



ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

**STUDI VIVALDIANI**

23 - 2023



ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI  
23 – 2023

FONDAZIONE GIORGIO CINI  
VENEZIA

STUDI VIVALDIANI

Rivista annuale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi  
della Fondazione Giorgio Cini

*Direttore*

Francesco Fanna

*Condirettore*

Michael Talbot

*Comitato direttivo*

Marco Bizzarini (Napoli), Roberta Collingwood (Manchester), Cesare Fertonani (Milano), Giulia Giovani (Siena), Giada Viviani (Genova)

*Consulenti*

Fabrizio Ammetto, Alessandro Borin, Paul Everett, Karl Heller, Antonio Moccia, Federico Maria Sardelli, Eleanor Selfridge-Field, Reinhard Strohm, Colin R. Timms, Roger-Claude Travers

*Redattore coordinatore*

Roberta Collingwood

*Traduttori*

Roberta Collingwood e Michael Talbot

*Direttore responsabile*

Chiara Casarin

Istituto Italiano Antonio Vivaldi

Fondazione Giorgio Cini

Isola di San Giorgio Maggiore

30124 Venezia (Italia)

[www.cini.it](http://www.cini.it)

e-mail: [segreteria.vivaldi@cini.it](mailto:segreteria.vivaldi@cini.it)

Registrazione del Tribunale di Venezia n. 8 del 10 dicembre 2016

ISSN 1594-0012

«Studi vivaldiani» pubblica in francese, inglese, italiano, spagnolo e tedesco. Gli articoli proposti a «Studi vivaldiani», o da esso richiesti, vengono esaminati dalla direzione, quindi sottoposti a due *referees*, secondo il metodo del 'doppio cieco', e i pareri vengono trasmessi agli autori. In caso di esito favorevole, l'autore è invitato a tenere conto delle osservazioni formulate dai *referees* e dalla direzione. I file dell'articolo e degli eventuali allegati vanno inviati alla segreteria ([segreteria.vivaldi@cini.it](mailto:segreteria.vivaldi@cini.it)), accompagnati da un *abstract* di circa 30 righe. Accettato l'articolo, la redazione fornisce agli autori le norme redazionali e le indicazioni per l'approntamento della stesura definitiva. L'autore è tenuto a procurare le eventuali autorizzazioni necessarie per riprodurre immagini ed esempi musicali. I riferimenti degli autori sono pubblicati in cima alle note di ciascun saggio.



Francisco Javier Lupiáñez Ruiz – Fabrizio Ammetto

## LA SONATA A-W<sub>N</sub>, E.M. 55/13:

### UNA NUOVA COMPOSIZIONE DI VIVALDI

La collezione musicale estense della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (*A-Wn*) conserva un buon numero di composizioni strumentali vivaldiane. Per alcune di esse si tratta dell'unica fonte nota che le trasmette: è il caso di RV 113 (E.M. 148b), RV 175 (E.M. 148a), RV 382 (E.M. 149/7 e E.M. 156r, incompleta), RV 781 (E.M. 148c). Per altre composizioni, invece, si tratta di concordanze con altre fonti: l'edizione a stampa veneziana dell'Op. II (E.M. 16), i manoscritti di RV 112 (E.M. 147), RV 275 (E.M. 148e), RV 276 (E.M. 148d), RV 292 (E.M. 149/4), RV 294a (E.M. 148f), RV 519 (E.M. 149/1), oltre alla sinfonia introduttiva di RV 719 (E.M. 102b) e RV 813 (E.M. 143a). Inoltre, una raccolta manoscritta miscellanea (E.M. 149) include tre concerti vivaldiani (RV 292, RV 382 e RV 519), uno dei quali (RV 292) è ascritto erroneamente a un altro compositore.<sup>1</sup>

Un ulteriore manoscritto della collezione estense, contenente sonate per violino e basso continuo di vari autori, principalmente di area bolognese (alcuni dei quali assai poco noti), ha attirato la nostra attenzione: si tratta di E.M. 55.<sup>2</sup>

Francisco Javier Lupiáñez Ruiz, Laan van Nieuw Oost-Indië 37, 2593 BK, The Hague, The Netherlands.

e-mail: lupianbaroque@gmail.com

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

e-mail: fammetto@ugto.mx – oppure – fammetto@hotmail.it

Desideriamo ringraziare sentitamente Michael Talbot per aver letto e commentato questo saggio, offrendoci preziose informazioni, e soprattutto per aver apportato numerose prove a favore della paternità vivaldiana di questa composizione.

<sup>1</sup> Ad eccezione di RV 813 (recentemente riconosciuto come concerto genuinamente vivaldiano; cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 5, 2005, pp. 45-79), una descrizione sintetica di queste fonti è contenuta in HERBERT SEIFERT, *Vivaldi in the 'Este' Music Collection of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna*, 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. 179-191: 184-190. Pubblicazione online: <[https://www.cini.it/wp-content/uploads/2022/06/Atti-convegno-2007\\_compressed.pdf](https://www.cini.it/wp-content/uploads/2022/06/Atti-convegno-2007_compressed.pdf)>. Nella sua lista Seifert aveva incluso anche la *Introduzione* per archi, un tempo attribuita a Vivaldi (prima come RV 144, poi come RV Anh. 70), ma da poco identificata da Michael Talbot come «una prima versione della sonata per violino del talentuoso compositore dilettante veneziano Diogenio Bigaglia (1678-1745)»; cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi, Bigaglia, Tartini and the Curious Case of the "Introduzione" RV Anh. 70*, «Studi vivaldiani», 20, 2020, pp. 41-67: 67.

<sup>2</sup> Cfr. ROBERT HAAS, *Die Estensischen Musikalien*, Regensburg, Bosse, 1927, pp. 115-117.

## IL MANOSCRITTO A-WN, E.M. 55: LA FONTE E IL CONTENUTO

Il manoscritto di «Suonate per Camera | à violino è | Violoncello | Dè diversi autori» è costituito da due libri-parte – uno per il «Violino» (E.M. 55a), l'altro per il «Violoncello» (E.M. 55b) – rilegati in un unico volume, costituito da venti fogli numerati (cc. 1r-20v),<sup>3</sup> di formato verticale (ca 22 x 30 cm).<sup>4</sup> Questa fonte contiene tredici composizioni di (o attribuite a) Giuseppe Antonio Vincenzo Aldrovandini (1671-1707), Domenico Marcheselli (?-1703), Giuseppe Torelli (1658-1709), Carlo Andrea Mazzolini (*fl* 1687), Antonio Grimandi (*fl* 1702), Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727), Bartolomeo Girolamo Laurenti (1644/45-1726), Giacomo Antonio Perti (1661-1756), Bartolomeo Bernardi (ca 1660-1732) e Filippo Carlo Belisi (?-1696). Torelli è presente con due composizioni (la terza e la dodicesima del manoscritto),<sup>5</sup> mentre il nome di Aldrovandini ricorre tre volte (nella prima, sesta e tredicesima sonata).

A eccezione dell'ultima sonata, ogni composizione occupa una sola facciata di foglio, ed è numerata da 1 a 12 in entrambi i libri-parte.<sup>6</sup> In fondo alle cc. 2r-7r (del libro-parte del «Violino») e 12r-17r (del libro-parte del «Violoncello») vengono annunciate le sonate 2-12 tramite la rubrica «Segue Suonata [...]». Nelle carte 7v e 17v si legge l'indicazione «Fine» (con la lettera «F» riccamente decorata).

Per contro, la tredicesima composizione occupa quattro facciate di foglio (cc. 8r-9v e 18r-19v), e si chiude con la rubrica «Finis» (con una differente decorazione della lettera «F»). Ecco il contenuto del manoscritto:

1. «Suonata II del Sig. Giuseppe Aldrovandini», in Do magg. (Largo, Allegro,<sup>7</sup> –);
2. «Suonata III del Sig. Marcheselli», in La min. (Largo, *Allemanda*. Presto, *Gavota*. Presto);
3. «Suonata IV del Sig. Torelli», in Sol min. (Adagio, Vivace, *Aria*);
4. «Suonata VII del Sig. Carlo Mazolini», in Si bemolle magg. (Grave, –, –);
5. «Suo.<sup>ta</sup> IX del Sig. Antonio Grimandi», in Fa magg. (Largo, Allegro, –);
6. «Suonata IIIV [*sic*] del Sig. Giuseppe Aldrovandini», in Fa magg. (Largo, Andante, *Gavota*);
7. «Suonata IIII del Sig. Giuseppe Jachini», in Sol min. (Grave, Presto alla Francese,<sup>8</sup> *Sarabanda*);

<sup>3</sup> I fogli 1, 10, 11, 20 sono privi di pentagrammi (in entrambe le facciate) e fungono da cartella per ciascun libro-parte.

<sup>4</sup> Online: <[https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_6885986&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6885986&order=1&view=SINGLE)>. RISM ID 600236464.

<sup>5</sup> Corrispondenti alle Sonate PasT A.4.1.14 e PasT A.4.1.4, rispettivamente; cfr. FRANCESCO PASSADORE, *Catalogo tematico delle composizioni di Giuseppe Torelli (1658-1709)*, Padova, Edizioni de «I Solisti Veneti», 2007.

<sup>6</sup> Soltanto la prima sonata è contrassegnata da un numero arabo minuscolo («i»).

<sup>7</sup> Nella parte del «Violoncello» il secondo movimento è privo dell'indicazione agogica.

<sup>8</sup> L'indicazione «alla Francese» compare soltanto nella parte del «Violoncello».

8. «Suonata V del Sig. Bartolomeo<sup>9</sup> Laurenti», in Si min. (Introduzione. Grave,<sup>10</sup> *Balletto*. Allegro,<sup>11</sup> *Menuet*. Allegro);
9. «Suonata II del Sig. Giacomo Antonio Perti», in Re min. (Grave, *Balletto*, *Gavotta*);
10. «Suonata X del Sig. Bartolomeo Bernardi», in Mi min. (*Allemanda*. Allegro, *Gavota*);<sup>12</sup>
11. «Suonata VIII del Sig. Filippo Carlo Belisi», in Do magg. (Adagio, Allegro, -);
12. «Suonata XII del Sig. Giuseppe Torelli», in Do magg. (Largo, *Aria*. Allegro, *Gigha [sic]*);
- [13]. «Suon.<sup>ta</sup> à Violino Solo»,<sup>13</sup> «Del Sig. Giuseppe Aldrovandini»,<sup>14</sup> in La magg. (*Arpeggio* - All[egr]o, Ad[agi]o, All[egr]o).<sup>15</sup>

Le prime dodici composizioni del manoscritto *A-Wn*, E.M. 55 corrispondono (con alcune differenze) a quelle contenute nella raccolta a stampa *Sonate per camera a violino e violoncello di vari autori*,<sup>16</sup> pubblicata a Bologna da Carlo Antonio Buffagnotti (1660-1717), violoncellista e compositore, noto soprattutto per le sue attività di incisore, pittore di prospettive, scenografo e decoratore di teatri. Valeria De Lucca ha evidenziato che «la presenza di alcune precise varianti nel manoscritto lascia presumere, pur con qualche riserva, una derivazione diretta del manoscritto viennese dall'incisione di Buffagnotti»,<sup>17</sup> e ha ipotizzato attendibilmente che «la silloge di *Sonate per camera a violino e violoncello di vari autori* sia dedicata al duca [di Modena] Francesco II»<sup>18</sup> (1660-1694): questa tesi ha permesso «di fissare il termine *post quem non* per la stesura della raccolta al

<sup>9</sup> Come si legge in fondo alla pagina che ospita la settima composizione della raccolta (c. 5r), mentre nell'intestazione di questa sonata è scritto erroneamente «Gerolamo».

