he came to Israel to clean his name. Was that his way of asking for our forgiveness?»

Download:
<http://www.charm.rhul.ac.uk>

- 1949/78.4 LA VOCE DEL PADRONE DB 11332/33 (78 giri, 4ff) (30)
 Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]; Concerto per violino *L'inverno*
 Op. VIII n° 4 (2° movimento) (trascrizioni di Molinari)
 Orchestra Stabile dell'Accademia di S. Cecilia di Roma, Bernardino Molinari
 (dir.) (Ø 1933)
 Voir (1949/78.3)

Reportés ultérieurement en LP

- 1949
 ANGELICUM SA 3002 (78 giri, 1f) (30) [voir 1950/→.6]
- 1949
 CETRA BB 25256 (78 giri, 1f) (30) [voir 1950/→.4]
- 1949
 COMPAGNIA GENERALE DEL DISCO SA 3002 (78 giri, 1f) (30) [voir
 1950/→.6]
- 1949
 ULTRAPHON H 23804 (78 giri, 2ff) (30) [voir 1952/→.8]

RÉÉDITION 78 TOURS →LP

- 1949/→.1 CAPITOL L 8035 (25)
 ← CAPITOL 89-80024/25 (78 giri, 3ff) (30)
 Concerto per 2 violini e violoncello RV 578 [Op. III n° 2] (trascrizione di
 Molinari)
 Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Antonio Guarnieri (dir.) (Ø 1937)
 (+ Scarlatti)
 Altre stampe:
 CAPITOL EBL 8005 (78 giri, 3ff) (30)
 CAPITOL KBM 8009 (MS 45)
- 1949/→.2 CETRA-SORIA 50004 (30)
 ← CETRA BB BB 25067/72 (78 giri, 12ff) (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4 (trascrizione di Molinari)³⁶

³⁶ «The Gramophone» (mars 1946), Correspondence-Suggestions: «May I suggest a work that would, I think, prove to be a great success if recorded and made available in England? It is a set of four Concerti Grossi by Vivaldi (who is most shamefully neglected on discs) arranged by Bernardino Molinari for string orchestra, organ and continuo, and entitled *Il [sic] Quattro Stagioni*. I am fortunate enough to possess the 6 "Cetra" discs that Molinari himself made of this work with the Augusteo Orchestra of Rome, but Italian records pressing are so bad that they are almost unplayable. I'm sure that, say, the Decca Co. would be well rewarded if the Boyd Neel Orc. could give it to us. The Largo from *L'Inverno*, the last Concerto Grosso of the set, is one of the most majestic movements in all music.» C.M.F. R. L. Edwards.

Remy Principe (violino) (?),³⁷ Orchestra dell'Augusteo, Bernardino Molinari (dir.) (Ø 1942)

Autre stampe:

CETRA-SORIA CS-543 (30)

CETRA LPU 0016 (30)

Riedizione numerica:

ERMITAGE/CD 1165

Download:

[http://www.santacecilia.it/en/dagliarchivi???%20Paragrafo\[1\]/Immagine/Link%20???](http://www.santacecilia.it/en/dagliarchivi???%20Paragrafo[1]/Immagine/Link%20???)

1949/→.3

MERCURY MG 10002 (30)

← KEYNOTE K 2003 (78 giri, 2ff) (30) (Ø 1947)

Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]

Alexander Schneider, Edwin Bachmann (violino), Bernard Greenhouse (violoncello), Dumbarton Oaks Chamber Orchestra, Alexander Schneider (dir.) (Ø 1947)

(+ Mozart)

Autre stampe:

MERCURY DM 2 (78 giri, 2ff) (30)

CLASSIC C 2028 (78 giri, 2ff) (30)

MERCURY EP 1-5049 (30)

[RV 565] MERCURY MEP 14521 (45)

CLASSIC C 6029 (30)

1949/→.4

VOX PL 6610 (30)

← ESQUIRE TW3 001 4 (78 giri, 8ff) (30) (1949)

← CELSON MA 6/9 (78 giri, 8ff) (30) (1949)

Gloria, RV 589 (transcrizione di Casella)

Silvana Zanolli (soprano), Adalgisa Giordano (mezzosoprano), Coro dell'Accademia Corale di Lecco, Orchestra dei Professori del Teatro Nuovo di Milano, Arrigo Pedrollo (dir.) (Ø 1949)

Autre stampe:

CLASSIC C-6047 (30)

CLASSIC C-2088-91 (30)

Puis, dans «The Gramophone» (october 1949): «Cetra-Soria, which releases the Italian Cetra discs in this country, has pressed three of the best items in this catalogue on long-playing discs – [...] Vivaldi's *The Four Seasons*. All of these had been available here fore some time on standard shellac discs [...] for the Vivaldi works there can be nothing but praise. [...] Molinari and the Santa Cecilia Orchestra superbly play the delicious Vivaldi *Four Seasons*, music of perpetual enchantment.»

³⁷ Remy Principe joua la transcription de Molinari dès sa création, jusqu'à son départ de l'Accademia S. Cecilia en 1943. Bien que n'étant pas crédité de la partie de violon principal, il est hautement probable que le discret Principe, pédagogue admiré par ses pairs, et premier violon de l'ensemble, est le mystérieux violoniste resté méconnu jusqu'à ce jour.

ÉDITION LP DIRECTE

- 1949/LPM.1 CONCERT HALL SOCIETY DL-1 (30)
 Sinfonie per archi RV Anh. 144 [*olim* RV 116], RV 140; Concerto per violino
La Primavera, RV 269 [Op. VIII n° 1] [oppure Concerto con molti strumenti
 per violino solo, 2 oboi, 2 corni, timpani RV 562a]³⁸
 Georges Alès (violino), Concert Hall Symphony Orchestra, Henry Swoboda
 (dir.) (Ø 1949)
- Autre stampe:
 → CONCERT HALL SOCIETY DH-D1 (78 giri, 6ff) (30) (1950)
- Note:
 pour Tarquinio, il s'agirait d'un concerto pour violon «Titolo: *Concerto per violino*, Op. VI, n. 11 (estr.?)», et le disque identifié comme «78 giri, 1f?». Pietro Berri indique les oeuvres correctement.

DISCOGRAPHIE 1950

ÉDITION 78 TOURS

Sans report en LP

- 1950/78.1 CETRA AT 0159/60 (4f/25cm) (78 giri, 4ff) (25)
 Concerto per flauto traverso *Il gardellino*, RV 428 [Op. X n° 3]; Sonata per violoncello RV 40 (3° movimento) (trascrizione di D'Indy per violoncello e orchestra)
 Pasquale Rispoli (flauto traverso), Massimo Amfitheatrof (violoncello), Collegium Musicum di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1949)
- 1950/78.2 CETRA PE 135 (78 giri, 1f) (30)
 Concerto per violino RV 230 (Larghetto) [Op. III n° 9] (trascrizione di Dandelot)
 Enrico Pierangeli (violino), Amalia Pierangeli-Mussato (pianoforte) (Ø TAQ 1950) (+ Tartini)
- 1950/78.3 MUSICRAFT 1147/8 (4f/25cm) (78 giri, 4ff) (25)
 Concerto per violino RV 340 (trascrizione di Landshoff); Sonata da *Il pastor fido*, RV Anh. 95.4 [*olim* RV 59][Op. XIII n° 4] (di N. CHÉDEVILLE, attribuito a Vivaldi) (*Pastorale*) (trascrizione di Bazelaire per violino e violoncello)
 Robert Quick (violino), The Manuel & Williamson Harpsichord Ensemble (Ø TAQ 1950)
- 1950/78.4 VICTOR 4551 (78 giri, 2ff) (25)
 Sonata per violino RV 31 [Op. II n° 2] (trascrizione di David)
 José C. Figueroa (violino), M. Figueroa (pianoforte) (Ø TAQ 1949)

³⁸ Pour Tarquinio, il s'agirait d'un Concerto pour violon «Titolo: *Concerto per violino*, op. VIII n.11 (estr.?)» [*sic*], et le disque identifié comme (78 giri, 1f?) [*sic*]. Pietro Berri indique l'oeuvre exacte RV 562a. Wordcat indique par erreur «Symphonies in C major and F major. Concerto grosso in E major Op. 8, n° 1. Spring from Le quattro stagioni». . Cette parution de 1949 est un ovni!

- 1950/78.5 VIENNOLA (Austria) P 5008 (78 giri, 1f) (25)
 Concerto per 2 violini RV 565 [Op. III n° 11] (Largo) (trascrizione di Stutschewsky per violoncello e pianoforte)
 S. Popoff (violoncello), Otto Schulhof (pianoforte) (Ø TAQ 1950)
 (+ ?)

Reportés ultérieurement en LP

- 1950
 CETRA AT 0157/58 (78 giri, 4ff) (25) [voir 1952/→.5]
 CETRA AT 0161/62 (78 giri, 3ff) (25) [voir 1952/→.5]
 CETRA AT 0138/39 (78 giri, 4ff) (25) [voir 1952/→.5]
 CETRA AT 0163/64 (78 giri, 4ff) (25) [voir 1952/→.5]
 1950
 CETRA BB 25264 (78 giri, 2ff) (30) [voir 1950/→.3]

RÉÉDITION 78 TOURS →LP

- 1950/→.1 CAPITOL KCM 8076 (in set)(MS 45 x 3)
 ← [RV 243] CAPITOL ECL 8076/78 (78 giri, 3ff) (30) (1950)
 ← [RV 577] CAPITOL 6F 87036/78 (78 giri, 3ff) (30) (1950)
 Concerto per violino *senza cantin* RV 243; Concerto con molti strumenti *Per l'Orchestra di Dresda* per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto, RV 577
 Louis Kaufman (violino), Orchestre Nationale de la Radio Française, (Orchestre Symphonique National de Paris), Roger Désormière (dir.) (Ø 1949)

- 1950/→.2 CAPITOL KCM 8091 (in set)(MS 45 x 3)
 ← [RV 254] TELEFUNKEN (TELDEC) E 3801/02 (78 giri, 4ff) (30) (1950)
 Concerto per violino RV 254; Concerto per violino e violoncello RV 547
 Louis Kaufman (violino), Jacques Neilz (violoncello), Orchestre National de la Radio Française, (Orchestre Symphonique National de Paris), Roger Désormière (dir.) (Ø 1949)

Note:
<https://sites.google.com/site/rogerdesormiere18981963/discographie/vivaldi>
 Riedizione numerica:
 Concerto per violino *senza cantin* RV 243; Concerto *Per l'Orchestra di Dresda* per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto, RV 577 = Désormière 1949
 Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] = Toscanini, live, 1954
Le quattro stagioni, Op. VIII n° 1-4 = Kaufman – Swoboda, 1947
 Download:
<http://www.epmmusique.fr/fr/classique/1486-antonio-vivaldi-antonio-vivaldi.html>

- 1950/→.3 CETRA-SORIA 50.022 (30)
 ← CETRA BB 25264 (78 giri, 2ff) (30) (1949)
 Concerto per violino *Il riposo*, RV 270
 Armando Gramigna (violino), Complesso Solisti Collegium Musicum di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1949)
 ← CETRA BB 25185 (78 giri, 2ff) (30) (1948)

Sinfonia de *L'Olimpiade* RV 725 (trascrizione di Mortari)
Orchestra Sinfonica della Radio Italiana di Torino, Mario Rossi (dir.) (Ø 1948)

- 1950/→.4 CETRA-SORIA 50.023 (30)
← CETRA CD 20192/93 (78 giri, 3ff) (30)
Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]
← CETRA CB 20301/2 (78 giri, 4ff) (30)
Concerto per clavicembalo BWV 979 di J. S. Bach da Vivaldi; Concerto per violino RV 813 [*olim* RV Anh. 10] (trascrizione di Tamburini per pianoforte e orchestra)
Mario Salerno (pianoforte), Orchestra Sinfonica dell'EIAR, Armando La Rosa Parodi (dir.) (Ø 1942)
← CETRA BB 25256 (78 giri, 1f) (30) (1949)
Concerto per violino RV 183 (Largo) (trascrizione per archi della versione di Gentili per violino e pianoforte)
Orchestra Sinfonica della RAI, Mario Fighera (dir.) (Ø 1949)
- 1950/→.5 VOX PL 6250 (30)
← ANGELICUM SA 3002 (78 giri, 1f) (30) (1949)
← COMPAGNIA GENERALE DEL DISCO SA 3002 (78 giri, 1f) (30) (1949)
Concerto per archi *Alla rustica*, RV 151 (trascrizione di Casella)
Orchestra d'archi dell'Angelicum di Milano, Ennio Gerelli (dir.) (Ø 1949)
(+ Wassenaer [*olim* Pergolesi])
- Altre stampe:
CLASSIC C 2137 (30)
Download:
https://www.kf-a.org/son/Vox_PL-6250

ÉDITION LP DIRECTE

- 1950/LPM.1 CONCERT HALL SOCIETY CH - E2 (30)
Concerto per 2 violini RV 513; Concerti per 4 violini e violoncello RV 567 [Op. III n° 7], RV 580 [Op. III n° 10]; Concerto per violoncello RV 413 (trascrizione di Meylan)
Louis Kaufman, Peter Rybar (violini) [RV 513], Marcel Cervera (violoncello), Winterthur Symphonic Orchestra, Clemens Dahinden (dir.) (Ø 1950)
- Compilazione:
CONCERT HALL SOCIETY CM 24 (30)
CONCERT HALL SOCIETY CM 948 (30)
MUSICAL HERITAGE SOCIETY MMS 84 (30)
ORION 76252 (30)
[RV 513] + Concerto per violino RV 230 [Op. III n° 9]; Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]; Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]
Vivaldi Festival Orchestra, Thurston Dart (clavicembalo), Louis Kaufman (dir.) (Ø 1950)

- 1950/LPM.2 CONCERT HALL SOCIETY CHC 37 (30)
Sonate per violoncello RV 40, RV 45 (trascrizione di D'Indy per violoncello e orchestra)
Leo Rostal (violoncello), Concert Hall String Ensemble
Sonate per violino RV 31 [Op. II n° 2], RV 21 [Op. II n° 10] (trascrizione di Busch)
Ricardo Odnoposoff (violino), Benjamin Oren (clavicembalo), Heinz Wehrle (organo) (Ø 1950)

Compilazione:
FONIT LPU 005 (30)
[RV 31] MUSICAL MASTERPIECE SOCIETY MMS 2080 (30)
(+ Durante, Geminiani, Marcello, Torelli, Vitali)
Download:
BNF COLLECTION
- 1950/LPM.3 CONCERT HALL SOCIETY CHC 40 (30)
Sonata per violino RV 31 [Op. II n° 2] (trascrizione di Busch)
Joseph Bernstein (violino), Robert Starer (pianoforte)
Concerto per violino Op. III n° 6 (trascrizione di Nachéz)
Concert Hall Symphony String Orchestra (Ø 1950)
(+ Bach)

Altre stampe:
CLASSIC CL 6065 (30)
[RV 31] CLASSIC CLUB X26 (30)
- 1950/LPM.4 CONCERT HALL SOCIETY CHC 56 (30)
Concerto per fagotto *La notte*, RV 501; Concerti per flauto traverso *La tempesta di mare*, RV 433 [Op. X n° 1], RV 435 [Op. X n° 4], RV 434 [Op. X n° 5]
Paolo Renzi (flauto traverso), Bernard Garfield (fagotto), Gothic String Ensemble (Ø 1950)

Download:
<http://www.europarchive.org/results.php?query=tag:vivaldi>
- 1950/LPM.5 CONCERT HALL SOCIETY CHS 1064 (2 x 30)³⁹
Concerti per violino Op. VIII n° 5-12 (Edizione Le Cène)
Louis Kaufman (violino), Concert Hall Symphony Orchestra, Clemens Dahinden (dir.) (Ø 1950)

Altre stampe:
NIXA 1064 (2 x 30)
CLASSIC 6054/55 (2 x 30)
CONCERT HALL SOCIETY 2063 (2 x 30) [+ RV 394]: voir CH H16
CONCERT HALL SOCIETY 104 (25) (extraits de l'Op. VIII)

³⁹ Annoncé dans «The Gramophone» en février 1952; critiqué en juin 1952.