<sup>10</sup> L'indicazione Grave compare soltanto nella parte del «Violoncello».

<sup>11</sup> Nella parte del «Violoncello» l'indicazione agogica è Presto.

<sup>12</sup> Nella parte del «Violino» il secondo movimento è privo dell'indicazione agogica.

<sup>13</sup> Nella parte del basso l'intestazione della composizione è «Suonata, à Violino, e Basso».

<sup>14</sup> Il riferimento a questo compositore, successivamente eraso, si legge soltanto nella parte del violino nella facciata del foglio che ospita la prima parte dell'ultimo movimento (c. 9r).

<sup>15</sup> Nella parte del basso manca l'indicazione agogica.

<sup>16</sup> RISM ID 993122184 (B/I: 1695-16\*). L'esemplare conservato in *I-Bc* (DD.32) è consultabile online: <[www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/DD/DD032/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/DD/DD032/)>.

<sup>17</sup> VALERIA DE LUCCA, *Una silloge strumentale per Francesco II d'Este: analisi e iconografia*, «Rivista Italiana di Musicologia», 36/1, 2001, pp. 3-23: 5. Nelle pp. 4-5 del suo saggio, l'autrice afferma erroneamente che un «altro elemento degno di nota è il carattere tecnicamente più elaborato della musica del manoscritto, dato dalla presenza di numerose doppie corde non solo nelle parti del violino, ma anche in quelle del violoncello, doppie corde completamente assenti nella stampa. Tale fenomeno si presenta almeno due volte in tutte le sonate, segno di una tendenza generale a raddoppiare alcune note per terze, il che conferisce alle sonate un carattere più virtuosistico»: in realtà, in nessuna delle dodici sonate da camera per violino e violoncello compaiono doppie corde o movimenti per terze, né nella parte del violino, men che meno in quella del violoncello.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 17.

1694, anno di morte del duca, e di definire con un qualche margine di sicurezza l'ambiente a cui le *Sonate* erano destinate: la corte estense». <sup>19</sup>

Dunque, il manoscritto *A-Wn*, E.M. 55 fu compilato senz'altro dopo il 1694, in due momenti successivi: in una prima fase vennero copiate le prime dodici composizioni, <sup>20</sup> quindi venne aggiunta la tredicesima sonata. <sup>21</sup> Infatti, oltre alla presenza dell'indicazione «Fine» apposta a conclusione della «Suonata XII del Sig. Giuseppe Torelli», la successiva «Suon.<sup>ta</sup> à Violino Solo» non segue la numerazione delle precedenti; inoltre, il suo accompagnamento è destinato a un generico basso, piuttosto che al violoncello specificato nei frontespizi dei due libri-parte.

Va anche rilevato che mentre le prime dodici sonate sono costituite da brevi movimenti di danza in stile tardo-seicentesco e con un limitato grado di difficoltà tecnico-strumentale, <sup>22</sup> la tredicesima composizione del manoscritto presenta proporzioni decisamente più ampie, fa sfoggio di uno stile più moderno e richiede una certa perizia esecutiva. <sup>23</sup>

La raschiatura della dicitura «Del Sig. Giuseppe Aldrovandini», a c. 9r, non è una correzione al riferimento dell'autore della tredicesima composizione, ma rappresenta ciò che è rimasto (ancora ben visibile) della cancellatura di un ben più esteso errore di copiatura: infatti, nei primi quattro pentagrammi di quella carta del libro-parte del violino il copista annotò distrattamente l'intero primo movimento e l'inizio del secondo della parte del violoncello della «Suonata II» di Aldrovandini, che successivamente erase. <sup>24</sup> Un errore di copiatura simile si trova a c. 5r del libro-parte del violino, ove nelle prime due misure della *Sarabanda* della sonata di Jacchini venne annotata la parte del violoncello, poi barrata.

Al momento non è noto il nome del copista del manoscritto, il cui tratto scrittoria è assai caratteristico e ornamentato, soprattutto nei titoli delle singole

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>20</sup> L'ordine di questi brani non corrisponde a quello della stampa bolognese, che si apre con la composizione di Perti (anche lì indicata erroneamente come «Sonata II»). Il manoscritto viennese, inoltre, ripropone la particolare forma grafica – attestata nella stampa e dovuta a errori compiuti dallo stesso Buffagnotti, che ha talvolta dimenticato che su una lastra si deve incidere il tutto come se fosse riflesso in uno specchio – di scrivere alcuni numeri romani: «Suonata IV» (= VI), «Suonata IIIV» (= VIII), «Suo[na]ta IX» (= XI). La scrittura rovesciata di tali numeri romani potrebbe aver causato confusione al copista del manoscritto nell'ordinare le dodici sonate (è il caso della «Suonata IV [recte VI] del Sig. Torelli» che segue impropriamente la «Suonata III del Sig. Marcheselli»), costringendolo successivamente ad aggiungere in ogni composizione sia la numerazione araba nel primo pentagramma, sia la rubrica «Segue Suonata [...]» a fondo pagina.

<sup>21</sup> In entrambe le parti, l'insieme delle dodici sonate da camera per violino e violoncello occupa dodici pagine (sei fogli) di carta da musica, mentre la tredicesima sonata occupa quattro pagine (due fogli). Ciascun libro-parte è composto da due quaternioni, ognuno dei quali è costituito da due doppie carte: le ultime quattro pagine rimasero vuote fino a quando, in un secondo momento (probabilmente non prima del secondo decennio del Settecento, cfr. *ultra*), il copista riempì lo spazio vuoto con la tredicesima composizione.

<sup>22</sup> In generale, in queste composizioni non viene oltrepassata la terza posizione sul violino.

<sup>23</sup> Nella composizione sono presenti numerose doppie corde e viene impiegato il registro sopracuto del violino, spingendosi più volte fino al La<sub>5</sub>.

<sup>24</sup> Ringraziamo Federico Maria Sardelli per aver stimolato questa riflessione.



composizioni e in altre annotazioni testuali. Né il catalogo di Haas, né il RISM offrono indicazioni al riguardo, anche se una comparazione con i manoscritti E.M. 40-44 della collezione estense che includono composizioni autografe del violoncellista – e copista – Nicolò Sanguinazzo<sup>25</sup> suggerirebbero proprio questo personaggio. La tredicesima composizione della raccolta venne senz'altro redatta dalla stessa mano che copiò le restanti sonate: infatti, a parte una peculiarità nella maniera di annotare l'armatura di chiave nella «Suon.<sup>ta</sup> à Violino Solo»,<sup>26</sup> l'intero manoscritto presenta numerose analogie relative alle grafie di elementi testuali e simboli musicali. A ogni modo, il copista non sembra essere stato particolarmente scrupoloso nel suo operato: nella «Suon.<sup>ta</sup> à Violino Solo» ha dimenticato vari accidenti transitori;<sup>27</sup> in un paio di passaggi del basso ha mal interpretato le alterazioni relative al cifrato, annotandole (ridondantemente) davanti alle note corrispondenti;<sup>28</sup> inoltre, ha tralasciato di scrivere – o ha ripetuto erroneamente – alcune battute.<sup>29</sup>

#### LA SONATA A-WN, E.M. 55/13: CONCORDANZE CON COMPOSIZIONI VIVALDIANE

Fino a oggi, la paternità al «Sig. Giuseppe Aldrovandini» della tredicesima composizione del manoscritto estense E.M. 55 non è mai stata messa in discussione: il RISM, addirittura, la dà per accertata («ascertained»).<sup>30</sup> In realtà, un'analisi più approfondita del contenuto musicale e tecnico-strumentale di questa sonata mostra indiscussi legami con lo stile vivaldiano.

La «Suon.<sup>ta</sup> à Violino Solo», E.M. 55/13, è articolata in tre movimenti (nella sequenza rapido-lento-rapido), il primo dei quali è preceduto da una breve introduzione in arpeggi sopra un pedale del basso.<sup>31</sup> *Incipit* di questo tipo, sebbene non siano molto comuni nella produzione sonatistica del Prete rosso, si incontrano nelle Sonate RV 10, RV 31 (Op. II n. 2) e RV 816.<sup>32</sup> Per contro, il tema d'apertura (bb. 8-10) del successivo «All[egr]o» ha un carattere tipicamente

<sup>25</sup> Su questo autore si veda ALEXANDER DEAN, *The Magic Square of Olocin Ozzaniugnias*, «Early Music», 45/IV, 2017, pp. 599-611.

<sup>26</sup> Nella parte del violino il copista ha scritto le tre alterazioni allineate quasi verticalmente (e con il Sol diesis sulla seconda linea anziché sopra la quinta linea), mentre nella parte del basso ha annotato il Sol diesis (e talvolta anche il Do diesis) prima del Fa diesis.

<sup>27</sup> Nella parte del violino, a b. 13 dell'«Ad[agi]o» e nelle bb. 32, 33, 50, 51, 52 dell'«All[egr]o» finale; nella parte del basso, a b. 64 dello stesso «All[egr]o».

<sup>28</sup> A b. 17 dell'«Ad[agi]o» e a b. 54 dell'«All[egr]o» conclusivo, sulle note Sol<sub>2</sub> diesis e Sol<sub>1</sub> diesis.

<sup>29</sup> Nel primo movimento, la b. 69 nella parte del violino; nel terzo movimento, le bb. 14 e 80 nella parte del violino, la b. 35 nella parte del basso.

<sup>30</sup> RISM ID 600236477.

<sup>31</sup> Questa sezione – indicata «Arpeggio» nel manoscritto – non può esser considerata un movimento indipendente, per ragioni sia grafiche (all'inizio della sezione rapida non viene ripetuta l'indicazione di tempo ordinario e, nella parte del violino, l'«All[egr]o» viene annotato alla fine del primo pentagramma e non in uno nuovo), sia strutturali (gli arpeggi delle bb. 75/III-77/II che conducono all'ultima esposizione del motivo iniziale dell'«All[egr]o» si riallacciano all'idea iniziale della sonata, e farebbero escludere la possibilità di un'inclusione posteriore dell'«Arpeggio»).

<sup>32</sup> Un esempio di apertura di sonata con l'impiego di arpeggi si incontra nella prima composizione dei *Capricci da camera a violino e violoncello, o cembalo*, Op. III (Venezia, Giuseppe Sala, 1707) di Giorgio

vivaldiano, con forti somiglianze sia con l'inizio della Sonata per violino RV 798, sia – in tonalità minore – con l'*incipit* del quarto movimento della Sonata per violino RV 26. Inoltre, proprio le battute 8-10 rappresentano un tipico esempio vivaldiano di struttura fraseologica ternaria, una caratteristica distintiva della sua musica.<sup>33</sup> La successiva e indubbia concordanza – in questo «All[egr]o» – con altre composizioni vivaldiane è il lungo passaggio in semicrome (alternate sulle prime due corde del violino) delle bb. 21/III-32 che corrisponde a quello delle bb. 61-72/II nell'Allegro iniziale del Concerto in La maggiore, *The Cuckow*, RV 335. Le uniche differenze riguardano la linea del basso di b. 29,<sup>34</sup> probabilmente una versione primitiva vivaldiana dell'accompagnamento, e le note 3 e 11 nella parte del violino di b. 32 (entrambe Re<sub>4</sub> in RV 335).

ESEMPIO 1. E.M. 55/13, I mov. (All[egr]o), bb. 21/III-32.