Compilazione:

CONCERT HALL SOCIETY 1107 (3 x 30)

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione Op. VIII (integrale)

[CONCERT HALL SOCIETY CHC 1 (30) + CONCERT HALL SOCIETY CHS 1064 (2x30)]

Riedizione numerica:

NAXOS /2CD 8.110297/8

DANTE/LYS 533/537 (5CD) [voir 1999/R1 pour le couplage]

1950/LPM.6 DUCRETET-THOMSON LPG 8318 (30)

Concerti per violino RV 254, RV 317 [Op. XII n° 1](trascrizion di Nachéz)

Peter Rybar (violino), Vienna Symphony Orchestra, Rudolf Moralt (dir.) (Ø 1950)

Altre stampe:

WESTMINSTER WL 50-06 (30)

WESTMINSTER XWN 18718 (30)

DISCOGRAPHIE 1951

ÉDITION 78 TOURS

Sans report en LP

1951/78.1 ANGELICUM SA 3015 (78 giri, 2ff) (30)

Concerto per fagotto RV 474

Aldo Montanari (fagotto), Orchestra dell'Angelicum di Milano, Ennio Gerelli (dir.) (Ø 1950)

1951/78.2 COLUMBIA (inglese) DX 8367/68 (78 giri, 3ff) (30)⁴⁰

Concerto per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9]

Leon Goossens (oboe), Philharmonia String Orchestra, Walter Süsskind (dir.) (Ø 1950)
(+ Albinoni)

Altre stampe:

COLUMBIA (italiana) GQX 11457/58 (78 giri, 3ff) (30)

Note: la date d'enregistrement de 1950 indiquée par Pietro Berri dans sa discographie de 1953, confirmée dans la critique de «The Gramophone» de 1951, et reproduite dans ma discographie des disques 78 tours est probablement la bonne.⁴¹

Download:

<http://www.youtube.com/watch?v=1MAL0HVtb-M>

⁴⁰ Critiqué dans «The Gramophone» en mars 1951. La référence au choix du matériel éditorial réalisé par Ephrikian est clairement indiqué, impliquant un enregistrement postérieur à 1947.

⁴¹ La date de 1932 indiquée par Tarquinio est manifestement une erreur. Walter Susskind n'a quitté Prague qu'en 1939 et n'a dirigé le Philharmonia Orchestra qu'après la guerre. Le Concerto en ut mineur pour hautbois de Marcello par les mêmes interprètes fut critiqué dans «The Gramophone» de septembre 1947 et un récital consacré à Scarlatti et Albinoni annoncé dès août 1950 et critiqué en juin 1951.

RÉÉDITION 78 TOURS → LP

- 1951/→.1 ANGELICUM SA 3039 (MS 45) (17)
 ← ANGELICUM SA 3016 (78 giri, 2ff) (30) (1951)
 Concerto per flauto traverso *La notte* RV 439 [Op. X n° 2]
 Gastone Tassinari (flauto traverso), Orchestra dell'Angelicum di Milano,
 Ennio Gerelli (dir.) (Ø 1950)
- 1951/→.2 ANGELICUM LP 779 (30)
 ← ANGELICUM SA 3017/18 (78 giri, 4ff) (30) (1951)
Stabat Mater RV 621 (trascrizione di Casella)
 Maria Amadini (contralto), Coro e Orchestra dell'Angelicum di Milano,
 Ennio Gerelli (dir.) (Ø 1950)
 (+ Carissimi)
- Altre stampe:
 COMPAGNIA GENERALE DEL DISCO CGD 3012/14 (30)
 ANGELICUM LP 779 (30)
 VOX PL 7180 (30)

ÉDITION LP DIRECTE

- 1951/LPM.1 ALLEGRO ELITE AL SET 95 (30)
 Sonate per violoncello RV 40, RV 43, RV 45, RV 47 (trascrizione di
 Chaigneau & Rummel)
 Samuel H. Mayses (violoncello), Leo Litwin (pianoforte), (Ø 1950)
- 1951/LPM.2 ALLEGRO ELITE ALG 3009 (30)
 Concerto per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]; Sonate per vio-
 loncello RV 41, RV 46; Sonate per flauto traverso da *Il pastor fido* RV Anh. 95.4
 [olim RV 59] [Op. XIII n° 4], RV Anh. 95.6 [olim RV 58] [Op. XIII n° 6] (di
 N. CHÉDEVILLE, attribuito a Vivaldi) (*Pastorale*) (trascrizione di Bazelaire per
 violino e violoncello)
 Philipp Kaplan (flauto traverso), Samuel H. Mayses (violoncello), Edwin
 Bodky (clavicembalo), Boston String Orchestra, Attilio Poto (dir.) (Ø 1951)
- Altre stampe:
 CID AX 33004 (30)
- 1951/LPM.3 DECCA inglese LX 3028 (25)⁴²
 Concerti per viola d'amore RV 394 (trascrizione di Sabatini), RV 397
 (trascrizione di Casella)
 Renzo Sabatini (viola d'amore), The London Chamber Orchestra, Anthony
 Bernard (dir.) (Ø 1950)
- Altre stampe:
 LONDON LPS 256 (25)
 [RV 397] DECCA CEP 618 (MS 45) (17)

⁴² Critiqué dans «The Gramophone» en mars 1951.

[RV 394] DECCA ADW 8507 (MS 45) (17)
EVEREST/stereo artificiale 3142

- 1951/LPM.4 DECCA inglese LXT 2600 (30)⁴³
Le quattro stagioni, Op. VIII n° 1-4
Reinhold Barchet (violino), Stuttgarter Kammerorchester, Karl Münchinger
(dir.) (Ø 1951)

Altre stampe:
LONDON LLP 386 (30)
DECCA LXT 5519 (30)
DECCA inglese LXT 2600 (30)
DECCA inglese LXT 5377 (30)
RICHMOND R 19056 (30)
ACE OF CLUB/stereo artificiale ACL 91(30)
Riedizione numerica:
PRISTINE AUDIO PASC 017 (voir 2007-8/R1)

- 1951/LPM.5 PERIOD SPLP 514 (30)
Concerti per violino *Il sospetto* RV 199, *Il riposo* RV 270; Concerto con molti
strumenti *Per l'Orchestra di Dresda* per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto
RV 577
Caroll Glenn (violino), Orchestre de Chambre Pro Musica de Paris, Arthur
Goldschmidt (dir.) (Ø 1951)
Concerto per archi RV 155; Concerto per 2 violini RV 510
Orchestra da camera della Scuola Veneziana, Angelo Ephrikian (dir.) (Ø 1951)

Altre stampe:
CLASSIC CL 6116 (30)
NIXA SPLP 514 (30)⁴⁴
Note: l'orchestre d'Ephrikian n'est pas le Litschauer Kammerorchester
Wien, comme mentionné sur le disque, mais son ensemble de la Scuola Ve-
neziana (précision donnée à ma demande par Angelo Ephrikian en 1979)
Download:
<http://www.europarchive.org/results.php?query=vivaldi&additional=&x=0&y=0>

- 1951/LPM.6 PERIOD SPLP 540 (30)
Concerto per violino RV 230 [Op. III n° 9] (trascrizione di Maréchal per vio-
loncello e pianoforte)
Janos Starker (violoncello), Marilyn Meyer (pianoforte) (Ø 1948)
(+ Corelli)

⁴³ Critiqué dans «The Gramophone» en octobre 1951.

⁴⁴ Critique dans «The Gramophone» en février 1952.

Autre stampe:

CONCERTEUM CPR 317 (30)

NIXA PLP 540 (30)⁴⁵

CLASSIC C - 6093 (30)

PARADOX LP 10003 (25)

[Op. III n° 9] DELTA 8002 (MS 45) (17)

MUSIDISC RC 870 (30)

1951/LPM.7 REGENT MG 5015 (25)

Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]

(+ Corelli)

Hamburg Symphony Orchestra, Paul Shubert (dir.) (Ø 1951)

1951/LPM.8 REGENT MG 5051 (25)

Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8] (trascrizione per quartetto d'archi)

(+ Boccherini)

York String Quartet (Ø 1951)

DISCOGRAPHIE 1952

ÉDITION 78 TOURS

Sans report en LP

1952/78.1 CETRA BB 25284/85 (78 giri, 3ff) (30)

Concerto per violoncello RV 401

Benedetto Mazzacurati (violoncello), Collegium Musicum Italicum di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1949)

(+ Respighi)

1952/78.2 CETRA BB 25291/92 (78 giri, 3ff) (30)

Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]

Armando Gramegna, Luigi Ferro, Edmondo Malanotte, Arrigo Pelliccia (violini), Benedetto Mazzacurati (violoncello), Collegium Musicum Italicum di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1949)

(+ Respighi)

Reportés ultérieurement en LP

1952

(DGG "Archive" AM 4007/08 30 3f.) (30) [1954/→.1]

RÉÉDITION 78 TOURS →LP

1952/→.1 ANTHOLOGIE SONORE 2503 (25)

← ANTHOLOGIE SONORE 37 (78 giri, 2ff) (30)

Concerto per violino RV 230 [Op. III n° 9] (trascrizione da Bach di Dandelot)

⁴⁵ Critique dans «The Gramophone» en avril 1952.

Jean Fournier (violino), Orchestre d'archets et clavecin, Carl Sachs (dir.)
(Ø c. 1936)
(+ Bach)

Altre stampe:
ANTHOLOGIE SONORE AS 84/5-1(25)
HAYDN SOCIETY HSLP 31 (25)

1952/→.2 CAPITOL KBM 8057 (MS 45)
← TELEFUNKEN SK 240-14/15 (78 giri, 3ff) (30)
Concerto per 2 violini RV 522a (trascrizione di S. Franko)
F. Hellmann, L. Zimmermann (violini), Concertgebouw Orkest Amsterdam, Willem Mengelberg (dir.) (Ø 1937)
(+ Bach)

Altre stampe:
TELEFUNKEN SK 2401/02 (78 giri, 3ff) (30)
CAPITOL EBL 8057 (78 giri, 3ff) (30)
Riedizione:
La Mémoire de la Musique 194 (cassette audio Dolby)
BIDDULPH WHL 024 (CD) (+ Bach, Mozart, Tchaikowsky)

1952/→.3 TEMPO TT 2044-B
← CETRA BB 25047/48 (78 giri, 4ff) (30)
Concerto per violino *con violino principale e altro violino per eco in lontano*,
RV 552 (trascrizione di Molinari)
Armando Gramigna, Ercole Giaccone (violini), Orchestra Sinfonica dell'E.I.A.R, Willy Ferrero (dir.) (Ø 1942)
(+ Bach)

Altre stampe:
CETRA CB 20194/95 (78 giri, 4ff) (30)
CETRA CC 2217/18 (78 giri, 4ff) (30)

1952/→.4 VOX PL 6650 (30)
← POLYDOR 566.274/5 (78 giri, 1f.) (30)
Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10] (Largo)
Henri Merckel, Lucien Schwartz, Jacques Dumont, Maurice Crut (violini),
Orchestre de Chambre Pro Musica de Paris, Arthur Goldschmidt (dir.) (Ø 1936)
(+ Bach: Concerto per 4 clavicembali BWV 1065; Concerto per 3 clavicembali
BWV 1064)

Altre stampe:
[RV 580 (Largo)] FONIT 66002 (78 giri, 1f.) (30)
[RV 580 (Largo)] FONIT 60004/05 (78 giri, 1f.) (30)
[RV 580 (Largo)] POLYDOR 540002 (25) (+ Bach)

- 1952/→.5 CETRA-SORIA 50.045 (30)
 ← CETRA AT 0157/58 (78 giri, 4ff) (25) (1950)
 Concerto per viola d'amore RV 392 (trascrizione di Sabatini)
 ← CETRA AT 0161/62 (78 giri, 4ff) (25) (1950)
 Concerto per 2 violini RV 523 (trascrizione di Casella)
 ← CETRA AT 0138/39 (78 giri, 3ff) (25) (1950)
 Concerto per archi RV 158
 ← CETRA AT 0163/64 (78 giri, 4ff) (25) (1950)
 Sonata per violoncello RV 40 (trascrizione di D'Indy per violoncello e orchestra)
 Edmondo Malanotte, Ferruccio Scaglia (violini), Renzo Sabatini (viola d'amore), Massimo Amfitheatrof (violoncello), Collegium Musicum di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1949)
- Altre stampe:
 CETRA CS-546 (30)
 CETRA LPU 0021 (30)
- 1952/→.6 LUMEN 2 LD 102 (25)
 ← LUMEN 208011/13 (78 giri, 3ff) (30) (1952)
 Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]; Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10] (trascrizione di Bouvier)
 Robert Gendre, Jacques Dejean, Suzanne Plazonich, Denyse Marchand (violini), Orchestre de Chambre de Paris, Pierre Duvauchelle (dir.) (Ø 1951)
- Altre stampe:
 [RV 522] LUMEN 2 LD 401 (25) (+ Cimarosa)
 Download:
 [RV 522 + Cimarosa] BNF COLLECTION
- 1952/→.7 PATHE 45 ED 13 (MS 45) (17)
 ← PATHÉ PD 146/7 (78 giri, 4ff) (25) (1952)
 Sonata per violoncello RV 40 (trascrizione di D'Indy)
 Jacques Neilz (violoncello), Quatuor à cordes Pascal (Ø TAQ 1952)
- Riedizione numerica:
 FERGOTTEN RECORDS/CD fr 585/6
- 1952/→.8 SUPRAPHON LPM 35 (25)
 ← ULTRAPHON H 23804 (78 giri, 2ff) (30) (1949)
 Sinfonia per archi *Al Santo Sepolcro*, RV 169
 Czech Philharmonic Orchestra, Antonio Pedrotti (dir.) (Ø 1949)
- Altre stampe:
 SUPRAPHON D 20111(25)
 Download:
<http://www.amazon.com/Antonio-Pedrotti-conducts-Philharmonic-Orchestra/dp/B0060BMTOS>

ÉDITION LP DIRECTE

- 1952/LPM.1 ALLEGRO SLP 2 (30)
Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV 575
Ensemble Instrumental Sinfonia, Jean Witold (dir.) (Ø 1952)
(+ Geminiani, Sammartini)
- 1952/LPM.2 ANGELICUM LPA 957 (30)
Concerto per archi RV 152 (trascrizione di Gentili); Concerto per mandolino
RV 425
Nino Catania (mandolino), Orchestra dell'Angelicum di Milano, Aladar
Janes (dir.) (Ø 1951)
(+ Bonporti)

Compilazione:
[RV 425] ANGELICUM LPA 956 (30) (+ Debussy, Bettinelli, Bonporti)
[RV 152] ANGELICUM LPA 958 (30) (+ Bonporti, Debussy, Mozart,
Tchaikowsky)
- 1952/LPM.3 ANGELICUM LPA 959 (30)
Kyrie, RV 587 (revisione di Mortari); Mottetto per soprano *Canta in prato,
ride in monte*, RV 623 (revisione di Mortari); 4 arie per soprano *Dille ch'il viver
mio* (Teuzzone, III.8), *Zeffiretti che sussurrate* (estratto: *Vieni, vieni* RV 749.31),
La pastorella sul primo albore, RV 749.13, *Di due rai languir costante* con 2
flautolet, RV 749.17 (trascrizione di Turchi)
Irma Bozzi Luca (soprano) [4 arie], Elena Mauborgne (soprano) [RV 623],
Orchestra dell'Angelicum di Milano, Aladar Janes (dir.) (Ø 1951)
(+ Monteverdi)
- 1952/LPM.4 CONCERTUM CPL 196 (30)
Concerti per violino RV 367, RV 186; Concerti per archi RV 134, RV 136
Elliot Magaziner (violino), Orchestre Symphonique de Paris, Charles Bruck
(dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:
POLYMUSIC PRLP 1006 (30)
- 1952/LPM.5 [CONCERTUM] EKO LP 2 (MS 45) (17)
Concerti per archi *Alla rustica* RV 151, RV 164
Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:
LYRICHORD LLS-5 (30) (+ Bach, Händel)
[RV 164] MUSIDISC RC 413 (17) (45) (+ RV 537)
- 1952/LPM.6 [CONCERTUM] EKO LP 3 (MS 45) (17)
Sinfonia per archi RV 146; Sinfonia de *L'incoronazione di Dario* RV 719
(trascrizione di Landshof)
Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.) (Ø 1952)

- 1952/LPM.7 [CONCERTEUM] EKO LM 3 (25)
Concerto per violino RV 383a [Op. IV n° 1]; Concerti per archi RV 118, RV 120, *Alla rustica* RV 151
Georges Alès (violino), Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.) (Ø 1952)
- 1952/LPM.8 CONCERT HALL SOCIETY CH F 17(30)
Concerto per flauto diritto RV 441 (trascrizione di Maylan)
Raymond Meylan (flauto diritto), Concert Hall Symphony Orchestra, Clemens Dahinden (dir.) (Ø 1952)
(+ Abinoni, Manfredini, Torelli)
- 1952/LPM.9 CONCERT HALL SOCIETY G 6 (30)
Concerti per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9], RV 455
Egon Parolari (oboe), Winterthur Symphonic Orchestra, Clemens Dahinden (dir.) (Ø 1952)
Concerto per 2 trombe RV 537; Concerto per 2 corni RV 539 (trascrizione per 2 trombe in mi bemolle maggiore)
Fred Hausdoerfer, Harry Sevenstern (trombe), Concert Hall Symphony Orchestra, Otto Ackermann (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:
CONCERT HALL SOCIETY H-1642 (30)
[RV 454] CONCERT HALL SOCIETY CHS 1242 (30)
[RV 454] CONCERT HALL SOCIETY CHC 84 (30)
- 1952/LPM.10 CONCERT HALL SOCIETY CH H 16 (30)
Concerto per viola d'amore RV 770 [*olim* RV 395a]
Johann van Helden (viola d'amore), Concert Hall Symphony Orchestra, Otto Ackermann (dir.) (Ø 1952)
(+ Durante, Marcello, Torelli)

Altre stampe:
[RV 393] CONCERT HALL SOCIETY CHC 84 (30)
- 1952/LPM.11 CONCERT HALL SOCIETY CHS 1134 (2 x 30) (in set)
La Cetra 12 concerti Op. IX (integrale)
Ensemble d'Archets de l'Orchestre National de Paris, Louis Kaufman (violon et dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:
CLASSIC CLP 6197/98 (2x30)
Download:
<http://www.europarchive.org/results.php?query=vivaldi&additional=&x=0&y=0>

- 1952/LPM.12 CLUB NATIONAL DU DISQUE CN 2 (30)
Concerto per 2 trombe RV 537
Raymond Tournesac, Pierre Piton (trombe), Orchestre de Chambre Paul Kuentz, Paul Kuentz (dir.) (Ø 1952? TAQ 1954)
(+ Bach, Mozart)

Note:
la parution indiquée en 1952 est peut-être plus tardive TAQ 1954.
- 1952/LPM.13 CONTREPOINT MC 20019 (25)
Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]
Orchestra da camera di Bologna, Newell Jenkins (dir.) (Ø c. 1952)
(+ J. C. Bach, Rameau)
- 1952/LPM.14 DECCA americana DL 9572 (30)⁴⁶
Concerto per organo BWV 592 in sol maggiore di J. S. Bach da Sachsen-Weimar (trascrizione per violoncello e archi di Fasano)
(+ Albinoni, Scarlatti, Tartini)
Massimo Amfitheatrof (violoncello), I Virtuosi di Roma (Collegium Musicum Italicum), Renato Fasano (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:
BRUNSWICK AXTL 1004 (30)
DECCA UAT-233091 (30)
DECCA BXTL 5061 (30)
CID UAT 273091 (30)

Note:
concerto attribué par erreur à Vivaldi dans plusieurs catalogues
- 1952/LPM.15 DECCA inglese LX 3100 (25)⁴⁷
Concerto per fagotto RV 481
Henri Helaerts (fagotto), Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet (dir.) (Ø 1952)
(+ A. Marcello)

Altre stampe:
LONDON LS 591 (25)
Riedizione numerica:
DECCA/CD Eloquence – ELQ 4800833 (voir 2008-9/R2)
- 1952/LPM.16 L'OISEAU LYRE LD 11 (30)
Sonata a tre RV 67 [Op. I n° 2] (trascrizione per flauto e oboe)
Kurt Redel (flauto traverso), Helmut Winschermann (oboe), Martin Bochmann (violoncello), Irmgard Lechner (clavicembalo) (Ø 1951)
(+ Händel, Keiser, Loeillet)

⁴⁶ Annoncé dans «The Gramophone» en avril 1952.

⁴⁷ Critiqué dans «The Gramophone» en janvier 1953.

1952/LPM.17 PERIOD SPLP 533 (3 x 30)

Juditha triumphans RV 544 (revisione di Ephrikian)

Rosanna Giancola (soprano), Maria Amadini (contralto), Emilio Cristinelli (tenore), Marcello Cortis (baritono), Giuliano Ferrein (basso) Coro del Teatro La Fenice e Orchestra da camera della Scuola Veneziana, Angelo Ephrikian (dir.) (Ø 1951)

Altre stampe:

CLASSICS C- 3107/09 (3 x 30)

CLASSIC C 6107/09 (3 x 30)

NIXA PLP 533 (3 x 30)

Download:

<http://www.europarchive.org/results.php?query=vivaldi&additional=&x=0&y=0>

Estratti:

PERIOD SPLP 557 (30)

CONCERT HALL SOCIETY 2072 (30)

CONCERT HALL SOCIETY 2050 (30)

1952/LPM.18 PERIOD RENAISSANCE SPLP 537 (30)

Introduzione *Canta in prato* RV 636; *Dixit* in due cori RV 594 (senza la fuga doppia finale) (revisione di Ephrikian)

Rosanna Giancola, Luciana Piovesan (soprani), Maria Amadini (contralto), Emilio Cristinelli (tenore), Marcello Cortis (baritono), Giuliano Ferrein (basso), Coro del Teatro La Fenice e Orchestra da camera della Scuola Veneziana, Angelo Ephrikian (dir.) (Ø 1951)

Altre stampe:

CLASSIC -6115 (30)

NIXA 537 (30)⁴⁸

Download:

<http://www.europarchive.org/results.php?query=creator:Antonio%20Vivaldi>

1952/LPM.19 RCA italiana ML 20 224 (30)

Sonata per violoncello RV 43

Enrico Mainardi (violoncello), Carlo Zecchi (pianoforte) (Ø c. 1952)
(+ Boccherini, Marcello)

Riedizione numerica:

DOREMI DHR-7926/28 (2 CD in set)

Download:

<http://www.qobuz.com/fr-fr/album/-mainardi-zecchi-play-baroque-music-enrico-mainardi-carlo-zecchi/0886444400428>

1952/LPM.20 RCA VICTOR LM 1721 (30)

Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (trascrizione di Stokowski)

⁴⁸ Critiqué dans «The Gramophone» en décembre 1953.

Stokowski Symphonic Orchestra, Leopold Stokowski (dir.) (Ø 1952)
(+ Cesti, Frescobaldi, Gabrieli, Lulli, Palestrina)

Altre stampe:

[RV 565] VICTOR VDM 1721 (MS 45) (17)

VOIX DE SON MAITRE FALP 245 (30)

1952/LPM.21 STRADIVARI STR 604 (30)

Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]

Sylvan Shulman, Fred Buldrini, Louis Graeler (violini), Stradivari String Orchestra, Arnold Eidus (violino e dir.) (Ø 1951)
(+ Händel)

Altre stampe:

CONCERTEUM CS 194 (30)

ALLEGRO ALG 3146

1952/LPM.22 VOX PL 7140 (30)⁴⁹

Beatus Vir in due cori RV 597 (revisione di Maderna)

Frederike Sailer, Lieselotte Kiefer (soprani), Herbert Graf (tenore), Bruno Müller, Hermann Werdermann (bassi), Kammerchor der Stuttgarter Staat Musikalischen Akademie, Stuttgarter Kammerorchester, Hans Grischkat (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:

PATHE-VOX LP 7140 (30)

WESTMINSTER WL65049 (30)

LYRICHORD 95 (30)

1952/LPM.23 VOX PL 7150 (30)

6 Concerti per flauto traverso Op. X (integrale)

Jean-Pierre Rampal (flauto traverso), Orchestre de Chambre Louis de Froment, Louis de Froment (dir.) (Ø 1950)

Altre stampe:

CLASSIC C-6070 (30)

CONCERT HALL SOCIETY C-6070 (30)

FEDLSTED L 89003 (30)⁵⁰

TURNABOUT 4023 (30)

TURNABOUT/stereo artificiale 34023 (30)

Riedizione numerica:

TUXEDO /CD 1063 (voir 1991/C6)

Download:

I TUNES «The Young Rampal»

<https://itunes.apple.com/us/album/vivaldi-six-flute-concerti/id656750824>

⁴⁹ Critiqué dans «The Gramophone» en avril 1953.

⁵⁰ Critiqué dans «The Gramophone» en octobre 1954.

DISCOGRAPHIE 1953

ÉDITION 78 TOURS

Sans report en LP

- 1953/78.1 COLUMBIA (japanese) AK 497/9 (78 giri, 3ff) (30)
Concerto per violino RV 317 [Op. XII n° 1] (trascrizione di Nachéz)
Shinichi Suzuki (violino), S. Suzuki (pianoforte) (Ø TAQ 1952)
- 1953/78.2 PATHÉ 9540 (78 giri, 2ff) (30)
Sonata per violino RV 31 [Op. II n° 2] (trascrizione di David)
Charles Herman (violino) (Ø TAQ 1953)
- Altre stampe:
PATHÉ 9643 (78 giri, 3ff) (30)
- 1953/78.3 QUALITON MK 1556/7 (78 giri, 4?ff) (30)
Concerto per violino RV 317 [Op. XII n° 1] (trascrizione di Nachéz[?])
András Gertler (violino), Hungarian State Orchestra, Viktor Vaszy (dir.)
(Ø TAQ 1952)

RÉÉDITION 78 TOURS →LP

- 1953/→.1 COLOSSEUM CLPS 1029 (30)
← DURIUM SA 104/5 (78 giri, 3ff) (30) (1948)
Concerto per fagotto *La notte* RV 501
← DURIUM SA 106/7 (78 giri, 3ff) (30) (1948)
Concerto con molti strumenti per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto,
per la Solennità di San Lorenzo RV 556a
← DURIUM SA 108 (78 giri, 2ff) (30) (1948)
Sinfonia per archi *Al Santo Sepolcro* RV 169
Aldo Montanari (fagotto), Orchestra di professori della Scala, Angelo
Ephrikian (dir.) (Ø 1948)
- Altre stampe:
PACIFIC 7510-2 (30)

ÉDITION LP DIRECTE

- 1953/LPM.1 BOITE A MUSIQUE LD 01 (25)
Concerto da camera per flauto traverso, oboe, violino, fagotto RV 107;
Sonata per flauto traverso RV Anh. 99 [*olim* RV 49]
Jean-Pierre Rampal (flauto traverso), Pierre Pierlot (oboe), Robert Gendre
(violino), Paul Hongne (fagotto), Robert Veyron-Lacroix (clavicembalo)
(Ø 1952)
(+ Bach)

Altre stampe:

BOITE A MUSIQUE 086 (30) (+ Bach)

HAYDN SOCIETY HSLP 80 (30) (+ Bach)

HAYDN SOCIETY 9033 (30) (+ Bach)

Download:

BNFCOLLECTION

- 1953/LPM.2 COLOSSEUM CLPS 1015 (30)
Concerto per violino RV 254; Concerto per fagotto RV 497
Enrico Minetti (violino), Enzo Muccetti (fagotto), Archi dell'Orchestra del Teatro alla Scala, Tommaso Valdinoci (dir.)
Concerto da camera per flauto diritto, oboe, fagotto, senza b.c. RV 103
Giuseppe Peloso (flauto traverso), F. Ranzoni (oboe), Enzo Muccetti (fagotto), Tommaso Valdinoci (dir.) (Ø TAQ 1952)
- 1953/LPM.3 CONCERT HALL SOCIETY CHS 1161 (25)
Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6] (trascrizione per armonica)
Larry Adler (armonica), Winterthur Symphonic Orchestra, Walter Goehr (dir.) (Ø 1953)
(+ Mozart, Purcell, Bach)

Altre stampe:
MERCURY MG 7054 (30)
- 1953/LPM.4 CONTREPOINT MC 20108 (30)
Le quattro stagioni, Op. VIII n° 1-4
Tino Bacchetta (violino), Orchestre de Chambre Sinfonia, Jean Witold (dir.) (Ø 1953)

Altre stampe:
VOGUE EXTP 1046/9 (4 x MS 45) (17)
MODE MDINT 9043 (30)
LONDON TWV 91157 (30)⁵¹
Download:
BNFCOLLECTION
- 1953/LPM.5 CONTREPOINT MC 20043 (30)
Concerto per 2 violini, 2 violoncelli RV 564; Concerto per 2 violini RV 529; Concerto per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9]; Concerto per fagotto RV 483
Philippe Lamacque, Francis Oguse (violini), Claude Brion, Pierre Degenne (violoncelli), Paul Hongne (fagotto), Pierre Pierlot (oboe), Orchestre de Chambre Sinfonia, Jean Witold (dir.) (Ø 1953)

Altre stampe:
LONDON TWV 91052 (30)⁵²
[RV 454] PERIOD SLP 723 (30) (+ RV 545 e Albinoni)

⁵¹ Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1956.

⁵² Critiqué dans «The Gramophone» en février 1955.

- 1953/LPM.6 CONTREPOINT 20058 (30)
Trio per liuto e violino RV 82
Michel Podolski (liuto), Janine Tryssesoone (violino), Fernand Terby (viola da gamba), Safford Cape (direzione musicologica) (Ø 1953)
(+ Baron, Haydn, St Luc)

Altre stampe:
PERIOD SLP 587 (30)
ORION ORST 032 (30)
MUSIDISC RC 790 (30)
- 1953/LPM.7 CONTREPOINT MC 20115 (30)
Concerto per archi *Alla rustica* RV 151; Concerto per 2 trombe RV 537
André Delmotte, Alfred Adriano (trombe), Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.) (Ø 1952)
(+ Corelli)

Altre stampe:
VOGUE EXTP 1053 (MS 45) (17)
VOGUE EXTP 1042 (MS 45) (17)
Compilazione:
CONCERTEUM CCX 277 (30) (+ Sinfonia RV 719 e Scarlatti)
VOGUE SCK 03 30 (30) (+ Sinfonia RV 719 e Corelli, Torelli)
[RV 537] MUSIDISC RC 413 (17) (45) (+ RV 164)
voir 1952/LPM 5
- 1953/LPM.8 DECCA inglese LX 3186 (25)
Sonata per violino e violoncello RV 83 (trascrizione di Ghedini)
Trio di Trieste: Renato Zanettovitch (violino), Libero Lana (violoncello), Dario De Rosa (pianoforte) (Ø 1952)
(+ Rameau, Saint-Saëns)

Altre stampe:
LONDON LL-687 (30) (25)
LONDON LS 600 (25) (senza il 3° movimento di RV 83)
Riedizione numerica:
DGG/CD "The complete recordings on Deutsche Gramophon"
Download:
<http://www.allmusic.com/album/the-complete-recordings-on-deutsche-grammophon-box-set-mw0001848734>
- 1953/LPM.9 DECCA inglese LXT 2765 (30)
Sonata per violoncello RV 40 (trascrizione di Bazelaire per violoncello e orchestra)
Pierre Fournier (violoncello), Stuttgarter Kammerorchester, Karl Münchinger (dir.) (Ø 1952)
(+ Boccherini, Couperin)

Altre stampe:

LONDON LL-687 (30) (+ Boccherini, Couperin)

DECCA LW 5196 (25) (+ Couperin)

[RV 40] DECCA CEP 610 (MS 45) (17)

[RV 40] DECCA ADW 8515 (MS 45) (17)

- 1953/LPM.10 DECCA americana DL 9575 (30) (Concerto n° 1)
Concerti per archi *Alla rustica* RV 151, RV 155, RV 159; Concerto per viola d'amore RV 395 (trascrizione di Sabatini)
Renzo Sabatini (viola d'amore), I Virtuosi di Roma (Collegium Musicum Italicum), Renato Fasano (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:

BRUNSWICK AXTL 1020 (30)⁵³

DECCA UAT-233040 (30)

CID UAT 273040 (30)

DGG 618.608 (30)

Download:

BNFCOLLECTION

- 1953/LPM.11 DECCA americana DL 9649 (30)
Concerto per violino *La primavera* Op. VIII n° 1 (*Danza pastorale*) (trascrizione di Molinari)
I Virtuosi di Roma (Collegium Musicum Italicum), Renato Fasano (dir.) (Ø 1952)
(+ Boccherini, Corelli, Scarlatti, Torelli: «Christmas Music»)

Altre stampe:

CID UAT 273-551 (30)

BRUNSWICK AXTL 1032 (30)

Download:

BNFCOLLECTION

- 1953/LPM.12 DECCA Americana DL 9679 (30) (Concerto n° 2)
Concerto per archi RV 163; Concerto per viola d'amore RV 394; Concerto per violino e 2 violoncelli RV 561; Concerto per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9]
Renzo Sabatini (viola d'amore), Arrigo Pelliccia (violino), Massimo Amfi-theatrof, Benedetto Mazzacurati (violoncelli), Renato Zanfini (oboe), I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:

BRUNSWICK AXTL 1061 (30)⁵⁴

DGG 618.608 (30)

FONIT LP 3002 (30)

DGG 18517 (30)

DGG 618.617 (30)

Download:

BNFCOLLECTION

⁵³ Critiqué dans «The Gramophone» en juillet 1953.

⁵⁴ Critiqué dans «The Gramophone» en octobre 1954.