Nello stesso movimento, la successione armonica delle bb. 36-45/II presenta un'evidente corrispondenza con quella delle bb. 40-45 nel secondo movimento della Sonata per violino RV 10, qui in una versione ritmicamente condensata.<sup>35</sup>

Gentili, la cui produzione – sia di sonate sia di concerti – è stata spesso osservata con attenzione da Vivaldi.

<sup>33</sup> Si veda, in proposito, la voce «Phrase structure» in MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, Boydell, 2011, p. 141.

<sup>34</sup> Nel passaggio corrispondente di RV 335 (bb. 68/III-69/II) le otto crome sono Si<sub>1</sub>.

<sup>35</sup> L'unica differenza nell'armonia è la presenza del La naturale a b. 42 nella Sonata E.M. 55/13, invece del La diesis nella corrispondente b. 43/III-IV della Sonata RV 10: probabilmente si tratta di una versione anteriore dell'analoga successione armonica. Anche il profilo melodico della parte del violino nelle bb. 35/IV-44 della Sonata E.M. 55/13 mostra similitudini con il passaggio delle bb. 89/III-96/II nel movimento iniziale (Allegro) del Concerto per violino RV 259.

Va inoltre sottolineato che proprio nelle bb. 36-43 (nell'ultimo movimento di ciascuna misura) compare un'altra caratteristica distintiva dello stile di Vivaldi, quella che Michael Talbot chiama «anticipazione armonica».<sup>36</sup>

ESEMPIO 2. E.M. 55/13, I mov. (All[egr]o), bb. 36-45/II.<sup>37</sup>

ESEMPIO 3. Vivaldi, RV 10, II mov. (Allegro), bb. 40-45.

<sup>36</sup> Si veda la voce «Harmonic anticipation» in TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 94. Un ulteriore esempio di tale peculiarità vivaldiana, sempre in questo movimento della Sonata E.M. 55/13, si trova a b. 56/II, ove la sesta semicroma del violino ( $S_6$ ) anticipa l'armonia della seconda parte della misura.

<sup>37</sup> Le due diteggiature nelle bb. 39 e 41 dovevano esser presenti nell'antigrafo utilizzato dal copista e probabilmente potrebbero rappresentare un suggerimento esecutivo dello stesso Vivaldi.

Il disegno in progressione delle bb. 53/II-56 ha una stretta correlazione melodica con quello delle bb. 30-35 nell'Allegro d'apertura del Concerto per violino RV 284 (Op. IV n. 9).<sup>38</sup>

ESEMPIO 4. E.M. 55/13, I mov. (All[egr]o), bb. 53/II-56.



ESEMPIO 5. Vivaldi, RV 284 (Op. IV n. 9), I mov. (Allegro), bb. 30-35.



Anche l'esteso passaggio delle bb. 57-78/II è straordinariamente simile a quello delle bb. 99-117/II nel movimento iniziale del Concerto RV 335.<sup>39</sup> In questo passaggio il copista di E.M. 55/13 ha compiuto vari errori: nella parte del violino ha dimenticato di annotare l'ottava superiore nelle bb. 59-65, non ha scritto l'intera b. 69, ha sbagliato (o dimenticato) note o ha omesso un'alterazione nelle bb. 67,<sup>40</sup> 72,<sup>41</sup> 76,<sup>42</sup> 77.<sup>43</sup>

Il passaggio in *bariolage* dell'ESEMPIO 6 – con l'alternanza di una nota di pedale e l'impiego dell'intervallo di seconda aumentata – si trova anche in altre composizioni vivaldiane, come ad esempio nelle bb. 31-37 dell'Allegro iniziale del Concerto per violino RV 205.

L'«All[egr]o» conclusivo della «Suon.ta à Violino Solo» (E.M. 55/13) si apre con un passaggio che si ritrova, praticamente identico (a eccezione della trasposizione una quinta sotto), nel movimento finale della Sonata (incompleta)<sup>44</sup> in Re maggiore, RV 11.

<sup>38</sup> Lo stesso passaggio si ritrova identico anche nel Concerto per violino RV 285.

<sup>39</sup> Nella Sonata E.M. 55/13 il violino è accompagnato da un pedale al basso, mentre nel Concerto RV 335 il passaggio si presenta come una cadenza priva d'accompagnamento.

<sup>40</sup> Nel manoscritto la sesta croma è Re<sub>3</sub> invece di Si<sub>4</sub>.

<sup>41</sup> La sesta croma è priva di bequadro.

<sup>42</sup> Manca la minima Mi<sub>1</sub> sopra le quattro crome.

<sup>43</sup> Il secondo accordo è Sol<sub>3</sub> diesis-Si<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>.

<sup>44</sup> La composizione vivaldiana, trasmessa da un'unica fonte manoscritta non autografa conservata in Austria, nel Diözesanarchiv di Graz, Sammlung Bad-Aussee, Ms. 526 (3), è priva della parte del basso.



LA SONATA A-WN, E.M. 55/13

ESEMPIO 6. E.M. 55/13, I mov. (All[egr]o), bb. 57-78/II.

ESEMPIO 7. Vivaldi, RV 335, I mov. (Allegro), bb. 99-117/II.

ESEMPIO 8. E.M. 55/13, III mov., bb. 1-4 – Vivaldi, RV 11, IV mov., bb. 1-4.

La mancanza della doppia appoggiatura nella seconda misura potrebbe rappresentare una variante rispetto a RV 11, oppure un abbellimento sottinteso. Di fatto, l'appoggiatura è presente a b. 61 della Sonata E.M. 55/13.<sup>45</sup>

ESEMPIO 9. E.M. 55/13, III mov., bb. 60-63/1 – Vivaldi, RV 11, IV mov., bb. 32-35/1.

Il disegno del passaggio in progressione discendente delle bb. 13-17/11 si ritrova – anche con piccole varianti ritmico-melodiche – in altre composizioni vivaldiane, come per esempio nell' Allegro finale del Concerto per violino RV 367.

ESEMPIO 10. E.M. 55/13, III mov. (All[egr]o), bb. 13-17/11.

ESEMPIO 11. Vivaldi, RV 367, III mov. (Allegro), bb. 45-50.

Il passaggio delle bb. 25-35 è uguale a quello delle bb. 87-97 nell' Allegro finale del Concerto RV 335: l'unica differenza (a parte la nota iniziale)<sup>46</sup> sta nel profilo melodico e nella destinazione dell'accompagnamento (affidato ai soli violini I).

ESEMPIO 12. E.M. 55/13, III mov. (All[egr]o), bb. 25-35.

<sup>45</sup> La Sonata E.M. 55/13 offre un prezioso suggerimento per la ricostruzione della parte del basso in questo passaggio del movimento finale di RV 11.

<sup>46</sup> Si<sub>4</sub> in RV 335 (invece di Mi<sub>4</sub>) in quanto il solista comincia il disegno dopo una serie di pause.

Anche il modo di raggiungere il La<sub>5</sub> (con l'alternanza della seconda corda vuota), pur se idiomático della scrittura violinistica, è analogo a quello nel Concerto RV 335.

ESEMPIO 13. E.M. 55/13, III mov. (All[egr]o), bb. 68-70/i.



ESEMPIO 14. Vivaldi, RV 335, III mov. (Allegro), bb. 135-137.



L'alternanza delle doppie corde nelle bb. 74-77 si ritrova – quasi identica – nella cadenza per il movimento conclusivo del Concerto RV 212 e, parzialmente, nelle bb. 95/III e segg. del movimento d'apertura del Concerto RV 206.

ESEMPIO 15. E.M. 55/13, III mov. (All[egr]o), bb. 74-77.



ESEMPIO 16. Vivaldi, RV 212, III mov. (All[egr]o), cadenza, bb. 40-41.



ESEMPIO 17. Vivaldi, RV 206, I mov. (All[egr]o), cadenza, bb. 95/III-97/i.



Il successivo passaggio a doppie corde delle bb. 78/II-86/i è attestato anche nel movimento d'apertura del quinto concerto della *Stravaganza*, Op. IV (pur senza il cambio di ottava nella ripetizione).

ESEMPIO 18. E.M. 55/13, III mov. (All[egr]o), bb. 78/II-86/i.



ESEMPIO 19. Vivaldi, RV 347 (Op. IV n. 5), I mov. (Allegro), bb. 20-24/i.



La sequenza della formula ritmica  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  – con disegno melodico ascendente, sovente combinato con un’articolazione che unisce le due semicrome alla croma successiva – è piuttosto comune nella produzione vivaldiana:<sup>47</sup> nel movimento conclusivo della Sonata E.M. 55/13 è presente nelle bb. 53-59 e 86-90.<sup>48</sup>

ESEMPIO 20. E.M. 55/13, III mov. (All[egr]o), bb. 86-90.



Il passaggio in *bariolage* delle bb. 102-107 presenta un profilo melodico (all’ottava inferiore) quasi identico a quello delle bb. 104-108 nel movimento conclusivo del Concerto RV 562.<sup>49</sup>

ESEMPIO 21. E.M. 55/13, III mov. (All[egr]o), bb. 102-107.



ESEMPIO 22. Vivaldi, RV 562, III mov. (All[egr]o), bb. 104-108.



La conclusione della Sonata E.M. 55/13, con i tricordi ribattuti, ricorda i finali dei movimenti veloci della Sonata RV 10; quello dell’Allegro finale, in particolare, è simile anche nella struttura dell’accompagnamento: un pedale che sfocia nella formula cadenzale.

<sup>47</sup> Si vedano, per esempio, i concerti per violino RV 259 (III mov., bb. 78-85, 117-118), RV 301 (Op. IV n. 3, ove il motivo si presenta varie volte nel corso del movimento iniziale), RV 314 (I mov., bb. 109-112), RV 364 (III mov., bb. 20-29, 45-54, 67-72). Anche l’intero terzo movimento (Presto) della Sonata per violino RV 29 è costituito da questa figurazione ritmica.

<sup>48</sup> Nel manoscritto, il copista ha annotato le legature in modo piuttosto trascurato e, oltre a tralasciarne più della metà, a volte le ha posizionate in modo scorretto, come a b. 88 ove la legatura sta chiaramente sopra le note 4-6.

<sup>49</sup> Inoltre, è interessante notare che nella cadenza vivaldiana per questo concerto il  $\text{La}_5$  di b. 36 è raggiunto tramite un disegno terzinato ascendente (bb. 32-35) che ricorda quello delle bb. 91-97 del movimento finale della Sonata E.M. 55/13.



ESEMPIO 23. E.M. 55/13, III mov. (All[egr]o), bb. 109-113.



ESEMPIO 24. Vivaldi, RV 10, II mov. (Allegro), bb. 63-64.



ESEMPIO 25. Vivaldi, RV 10, IV mov. (Allegro), bb. 65/III-68.



LA SONATA A-WN, E.M. 55/13: UNA COMPOSIZIONE DI VIVALDI

Alla luce di quanto sopra, il riferimento a Giuseppe Aldrovandini quale ipotetico autore della Sonata E.M. 55/13 va indubbiamente scartato. Non è superfluo ricordare, inoltre, che Aldrovandini fu un compositore senz'altro meno abile nell'ambito strumentale rispetto a quello vocale: nelle sue dieci sonate per violino e basso (*Concerti à due, violino e violoncello, ò tiorba*), Op. IV (Bologna, Marino Silvani, 1703), il violino non oltrepassa mai il  $Re_5$  o il  $Mi_5$  (limite 'corelliano' nel registro acuto per lo strumento ad arco) e la scrittura compositiva è estremamente semplice.<sup>50</sup> Le sue composizioni strumentali appaiono generalmente caotiche nell'organizzazione delle idee musicali e nei loro percorsi tonali. Inoltre, un aspetto molto importante per i nostri fini è costituito dal fatto che Aldrovandini – e come lui la maggior parte dei violinisti-compositori italiani della sua generazione (incluso Gaetano Meneghetti)<sup>51</sup> – sembra impiegare sempre due diesis come armatura di chiave per la tonalità di La maggiore, mentre Vivaldi – più 'modernamente' – ne utilizza sempre tre (così come compaiono anche nella Sonata E.M. 55/13).