- 1953/LPM.13 DECCA americana DL 9684 (30) (Concerto n° 3)
Concerto per 2 violoncelli RV 531; Concerto per flauto traverso *La notte* RV 439 [Op. X n° 2]; Concerto per oboe e violino RV 548; Concerto per violino e violoncello RV 547
Massimo Amfitheatrof, Benedetto Mazzacurati (violoncelli), Gesualdo Pellegrini (flauto traverso), Renato Zanfini (oboe), I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:
BRUNSWICK AXA 4502 (30)
CID UAT 273574 (30)
COLUMBIA CCL 35012 (30)
Download:
BNFCOLLECTION
- 1953/LPM.14 DECCA americana DL 9729 (30) (Concerto n° 4)
Concerti per violino *Il sospetto* RV 199, RV 265 [Op. III n° 12]; Concerto per 2 violini e violoncello RV 578 [Op. III n° 2]; Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]
Luigi Ferro, Arrigo Pelliccia (violini), Massimo Amfitheatrof, Benedetto Mazzacurati (violoncelli), I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:
BRUNSWICK AXA 4505 (30)
CID UAT 273589 (30)
- 1953/LPM.15 DUCRETET-THOMSON LPG 8556 (30)
Gloria RV 589 (trascrizione di Casella)
Pierrette Alarie (soprano), Marie-Thérèse Cahn (contralto), Ensemble Vocal de Paris, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, André Jouve (dir.) (Ø 1952)
(+ Mozart)

Altre stampe:
DUCRETET-THOMSON 93080 (30)⁵⁵
DUCRETET 255 C 061 (30)
WESTMINSTER (WL) 5287 (30)
TELEFUNKEN. LT 6365 (30)
TELEFUNKEN. BLE 14011 (30)
TELEFUNKEN. AWT 84011 E (30)
Riedizione numerica:
HAFG/CD 10319 (voir 2007-8/R2)
FERGOTTEN RECORDS/CD fr 420
- 1953/LPM.16 HAYDN SOCIETY HSLP 1053 (25)
Concerti per viola d'amore RV 770 [*olim* 395a], RV 396
Harry Danks (viola d'amore), The London Ensemble, Thomas Peatfield (dir.) (Ø 1952)

⁵⁵ Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1956.

Altre stampe:

NIXA LPY 901 (25)

Download:

<http://www.europarchive.org/results.php?query=creator%3AAntonio+Vivaldi&page=1&sort=-/metadata/publicdate>

1953/LPM.17 PERIOD RENAISSANCE Rn X 50 (30)

Laudate Pueri RV 600, *Laudate Pueri* RV 601 (revisione di Ephrikian)

Rosanna Giancola (soprano), Orchestra d'Archî della Scuola Veneziana, Angelo Ephrikian (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:

CONTREPOINT MC 20.030 (30)

1953/LPM.18 PERIOD RENAISSANCE Rn X 58 (30)

Salve Regina RV 618; Cantate per alto e strumenti *In Honore del Principe Darmstadt* RV 686; Concerto per archi RV 136 (revisione di Ephrikian)

Giannella Borelli (mezzosoprano), Orchestra d'Archî della Scuola Veneziana, Angelo Ephrikian (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:

CONTREPOINT MC 20105 (30)

1953/LPM.19 STRADIVARI STR 621 (30)

Concerti con molti strumenti: Concerto *Funebre* per violino, oboe, salmoè, 3 viole all'inglese RV 579, Concerto per violino solo, 2 violini, 2 violini in tromba marina, 2 violoncelli, 2 viole all'inglese, 2 flauti diritti, oboe, 2 salmoè, 2 clavicembali RV 555; Concerto per violino, 2 oboi, 2 corni, violoncello, fagotto RV 569; Concerto da camera per flauto traverso, 2 violini, fagotto *La notte* RV 104 (orchestrazione con orchestra d'archi) (revisione di Ephrikian) Guido Novello (flauto traverso), Orchestra d'Archî della Scuola Veneziana, Angelo Ephrikian (dir.) (Ø 1952)

Altre stampe:

CONTREPOINT CMD 344 (30)

CONTREPOINT MC 20078 (30)

Compilazione:

PERIOD SLP 740 (30)

[RV 555, RV 569] vedere STRADIVARI STR 621 (30)

[RV 155, RV 510] vedere PERIOD SPLP 514 (30)

+ [Concerto per violino RV 212a]⁵⁶

Download:

BNF COLLECTION

⁵⁶ Angelo Ephrikian a toujours affirmé qu'il n'a jamais enregistré le RV 212a, ajouté à la compilation et d'origine inconnue.

1953/LPM.20 VOX PL 7990 (30)⁵⁷

Serenata a tre RV 690 (revisione di Frazzi)

Grete Rapisardi-Savio, Silvana Zanolli (soprani), Amilcare Blaffard⁵⁸
(tenore), Orchestra da camera di Milano, Edwin Löhrer (dir.) (Ø 1952)

Autre stampe:

PATHE-VOX PL 7990 (30)

VOX DL-670 (30)

VOX 670 (30)

Download:

<http://www.melodig.com/release/13244989/>

BNF COLLECTION

1953/LPM.21 VOX PL 7420 (3 x 30) (in set)⁵⁹

L'Estro armonico 12 Concerti Op. III (Édition Le Cène) (intégrale)

Reinhold Barchet, Franz Hopfner, Andrea Steffen-Wendling, Heinz Endres
(violini), Siegfried Barchet (violoncello), Stuttgart Pro Musica Orchester,
Rolf Reinhardt (dir.) (Ø 1952)⁶⁰

Autre stampe:

PATHÉ-VOX VP 273 (3 x 30) (in set)

VOX DL 271 (3 x 30) (in set)

VOX PL 7243 (3 x 30) (in set)

VOX VBX 20 (3 x 30) (in set)

VOX/stereo artificiale VBX 20 (3 x 30) (in set)

Download:

<http://www.europarchive.org/results.php?query=vivaldi&additional=&x=0&y=0>

DISCOGRAPHIE 1954

RÉÉDITION 78 TOURS → LP

1954/→.1 DGG ARCHIVE EPA 37130 (MS 45) (17)⁶¹

← (DGG "Archiv" AM 4007/08 30 3f.) (30) (1952)

← (DGG "Archiv" 4413 AVM 30 3f.) (30) (1952)

Concerto per viola d'amore e liuto RV 540

Emil Seiler (viola d'amore), Walter Gerwig (liuto), Kammermusikkreis Emil
Seiler (Ø 1952)

Autre stampe:

DGG ARCHIV ARC 13046 (25) (+ Corelli)⁶²

⁵⁷ Critiqué dans «The Gramophone» en décembre 1953.

⁵⁸ Selon «The Gramophone» en avril 1954, Alfredo Bianchini, le nom du tenor indiqué sur le disque, est une erreur.

⁵⁹ Critiqué dans «The Gramophone» en avril 1953.

⁶⁰ Annoncé dans «The Gramophone» dès juin 1952.

⁶¹ Critiqué dans «The Gramophone» en mai 1957.

⁶² Critiqué dans «The Gramophone» en novembre 1958.

ÉDITION LP DIRECTE

- 1954/LPM.1 ANGELICUM LPA 1002 (30)
Concerti per archi RV 134, RV 142, RV 156, RV 158
Orchestra dell' Angelicum di Milano, Richard Schumacher (dir.) (Ø c. 1953)
- 1954/LPM.2 ANGELICUM LPA 1007 (30)
Kyrie RV 587 (trascrizione di Mortari)
Irma Bozzi Luca, Elena Mauborgne (soprano), Orchestra dell' Angelicum di Milano, Aladar Janes (dir.) (Ø 1951) (anche 1952/LPM.3)
Stabat Mater RV 621 (trascrizione di Casella)
Maria Teresa Mandalari (contralto), Orchestra dell' Angelicum di Milano, Piero Santi (dir.) (Ø c. 1953)
- 1954/LPM.3 BOITE A MUSIQUE LD 06 (30)
Concerti da camera per flauto, oboe, violino, fagotto *La pastorella* RV 95, RV 100;
Concerto da camera per flauto, oboe, fagotto RV 103; Sonata per flauto diritto e fagotto RV 86; Sonata per oboe RV 53
Jean-Pierre Rampal (flauto traverso), Pierre Pierlot (oboe), Robert Gendre (violino), Paul Hongne (fagotto), Robert Veyron-Lacroix (clavicembalo) (Ø 1953)

Altre stampe:
HAYDN SOCIETY HSLP 82 (30)
ARGO RG 95 (30)⁶³
HAYDN SOCIETY 9014 (30)
MUSICAL HERITAGE SOCIETY MHS 820 (30)
Estratti:
[RV 103, RV 53] BOITE A MUSIQUE LD 1003 (17)
Download:
BNF COLLECTION
- 1954/LPM.4 COLOSSEUM CLPS 1050 (30)
Stabat Mater RV 621 (trascrizione di Casella)
Giulietta Simionato (mezzosoprano), Orchestra Romana da camera della Società del Quartetto, Gino Nucci (dir.) (Ø 1952)
(+ Monteverdi, Frescobaldi)
- 1954/LPM.5 COLUMBIA ML 5087 (30)
Concerto per 2 violini RV 522a (trascrizione di S. Franko)
(+ Bach)
Isaac Stern, David Oïstrakh (violini), Philharmonia Orchestra, Eugène Ormandy (dir.) (Ø 1954)

Altre stampe:
CBS BR 155.016 (30)
PHILIPS 400107 AE (MS 45) (17)

⁶³ Critiqué dans «The Gramophone» en mai 1957.

PHILIPS 409020 AE (MS 45) (17)
PHILIPS A 01239 L (30)
PHILIPS ABE 10181 (30)
PHILIPS ABL 3138 (30)⁶⁴
PHILIPS G 05650 R (25)
CBS/stereo artificiale SBR 155.016 (30)
Download:
<https://archive.org/details/Vivaldi2violinConcertoInDMinorOp.311sternOistrakhOrmandy>

- 1954/LPM.6 COLUMBIA QCX 10039 (30) (Concerto n° 1)
Concerto per 3 violini RV 551
Franco Tamponi, Felix Ayo, Walter Gallozzi (violini), I Musici (Ø 1954)
(+ Gabrieli, Albinoni, Marcello)
Altre stampe:
COLUMBIA FCX 305 (30)
COLUMBIA 33CX 1163 (30)
COLUMBIA QCX 10039 (30)
HIS MASTER VOICE LALP 209 (30)
ANGEL 35088 (30)
- 1954/LPM.7 COLUMBIA FCX 304 (30) (Concerto n° 2)
Concerti per archi *Madrigalesco* RV 129, RV 158; Concerto per violino RV 230
[Op. III n° 9]; Concerto per viola d'amore RV 394
Montserrat Cervera (violino), Bruno Giuranna (viola d'amore), I Musici (Ø 1954)
Altre stampe:
COLUMBIA 33CX 1170 (30)
ANGEL 35087 (30)
COLUMBIA QCX 10038 (30)
HIS MASTER VOICE LALP 210 (30)
Compilazione dei volumi 1 (tutto) & 2 [RV 551]
COLUMBIA FCX 30.274
Download:
BNF COLLECTION
- 1954/LPM.8 COLUMBIA CX 1357 (30) (Concerto n° 4)⁶⁵
Concerto per viola d'amore RV 396; Concerto per 2 violini e violoncello RV 565
[Op. III n° 11]
Felix Ayo, Anna Maria Cotogni (violini), Bruno Giuranna (viola d'amore),
I Musici (Ø 1954)
(+ Corelli, Martini)
Altre stampe:
COLUMBIA 33QCX 10180 (30)⁶⁶
ANGEL 35253 (30)

⁶⁴ Critiqué dans «The Gramophone» en novembre 1956.

⁶⁵ Concerto n° 3: tutto Wassenauer [*olim* Pergolesi].

⁶⁶ Critiqué dans «The Gramophone» en juin 1956.

- 1954/LPM.9 [CONCERTEUM] LES QUATRE SAISONS LQS 1 (25)⁶⁷
Concerti per violino RV 282, RV 375
Georges Alès (violino), Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.)
(Ø 1953)

Autre stampe:
LES QUATRE SAISONS LQS 101 (25)
- 1954/LPM.10 [CONCERTEUM] LES QUATRE SAISONS LQS 102 (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4
Georges Alès (violino), Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.)
(Ø 1954)

Autre stampe:
CONCERTEUM CCX 227 (30)
GUILDE EUROPEENNE DU MICROSILLON GEM 8 (30)
SYMPHONIUM 3108 (30)
PERIOD SHO 309 (30) [+ RV 537]
- 1954/LPM.11 [CONCERTEUM] LES QUATRE SAISONS LQS 103 (30)
Concerti per violino Op. VIII n° 5, 6, 11, 12
Georges Alès (violino), Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.)
(Ø 1954)
- 1954/LPM.12 [CONCERTEUM] LES QUATRE SAISONS LQS 104 (30)
Concerti per violino Op. VIII n° 7, 8, 9, 10
Georges Alès (violino), Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.)
(Ø 1954)

Compilazione:
[I 3 precedenti dischi] CONCERTEUM CCX 102/104 (3 x 30)
- 1954/LPM.13 CONCERT HALL CHS 1254 (30)
Concerti per viola d'amore RV 394, RV 395, RV 396
Johann van Helden (viola d'amore), Concert Hall Symphony Orchestra,
Fred Handoerfen (dir.)
Concerti per fagotto RV 477, RV 485
Arnold Swillens (fagotto), Concert Hall Symphony Orchestra, Otto Ackermann
(dir.) (Ø 1954)

Autre stampe:
[RV 477] in CONCERT HALL SOCIETY 5215/5213 (2 x 30)
- 1954/LPM.14 DUCRETET THOMSON LAG 1014 (30)
Concerti per violino RV 341, RV 370; Concerto per 4 violini RV 549 [Op. III
n° 1]; Concerto per 4 violini e violoncello RV 567 [Op. III n° 7]
Luben Yordanoff (RV 341), Jean Champeil (RV 370) (violini), Orchestre Pro
Musica de Paris, Louis Saguer (dir.) (Ø 1952)

⁶⁷ Mentionné dans «The Gramophone» en avril 1954.

Altre stampe:

DUCRETET THOMSON 470 C 024 (30)

DUCRETET THOMSON 255 C 083 (25)

[RV 341] DUCRETET THOMSON 470 V 024 (MS 45) (17)

Download:

[Op. III n° 1, Op. III n° 7] BNF COLLECTION

1954/LPM.15 DUCRETET THOMSON LP 8702 (30)

Concerto per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9]; Concerto per fagotto RV 497; Concerto per flauto traverso RV 434 [Op. X n° 5]; Concerto con molti strumenti *Per l'Orchestra di Dresda* per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto RV 577

Jacques Castagnier (flauto traverso), Robert Casier (oboe), Gérard Faisandier (fagotto), Nouvel Orchestre de Chambre de Paris, André Jouve (dir.) (Ø 1954)

Altre stampe:

[RV 577] DUCRETET THOMSON 470-C-034 (MS 45) (17)

[RV 577] DUCRETET THOMSON AW 8005 (MS 45) (17)

[RV 454] DUCRETET THOMSON AW 8004 (MS 45) (17)

[RV 434, RV 454, RV 497] DUCRETET THOMSON LP 8708 (25)

[RV 434, RV 454, RV 497] TELEFUNKEN NLB 6081 (25)

[RV 434, RV 454, RV 497] WESTMINSTER WL 6341 (25)

WESTMINSTER WL 5341 (30)

Download:

I TUNES

1954/LPM.16 DUCRETET THOMSON LAG 1019 (30)

Concerto per flauto traverso *La notte* RV 439 [Op. X n° 2] (trascrizione per sestetto di fiati)

Alma Musica Sextet (Ø 1953)

(+ Gabrieli, Willaert)

Altre stampe:

DUCRETET THOMSON DTL 93046 (30)

[RV 439] TELEFUNKEN AWT 8013 (ou 8016) (MS 45) (17)

Download:

BNF COLLECTION

1954/LPM.17 DUCRETET THOMSON LA 1079 (25)

Concerto per 2 violoncelli RV 531

Michel Tournus, Germaine Quellier Fleury (violoncelli), Orchestre de Chambre de Paris, Gérard Cartigny (dir.) (Ø 1954)

(+ Durante, Wassenauer [*olim* Pergolesi])

Altre stampe:

DUCRETET THOMSON DTL 93044(30)

[RV 531] TELEFUNKEN AWT 8024 (MS 45) (17)

1954/LPM.18 DUCRETET THOMSON LA 1080 (25)

Concerto per 2 oboi, 2 clarinetti RV 559; Concerto da camera per flauto traverso, 2 violini RV 108; Concerto per fagotto RV 504

Jacques Castagnier (flauto traverso), Robert Casier, André François (oboi), Gérard Faisandier (fagotto), Henri Druart, André Boutard (clarinetti), Orchestre de Chambre de Paris, Gérard Cartigny (dir.) (Ø 1954)

Riedizione numerica:

FORGOTTEN RECORDS/CD Fr 660 (+ *Stabat Mater*)

1954/LPM.19 DUCRETET THOMSON LLA 1081 (25)

Concerto per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9]

Robert Casier (oboe), Nouvel Orchestre de Chambre de Paris, André Jouve (dir.) (Ø 1954)

Concerto per oboe e fagotto RV 545

Robert Casier (oboe), Gérard Faisandier (fagotto), Orchestre de Chambre de Paris, Gérard Cartigny (dir.) (Ø 1954)

Altre stampe:

TELEFUNKEN TW 30016 (25)

DUCRETET THOMSON MEL 94.005 (25)⁶⁸

1954/LPM.20 ERATO DP 31-1 (30)

Concerto con molti strumenti *Per l'Orchestra di Dresda* per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto RV 577

Huguette Fernandez (violino), Ensemble Instrumental Jean-Marie Leclair, Jean-François Paillard (dir.) (Ø 1954)
(+ Torelli, Locatelli)

Altre stampe:

HAYDN 9036 (30)

Download:

[RV 577] BNF COLLECTION

1954/LPM.21 PHILIPS N 00686 R (30)

Concerto per mandolino RV 425

Wesser Dekker (mandolino), Caecilia Mandoline Players (Ø 1953)
(+ Beethoven, Hasse, Mozart, Quantz)

Altre stampe:

PHILIPS ABE 10100 (30) (+ Hasse)⁶⁹

[RV 425] PHILIPS 400.023 (MS 45) (17) (+ Hasse)

PHILIPS 500049 (30)

PHILIPS/stereo artificiale 900049 (30)

Download:

I TUNES

⁶⁸ Critiqué dans «The Gramophone» en juillet 1955.

⁶⁹ Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1959.

- 1954/LPM.22 PHILIPS A 77 1 (30)
Concerto da camera per flauto diritto, oboe, fagotto RV 103
Quintette à vent de Paris: Jacques Castagnier (flauto traverso), Robert Casier (oboe), Gérard Faisandier (fagotto) (Ø TAQ 1954)
(+ Haydn, Mozart)

Altre stampe:
PHILIPS A 77.403 (30)
[RV 103] PHILIPS 432611 (MS 45) (17)
EPIC LC-3461 (30)
Download:
I TUNES
- 1954/LPM.23 RCA VICTOR LM 1767 (30)
Cantata per alto e strumenti *Cessate, omai cessate* RV 684; Sinfonia per archi RV 146; Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]
Luisa Ribacchi (mezzosoprano), Società Corelli (Ø c. 1953)
(+ Marcello, Carissimi, Geminiani)
- 1954/LPM.24 HIS MASTER'S VOICE HLP 16 (30)
Concerto per oboe e violino RV 548
Leonard Brain (oboe), Winifred Roberts (violino), Goldsbrough Orchestra, Arnold Goldsbrough (dir.) (Ø 1954)

Altre stampe:
[RV 548] HIS MASTER'S VOICE HMS 68 (78 giri, 2ff) (30)
RCA VICTOR LM 6031 (2 x 30) (in set)
RCA VICTOR/stereo artificiale LSC 6031 (2 x 30)
Note:
collection "The History of Music in Sound, Vol. VI: The Growth of Instrumental Music (1630-1750)" (+ Bach, Biber, Buxtehude, Chambonnières, Corelli, Dandrieu, Erlebach, Händel, Lebegue, Leclair, Legrenzi, Jenkins, Purcell, Raison, Rossi, Telemann)
- 1954/LPM.25 VOCE DEL PADRONE QALP 10400 (30)
Concerto per violino in due cori *Per la SS. Assunzione di MV* RV 581; Concerto per oboe RV 455
Luigi Ferro (violino), Renato Zanfini (oboe) I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1953)
(+ Marcheselli, Respighi)

Altre stampe:
[RV 581, RV 455] VOCE DEL PADRONE QBL 2019 (25)
[RV 581, RV 455] VOCE DEL PADRONE QBLP 5019 (25)
[RV 581, RV 455] ELECTROLA E 70034 (25)
[RV 581, RV 455] VOIX DE SON MAITRE FBLP 1054 (25)
[RV 581, RV 455] VOIX DE SON MAITRE (PLM) FBLP 25095 (25)

[RV 581, RV 455] HIS MASTER VOICE BLP 1042 (25)⁷⁰
[RV 581, RV 455] HIS MASTER VOICE FBLP 1054 (25)
[RV 581, RV 455] HIS MASTER VOICE WFBLP 1054 (25)
[RV 455] VICTOR LHMV-2 (30) (+ Corelli, Clementi)
[RV 455] HIS MASTER VOICES LHMV-2 (30) (+ Corelli, Clementi)
Download:
I TUNES

1954/LPM.26 VOX DL 103 (3 x 30) (in set)⁷¹
La stravaganza 12 Concerti per violino Op. IV (integrale)
Reinhold Barchet (violino), Stuttgart Pro Musica Orchester, Rolf Reinhardt
(dir.) (Ø 1953)

Autre stampe:
PATHE VOX DL 103 (3 x 30) (in set)
VOX VBX 31 (3 x 30) (in set)
VOX/stéréo artificiale SDBX-531 (3 x 30) (in set)
[extrait: Op. IV n° 1, 4, 7, 8, 9, 11] VOX DL 100
Download:
BNF COLLECTION

DISCOGRAPHIE 1955

Tous les enregistrements à partir de 1955 paraissent directement en LP

1955/LPM.1 ALLEGRO ELITE ALG 3146 (30)
Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]; Sonata a tre RV 67
[Op. I n° 2] (transcription pour oboe et violino)
Allegro Orchestra Society, Jan Tubbs (dir.) (Ø c. 1955)
(+ Scarlatti, Telemann)

Autre stampe:
ALLEGRO 9023 (30)
Download:
http://www.kf-a.org/son/Allegro_3146

1955/LPM.2 ANTHOLOGIE SONORE 3007 LD (30)
Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]
Fernando Zepparoni, Ruth Danz (violini), Walter Hillringhaus (violoncello),
Augsburger Kammerorchester, Walter Eigen Deyle (dir.) (Ø c. 1954)
(+ J. C. Bach, Locatelli, Wassenauer [olim Pergolesi])

Autre stampe:
HAYDN SOCIETY "L' Anthologie sonore" AS-39 LD (30)
ADÈS 1 3001 LD (30)
Download:
<https://www.kf-a.org>

⁷⁰ Critiqué dans «The Gramophone» en avril 1954.

⁷¹ Critiqué dans «The Gramophone» en février 1955.

- 1955/LPM.3 BOITE A MUSIQUE LD 13 (30)
 Concerto da camera per flauto, violino, fagotto RV 92; Concerti da camera per flauto, oboe, violino, fagotto RV 94, RV 99; Sonata a tre RV 67 [Op. I n° 2] (trascrizione per oboe e violino); Sonata per flauto traverso RV 48
 Jean-Pierre Rampal (flauto traverso), Pierre Pierlot (oboe), Robert Gendre (violino), Paul Hongne (fagotto), Robert Veyron-Lacroix (clavicembalo) (Ø 1954)
 Altre stampe:
 HAYDN SOCIETY HSLP 116 (30)
- 1955/LPM.4 COLUMBIA RL 6632 (30)
Gloria RV 589 (trascrizione di Casella); Concerto per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotto, liuto (versione 1) *per la Solennità di San Lorenzo* RV 556
 Ginevra Vivante (soprano), Claudia Garbi (mezzosoprano), Coro e Orchestra da camera della Scuola di Arzignano, Antonio Pellizzari (dir.) (Ø 1954) (+ Boccherini)
 Altre stampe:
 HARMONY HL 7096 (30) (1958)
- 1955/LPM.5 COUNTERPOINT 555 (30)
 Sonate per violoncello RV 40, RV 43 (trascrizione di D'Indy per violoncello e orchestra)
 Aldo Parisot (violoncello), Baltimore Conservatory Orchestra, Reginald Stewart (dir.) (Ø c. 1954) (+ Boccherini)
 Altre stampe:
 ESOTERIC 568 (30)
 COUNTERPOINT 568 (30)
 COUNTERPOINT/stereo artificiale 5555 (30)
 ESOTERIC/stereo artificiale 5555 (30)⁷²
- 1955/LPM.6 COLUMBIA FCX 369 (30) (concerto n° 1)
 Concerto per 4 violini RV 553
 Maria Borgo, Loredana D'Annibale, Teresa Pasquali (violini), Roberto Caruana (violoncello), Orchestra d'archi di Milano, Michelangelo Abbado (violino e dir.) (Ø 1954) (+ Bonporti, Cambini, Tartini)
- 1955/LPM.7 COLUMBIA FCX 370 (30) (concerto n° 2)
 Concerto per 3 violini RV 551; Concerto per violoncello RV 401
 Maria Borgo, Loredana D'Annibale, Teresa Pasquali (violini), Roberto Caruana (violoncello), Orchestra d'archi di Milano, Michelangelo Abbado (violino e dir.) (Ø 1954) (+ Albinoni, Wassenaer [*olim* Pergolesi])

⁷² «Re-recorded to simulate stereo».

- 1955/LPM.8 COLUMBIA FCX 368 (30) (concerto n° 3)
Concerto per violino e violoncello RV 546
Maria Borgo, Loredana D'Annibale, Teresa Pasquali (violini), Roberto Caruana (violoncello), Orchestra d'archi di Milano, Michelangelo Abbado (violino e dir.) (Ø 1954)
(+ Albinoni, Tartini, Wassenauer [*olim* Pergolesi])
- 1955/LPM.9 COLUMBIA ML-5044 (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4 (trascrizione di Toni, 1924)
John Corigliano (violino), NY Philharmonia, Guido Cantelli (dir.) (Ø 1955)

Altre stampe:
PHILIPS A012241 L (30)
PHILIPS S 06.640 R (30)
PHILIPS ABL 3063 (30)⁷³
PHILIPS G 05605 R (25)
PHILIPS G 03576 L (30)
COLUMBIA/stéréo artificiale MS-6744 (30)
PHILIPS /stéréo artificiale GBL 5599 (30)
Riedizione numerica:
PRISTINE CLASSICAL/CD PASC 176 (voir 2008-9/R1)
- 1955/LPM.10 COLUMBIA QCX 10138 (30)⁷⁴
Concerto per archi RV 158; Concerto per violino e organo RV 541
Alessandro Scarlatti Orchestra di Napoli, Franco Caracciolo (dir.) (Ø 1955)
(+ Cimarosa, Tartini)

Altre stampe:
ANGEL 35254 (30) (+ Leo, Sacchini)
COLUMBIA CX 1276 (30)
COLUMBIA C 90445 (30)
- 1955/LPM.11 COLUMBIA QCX 10179 (30)
Concerto con molti strumenti per 2 violini in tromba marina, 2 mandolini, 2 tiorbe, violoncello, 2 flauti, 2 salmoè RV 558 (trascrizione di Casella);
Sinfonia per archi *Al Santo Sepolcro* RV 169
Alessandro Scarlatti Orchestra di Napoli, Thomas Schippers (dir.) (Ø 1955)
(+ Durante, Salieri)

Altre stampe:
ANGEL 35335 (30)
COLUMBIA 33CX 1451 (30)⁷⁵
Riedizione numerica:
[RV 169] MEDICI MASTERS MM 012-2

⁷³ Critiqué dans «The Gramophone» en janvier 1957.

⁷⁴ Critiqué dans «The Gramophone» en octobre 1955.

⁷⁵ Critiqué dans «The Gramophone» en juin 1957.

- 1955/LPM.12 IMPERIAL ILP 135 (30)
Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]
Max Kayser, Bernhard Hamann (violini), Siegfried Palm (violoncello),
Nordwestdeutsche Philharmonie, Wilhelm Schüchter (dir.) (Ø 1955)
(+ Bach)

Altre stampe:
IMPERIAL 60280 (25)
IMPERIAL ILX 521 (30)
VOCE DEL PADRONE QFLP 4078 (25)
Download:
YOUTUBE <https://www.youtube.com/watch?v=ZUyIuL0zVIo>
- 1955/LPM.13 DISCOPHILES FRANCAIS DF 129 (30)
6 Concerti per flauto traverso Op. X (integrale)
Jean-Pierre Rampal (flauto traverso), Saar Kammerorchester, Karl Ristenpart
(dir.) (Ø 1954)

Altre stampe:
DISCOPHILES FRANCAIS DF 129 (30)
DISCOPHILES FRANCAIS KLDC 123 (30)
DISCOPHILES FRANCAIS DF 730002 (30)
[Op.X n°3, 5] DISCOPHILES FRANCAIS EX 317 053 (MS 45) (17)
Download:
BNF COLLECTION
- 1955/LPM.14 DISCOPHILES FRANCAIS DF 730017 (30)
Sonata da *Il pastor fido* RV Anh. 95.6 [Op. XIII] (di N. CHÈDEVILLE,
attribuito a Vivaldi)
Jean-Pierre Rampal (flauto traverso), Robert Veyron-Lacroix (clavicembalo)
(Ø 1955)

Altre stampe:
DISCOPHILES FRANCAIS KLDC 107
- 1955/LPM.15 L'OISEAU LYRE LD 73 (30)
Concerti per archi RV 142, RV 158; Concerto per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9];
Concerto per oboe e violino RV 548
Claude Maisonneuve (oboe), Georges Alès (violino), Ensemble Orchestral
de L'Oiseau Lyre, Louis de Froment (dir.) (Ø 1954)

Altre stampe:
L'OISEAU LYRE OL 50073 (30)⁷⁶
- 1955/LPM.16 L'OISEAU LYRE LD 84 (30)
Concerto per archi RV 155; Concerto per violoncello RV 401; Concerto per
violino e violoncello RV 547; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV 575
Robert Gendre, Georges Alès (violini), Roger Albin, André Rémond (violon-
celli), Ensemble Orchestral de L'Oiseau Lyre, Louis de Froment (dir.) (Ø 1955)

⁷⁶ Critiqué dans «The Gramophone» en octobre 1955.

Autre stampe:

L' OISEAU LYRE OL 50124 (30)⁷⁷

FONTANA 695300 KL (30)

Download:

BNF COLLECTION 2013

1955/LPM.17 RCA VICTOR. LM-1880 (30)

Concerto per violino *Il riposo* RV 270

Aldo Redditi (violino), Società Corelli (Ø 1955)

(+ Bonporti, Corelli, Galuppi)

Autre stampe:

RCA A 630 292 (30)

Download:

BNF COLLECTION

1955/LPM.18 VOCE DEL PADRONE QALP 10032 (30)

Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4

Luigi Ferro [*Primavera, Autunno*], Guido Mozzato [*Estate, Inverno*] (violini),
I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1954)

Autre stampe:

VOIX DE SON MAITRE FALP 373 (30)

VOIX DE SON MAITRE FALP 30.047 (30)

HIS MASTER VOICE ALP 1234 (30)⁷⁸

HIS MASTER VOICE WALP 1234 (30)

HIS MASTER VOICE HTA 15 (tape)

[*L'inverno*] VOCE DEL PADRONE 7 E PQ 644 (45)

Download:

BNF COLLECTION

1955/LPM.19 VOX DL 173 A/B/C (3 x 30) (in set)⁷⁹

Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, 12 Concerti per violino Op. VIII
(integrale)

Reinhold Barchet (violino), Stuttgart Pro Musica Orchester, Rolf Reinhardt
(dir.) (Ø 1954)

Autre stampe:

PATHE VOX DL 173 (3 x 30) (in set)

VOX VBX 32 (3 x 30) (in set)

VOX/stereo artificiale VBX 32 (3 x 30) (in set)

Download:

https://www.kf-a.org/son/Vox_VBX-32

1955/LPM.20 VOX PL 9520 (30)

Le quattro stagioni Op.VIII n° 1-4

⁷⁷ Critiqué dans «The Gramophone» en novembre 1956.

⁷⁸ Critiqué dans «The Gramophone» en mai 1955.

⁷⁹ Critiqué dans «The Gramophone» en août 1955 et en août 1956.

Reinhold Barchet (violino), Stuttgart Pro Musica Orchester, Rolf Reinhardt (dir.) (Ø 1954)

Altre stampe:

PATHE VOX 9520 (30)

MINIVOX MV 211 (25)

DISCOGRAPHIE 1956

1956/LPM.1 AMADEO AVRS 6002 (30)

Concerti per violino RV 356 [Op. III n° 6], RV 317 [Op. XII n° 1] (trascrizione di Naché); Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]; Concerto per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]

Jan Tomasow, Wilhelm Hübner (violini), Richard Harand (violoncello), Ludwig Pfersmann (flauto traverso), Kammerorchester der Wiener Staatsoper, Gustav Leonhardt (clavicembalo) (Ø 1955)

Altre stampe:

BACH. GUILD 538 (30)

VANGUARD PVL 7018 (30)⁸⁰

Download:

https://www.kf-a.org/son/Vanguard_BG-538

1956/LPM.2 CAPITOL P 8339 (30)⁸¹

Concerto per violino *Il ritiro* RV 256 (estratto: II movimento *Siciliana*)

Nathan Milstein (violono), Leon Pommers (pianoforte) (Ø 1956)

(+ *Miniatures*: Brahms, Chopin, Gluck, Kodaly, Massenet, Nardini, Paradis, Ries, Rimsky-Korsakov, Smetana, Stravinsky, Wienawski)

Note:

voir <http://fischer.hosting paran.com/music/Milstein/discography-milstein.htm>

Riedizione numerica:

EMI/2CD CEC2D-0067

EMI/CD CDM 5 66871 2

Download:

BNF COLLECTION

1956/LPM.3 CLUB NATIONAL DU DISQUE CND 42 (30)

Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4

Monique Frasca-Colombier (violino), Orchestre de chambre Paul Kuentz, Paul Kuentz (dir.) (Ø c. 1956)

Altre stampe:

HELIODOR 89813 (30)

Download:

BNF COLLECTION

⁸⁰ Critiqué dans «The Gramophone» en mars 1956.