Al momento è stato individuato un buon numero di concordanze musicali tra i due movimenti rapidi della Sonata E.M. 55/13 e varie composizioni vivaldiane

<sup>50</sup> Naturalmente quest'ultimo aspetto è collegato anche al fatto che la tipografia di Silvani non sarebbe stata in grado di realizzare graficamente registri particolarmente acuti, doppie corde, fraseggi complessi, ecc.

<sup>51</sup> Di fatto, anche Meneghetti (fl 1690-1710) è un altro improbabile autore della Sonata E.M. 55/13: nonostante fosse un imitatore dello stile vivaldiano e autore di sonate per violino conservate anche nella collezione estense, difficilmente avrebbe potuto attingere contemporaneamente a tanti modelli disseminati in almeno una dozzina di lavori del Prete rosso.

autentiche, sia sonate (RV 10, RV 11, RV 26 e RV 798), sia concerti (RV 206, RV 212, RV 284/285, RV 335, RV 347, RV 367 e RV 562). Per contro, non sono state ancora rintracciate concordanze rilevanti per il movimento lento, sebbene alcune caratteristiche ritmiche, melodiche e armoniche ivi presenti siano proprie del linguaggio vivaldiano, come l'uso esteso delle terzine, l'utilizzo dei salti ascendenti di settima (a b. 8) e, all'inizio della seconda parte del movimento, l'impiego di uno schema armonico che inizia su una dominante secondaria per poi modulare alla medianta minore.<sup>52</sup> Va inoltre evidenziato che l'«Ad[agi]o» contiene un'ulteriore caratteristica distintiva della musica di Vivaldi, la ripresa 'acefala':<sup>53</sup> a b. 22 viene riproposto il motivo iniziale, ma non con il contenuto della prima misura, bensì con quello di b. 2.<sup>54</sup>

In generale, nella Sonata E.M. 55/13 si ritrovano numerosi elementi dello stile compositivo vivaldiano: la costruzione per blocchi modulari, anche con una struttura fraseologica irregolare; l'impiego dei raggruppamenti ternari; l'utilizzo – insolitamente diretto e persino 'brutale' – di cambi modal;<sup>55</sup> la trasposizione d'ottava di uno stesso disegno ritmico-melodico; l'uso di lunghe note-pedale, di ampi intervalli e dell'intervallo di seconda aumentata in una linea melodica ascendente. Poiché la Sonata E.M. 55/13 contiene elementi tematici concordanti con altre sue composizioni, materiale melodico che possiede concordanze all'interno della sua produzione e almeno tre caratteristiche musicali distintive e idiosincratice della musica di Vivaldi<sup>56</sup> – non condivise (o quasi) da nessun altro compositore dell'epoca – riteniamo che si tratti di una composizione uscita dalla sua penna.

Tra i concerti vivaldiani sopracitati che intrattengono concordanze musicali con la Sonata E.M. 55/13, di tre conosciamo gli anni di pubblicazione – 1716 per RV 284 (Op. IV n. 9) e RV 347 (Op. IV n. 5), 1717 per RV 335 –, mentre la maggior parte degli altri lavori pervenuti in forma manoscritta è collocabile cronologicamente tra il 1712 circa e l'inizio degli anni Venti: da un punto di vista stilistico, dunque, la «Suon.<sup>ta</sup> à Violino Solo» della collezione estense potrebbe

<sup>52</sup> Lievi similitudini – a livello ritmico-melodico o armonico – si possono rintracciare nell'*incipit* della Sonata per flauto RV 48, nel terzo movimento della Sonata per violoncello RV 47, nel terzo movimento (*Sarabanda*. Grave) della Sonata per violino RV 757, nel terzo movimento (*Sarabanda*. Largo) della Sonata per violino RV 759.

<sup>53</sup> Si veda la voce «Acephalic reprise» in TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 18.

<sup>54</sup> A tal proposito, condividiamo la riflessione di Michael Talbot: «How many other composers of Vivaldi's time would do this, I wonder?» (comunicazione privata).

<sup>55</sup> Si veda la voce «Modal shift» in TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 120. Nella Sonata E.M. 55/13 si trovano sorprendenti incursioni nella tonalità minore parallela nelle bb. 71-75 del primo «All[egr]o» e nelle bb. 31-35 del movimento conclusivo. Sebbene cambi modal del genere non siano così insoliti nella musica primo-settecentesca del nord Italia, l'interscambio non mediato (cioè privo di accordi di dominante di collegamento) ed estremamente veloce tra tonalità maggiore e minore rappresenta una specie di 'bizzarria' propria – probabilmente – solo a Vivaldi.

<sup>56</sup> Le strutture fraseologiche ternarie, le anticipazioni armoniche e la ripresa acefala, menzionate precedentemente.

collocarsi – allo stato attuale delle nostre conoscenze – non oltre la prima metà degli anni Dieci del Settecento.<sup>57</sup>

Per concludere. Alcuni passaggi della Sonata E.M. 55/13 sembrano essere vere e proprie versioni primitive di quelli a noi noti in altre composizioni genuinamente vivaldiane. La trasposizione di materiale musicale da una composizione cameristica a una orchestrale, o viceversa, è una prassi attestata anche in Vivaldi.<sup>58</sup> questa sonata potrebbe ben rappresentare un ulteriore esempio del genere.<sup>59</sup> Secondo Michael Talbot,<sup>60</sup> la Sonata E.M. 55/13 è l'esempio vivaldiano più esplicito di una «Sonate auf Concertenart»,<sup>61</sup> ossia un tipo di sonata «a violino solo» che il Prete rosso poteva eseguire per brillare come interprete – un grandioso 'biglietto da visita' – quando aveva a disposizione soltanto un clavicembalo o un organo come strumento d'accompagnamento

<sup>57</sup> Roger-Claude Travers e Cesare Fertonani suggeriscono che la composizione possa datarsi intorno al 1710-1712 e anche Olivier Fourés propone l'inizio degli anni Dieci, al più tardi (comunicazioni private). In un recente articolo, Michael Talbot ha ricordato che Nicolò Sanguinazzo – probabile copista del manoscritto estense E.M. 55 – possedette anche una collezione musicale «belonging to an "Ill<sup>mo</sup> Mocenigo", very likely the same man as Alvise III (Bastian) Mocenigo (1662-1732), who served the Venetian Republic as *Capitano* of Padua from February 1714 to July 1715. This link to Mocenigo may explain the prominent place of composers native to the city of Venice within his collection of manuscripts» (MICHAEL TALBOT, *Two Unsuspected New Violin Sonatas by Tomaso Albinoni in the Estensischen Musikalien*, «Ad Parnassum», xx/38, 2022, pp. 1-18: 2-3): se l'acquisizione da parte di Sanguinazzo del fondo musicale posseduto da Mocenigo ebbe luogo proprio durante il soggiorno di quest'ultimo a Padova nel 1714-1715, forse questa sonata di Vivaldi – di recente composizione – ne poteva far parte.

<sup>58</sup> Si veda il caso del Concerto per due violini RV 516, il cui contenuto musicale di tutti e tre i movimenti si ritrova nella Sonata per due violini «dà suonarsi anco senza basso», RV 71. Numerose sono le concordanze di movimenti completi di sonate con movimenti di concerti (RV 12/I con RV 582/II, RV 22/I con RV 294/II, RV 22/II con RV 212a/II, RV 755/III-IV con RV 229/II-III); cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* («Quaderni vivaldiani», 16), Firenze, Olschki, 2012, pp. 7-15.

<sup>59</sup> Adattamenti di questo tipo sono attestati anche in altri compositori dell'epoca: un caso esemplare, vicino a Vivaldi, è quello di Johann Georg Pisendel, il quale – probabilmente negli stessi anni – riutilizzò di sana pianta il primo movimento della Sonata per violino, PW 2:D1 nel movimento iniziale del Concerto per violino, PW 4:D2 (cfr. FABRIZIO AMMETTO – FRANCISCO JAVIER LUPÍÁÑEZ RUIZ – LUIS MIGUEL PINZÓN ACOSTA, *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Georg Pisendel (PW): I. The Chamber Music*, «Ad Parnassum», xx/39, 2022, pp. 1-25: 11-12 e Id. ET AL., *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Georg Pisendel (PW): II. The Orchestral Music*, «Ad Parnassum», xxi/40, 2023, pp. 33-69: 47-53). A titolo di curiosità va qui ricordato che l'*incipit* del primo «All[egr]o» della «Suon.<sup>ta</sup> à Violino Solo» (E.M. 55/13) è identico – ma in tonalità maggiore – a quello del movimento di Concerto in La minore, PW 4:a1 (1716-1717) di Pisendel, sia nella linea del violino, sia nella parte del basso emendata da Vivaldi (cfr. FABRIZIO AMMETTO – LUIS MIGUEL PINZÓN ACOSTA, *A lezione dal Prete rosso: le correzioni di Vivaldi nel Concerto per violino Mus.2421-O-14 di Pisendel*, «Studi vivaldiani», 21, 2021, pp. 25-59: 31-33).

<sup>60</sup> Comunicazione privata.

<sup>61</sup> Il primo impiego conosciuto di questa espressione compare verso l'inizio della settantaquattresima uscita, datata 20 gennaio 1740, del periodico di Johann Adolph Scheibe «*Critischer Musikus*», ristampato (in forma riveduta) come *Critischer Musikus, neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, Breitkopf, 1745 (qui a p. 675). Relativamente alla tipologia e allo sviluppo di questo tipo di sonata, si veda la voce «Sonate auf Concertenart» in STEVEN ZOHN, *The Telemann Compendium*, Woodbridge, Boydell, 2020, pp. 127-128.

(in questa sonata è evidente, più del solito, la semplicità della parte del basso). Tali sonate sono abbastanza inconsuete nel repertorio italiano precedente a Tartini, soprattutto quelle in cui la solita forma binaria veniva sostituita con la forma con ritornello (o con una forma equivalente).<sup>62</sup> Entrambi i movimenti estremi della Sonata E.M. 55/13 impiegano la forma con ritornello (sebbene il terzo movimento richieda la ripetizione della sola prima sezione): l'uso di questa struttura ha consentito a Vivaldi di inserirvi liberamente il proprio vocabolario tecnico-strumentale tipico dei suoi concerti di quell'epoca (doppie corde, registro soprauto, ecc.).<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Come nella Sonata in Si bemolle maggiore, So 32 di Albinoni, composta per Pisendel.

<sup>63</sup> Da quando quest'articolo è stato scritto (nell'agosto del 2023), la Sonata E.M. 55/13 è stata accettata dal Comitato editoriale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi come opera autentica del Prete rosso, le è stato assegnato il numero di catalogo RV 829 e uscirà nell'edizione critica (curata dagli autori del presente saggio) pubblicata da Ricordi per conto dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.