⁸¹ Critiqué dans «The Gramophone» en novembre 1957.

- 1956/LPM.4 CLUB FRANCAIS DU DISQUE 61 (30)
Gloria RV 589
 Irma Bozzi Lucca, Luciana Ticinelli Fattori (soprani), Gabriela Carturan (contralto), Camerata Milanese, Orchestra Filarmonica di Milano, Ennio Gerelli (dir.) (Ø 1956)
- 1956/LPM.5 COLUMBIA QCX 10215 (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4
 Manoug Parikian (violino), Philharmonia String Orchestra, Carlo Maria Giulini (dir.) (Ø 1956)
 Altre stampe:
 ANGEL 35216 (30)
 COLUMBIA 33CX 1365 (30)⁸²
 COLUMBIA FCX 525 (30)
 COLUMBIA C 90503 (30)
 Riedizione numerica:
 TESTAMENT/CD TES 1155
- 1956/LPM.6 HIS MASTER VOICE ALP 1501 (30)⁸³
 Concerto per violoncello RV 401
 Erling Blöndal Bengtsson (violoncello), Danish Radio Chamber Orchestra, Mogens Wöldike (dir.) (Ø 1956)
 (+ Haydn)
 Altre stampe:
 VOCE DEL PADRONE QIM 6386
- 1956/LPM.7 HIS MASTER VOICE CLP 1120 (30)⁸⁴
 Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11] (trascrizione di Dart per 4 clavicembali e orchestra)
 Eileen Joyce, George Malcolm, Thurston Dart, Denis Vaughan (clavicembali), Pro Arte Orchestra, Boris Ord (dir.) (Ø 1956)
 (+ Bach, Malcolm)
 Altre stampe:
 ANGEL 45022 (30)
 Riedizione numerica:
 FERGOTTEN RECORDS/CD FR 816
- 1956/LPM.8 CONTREPOINT MC 20134 (30)
 Trio per liuto e violino RV 82; Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93 (trascrizione per chitarra e orchestra); Concerto per 2 corni RV 539; Sonata da *Il pastor fido* RV Anh. 95.1 [*olim* RV 54] [Op. XIII n° 1] (di N. CHÉDEVILLE, attribuito a Vivaldi) (trascrizione in forma di Suite)

⁸² Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1956.

⁸³ Critiqué dans «The Gramophone» en novembre 1957.

⁸⁴ Critiqué dans «The Gramophone» en juin 1957.

Christian Aubin (chitarra), Roger Guérin, Xavier Delwande (corni),
Collegium Musicum de Paris, Roland Douatte (dir.) (Ø TAQ 1956)

Estratto:

[RV 539] VOGUE SCK 03 (MS 45) (17)

VOGUE EXTP 1053 (MS 45) (17)

Altre stampe:

VOGUE (MODE) CMDINT 9562 (30)

- 1956/LPM.9 CONTREPOINT MC 20155 (25)
Concerto per archi RV 126; Concerto per flautino RV 443
Roger Bourdin (flauto traverso piccolo), Orchestre de Chambre de Versailles,
Bernard Wahl (dir.) (Ø 1956)
(+ Corelli, Torelli)

Estratto:

CONTREPOINT EXTP 1035 (MS 45) (17)

Download:

BNF COLLECTION

- 1956/LPM.10 DISCOPHIRES FRANCAIS DF 201 (30)
Concerti per flauto traverso RV 427, RV 429, RV 436, RV 438, RV 440;
Concerto per flauto diritto RV 441
Jean-Pierre Rampal (flauto traverso), Saar Kammerorchester, Karl
Ristenpart (dir.) (Ø 1956)

Altre stampe:

DISCOPHIRES FRANCAIS KLDC 125 (30)

DISCOPHIRES FRANCAIS 730044 (30)

Riedizione numerica:

AJPR Premiers horizons 070 131-133

- 1956/LPM.11 DISCOPHIRES FRANCAIS EX 25014 (25)
Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]; Concerto per oboe
RV 455
Horst Schneider (oboe), Saar Kammerorchester, Karl Ristenpart (dir.) (Ø 1955)

Altre stampe:

DISCOPHIRES FRANCAIS 325.014 (25)

- 1956/LPM.12 DISCOPHIRES FRANCAIS EX 25015 (25)
Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]; Concerto per 2 violini e
violoncello RV 565 [Op. III n° 11]
Saar Kammerorchester, Karl Ristenpart (dir.) (Ø 1953)

- 1956/LPM.13 DISCOPHIRES FRANCAIS N 30007

Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4

Franco Gulli, Angelo Stefanato, Cesare Ferraresi, Maurice Hugon (violini),
Orchestra da Camera Antonio Vivaldi, Bruno Amaducci (dir.) (Ø 1956)

Altre stampe:
DISCOPHILES FRANCAIS LDC 33
Download:
BNF COLLECTION

- 1956/LPM.14 ERATO LDE 3035 (30)
Concerti per flautino RV 444, RV 445
Jean-Pierre Rampal (flauto traverso piccolo), Ensemble Instrumental Jean-Marie Leclair, Jean-François Paillard (dir.) (Ø 1955)
(+ Biscogli)

Download:
BNF COLLECTION

- 1956/LPM.15 PHILIPS A 00301 L (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4
Felix Ayo (violino), I Musici (Ø 1955)

Altre stampe:
EPIC LC-3216 (30)
PHILIPS A 00216 L (30)
PHILIPS ABL 3128 (30)⁸⁵

Estratti:
[Op. VIII n° 1] PHILIPS 400.110 (MS 45) (17)
[Op. VIII n° 2] PHILIPS 400.111 (MS 45) (17)
[Op. VIII n° 3] PHILIPS 400.112 (MS 45) (17)
[Op. VIII n° 4] PHILIPS 400.113 (MS 45) (17)
Riedizione numerica:
PHILIPS/ CD legendary classics 422 139.2 (voir 1988/C23)
Download:
BNF COLLECTION

- 1956/LPM.16 UNICORN 1030 (30)
Concerto per violino RV 340
Ruth Posselt (oppure Richard Burgin) (violino), Cambridge Society for Early Music, Erwin Bodky (clavicembalo e dir.) (Ø TAQ 1956)
(+ Abaco, Albinoni, Torelli, Veracini)

- 1956/LPM.17 VOCE DEL PADRONE QALP 10160 (30)
Concerto per 2 violini RV 516; Concerto per archi RV 118; Concerto per mandolino RV 425
Giuseppe Anedda (mandolino), Edmondo Malanotte, Franco Gulli (violini), I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1956)
(+ Valentini, A. Scarlatti)

Altre stampe:
VOIX DE SON MAITRE FALP 436 (30)

⁸⁵ Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1956.

HIS MASTER VOICE ALP 1344 (30)⁸⁶

Download:

BNF COLLECTION

1956/LPM.18 VOX DL-203 (3 x 30) (in set)⁸⁷

La Cetra 12 Concerti Op. IX (integrale)

Reinhold Barchet, Andrea Steffen-Wendling (violini), Stuttgart Pro Musica Orchester, Rolf Reinhardt (dir.) (Ø 1955)

Altre stampe:

VOX VBX-30 (3 x 30) (in set)

Download:

https://www.kf-a.org/son/Vox_VBX-30

DISCOGRAPHIE 1957

Enregistrement mono

1957/LPM.1 CLASSICAL EDITIONS 1062 (30)

Concerto per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9]

Earl Schuster (oboe) Classic Chamber Orchestra, Emanuel Vardi (dir.) (Ø TAQ 1957)

(+ Händel, Telemann)

Riedizione numerica:

MUSIC MINUS ONE/CD MMOCD 3401

1957/LPM.2 COLUMBIA FC 1052 (30)

Concerto per violino RV 317 [Op. XII n° 1] (trascrizione di Nachéz)

Leonid Kogan (violino), Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, André Vandernoot (dir.) (Ø 1956)

(+ Locatelli, Tchaikovsky)

Altre stampe:

COLUMBIA 33CX 1546 (30)⁸⁸

ANGEL 35444 (30)

HIS MASTER VOICE LALP 30010 (30)

Riedizione numerica:

TESTAMENT/CD 1223

1957/LPM.3 COLUMBIA QCX 10236 (30)

Sonata per archi *Al Santo Sepolcro* RV 130

Quartetto Italiano (Ø 1956)

(+ Gabrieli, Marini, Neri, A. Scarlatti, Vitali)

Altre stampe:

COLUMBIA 33CX 1430 (30)⁸⁹

⁸⁶ Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1956.

⁸⁷ Critiqué dans «The Gramophone» en mars 1957.

⁸⁸ Critiqué dans «The Gramophone» en août 1958.

⁸⁹ Critiqué dans «The Gramophone» en mai 1957.

ANGEL 45002 (30)
Riedizione numerica:
TESTAMENT/CD SBT 1124

- 1957/LPM.4 DISCOPHILES FRANCAIS 317.071 (MS 45) (17)
Concerto per oboe e violino RV 548; Concerto per archi RV 158
Georg-Friedrich Händel (violino), Jacques Chambon (oboe), Saar Kammer-
orchester, Karl Ristenpart (dir.) (Ø 1956)
- 1957/LPM.5 DISCOPHILES FRANCAIS 317.061 (MS 45) (17)
Concerto per viola d'amore RV 770 [*olim* 395a]
Günther Lemmen (viola d'amore), Saar Kammerorchester, Karl Ristenpart
(dir.) (Ø 1956)

Altre stampe:
DISCOPHILES FRANCAIS EX 17061 (MS 45) (17)
- 1957/LPM.6 MAESTRO OA 20019/20 (2 x 25) (2 volumi separati)
Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]; Concerti per 2 violini e violoncello
RV 578 [Op. III n° 2], RV 565 [Op. III n° 11]; Concerto per 4 violini e violoncello
RV 580 [Op. III n° 10]
Belgian Chamber Orchestra, Jacques Beaudry (dir.) (Ø 1956)
- 1957/LPM.7 METRONOME MCEP 3021 (MS 45) (17)
Sonata per violino RV 16 [Op. II n° 9]
Ole Kinch (violino), Jorg Ernst Hansen (spinetta), Bendt Anker (violoncello),
Mitglieder des Societas Musica Kammerorchester Kopenhagen (Ø 1956)
(+ Albinoni)
- 1957/LPM.8 PHILIPS A 02220 L (30)
Concerti per violino Op. VIII n° 5-8
Felix Ayo (violino), I Musici (Ø 1956)

Altre stampe:
EPIC LC-3383 (30)
PHILIPS A 00383 L (30)
PHILIPS ABL 3182 (30)⁹⁰
Download:
BNF COLLECTION
- 1957/LPM.9 VOCE DEL PADRONE QALP 10113 (30)
Concerto per archi RV 120; Concerto per violino *La tempesta di mare* RV 253
[Op. VIII n° 5]; Concerto per violino e violoncello RV 546; Concerto per
2 mandolini RV 533
Edmondo Malanotte, Franco Gulli (violini), Benedetto Mazzacurati (violon-
cello), Giuseppe Anedda, Flavio Cornacchia (mandolini), I Virtuosi di Roma,
Renato Fasano (dir.) (Ø 1956)

⁹⁰ Critiqué dans «The Gramophone» en mars 1958.

Autre stampe:

VOIX DE SON MAITRE FALP 428 (30)

HIS MASTER VOICE ALP 1439 (30)

HIS MASTER VOICE WALP 1439 (30)⁹¹

VOCE DEL PADRONE QALP 10160 (30)

VICTOR LHM 26 (30)

ELECTROLA E 90147 (30)

[RV 532] ELECTROLA E 50569 (MS 45) (17)

[RV 532, RV 425] VOIX DE SON MAITRE FBLP (PLM) 25.137 (25)

Download:

BNF COLLECTION

1957/LPM.10 VOX 353 (3 x 30) (in set)⁹²

(disco 1: PL353-1): Concerto da camera per flauto traverso e 2 violini RV 108; Concerti per flauto traverso RV 427, *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3], RV 434 [Op. X n° 5], RV 435 [Op. X n° 4], RV 438

(disco 2: PL353-2): Concerti per flauto traverso RV 429, RV 431, *La tempesta di mare* RV 433 [Op. X n° 1], RV 437 [Op. X n° 6], *La notte* RV 439 [Op. X n° 2]; Concerto per 2 flauti traversi RV 533; Concerto per flautino RV 444

(disco 3: PL353-3): Concerti per flauto traverso RV 436, RV 440; Concerto per flauto diritto RV 441; Concerti per flautino RV 443, RV 445

Gastone Tassinari (flauto traverso e piccolo), Luigi Stegani (flauto traverso [RV 533]), I Musici Virtuosi di Milano (Ø 1956)

Autre stampe:

VOX VBX 33 (3 x 30) (in set)

Estratti:

[Op. X (integrale)] VOX DL 350 (30)

[RV 443, RV 441, RV 440, RV 445] VOX PL 16300 (30)

Download:

BNF COLLECTION

1957/LPM.11 WESTMINSTER XWN 18628 (30)

Sonate per violoncello RV 40, RV 41, RV 43, RV 45, RV 46, RV 47 [*olim* Op. XIV] Antonio Janigro (violoncello), Robert Veyron-Lacroix (clavicembalo) (Ø 1956)

Autre stampe:

WESTMINSTER 9047 (30)

Riedizione numerica:

FERGOTTEN RECORDS/CD fr 494/5 (+ Bach)

Enregistrement stéréo. Edition mono et stéréo

1957/LPM-S.1 AMADEO AVRS 6051 (30)

Concerto per archi *Alla rustica* RV 151; Sinfonia per archi RV 146; Sinfonia de *L'incoronazione di Dario* RV 719; Concerti per oboe RV 454 [Op. VIII n° 9], RV 455; Concerto per fagotto RV 484

⁹¹ Critiqué dans «The Gramophone» en avril 1957.

⁹² Critiqué dans «The Gramophone» en janvier 1958.

André Lardrot (oboe), Rudolf Klepač (fagotto), I Solisti di Zagabria, Antonio Janigro (dir.) (Ø 1957)

Altre stampe:

BACH GUILD 560 (30)

TOP RANK 40/005 (30)⁹³

AMADEO/stereo AVRS 12073 ST (30)

Download:

BNF COLLECTION

Estratti:

[Op. VIII n° 9, RV 146] TOP RANK 15/008 (MS 45) (17)

[Op. VIII n° 9] RICORDI XAM 4015 (30) (+ Albinoni, Boccherini, Corelli, Torelli,)

[RV 484] AMADEO AVRS EP 15083 (MS 45) (17)

DISCOGRAPHIE 1958

Enregistrement mono

1958/LPM.1 ALPHA CL 3.001 (30)

Concerto per archi RV 123; Concerti per violino RV 324 [Op. VI n° 1], *Il favorito* RV 277 [Op. XI n° 2]; Concerto per violoncello RV Anh. 145 [*olim* RV 404]; Concerto per oboe RV 460 [Op. XI n° 6]

Henri Koch, Emmen Koch (violini), André Antoine (oboe), Les Solistes de Liège, Géry Lemaire (dir.) (Ø 1957)

Altre stampe:

ALPHA DB 53 (30)

LUMEN LD 3436 (30)

1958/LPM.2 ANGELICUM LPA 1061 (25)

Concerti per violino RV 334 [Op. IX n° 3], RV 384

Margherita Ceradini (violino), Orchestra dell'Angelicum di Milano, Edmond de Stoutz (dir.) (Ø c. 1957)

1958/LPM.3 ANGELICUM LPA 1062 (25)

Concerto per violino in due cori *Per la SS. Assunzione di MV* RV 581; Concerto per 2 mandolini RV 532

Aldo Redditi (violino), Bonifacio Bianchi, Luigi Bernardi (mandolini), Orchestra dell'Angelicum di Milano, Bruno Maderna (dir.) (Ø c. 1957)

1958/LPM.4 ANGELICUM LPA 1065 (25)

Concerto per violoncello RV 401

Roberto Caruana (violoncello), Orchestra dell'Angelicum di Milano, Roberto Lupi (dir.) (Ø c. 1957)
(+ Leo)

⁹³ Critiqué dans «The Gramophone» en mars 1960.