Francisco Javier Lupiáñez Ruiz – Fabrizio Ammetto

THE SONATA A-W<sub>N</sub>, E.M. 55/13:  
A NEW WORK BY VIVALDI

Summary

The manuscript E.M. 55 in the Este Music Collection belonging to the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna opens with twelve sonatas for violin and cello by ten composers mainly from Bologna and its environs (Aldrovandini, Belisi, B. Bernardi, Grimandi, Jacchini, B. G. Laurenti, Marcheselli, Mazzolini, Perti, Torelli): these works—consisting of short dance movements with only a limited degree of technical difficulty—correspond (ignoring minor differences) to those contained in the published anthology *Sonate per camera a violino e violoncello di vari autori* (Bologna, Carlo Antonio Buffagnotti, [ante 1694]).

In contrast, the thirteenth sonata (E.M. 55/13) has decidedly more generous proportions, adopts a more ‘modern’ style and makes considerable technical demands on the violinist. Although it has until now been attributed by default to Giuseppe Aldrovandini by virtue of a heading written (but subsequently rubbed out) by the copyist of the manuscript—who was probably Nicolò Sanguinazzo—on one of the pages of the violin part, this sonata, which is cast in three movements following the tempo sequence fast–slow–fast, may confidently be identified as a work by Vivaldi: indeed, it contains a large quantity of thematic material concordant with that of other compositions by him, melodic passage-work finding exact parallels elsewhere in his music and at least three distinctive and idiosyncratic characteristics associated with him: ternary phrase structures, harmonic ‘anticipations’ and, in the slow movement, an instance of an ‘acephalic’ reprise—features not shared, or hardly so, by any coeval composer. Moreover, the Sonata E.M. 55/13 employs ritornello form in both outer movements (even if the third calls for the repetition of the first section alone), providing the most clear-cut example in Vivaldi’s music of a “Sonate auf Concertenart”: more specifically, a kind of solo sonata for violin that the Red Priest could perform in order to show off his prowess on that instrument, as signalled by the presence of many passages featuring double stopping or the use of the ultra-high register, whenever his available accompaniment was limited to a harpsichord or organ (in which connection it is significant how simple the bass part is kept).

This work—which can be placed chronologically no later than the middle of the 1710s—has been accepted into the Vivaldi catalogue under the designation RV 829 and will be published (in an edition by the authors of the present article) in the Critical Edition of the Works of Antonio Vivaldi.



Olivier Fourés

NOUVELLES SOURCES VIVALDIENNES  
DANS LA COLLECTION MUSICALE DE LA FAMILLE HARRACH

DÉCOUVERTES

L'île annonce souvent le continent. Il y a quelques années, l'ensemble Concilium Musicum Wien dirigé par Paul Angerer avait enregistré plusieurs oeuvres de la collection musicale de la Famille Harrach conservée au château de Rohrau, en Autriche<sup>1</sup>. Cet enregistrement avait attiré l'attention de la musicologie vivaldienne sur une source inconnue de la sonate pour violon RV 35a (« Sinfonia » sur le manuscrit), mais aussi sur un concerto pour hautbois et violoncelle en Sol mineur, anonyme, qui, pour des raisons stylistiques, graphiques et surtout thématiques, fut attribué à Vivaldi (RV 812)<sup>2</sup>.

Aussi, pour l'édition de l'oeuvre instrumentale de Vivaldi que je réalisais avec l'éditeur Ars Antiqua<sup>3</sup>, le Comte Johannes Waldburg-Zeil me fit parvenir des fac-similés des manuscrits de ces deux compositions<sup>4</sup>. Sur la reproduction de la première page manuscrit de la sonate RV 35a, je remarquai, en marge à la gauche, quelques notes de la composition antérieure, tout à fait compatibles avec ce que je pensais alors être le concerto pour violon, deux hautbois, deux cors, basson, et cordes RV 571 de Vivaldi. Je faisais immédiatement part de ce constat au Comte, qui accepta de me recevoir au château de Rohrau afin que je puisse examiner *in situ* les huit cahiers de la collection musicale.

C'est alors que je confirmais non seulement la présence de cette nouvelle source vivaldienne (il s'agissait en vérité de la version de chambre du concerto RV 99), mais trouvais aussi deux autres manuscrits anonymes, transmettant, l'un, une sonate pour flûte à bec, pastiche des sonates pour violon RV 758/RV 26, et l'autre, les deux premiers mouvements de la sonate pour violon RV 37, suivi d'un troisième mouvement, inconnu.

Olivier Fourés, Calle Olivar, 44, 4D, 28012 Madrid.  
e.mail : ofoors@hotmail.com

<sup>1</sup> *Klingende Schätze aus Schloß Rohrau*, Cavalli Records, CCD 446, 2005.

<sup>2</sup> Voir FEDERICO MARIA SARDELLI, *Criteri di autenticità*, « Studi vivaldiani », 8, 2008, pp. 104-105.

<sup>3</sup> Voir <<https://www.ars-antiqua.com>>.

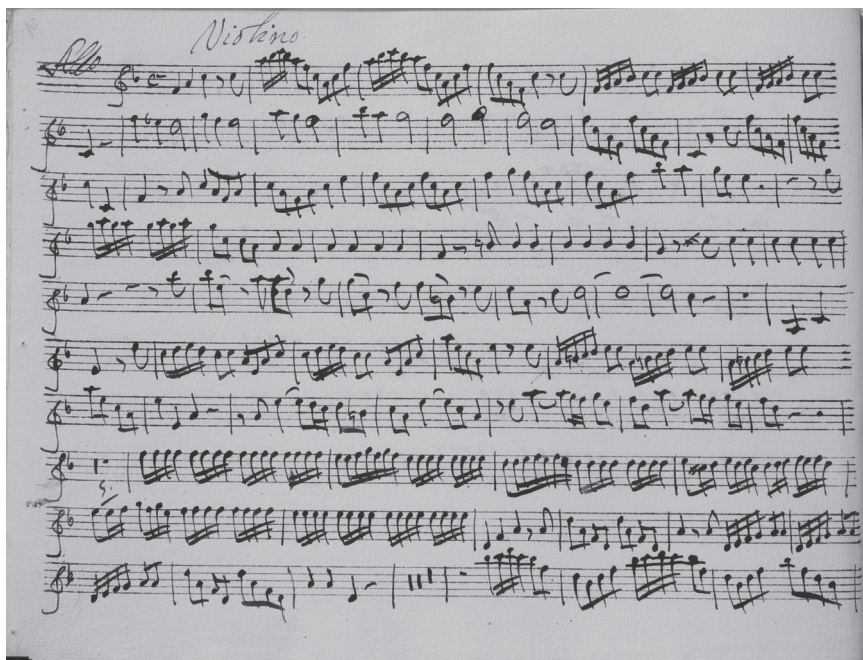
<sup>4</sup> Je tiens à remercier ici particulièrement le Comte Johannes Waldburg-Zeil, ainsi que sa femme, la Comtesse Ursula Waldburg-Zeil pour leur disposition, ainsi que pour m'avoir personnellement reçu au château de Rohrau afin de me laisser consulter la collection musicale. C'est aussi leur diligence qui a permis d'élargir par la suite le champ de recherche sur la collection musicale des Harrach.

## LES NOUVELLES SOURCES VIVALDIENNES AU SCHLOSS ROHRAU

## – Concerto en Fa majeur RV 99 (Buch 1, pp. 34-37)

Le manuscrit est incomplet : ne subsistent que les parties de violon et de hautbois (chacune ayant une page de garde présentant l'instrument : « Violino » et « Oboè »). Leur texte musical correspond à la version originale du manuscrit conservé à Turin (*I-Tn*, Giordano vol. 31, pp. 357-363), et reflète aussi plusieurs de ses particularités graphiques : utilisation exceptionnelle de la clef d'Ut<sub>3</sub> dans la partie de violon (troisième mouvement), une erreur de copie dans la partie de violon compatible avec une approximation d'écriture que l'on trouve dans la partition. Aussi, si le manuscrit de Rohrau n'a pas été copié à partir de la source turinoise, il l'a été d'une source proche ayant les mêmes caractéristiques graphiques.

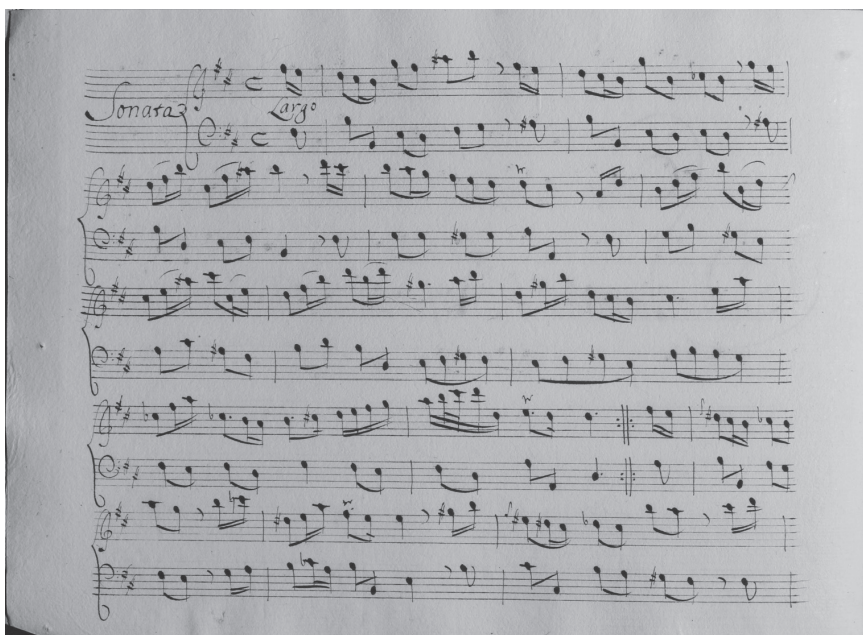
Le copiste du manuscrit de Rohrau semble italien, et le papier utilisé, dont la marque d'eau est un cercle avec un écusson, est similaire à celui sur lequel ont été copiés les RV 35a et RV 812, conservés dans le même cahier. L'incomplétude du manuscrit du concerto RV 99 semble remonter, comme nous le verrons plus en avant, à une date récente.



## – « Sonata, ò Sinfonia à Violino solo » en Si mineur (Buch 2, pp. 33-36)

La partie de violon des deux premiers mouvements de la sonate sont identiques (à quelques menus détails près) à celle de la sonate RV 37, dont une source incomplète (la partie de basse manque) est conservée à Graz (*A-Gd*, Sammlung Bad-Aussee, Ms 526-2). Le manuscrit a une page de garde avec le titre, et a été copié sur un papier dont la marque d'eau est un double cercle autour d'une fleur de lys, par le même scribe, manifestement italien<sup>5</sup>, que le concerto RV 812. On peut aussi remarquer qu'à l'instar de la sonate RV 35a, cette sonate s'intitule « Sinfonia<sup>6</sup> ».

La sonate n'a que trois mouvements. Le troisième, une danse populaire très simple techniquement pourrait avoir été pensée comme une alternative au quatrième mouvement, plus complexe, de la version de Graz, et reflèterait éventuellement une version postérieure de la composition.



<sup>5</sup> Federico Maria Sardelli suppose même que, par sa façon d'écrire « obligato » au lieu d'« obligatto », ce copiste puisse être vénitien. Voir SARDELLI, *Criteri di autenticità*, cit.

<sup>6</sup> La dénomination « Sinfonia » au lieu de « Sonata » pourrait indiquer une provenance Romaine. Hypothèse étayée par la marque d'eau du papier. Voir PAUL EVERETT, *Vivaldi Concertos Manuscripts in Manchester: III*, « Informazioni e studi vivaldiani », 7, 1986, pp. 5-34 : 12-15.



OLIVIER FOURÉS

Handwritten musical score for the first system, marked "Allegro". The score is written on ten staves, organized into three systems of three staves each. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The tempo marking "Allegro" is written in the top left corner of the first staff.

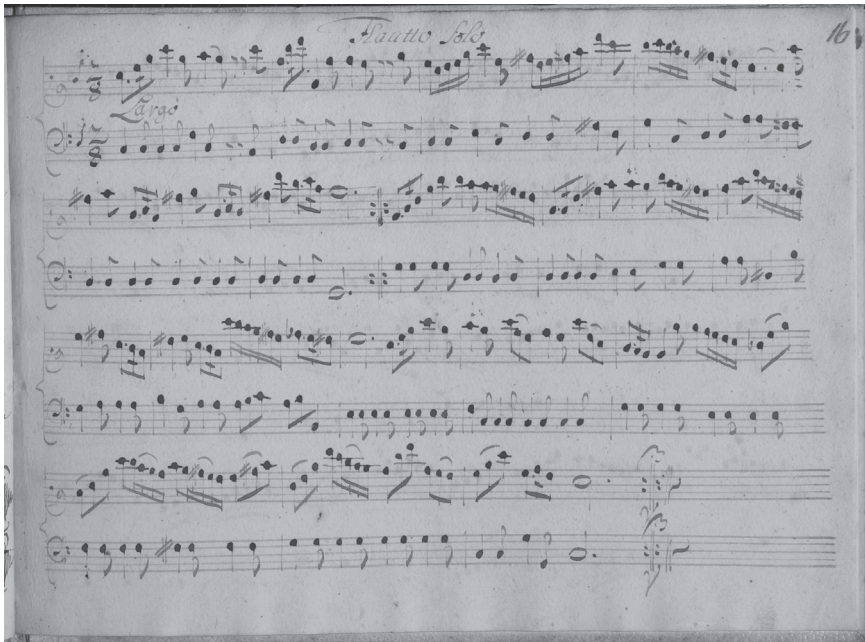
Handwritten musical score for the second system, ending with a "Fine" marking. The score is written on ten staves, organized into three systems of three staves each. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music continues with the same complex rhythmic patterns as the first system. The word "Fine" is written in the bottom right corner of the final staff, accompanied by a double bar line and a fermata.



- Sonate en Do majeur pour « Flauto [*sic*] solo » (Buch 6, pp. 16-19)

Cette sonate est composée des premier, second et quatrième mouvements de la sonate pour violon en La majeur RV 758 (avec, pour des raisons instrumentales, quelques modifications dans la partie soliste, ainsi que, principalement à cause de la transcription tonale, dans la basse) et du troisième mouvement de la sonate pour violon en Sol mineur RV 26 (ici en La mineur). Son manuscrit a vraisemblablement été copié par un scribe d'origine germanique (au regard de sa façon à écrire les clés sur les portées) sur un papier largement diffusé dans toute l'Europe, dont la marque d'eau représente un homme et un blason, ainsi que l'inscription « I.H.S » (marque d'eau utilisée par la compagnie française puis hollandaise fondée par Jean Valmy entre 1668 et 1758, ou pouvant également dénoter une origine espagnole). À la fin du manuscrit, une autre main a ajouté un mouvement de type menuet, complètement étranger aux canons vivaldiens.

Ce pastiche remonte-t-il à Vivaldi, ou fut-il élaboré par un tiers ? La seule autre sonate pour flûte de Vivaldi cataloguée à ce jour (RV 52) est également une transcription d'une sonate pour violon<sup>7</sup>, ce qui peut également remettre en question son authenticité instrumentale. Toutefois, le fait que les sonates



<sup>7</sup> J'ai retrouvé il y a quelques années une source, pour violon, de cette sonate à l'Archivio Musical de Chiquitos en Bolivie. Voir FEDERICO MARIA SARDELLI, *Aggiornamento del Catalogo Vivaldiano*, « Studi Vivaldiani », 9, 2009, p. 107.

RV 758 et RV 26, non publiées à l'époque, ne semblent pas avoir alors connu une diffusion particulière<sup>8</sup>, laisse également penser que Vivaldi ait pu être à l'origine de ces transcriptions pour flûte, une hypothèse qui sera étayée par des éléments que nous verrons par la suite.

#### UNE VENTE DE LA COLLECTION MUSICALE DE LA FAMILLE HARRACH

Lors de la mise à jour de ces nouvelles sources vivaldiennes à Rohrau, le Comte Waldburg-Zeil me permit d'intercaler des feuillets dans les cahiers pour signaler leur présence. Quelque temps plus tard, le musicologue Günter Stummvoll, qui est justement en plein travail de recherche sur la collection des Harrach<sup>9</sup>, les trouva, et, surpris, me contacta pour avoir plus de détails. Il m'apprit que l'on estime aujourd'hui la collection des Harrach à environ quatre cents compositions, qu'une partie se trouve à l'Österreichische Staatsarchiv à Vienne, et qu'une grande partie fut vendue aux enchères à Munich en 1956, par la maison Karl & Faber. La New-York City Library fut l'acquéreur le plus important de cette vente (NYPL, ZZ-28824, RISM, JOG 72-29). Les huit cahiers de Rohrau, à l'exception des cahiers 3 et 4 qui contiennent de précieuses oeuvres de Weiss<sup>10</sup>, sont composés de beaucoup de parties et compositions souvent incomplètes de natures très différentes. Ils pourraient ne correspondre qu'à un assemblage de manuscrits « oubliés » lors de la vente à Munich.

Günter Stummvoll attira également mon attention sur un catalogue que la maison Karl & Faber a fait de cette vente aux enchères à Munich. Les lots 501 à 508 mentionnent des compositions attribuées à Vivaldi<sup>11</sup>. Si les acquéreurs n'y sont, hélas, pas dévoilés, le catalogue précise, entre autre, l'instrumentation, le nombre de mouvements, les indications de mesure et de tempo, ce qui permet tout de même plusieurs remarques. Voici une transcription des informations de ce catalogue :

<sup>8</sup> La sonate RV 26 n'est connue qu'au travers d'une copie préservée à la SLUB de Dresde (*D-Dl*, 2389-R-11,1) et la sonate RV 758 au travers d'une copie préservée à Manchester, dans une collection de douze sonates de Vivaldi (*GB-Mps*, MS 624.1 Vw 81 n.6). Toutefois certains des mouvements de cette dernière sonate semblent avoir été assez populaires, puisqu'on retrouve aussi une transcription de ses mouvements lents pour orgue à Venise (*I-Vc*, Busta 38.12), que son premier mouvement fut repris par Antonio Pizzoloto dans la cinquième de ses sonates Op. 1 (en pastiche avec des mouvements de la sonate RV 810) et que Michael Talbot vient également de retrouver un arrangement pour violoncelle de la sonate (voir MICHAEL TALBOT, *Silva box 17-1: An English Eighteenth-Century Compilation of Sonatas and Others Compositions for Cello in Greensboro*, « The Consort », vol. 78, 2022, pp. 12-39 : 30-31).

<sup>9</sup> GÜNTER STUMMVOLL, Zentrum für Angewandte Musikforschung, Universität für Weiterbildung Krems. Voir <[https://www.donau-uni.ac.at/en/research/project/U7\\_PROJEKT\\_4294970464](https://www.donau-uni.ac.at/en/research/project/U7_PROJEKT_4294970464)>. Je remercie ici Günter Stummvoll pour ces informations, ainsi que pour m'avoir facilité l'accès à plusieurs documents.

<sup>10</sup> Voir MICHAEL FREIMUTH et TIM CRAWFORD, *Die Harraschen Manuskripte. Unbekannte Lautenmusik von S. L. Weiss in einem österreichischen Schloß entdeckt*, 2006, publié online sur le site <<http://www.slweiss.com>>.

<sup>11</sup> *Catalogue Karl & Faber*, Auktion 57, 6-7 Dez. 1956, pp. 58-59.

- Lot 501 « Sinfonia à Violino Solo. [...] 1. Adagio h 4/4, 2. Allegro 4/4, 3. Presto 3/4. »

Le catalogue publie en outre une photo du premier mouvement de la composition où l'on reconnaît la source de la sonate RV 35a actuellement préservée à la Royal Academy of Music à Londres, dans le Foyle Menuhin Archiv ; le violoniste Yehudi Menuhin aurait-il été l'acquéreur du manuscrit en 1956 ? Ce cas montre par ailleurs que la collection Harrach avait des copies de certains de ses propres manuscrits.

- Lot 502 « Concerto con Violini, Viola e Violone. Partit. [...] 1. Allegro C 4/4, 2. Adagio c 4/4, 3. Allegro C 3/8. »

Des compositions que nous connaissons de Vivaldi, seule la Sinfonia RV 112 correspond à cette description. Il se trouve que l'un des deux manuscrits connus de la RV 112 est justement conservé à Vienne (*A-Wn*, E.M. 147). Une partie des œuvres préservées à la Österreichische Nationalbibliothek correspondrait-elle à la collection de la famille Harrach ?

- Lot 503 « Sonata à Flauto solo u. Basso. Partit. [...] 1. Largo C 12/8, 2. Allegro C 3/8, 3. Adagio a 3/4, 4. Presto C 9/8. »

Cette composition est certainement identique à la sonate pour flûte RV 758/RV 26 se trouvant à Rohrau.

- Lot 504 « Concerto con Flauto obligato, due Violini e Basso. Stimmen. [...] 1. Allegro C 4/4, 2. Adagio 3/4, 3. Presto 2/4 »

Aucune œuvre connue de Vivaldi ne correspond à cette description. Seul le concerto de chambre en La mineur RV 108, pour flûte à bec, deux violons et basse continue a cette même instrumentation.

- Lot 505 « Sonata à Flauto solo (u. Baß). Partit. [...] 1. Adagio C 4/4, 2. Allegro C 4/4, 3. Adagio F 3/4, 4. Allegro C 2/4. »

Aucune œuvre connue de Vivaldi ne correspond à cette description. Seule la sonate RV 33 (publiée comme la troisième de l'Op. 5, collection où se trouve également les deux derniers mouvements de la sonate RV 35a) suit ces indications métriques.

- Lot 506 « Sonata à Flauto solo (u. Baß). [...] 1. Larghetto d 12/8, 2. Allegro d 2/4, 3. Largo g 3/4, 4. Allegro d 3/8. »

Aucune œuvre connue de Vivaldi ne correspond à cette description.

- Lot 507 « Sonata à Flauto solo (u. Baß). Partit. [...] 1. Adagio d 4/4, 2. Spirituoso a 4/4, 3. Largo d 3/4, 4. Allegro ma comodo d 6/8. »

Aucune œuvre connue de Vivaldi ne correspond à cette description. Les indications de tempo « Spirituoso » et « Allegro ma comodo », si ils n'ont pas été inventés par quelque copiste, laissent en outre penser que l'attribution à Vivaldi puisse-t-être une erreur. D'ailleurs, Michael Talbot m'a fait remarquer que ces indications tonales (si l'on se pense que l'improbable La mineur du deuxième mouvement reflète simplement le fait qu'aucune altération n'ait été écrite à la clef), de mètre et de tempo (sauf celui du deuxième mouvement qui est « Allegro » et non « Spirituoso ») correspondent à la première sonate d'une collection manuscrite de douze de Gaetano Meneghetti, dont le manuscrit est préservé à Vienne (*A-Wn*, E.M. 39/1)<sup>12</sup>.