- 1958/LPM.5 ANGELICUM LPA 1066 (25)
Concerto per archi RV 152; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV 564
Aldo Redditi, Margherita Ceradini (violini), Roberto Caruana, Serse Busetto (violoncelli), Orchestra dell'Angelicum di Milano, Roberto Lupi (dir.) (Ø c. 1957)
- 1958/LPM.6 ANGELICUM LPA 1073 (25)
Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93; Concerto per flauto diritto RV 442
Nives Poli (flauto diritto), Orchestra dell'Angelicum di Milano, Rolf Rapp (liuto e dir.) (Ø TAQ 1957)

Altre stampe:
HARMONIA MUNDI HMA 25 120 (25)
CARISCH BCA 7017 (25)
Estratto:
[RV 442] ANGELICUM LPA 7014 (17)
- 1958/LPM.7 BOSTON RECORDS B 400 (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4
George Zazofsky (violino), Zimblar Sinfonietta, Josef Zimblar (dir.) (Ø 1957)

Altre stampe:
ARGO RG 108 (30)⁹⁴
ODEON XOC 814 (30)
CBS 51014 (30)
- 1958/LPM.8 DECCA americana DL 9946 (30)
Concerto per 2 violini e violoncello RV565 [Op. III n° 11] (trascrizione di Varga)
New York Philharmonic Cello Quartet (Ø 1957)
(+ Bartok, Jongen, Moor)

Altre stampe:
BRUNSWICK AXA 4507 (30)
- 1958/LPM.9 DEVA M 12 (25)
Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6] (trascrizione per violino e organo)
Claude de Meyer (violino), Marie-Louise Girod (organo) (Ø 1958)
(+ Bach, Händel, Porpora)
- 1958/LPM.10 DEVA M 11 (25)
Concerto per violino RV 230 (Largo) [Op. III n° 9] (trascrizione per violino e organo [di Dandelot?])
Jean Froidevaux (violoncello), Marie-Louise Girod (organo) (Ø 1958)
(+ Corelli, Caix d'Hervelois)

⁹⁴ Critiqué dans «The Gramophone» en mars 1958.

- 1958/LPM.11 DEVA M 16 (25)
Stabat Mater RV 621 (trascrizione di Casella); Concerti per archi RV 154, RV 158
 Marie Thérèse Cahn (contralto), Orchestre de Chambre Gérard Cartigny,
 Gérard Cartigny (dir.) (Ø 1958)
 Riedizione numerica:
 FERGOTTEN RECORDS/CD Fr 660
 (+ RV 504, RV 559, RV 560: estratti di DUCRETET-THOMSON LA 1080)
- 1958/LPM.12 DGG ARCHIVE ARC 3116 (30)
 Concerto per archi RV 158; Sinfonia per archi *Al Santo Sepolcro* RV 169;
 Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]; Concerto per
 flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]; Concerto per fagotto RV 484
 Rudolf Baumgartner, Wolfgang Schneiderhan (violini), Claude Starck (vio-
 loncello), Rudolf Klepač (fagotto), André Jaunet (flauto traverso), Festival
 Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner (dir.) (Ø 1956)
 Altre stampe:
 DGG ARCHIVE APM 14097 (30)⁹⁵
 DGG DGM 18460 (30)⁹⁶
 [RV 565] DGG ARCHIVE EPA 37199 (MS 45) (17)
 [RV 565] DGG ARCHIV/stereo SEPA 181.199 (MS 45) (17)
 [RV 158, RV 169] DGG ARCHIVE 37183 EPA (MS 45) (17)
 [RV 158] DGG ARCHIV 18.460 (30) (+ Bach, Purcell, Wassenaer [*olim* Pergolesi])
 HELIODOR 2548 040 (30)
- 1958/LPM.13 DGG ARC-37181 (MS 45) (17)⁹⁷
 Sonata per violoncello RV 40
 Klaus Storck (violoncello), Fritz Neumeyer (clavicembalo), Irene Güdel
 (violoncello continuo) (Ø 1956)
- 1958/LPM.14 DGG ARCHIV 37.182 (MS 45) (17)
 Sonata per violoncello RV 46
 Klaus Storck (violoncello), Fritz Neumeyer (clavicembalo), Irene Güdel
 (violoncello continuo) (Ø 1956)
- 1958/LPM.15 ERATO LDE 3077 (30)
 Concerto per archi RV 134; Concerto per 2 violini RV 514; Concerto per oboe
 RV 454 [Op. VIII n° 9]; Concerto per 2 corni RV 539; Concerto con molti
 strumenti per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto [versione 2] *per la*
Solennità di San Lorenzo RV 556
 Huguette Fernandez, Micheline Blanchard (violini), Jacques Chambon (oboe),
 Pierre del Vescovo, Gilbert Coursier (corni), Instrumental Jean-Marie
 Leclair, Jean-François Paillard (dir.) (Ø 1958)

⁹⁵ Critiqué dans «The Gramophone» en octobre 1959.

⁹⁶ Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1958.

⁹⁷ Critiqué dans «The Gramophone» en juillet 1959.

- 1958/LPM.16 ERATO EFM 43031 (25)
Concerto per violino RV 390; Concerto per fagotto *La notte* RV 501
Huguette Fernandez (violino), Paul Hongne (fagotto), Ensemble Instrumental
Jean-Marie Leclair, Jean-François Paillard (dir.) (Ø 1957)
- 1958/LPM.17 ERATO EFM 42038 (25)
Concerto per oboe RV 460 [Op. XI n° 6]
Ensemble Instrumental Jean-Marie Leclair, Jean-François Paillard (dir.) (Ø 1957)
(+ Telemann)
- 1958/LPM.18 ERATO LDE 3057 (30)
Concerto per violino RV 279 [Op. IV n° 2]; Concerto per 4 violini e violoncello
RV 580 [Op. III n° 10]; Concerti per flauto traverso *La notte* RV 439 [Op. X
n° 2], *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]; Concerto per 2 trombe RV 537
Georg Retyi (violino), Kammerorchester Pro Arte München, Kurt Redel
(flauto traverso e dir.) (Ø 1957)
(+ Telemann)
- Altre stampe:
CHRISTOPHORUS CGLP 75732 (30)
MUSICAL HERITAGE SOCIETY MHS 593 (30)
[RV 580] ERATO LDEV 459 (MS 45) (17)
- 1958/LPM.19 HIS MASTER VOICE ALP 1641 (30)⁹⁸
Concerto n° 1 in re maggiore *Accademico formato* (attribuito a Vivaldi in
“Schwann” e “Discopaedia of the violin”)
Renato Zanfini (oboe), Luigi Ferro (violino), Benedetto Mazzacurati (violon-
cello), I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1957)
(+ Albinoni, Respighi, Bassani)
- Altre stampe:
ANGEL 45028 (30)
Note: en fait, le “Concerto n° 1 *Accademico formato* per oboe, violino,
violoncello e archi” est une oeuvre de Domenico Marcheselli
- 1958/LPM.20 L’OISEAU LYRE LD 196 (30)
Concerto per oboe RV 449 [Op. VIII n° 12]
Claude Maisonneuve (oppure Pierre Perlot) (oboe), Ensemble Orchestral
de L’Oiseau Lyre, Louis de Froment (dir.) (Ø 1957)
(+ Albinoni, Marcello, A. Scarlatti)
- Altre stampe:
L’OISEAU LYRE 50143 (30)⁹⁹
Download:
https://www.kf-a.org/son/L_Oiseau-Lyre_OL-50143

⁹⁸ Critiqué dans «The Gramophone» en août 1959.

⁹⁹ Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1958.

- 1958/LPM.21 MONITOR MC 2018 (30)
Concerti per violino RV 356 [Op. III n° 6], RV 317 [Op. XII n° 1] (trascrizione di Nachéz)
Leonid Kogan (violino), Moscow Chamber Orchestra, Rudolf Barshai (dir.) (Ø 1957)
(+ Handoshkin, Rameau)

Altre stampe:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA D 034450 (30)
- 1958/LPM.22 ORPHEE LDO E 52068 (30)
Concerto per viola d'amore RV 396 (versione per viola); Concerto per 2 violoncelli RV 531; Concerto per 2 corni RV 538; Concerto con molti strumenti per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto RV 557 (revisioni di Oubradous) Serge Collot (viola), Michel Tournus, Robert Bex (violoncelli), Jacky Magnardi, Gilbert Coursier (corni), Orchestre de Chambre Fernand Oubradous, Fernand Oubradous (dir.) (Ø 1958)

Altre stampe:
PACIFIC 114893 (30)
CONTREPOINT CV 25010 (30)
- 1958/LPM.23 ORPHEE LDO E 51018 (30)
Concerto per violino *Il sospetto* RV 199; Concerto per archi RV 123; Concerto per flautino RV 444; Concerto con molti strumenti per violino solo, 2 violini, 2 violini in tromba marina, 2 violoncelli, 2 viole all'inglese, 2 flauti diritti, oboe, 2 salmoè, 2 clavicembali RV 555 (revisioni di Oubradous) Robert Gendre (violino), Jean-Pierre Rampal (flauto traverso piccolo), Orchestre de Chambre Fernand Oubradous, Fernand Oubradous (dir.) (Ø 1958)

Altre stampe:
PACIFIC LDO E 51.018 (30)
CONTREPOINT CV 25010 (30)
Download:
BNF COLLECTION
- 1958/LPM.24 PATHE DTX 251 (30)
Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]
Orchestre de Chambre de Toulouse, Louis Auriacombe (dir.) (Ø 1957)
(+ Albinoni, Corelli)
- 1958/LPM.25 PERIOD SLP 733
Concerto per 2 mandolini RV 533; Concerti per flautino RV 443, RV 444, RV 445 Bonifacio Bianchi, Bruno Guerciotti (mandolini), Bruno Martinotti (flauto traverso piccolo), Orchestra dell'Accademia dell'Orso, Newell Jenkins (dir.) (Ø TAQ 1958)

Altre stampe:
PERIOD/stereo S-733
MUSIDISC 30 MC 829 (30)

- 1958/LPM.26 PHILIPS A 02221 L (30)
Concerti per violino Op. VIII n° 9-12
Felix Ayo (violino), I Musici (Ø 1957)
- Altre stampe:
EPIC LC-3443 (30)
PHILIPS A 00443 L (30)
Estratti:
[Op. VIII n° 11] PHILIPS 400.135(MS 45) (17)
[Op. VIII n° 12] PHILIPS 400.136(MS 45) (17)
Compilazione:
EPIC SC-6029 (3 x 30)
Il cimento dell'armonia e dell'invenzione (integrale) (= Epic LC-3443 n° 9-12
+ Epic LC-3383 n° 5-8 + Epic LC-3216 n° 1-4)
Download:
BNF COLLECTION
- 1958/LPM.27 PHILIPS A 00462 L (30)
Concerti per archi RV 120, *Alla rustica* RV 151; Concerto per 2 violini RV 522
[Op. III n° 8]; Concerto per violoncello RV 401; Concerto per violino e
violoncello RV 547
Felix Ayo, Roberto Michelucci, Anna Maria Cotogni (violini), Vincenzo
Altobelli (violoncello), I Musici (Ø 1957)
- Altre stampe:
EPIC LC-3565 (30)
PHILIPS ABL 3233 (30)
PHILIPS réalité C-7 (30)
Estratti:
[RV 151] PHILIPS 400049 AE (MS 45) (17)
RV 151, RV 501] PHILIPS ABE 10064 (MS 45) (17)¹⁰⁰
[RV 120] PHILIPS 400105 AE (MS 45) (17)
[RV 522] PHILIPS 400107 AE (MS 45) (17)
Download:
BNF COLLECTION
- 1958/LPM.28 RCA 630 001 (30)
Concerto per archi RV 120; Concerto per flauto traverso *La notte* RV 439
[Op. X n° 2]; Concerto per 2 flauti traversi RV 533; Concerto con molti
strumenti per violino, violoncello, 2 oboi, 2 corni, fagotto RV 574 (revisioni
di Oubradous)
Robert Gendre (violino), Robert Bex (violoncello), Jean-Pierre Rampal,
Robert Hériché (flauti traversi), Orchestre de Chambre Fernand Oubradous,
Fernand Oubradous (dir.) (Ø 1957)
- Download:
BNF COLLECTION

¹⁰⁰ Critiqué dans «The Gramophone» en décembre 1958.

1958/LPM.29 RCA 630.002 (30)

Concerto per archi RV 158; Concerto per violoncello RV 401; Concerto per oboe RV 455; Concerto per molti strumenti *per l'Orchestra di Dresda* per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto RV 577 (revisioni di Oubradous)
Robert Gendre (violino), Robert Bex (violoncello), Pierre Pierlot (oboe), Orchestre de Chambre Fernand Oubradous, Fernand Oubradous (dir.) (Ø 1957)

Download:
BNF COLLECTION

1958/LPM.30 RCA 630 003 (30)

Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4
Robert Gendre (violino), Orchestre de Chambre Fernand Oubradous, Fernand Oubradous (dir.) (Ø 1957)

Download:
BNF COLLECTION

1958/LPM.31 RCA 230.001 (25)

Concerto per 2 mandolini RV 532
Duo Presti-Lagoya: Ida Presti, Alexandre Lagoya (chitarre), Orchestre de Chambre Fernand Oubradous, Fernand Oubradous (dir.) (Ø 1957)
(+ Bach, Sor)

Download:
BNF COLLECTION

1958/LPM.32 VOCE DEL PADRONE QALP 10185 (30)

Concerto per 2 oboi RV 534
Renato Zanfini, Michele Visai (oboi), I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1957)
(+ Albinoni, Wassenauer [*olim* Pergolesi])

Altre stampe:
HIS MASTER VOICE ALP 1589 (30)¹⁰¹
VOIX DE SON MAITRE FALP 429 (30)
ANGEL 45019 (30)
ANGEL Argentina UAL 12320 (30)

1958/LPM.33 VOCE DEL PADRONE QALP 10225 (30)

Concerto per archi RV 127; Concerti per 2 violini e violoncello RV 519 [Op. III n° 5], RV 565 [Op. III n° 11], Concerti per 2 corni RV 538, RV 539
Renato Ruotolo, Guido Mozzato, Luigi Ferro, Edmondo Malanotte (violini), Benedetto Mazzacurati (violoncello), Domenico Ceccarossi, Antonio Marchi (corni), I Virtuosi di Roma, Renato Fasano (dir.) (Ø 1957)

¹⁰¹ Critiqué dans «The Gramophone» en juin 1958.

Altre stampe:

HIS MASTER VOICE ALP 1629 (30)¹⁰²

HIS MASTER VOICE WBLP 552 (30)

VOIX DE SON MAITRE GHLP 1030 (30)

ANGEL 45030 (30)

ELECTROLA E 70380 (25) (senza RV 538)

1958/LPM.34 WASHINGTON RECORDS WR 402 (30)

Concerto per flauto diritto, oboe e fagotto RV 103; Sonata per flauto diritto e fagotto RV 86

Jerome Roth (oboe), Albert Fuller (cembalo), Bernard Garfield (fagotto), Samuel Baron (flauto traverso), New York Windwood Quintet Members (Ø 1957)

(+ Telemann)

Enregistrement stéréo. Edition mono et stéréo

1958/LPM-S.1 AMADEO AVRS 6088/6089/6090 (3 x 30) (3 volumi separati)

L'estro armonico 12 Concerti Op. III (integrale)

Jan Tomasow, Willy Boskowski (violini), Wiener Kammerorchester der Wiener Staatsoper, Mario Rossi (dir.) (Ø 1958)

Altre stampe:

AMADEO/stereo AVRS 6088/90 (3 x 30)

BACH GUILD 572/4 (3x30) (in set)

BACH GUILD/stéréo 5016/8 (3 x 30) (in set)

TOP RANK 35-073/75 (3 x 30)

VANGUARD SRV 143/5 (3 x 30)

VANGUARD/stéréo SRV 143/5SD (3 x 30)

VANGUARD/stéréo HM 37 (3 x 30) (in set)

QUALITON LPX 1095 (3 x 30) (in set)

RICORDI I CLASSICI DELLA MUSICA CLASSICA XAM 4023/25 (3 x 30)

Estratti:

[Op. III n° 11] AMADEO AVRS EP 15069 (MS 45) (17)

[Op. III n° 8] AMADEO AVRS EP 15068 (MS 45) (17)

Download:

http://www.kf-a.org/son/Vanguard_BG-572~574

1958/LPM-S.2 CONCERT DISC C 1031 (30)

Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]

Musical Arts Symphonette, Leonard Sorkin (dir.) (Ø TAQ 1958)

(+ Mozart)

Altre stampe:

CONCERT DISC/stereo CS 31 (30)

EVEREST LPBR 6121 (30)

EVEREST/stereo SDBR 3121 (30)

¹⁰² Critiqué dans «The Gramophone» en septembre 1958.