- Lot 508 « Concerto con Flauto, Oboè, Violino, Violoncello e Basso. Stimmen. [...] 1. Allegro F 4/4, 2. Largo C 4/4, 3. Allegro F 3/8. — Nur Flöte-, Violoncello- u. Baß-Stimme vorhanden. »

Il s'agit certainement du concerto RV 99 ; les parties de violon et hautbois manquantes lors de la vente étant justement celles que l'on trouve aujourd'hui à Rohrau. Sur le manuscrit de Turin, toutefois, le concerto est pour « Flau[to] Trav[erso] » et la partie de « Violoncello » est pour « Fagotto ». Une adaptation de l'instrumentation, courante chez Vivaldi, s'expliquerait par le contexte de destination de la composition.

#### CONCLUSIONS ET HYPOTHÈSES

Nous voici donc en présence de neuf nouvelles sources vivaldiennes, en plus de la contextualisation d'une source connue (celle de la sonate RV 35a à Londres), et, peut-être, de celle de la sinfonia RV 112 préservée à l'Österreichische Nationalbibliothek.

L'une de ces sources présente un mouvement jusqu'alors totalement inconnu et permet de combler l'incomplétude des deux premiers mouvements de la sonate RV 37. Une autre, celle de la sonate pastiche pour flûte à bec RV 758/RV 26 ouvre l'hypothèse d'une possible habitude de Vivaldi à adapter des sonates pour violon à la flûte à bec ; cette hypothèse est étayée par la surprenante quantité de compositions vivaldiennes pour flûte à bec dans le catalogue de la vente aux enchères de Munich (dont quatre semblent être des compositions complètement inconnues), particularité certainement liée à une pratique active

<sup>12</sup> Même si l'instrument soliste n'est pas indiqué sur le manuscrit, il est évident que si certaines des sonates sont destinées au violon (Meneghetti était violoniste, et avait d'ailleurs collaboré avec Vivaldi à Vicenza en 1713), d'autres sont tout à fait compatibles avec la flûte traversière. On peut remarquer aussi la présence de la dénomination « Adagio Spiritoso » dans la cinquième sonate du recueil.

de l'instrument dans le cercle des Harrach (la collection musicale, notamment au travers des fonds de New-York et Rohrau compte d'ailleurs une très grande proportion de musique pour flûte à bec). Devant la complexité de la situation de ces différentes sources, Federico Maria Sardelli s'expliquera plus loin sur sa façon de les cataloguer dans le catalogue musical de Vivaldi.

Par ailleurs, la quantité remarquable d'oeuvres de Vivaldi dans la collection des Harrach, ainsi que les natures différentes de ces compositions (double concerto, sonate pour violon, sonate pour flûte, concerto de chambre, sinfonia), témoignent certainement d'une relation directe entre le musicien et la famille autrichienne, probablement avec le Comte Alois Thomas Raimund von Harrach (1669-1742), diplomate en Espagne et à Dresde, Vice-roi à Naples de 1728 à 1733, dont les affinités artistiques avec la peinture et la musique sont attestées.

Au regard des compositions vivaldiennes, cette relation semble avoir eu lieu dans la deuxième moitié des années 1710, peut-être jusqu'au début des années 1720 : le finale du concerto RV 812 paraphrase celui du concerto RV 318, publié dans l'Op. 6 en 1719, la sonate RV 35a a en commun deux mouvements avec la sonate RV 35 publiée dans l'Op. 5 en 1716, le concerto RV 99 est une version de chambre du concerto RV 571, joué par le violoniste Johann Georg Pisendel au Teatro Sant'Angelo à Venise en 1716<sup>13</sup>, un mouvement similaire au mouvement introductif de la sonate RV 37 se trouve sur le manuscrit du concerto RV 212 que Pisendel a vraisemblablement ramené à Dresde après sa résidence vénitienne de 1716-1717, comme celui de la sonate pour violon RV 26, dont on retrouve le troisième mouvement dans la sonate pastiche pour flûte. On remarque aussi que les oeuvres plus tardives de la collection des Harrach semblent principalement avoir été composées par des musiciens napolitains.

Cette relation entre Vivaldi et les Harrach pourrait aussi expliquer la présence de manuscrits vivaldiens dans plusieurs archives viennoises, comme la Österreichische Nationalbibliothek, où se trouve la sinfonia RV 112 (qui correspond à la description du lot 502 du catalogue de vente), et la Gesellschaft der Musikfreunde, où se trouve par exemple la cantate *Tremori al braccio*, RV 799, cantate manifestement composée à Mantoue en 1718-1719<sup>14</sup>. Les années que Vivaldi a passées dans cette ville, au service du Prince Philip de Hesse-Darmstadt, seraient-elles à l'origine de ce contact avec l'Empire ? Il y a fort à croire que des recherches sur la collection musicale des Harrach, sur l'activité musicale de leur palais à Vienne au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, ont de fortes chances de dévoiler de nouveaux éléments biographiques concernant Vivaldi.

<sup>13</sup> [J. A. HILLER], *Lebenslauf des ehemaigen königlich polnischen und churfürstlich sächsischen Concertmeisters Herrn Johann Georg Pisendel*, « Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend », 1, 1766-1767. Certains points graphiques du manuscrit de Turin du concerto RV 99 (l'utilisation du « grand 3 », ainsi que du mot « Auois » au lieu de « Oboè ») laisseraient penser à une datation du tout début des années 1720.

<sup>14</sup> Voir OLIVIER FOURÉS et MICHAEL TALBOT, *A New Vivaldi Cantata in Vienna*, « Informazioni e studi vivaldiani », 21, 2000, pp. 99-108.





Olivier Fourés

NEW VIVALDI SOURCES  
IN THE MUSICAL COLLECTION OF THE HARRACH FAMILY

Summary

New research conducted in the musical archives of the Harrach family preserved at Schloss Rohrau in Austria has brought to light some new sources for compositions by Vivaldi: one for the chamber concerto RV 99; one taking the form of a pastiche for recorder of the violin sonatas RV 758 and RV 26; and an unpublished violin sonata whose first two movements are identical with those of the violin sonata RV 37, of which the sole source known today survives in incomplete form in the Diözesanarchiv in Graz; this new Austrian source transmits the missing bass part of these movements as well as a previously unknown final movement (RV 37a).

Further, a catalogue for the auction sale of a large part of the musical collection of the Harrach family by Karl & Faber in Munich in 1956 lists other works by Vivaldi, several of which are likewise unknown. Over and above their enrichment of the musical catalogue of the Venetian composer, these discoveries open up new perspectives regarding Vivaldi's compositional habits as a writer for the recorder as well as his relations with the Empire in general and count Alois Thomas Raimund von Harrach (1669–1742) in particular. This last-named person, a diplomat in Spain and Saxony who also served as viceroy in Naples from 1728 to 1733, and whose interests in painting and music are well known, was close to the marquis Wenzel von Morzin, to whom Vivaldi dedicated several compositions including *The Four Seasons*.



Michael Talbot

## A NEW VIVALDI SINFONIA

Several years ago I acted as a consultant for a music dealer who was preparing a sale catalogue that was to include a quantity of early eighteenth-century manuscript music in which Vivaldi featured. In the event, the anthology forming the subject of this article was unexpectedly purchased privately before the sale took place. It was therefore withdrawn from the catalogue, and its music abruptly disappeared into unknown and probably (for the foreseeable future) unascertainable ownership.

A tacit understanding between dealer and consultant is that in order to protect the interests of eventual purchasers, who will wish to have full control over the item or items acquired, including whether or not to identify themselves as the new owners, is that the evidence on which the consultant is asked to reach a conclusion regarding authorship or some other aspect is not supplied in its totality. Hence, rather than receiving scans of all portions of a composition, the consultant commonly gains sight of only a part of it – sometimes only a single page.

This was largely the case also in the present instance, but almost by chance I was provided with a full set of complete parts for one particularly interesting composition attributed in its source to Vivaldi. It is clearly by him, as shown by multiple concordances to authenticated works and its total stylistic compatibility, and is of considerable musicological interest for possibly being a very early specimen of what would later in the eighteenth century be called (translating from German *Kammersymphonie*) a “chamber symphony”: one indistinguishable in style and structure from an actual operatic overture of the time but designed from the start for concert or recreational use. There can be no thought at this stage of producing an edition of the complete work, for which the new owner’s assent would obviously be needed, but I think it is permissible to provide in this article enough information to allow this sinfonia to enter the Vivaldian canon and earn its RV number despite the current uncertainty over its location. Should the owner read this article, my hope is that he or she will be glad to learn how fascinating the work is. And should the partbooks containing it come onto the market again, as privately owned musical manuscripts have a habit of doing, this sinfonia and the complete anthology may in time become completely accessible to scrutiny, giving scholars an opportunity to place them more exactly in their proper context and learn more about their provenance.

## THE THIRTY FOUR-PART 'SONATAS'

Several bibliographic details regarding the five partbooks making up the anthology (which cannot be given a more precise name since it has no visible title) are ascertainable from notes made in preparation for the sale catalogue from which, in the event, it was excluded. To summarize: the partbooks are for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello and Organo (the last being a catch-all term for the continuo part, which is figured in most instances). All the partbooks, seemingly surviving in their original form, are bound in half calf with identical marbled boards. The format is oblong, measuring 330 x 235 mm after trimming, and the music is written in black ink on pre-ruled staves of a lighter, brown colour, ten to each page. Within each partbook the works are entered in sequence with the heading "Sonata [arabic numeral]", followed in twelve cases by an attribution to a composer taking the form: "Del" + title (normally plain "Signor") + surname.

By 1700 string sonatas with viola parts, published or manuscript, had become relatively uncommon,<sup>1</sup> and it may initially appear surprising that an eighteenth-century anthology containing as many as thirty such pieces was assembled within two covers. Part of the explanation for this high number is that several of the pieces are by origin orchestral *sinfonias*, these having previously served as, or been written in imitation of, overtures to dramatic works—and therefore radically different in structure and style from sonatas in the strict sense. One work (no. 21) is recognizable as a *concerto a quattro*. At least one other piece (no. 28) is a trio sonata to which a viola part has rather maladroitly been added; this synthetic part gives itself away by being abnormally full of rests and apt to lazily double the bass line. So these were a diverse assortment of works performable under the catch-all banner of four-part sonatas rather than a homogeneous collection restricted to compositions immediately identifiable as such by their generic nature.

TABLE 1 gives a preliminary, inevitably incomplete, conspectus of the anthology's content. The preponderance of major tonality (only Sonata 15 adopts a minor key) is unsurprising, given the heavy incidence of operatic or quasi-operatic *sinfonias*, for which major tonality is a characteristic trait. The identified composers are exclusively Italian, and mainly from the north-east of the peninsula, where, one surmises, the anthology is likely to have been compiled. The earliest works among those securely dated originate from around the start of the 1710s, while the latest are probably from the late 1720s or early 1730s. The single, unidentified scribe who appears to have been responsible for copying out the whole set of partbooks was very often uncertain about authorship, either leaving out an attribution altogether or heading a work with "Del Signor" but then failing to add the requisite name.

<sup>1</sup> Examples of multivoice sonatas of 'church' type from the first decade of the eighteenth century include the six in Albinoni's Op. 2 (1700), which are labelled collectively *Sinfonie* but individually *Sonata*, and the twelve in Manfredini's *Sinfonie da chiesa* (1709). The use of "sinfonia" as a synonym for "sonata", a particularly common feature of the Roman repertoire, was likewise a hangover from the seventeenth century.