Download:

<http://www.rediscovery.us/paperbacks.html>

1958/LPM-S.3 DGG LPM 18393 (30)¹⁰³

Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]

David Oistrakh, Igor Oistrakh (violini), Leipzig Gewandhaus Orchestra,

Franz Konwitschny (dir.) (Ø 1957)

(+ Bach, Tartini)

Altre stampe:

DECCA americana DL 9950 (30)

DGG LPM 138714 (30)

DGG 17160 (25) (+ Bach)

DGG/stereo SLPM 138714 (30)

Download:

BNF COLLECTION

1958/LPM-S.4 PYE CCL 30013 L (30)¹⁰⁴

Concerto per 2 oboi e 2 clarinetti RV 559

London Baroque Ensemble, Karl Haas (dir.) (Ø 1957)

(+ Albinoni, A. Scarlatti, Tartini, Wassenaer [*olim Pergolesi*])

Altre stampe:

PYE/stereo PVC 16013 (30)

Download:

I TUNES

1958/LPM-S.5 UNICORN 1054 (30)

Concerto per 2 trombe RV 537

Roger Voisin, Armando Ghitalla (trombe), Unicorn Concert Orchestra,

Harry Ellis Dickson (dir.) (Ø 1958)

(+ Clarke, Haydn, Purcell)

Altre stampe:

ACE OF CLUB ACL R 56 (30)¹⁰⁵

KAPP 9017 (30)

KAPP/stereo 9017-S (30)

Download:

I TUNES

1958/LPM-S.6 URANIA 8005 (30)

Concerto per 2 flauti traversi RV 533 (trascrizione per due flauti diritti)

Vienna Philharmonica Symphony Orchestra, Paul Angerer (dir.) (Ø 1957)

(+ Haydn, Telemann)

¹⁰³ Critiqué dans «The Gramophone» en janvier 1958.

¹⁰⁴ Critiqué dans «The Gramophone» en février 1958.

¹⁰⁵ Critiqué dans «The Gramophone» en octobre 1959.

Altre stampe:

URANIA/stereo 58005 (30)

1958/LPM-S.7 VOX PL 10390 (30)¹⁰⁶

Gloria RV 589; *Stabat Mater* RV 621; Mottetto per soprano *O qui coeli terraeque serenitas* RV 631

Margarete Bence (contralto) (RV 621), Frederike Sailer (soprano) (RV 631), Stuttgarter Chor, Stuttgart Pro Musica Orchester, Marcel Couraud (dir.) (Ø 1957)

Altre stampe:

[RV 621, RV 631] CHRISTOPHORUS/stereo SCGLX 73899 (30) (+ Bach)

[RV 621, RV 631] MUSIDISC/stereo 876 (30) (+ Bach)

[RV 589, RV 631] VOX/stereo STPL 510390 (30)¹⁰⁷

[RV 589] VOX GBY 11960 (30) (+ Bach)

[RV 589] TURNABOUT 6029 (30) (+ Mozart)

[RV 589] TURNABOUT/stereo 36029 (30) (+ Mozart)

Riedizione numerica:

[RV 589, RV 621, RV 631] TUXEDO RECORDS

Download:

BNF COLLECTION

1958/LPM-S.8 VOX PL 10720 (30)¹⁰⁸

VOX/stereo 510720 (30)

Concerti per oboe RV 447, RV 451, RV 453, RV 455, RV 461

Alberto Caroli (oboe), Gli Accademici di Milano, Piero Santi (dir.) (Ø 1958)

Note: quand la parution mono et stéréo est simultanée, les deux références sont indiquées ensemble

1958/LPM-S.9 VOX PL 10740¹⁰⁹

VOX/stereo STPL 510740

Concerti per fagotto RV 474, RV 478, RV 498, *La notte* RV 501 (revisione di Tintori)

Virginio Bianchi (fagotto), Gli Accademici di Milano, Piero Santi (dir.) (Ø 1958)

Download:

BNF COLLECTION

1958/LPM-S.10 VOX PL 10790 (30)¹¹⁰

Sonata per violoncello RV 40 (trascrizione di Bazelaire per violoncello e orchestra)

¹⁰⁶ Critiqué dans «The Gramophone» en mai 1958.

¹⁰⁷ Critiqué dans «The Gramophone» en février 1960.

¹⁰⁸ Critiqué dans «The Gramophone» en octobre 1959.

¹⁰⁹ Critiqué dans «The Gramophone» en juin 1959.

¹¹⁰ Critiqué dans «The Gramophone» en janvier 1959.

Gaspar Cassadó (violoncello), Bamberg Symphonic Orchester, Jonel Perlea (dir.) (Ø 1958)

(+ Boccherini, Haydn)

Altre stampe:

VOX/stereo 510790 (30)

Download:

BNF COLLECTION

1958/LPM-S.11 WASHINGTON RECORDS WR 404 (30)

WASHINGTON RECORDS/stereo WR 9404 (30)

Concerto per 2 oboi RV 534; Concerto per 2 corni RV 539; Concerto per 2 oboi e 2 clarinetti RV 559; Concerto da camera per flauto traverso, 2 violini, fagotto *La notte* RV 104 (orchestrazione con orchestra d'archi)

Bruno Martinotti (flauto traverso), Bruno Zanasi (fagotto), Alberto Caroldi, Alberto Alvarosi (oboi), Ferruccio Gonizzi, Giuseppe Tassis (clarinetti), Orchestra da Camera di Milano, Newell Jenkins (dir.) (Ø 1957)

1958/LPM-S.12 WASHINGTON RECORDS WR 406 (30)

WASHINGTON RECORDS/stereo WR 9406 (30)

Concerto per violino in due cori RV 583; Concerti con molti strumenti: Concerto per violino solo, 2 violini, 2 violini in tromba marina, 2 violoncelli, 2 viole all'inglese, 2 flauti diritti, oboe, 2 salmoè, 2 clavicembali RV 555, Concerto per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto RV 557, Concerto per violino, 2 oboi, 2 corni, violoncello, fagotto RV 569

Aldo Redditi (violino), Orchestra da camera di Milano, Newell Jenkins (dir.) (Ø 1957)

DISCOGRAPHIE 1959

Enregistrement mono

1959/LPM.1 ALPHA CL 3002 (30)

Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]; Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]; Sonate per violoncello RV 41, RV 46 Henri Koch, Emmen Koch, Edgard Grosjean, Nadine Koch (violini), Eric Feldbusch (violoncello), Monique Koch-Pichon (clavicembalo), Les Solistes de Liège, Géry Lemaire (Ø 1958)

Estratti:

[Op. III n° 10 e 11] ALPHA CL 2002 (30)

[RV 41, RV 46] ALPHA CL 2003 (30)

1959/LPM.2 CAPITOL P-8481 (30)¹¹¹

Sonata per violino RV 31 [Op. II n° 2] (trascrizione di Milstein da David) Nathan Milstein (violino), Leon Pommers (pianoforte) (Ø 1959)
(+ Corelli, Geminiani, Tartini)

¹¹¹ Critiqué dans «The Gramophone» en décembre 1959.

Altre stampe:

CAPITOL/stereo SP 8481 (30)

EMI 3C 053 81638 (IT) (30)

Edizione numerica:

EMI CLASSICS CDM 5 66873 2 (in 4 set)

- 1959/LPM.3 CARISCH MCA 28014 (25)
Trio per liuto e violino RV 82
Rolf Rapp (liuto), Aldo Redditi (violino), Roberto Caruana (violoncello),
Nives Poli (clavicembalo) (Ø TAQ 1957)
(+ Corelli, Brescianello, Bonporti)

Altre stampe:

HARMONIA MUNDI HMC 25111 (25)

- 1959/LPM.4 CONCERT HALL SOCIETY 2167 (2 x 30)
L'estro armonico 12 concerti Op. III (integrale)
Saschko Gavrilloff, Sandor Karolyi (violini), Frankfurter Kammerorchester,
Walter Goehr (dir.) (Ø TAQ 1957)

Altre stampe:

[Op. III n° 1, 2, 3, 5, 8, 10] CETRA LPU 006 (30)

[Op. III n° 4, 6, 7, 9, 11, 12] CETRA LPU 007 (30)

Estratti:

CONCERT HALL SOCIETY 2560 (30)

- 1959/LPM.5 CONCERT HALL SOCIETY 2164 (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4; Concerto per violino *Il favorito* RV 277
[Op. XI n° 2]
Saschko Gavrilloff (violino), Frankfurter Kammerorchester, David Josephowitz
(dir.) (Ø TAQ 1957)

Altre stampe:

CONCERT HALL SOCIETY 6270 (in set 6270-79) (9 x 30)

MUSICAL MASTERPIECE SOCIETY MMS-2164

RR SR-9621

GUIDE INTERNATIONALE DU DUSQUE SMS-2164

PERFECT PL 13015

PERFECT/stereo PL 15015

CONCERT HALL M-2164

- 1959/LPM.6 [METRONOME ?] (30)
Sonata a tre *La Follia* RV 63 [Op. I n° 12]
Arve Tellefsen, Jakob Thomsen (violini), Bendt Anker (violoncello), Jørgen
Ernst Hansen (clavicembalo), Mitglieder des Societas Musica Kammer-
orchestra Kopenhagen (Ø TAQ 1959)
(+ Corelli, Sammartini, Torelli)

Altre stampe:

[VANGUARD] BACH GUILD BG 584 (30) (Ø TAQ 1959)

1959/LPM.7 METRONOME MCLP 85020 (30)
Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6]
Mitglieder des Societas Musica Kammerorchester Kopenhagen, Jørgen
Ernst Hansen (dir.) (Ø TAQ 1959)
(+ Stradella, Sammartini, Torelli)

1959/LPM.8 ODEON XDC 138 (30)
Sonata per violoncello RV 40 (trascrizione di Bazelaire)
Bernard Michelin (violoncello), André Collard (pianoforte) (Ø TAQ 1959)
(+ Beethoven, De Falla, Fauré, Granados, Mozart)

Enregistrement stéréo. Edition mono et stéréo

1959/LPM-S.1 AMADEO AVRS 6079 (30)
AMADEO/stereo AVRS 6079 (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4
Jan Tomasow (violino), I Solisti di Zagabria, Antonio Janigro (dir.) (Ø 1958)

Altre stampe:

TOP RANK 40/002 (30)¹¹²

[VANGUARD] BACH 564 (30)

[VANGUARD] BACH GUILD/stereo 5001 (30)

Estratti (MS 45) (4 x 17) (separati)

[*La primavera*] AMADEO AVRS EP 15064 (MS 45) (17)

[*L'estate*] AMADEO AVRS EP 15065 (MS 45) (17)

[*L'autunno*] AMADEO AVRS EP 15066 (MS 45) (17)

[*L'inverno*] AMADEO AVRS EP 15067 (MS 45) (17)

Riedizione numerica:

KARUSSEL 427 510-2

VANGUARD 92.506 (Ø 1988)

Download:

BNF COLLECTION

1959/LPM-S.2 DECCA LXT 5519 (30)
DECCA/stereo SXL 2019 (30)
Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4
Werner Krotzinger (violino), Stuttgarter Kammerorchester, Karl Münchinger
(dir.) (Ø 1958)

Altre stampe:

DECCA LXT 5377 (30)

DECCA SEC 5038 (30)

DECCA SMD 1143 (30)

DECCA AWD 9919 C (30)

DECCA/stereo SAWD 9919 B (30)

ECLIPSE ECM 506 (30)

LONDON CM-9037 (30)

¹¹² Critiqué dans «The Gramophone» en janvier 1960.

LONDON./stereo CS-6044 (30)

TELEKUNKEN/stereo SAWD 9919 (30)

Download:

BNF COLLECTION

Estratti:

[*La primavera*] DECCA AWD 8506 (MS 45) (17)

[*La primavera*] DECCA/stereo SAWD 8506 (MS 45) (17)

[*La primavera*] DECCA/stereo 5038 (MS 45) (17)

1959/LPM-S.3 ORPHEE LDO D 50.001(30)

Le quattro stagioni Op. VIII n° 1-4

Walter Puschacher (violino), Wiener Kammerorchester, Edouard Lindenberg (dir.) (Ø TAQ 1959)

Altre stampe:

ORPHEE/stereo LDO D 60.001 (30)

PACIFIC/stereo [Argentina] 114086 (30)

MICHEL ANGE/stereo MIC 2 (30)

Download:

BNFCOLLECTION (mono)

1959/LPM-S.4 PHILIPS A 00476 L (30)

Concerti per violino *Il favorito* RV 277 [Op. XI n° 2], *Il sospetto* RV 199, *L'amoroso* RV 271, *L'inquietudine* RV 234, *Il riposo* RV 270

Roberto Michelucci (*Il favorito*), Luciano Vicari (*Il sospetto*), Felix Ayo (*L'amoroso*), Walter Gallozzi (*L'inquietudine*), Anna Maria Cotogni (*Il riposo*) (violini), I Musici (Ø 1958)

Altre stampe:

PHILIPS ABL 3153 (30)

PHILIPS ABL 3237 (30)¹¹³

PHILIPS SABL 102 (30)¹¹⁴

PHILIPS/stereo BC-1021 (30)

PHILIPS/stereo 835 002 AY (30)

PHILIPS 835002 AY (30)

EPIC LC-3486 (30)

EPIC/stereo BC-1021 (30)

VOCE DEL PADRONE A 00476 L (30)

Estratti:

[RV 120, RV 270] PHILIPS 400105 o 400108 AE (MS 45) (17)

Riedizione numerica:

PHILIPS 422 493-2 (® 1988)

Download:

I TUNES

¹¹³ Critiqué dans «The Gramophone» en février 1959.

¹¹⁴ Annonce de la version stéréo en juin 1960. Critiqué dans «The Gramophone» en juillet 1960.

1959/LPM-S.5 PHILIPS A 00479 (30)

6 Concerti per flauto traverso Op. X n° 1-6 (integrale)
Gastone Tassinari (flauto traverso), I Musici (Ø 1958)

Altre stampe:

PHILIPS 835005 AY (30)

PHILIPS BC-1014 (30)

EPIC BC-1014 (30)

EPIC LC-3541 (30)

Estratti:

[Op. X n° 1, 2, 3, 4, 5] PHILIPS/stereo 835005 AY (30)

[Op. X n° 1, 2, 3, 4, 5] EPIC/stereo BC-1014 (30)

[Op. X n° 1, 4] PHILIPS 400.104 (MS 45) (17)

[Op. X n° 1] PHILIPS 400.237 (MS 45) (17) (+ Albinoni)

[Op. X n° 3] PHILIPS 5412 (25) (+Albinoni, Mozart)

[Op. X n° 3] PHILIPS/stereo 836.203 (30) (+Albinoni, Mozart)

[Op. X n° 3, Op. XI n° 2] PHILIPS/stereo 836.255 (30) (+Albinoni, Mozart)

[Op. X n° 3] PHILIPS 400109 AE(MS 45) (17)

Compilazione:

[Op. X n° 1, 3, Op. VIII n° 5, RV 270] PHILIPS G 05321 (25)

[Op. X n° 1, 3, Op. VIII n° 5, RV 270] PHILIPS G 030901 (30)

[Op. X n° 3, Op. XI n° 2] PHILIPS 2.246 (30) (+ Corelli, Albinoni, Manfredini)

[Op. X n° 3, Op. XI n° 2] PHILIPS S 04047 L(30) (+ Corelli, Albinoni, Manfredini)

[Op. X n° 3, Op. XI n° 2] PHILIPS 500052(30) (+ Corelli, Albinoni, Manfredini)

[Op. X n° 3, Op. XI n° 2] PHILIPS/stereo 900052 (30) (+ Corelli, Albinoni, Manfredini)

Download:

BNF COLLECTION

1959/LPM-S.6 VOX DL 450 (30)

Concerto per oboe e fagotto RV 545; Concerti per 2 oboi e 2 clarinetti RV 559, RV 560; Concerto per 2 oboi RV 535

Alberto Caroldi, Alberto Alvarosi (oboi), Ezio Schiani, Alfio Gerbi (clarinetti), Virginio Bianchi (fagotto), Gli Accademici di Milano, Piero Santi (dir.) (Ø 1959.)

Altre stampe:

Vox/stereo STDL 500450 (30)

Download:

BNF COLLECTION

Compilazioni:

[RV 545, RV 560, RV 453] VOX/stereo GBY 12.480 (30)

(voir 1958/LPM-S.8 et 1958/LPM-S.9)

[RV 545, RV 560, RV 447] TURNABOUT/stereo TV 34.25 S (30)

(voir 1958/LPM-S.8 et 1958/LPM-S.9)

[RV 535, RV 560, RV 501, Op. X n° 3] VOX/stereo STPL 51.120 (30)

(voir 1958/LPM-S.8, 1958/LPM-S.9 et 1952/LPM.23)

ROGER-CLAUDE TRAVERS

THE ERA OF MONOPHONIC SOUND
REPRODUCTION (1948-1959):
THE LITTLE KNOWN FIRST GOLDEN AGE
OF VIVALDIAN RECORDINGS

Summary

During this surprising decade following the Second World War, marked by an ambitious project to produce complete editions of the instrumental *oeuvre* by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi and the dissemination of the musicological research of Marc Pincherle, the recording of Venetian instrumental music experienced a swift increase: major instrumental works, numerous concerto (from manuscripts), but also the sacred vocal repertoire unearthed and revived at the Settimana Vivaldi in Siena in 1939. It was a time that coincided with the advent of the monophonic LP and one that we are able to identify as the first true golden age of Vivaldi recordings.

How was it possible that these flourishing days opened with Stravinsky's unjust assertion of "the same concerto four hundred times", a comment that would tarnish Vivaldi's reputation for the next twenty years?

This article, which includes a discographie for 1948-1959, recounts these long-forgotten matters.

Stampato presso
D'Este Grafica & Stampa – Venezia
Febbraio 2016