A NEW VIVALDI SINFONIA

TABLE 1. Overview of the thirty sonatas.

No.	Key	Claimed composer	Verified composer	Concordant source or other identification
1	F	Carlo Tessarini	—	—
2	D	—	—	—
3	B $\flat$	—	—	Sonata <i>US-Bem</i> , MS 884
4	D	—	—	—
5	G	—	—	—
6	C	Antonio Vivaldi	Antonio Vivaldi	Discussed in this article
7	C	—	Antonio Vivaldi	Sinfonia RV 111a
8	G	—	Antonio Vivaldi	Sinfonia RV 146
9	G	Alberto Gallo	Alberto Gallo	Sinfonia Op. 1 no. 11 (before 1733)
10	C	—	—	—
11	B $\flat$	—	—	—
12	F	—	—	—
13	D	G. M. Alberti	G. M. Alberti	Sinfonia (Concerto) Op. 2 no. 8 (1725)
14	D	—	Giuseppe Tartini?	Sinfonia <i>S-Skma</i> , Alströmers saml. 168:24
15	g	Leonardo Vinci	Leonardo Vinci	Sinfonia to opera <i>La Rosmira fedele</i> (1725)
16	G	Leonardo Vinci	Leonardo Vinci	Sinfonia to opera <i>Eraclea</i> (1724)
17	F	—	—	Sonata in 4 movements
18	D	Abaco	E. F. Dall'Abaco	Ouverture <i>B-Bc</i> , 33675
19	D	—	—	—
20	G	Martini	G. or G. B. Sammartini?	—
21	D	M. G. [ <i>sic</i> ] Alberti	—	—
22	A	M. J. [ <i>sic</i> ] Alberti	—	—
23	A	—	G. M. Alberti	Concerto Op. 1 no. 2 (1713)
24	D	—	—	—
25	C	Maria Schiaschi	G. M. Schiassi?	—
26	D	—	—	—
27	F	—	—	—
28	F	Antonio Vivaldi	—	Originally a trio sonata? In 4 movements
29	D	—	—	—
30	D	—	—	—

To focus now on Vivaldi: ironically, two of the works, both *sinfonias*, that are indisputably by him (nos. 7 and 8) are unattributed in this source,<sup>2</sup> while one of the two that do name him (no. 28) is stylistically too remote to justify this claim. In form and idiom the latter offers a curious blend of orthodox chamber sonata in the Corellian manner and early-period concerto in the Torellian or Albinonian manner. This leaves no. 6, which (as we shall see) is correctly attributed to Vivaldi and very possibly shares a provenance, and even an origin as a free-standing chamber symphony, with nos. 7 and 8.

## SONATA 6

At first glance, this work, headed “Sonata 6 Del Signor Don Antonio Vivaldi” in its three upper parts,<sup>3</sup> conforms to the most basic and concise model of a Vivaldi *sinfonia* as exemplified by RV 802, entitled *Improvvisata*, although unlike the latter it retains a central slow movement.<sup>4</sup> In its first movement (with 54 bars, the longest of the three, as normal in a *sinfonia*) Sonata 6 displays all the expected ingredients of a Vivaldi *sinfonia*: *brioso* arpeggiated semiquavers; flurries of rushing scales, both upward and downward; percussive chords, sometimes involving multiple-stopping for the violins; wide leaps; *note ribattute* (both semiquavers and quavers); arresting orchestral unisons; violins alternately in unison and divided; a generally slow harmonic rhythm; a central passage equivalent to a development section manifesting extreme harmonic and tonal flux (bars 21–27); short enclaves of lighter texture and more *cantabile* character (bars 28/2–30/1 for two violins alone; bars 32/2–33/1 and 36 for two violins plus viola);<sup>5</sup> complex phrase structures employing units of one and a half bars, three bars or their multiples; a notable thematic economy based on permutations of a small group of simple but contrasted ideas. (This description can be checked against the transcription of the complete first movement appearing below as an *Appendix*, while ILLUSTRATION 1 gives the whole of the first violin part up to bar 40.)<sup>6</sup> Some of these musical ideas, though certainly not unique to Vivaldi,

<sup>2</sup> Sonata 7 is RV 111a; Sonata 8 is RV 146. The inclusion of both works in the section of the Vivaldi catalogue reserved for *ripieno* concertos and *sinfonias* not attached to any known dramatic work could mean either that the latter were never so attached or that they originally prefaced a work still to be identified.

<sup>3</sup> The composer’s name given in the first violin part is readable as “Vivaldo”, but this is possibly only a case of a loop for the final “i” bending back further than usual, while a dot above could have disappeared through cropping.

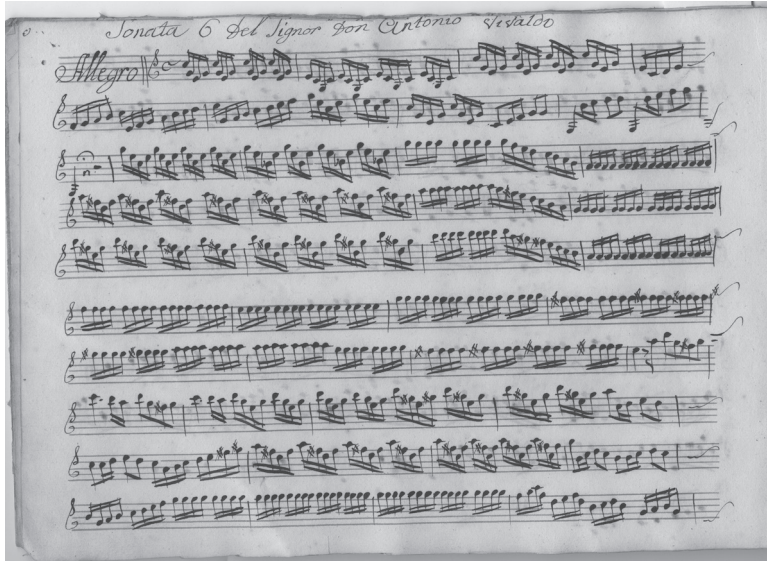
<sup>4</sup> On RV 802, see MICHAEL TALBOT, *The “Improvvisata”: A Characteristic Sinfonia by Vivaldi?*, “Studi vivaldiani”, 1, 2001, pp. 119–136.

<sup>5</sup> The numerals 1 and 2 following a forward slash denote the first and second halves of a bar. A frequent concomitant of these lightly scored passages is minorization. Late-baroque *sinfonias* to *opere serie* commonly offer a preliminary foretaste *en miniature* of the topics to be visited in the main body of the opera, such as martial valour and resoluteness (the energy and *brio* of the first movement), love pangs (lyrical episodes in the first movement plus the whole of the languorous slow movement) and the *lieto fine* (the punchy finale).

<sup>6</sup> In the transcription obvious scribal errors (there are many) are corrected silently.



ILLUSTRATION 1.



seem particularly favoured by him. In particular, the rising, four-stage sequence occupying bars 42–47 (here, the sequential unit is one and a half bars long) is a Vivaldian *topos*.<sup>7</sup> Other phrases with a very familiar physiognomy occur in bars 32/2–33/1 (repeated in bar 36), which echoes (or anticipates?) the second phrase of the *Gloria* RV 589, and the pre-cadential ostinato formula in bars 48–50, which finds its *locus classicus* in bars 86–91 of the first movement of the four-violin concerto RV 580 (Op. 3 no. 10).

When one considers the second and third movements of Sonata 6, an argument for Vivaldi's authorship is unnecessary, since they are immediately recognizable as only slightly simpler versions of the same movements in the introductory sinfonia of Vivaldi first single-authored opera, *Ottone in villa*, RV 729 (Vicenza, 1713).<sup>8</sup> The latter's second movement, in C minor, belongs to the ultra-concise 'cameo' type discussed elsewhere,<sup>9</sup> accommodating a rounded binary structure within a mere twenty (8 + 12) bars. When writing this, his debut opera, Vivaldi, understandably eager to make a 'splash', added an unusual touch of elaboration to this central movement by making a small, really only tokenistic, gesture towards matching the extraordinary complexity (for an operatic sinfonia) of the

<sup>7</sup> This *topos* is examined in MICHAEL TALBOT, *By Vivaldi (After All): The Violin Concerto RV Anh. 131, "Studi vivaldiani"*, 21, 2021, pp. 3–23: 17. Bars 9–20 of the transcribed movement present the first three sequential statements of exactly the same harmonic formula.

<sup>8</sup> The Sinfonia of RV 729 is conveniently consultable (because of the provision of bar-numbering) in Luca Guglielmi's edition, accessible at <[https://imslp.org/wiki/Ottone\\_in\\_villa%2C\\_RV\\_729\\_\(Vivaldi%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Ottone_in_villa%2C_RV_729_(Vivaldi%2C_Antonio))>.

<sup>9</sup> On 'cameo' movements, with special reference to the example in Vivaldi's "Cuckoo" concerto, RV 355, see MICHAEL TALBOT, *Migrations of a Cuckoo and a Nightingale: Vivaldi's Concerto 335 and a Reconsideration of RV 335a and RV Anh. 14, "Studi vivaldiani"*, 16, 2016, pp. 53–87: 62–63.

first movement, which adopts the scale, instrumentation and structure of the opening movement of a *concerto con molti istromenti*. (This opening movement adds a pair of obbligato oboes to the strings and includes long episodes for two solo violins—presumably Vivaldi himself plus the best player in the first violin section.)<sup>10</sup> The oboes are retained for the second movement, where the composer scores the ‘first-time’ performance of each section for a *concertino* comprising the oboes plus a *bassetto* assigned to unison violins, and their ‘second-time’ performance for the full ensemble, oboes doubling the respective violin parts. This is classic *concerto grosso* writing in the manner of Corelli or Valentini. The only other major divergence from the all-string, uniformly scored version in Sonata 6 concerns phrasing. In the score of RV 729, which, judging from its neat appearance, seems to be a calligraphic autograph copy rather than a composition manuscript, bowing and phrasing marks are notated meticulously as regards their starting and finishing notes and with relatively few omissions, whereas in Sonata 6 they are both sloppily written and only very sporadically added.<sup>11</sup>

The third movement in both sources is a slightly expanded major-key paraphrase in quicker tempo of the central slow movement. Once again, there are eight bars in the repeated first section, but there are now seventeen in the second. One could legitimately regard the third movement as a continuation of the second after the fashion of *Tanz* and *Nachtanz* as regards tempo, and also in the manner of juxtaposed *minore* and *maggiore* sections in a movement such as a chaconne. Vivaldi repeats this type of relationship between second and third movements in the chamber concerto RV 101 and the derived flute concerto RV 437. There is no instruction in the score of the opera for the oboes to continue doubling the violins, but one imagines that this remains so. Otherwise, leaving aside variations of phrasing, there is only one difference: the nine bars in Sonata 6 leading from the double bar to the start of the reprise of the main theme appear in RV 729 as a musically quite different nine-bar passage that finishes on the same G major harmony but travels to its destination via an alternative harmonic route and, moreover, adds an interesting imitative interplay in semiquaver motion between paired upper and lower parts.<sup>12</sup> The two versions are quoted as EXAMPLES 1a (p. 39) and 1b (p. 40).

<sup>10</sup> This duetting between the principal violin and a selected member of the first (rather than the second) violins is an early instance of what was to become for Vivaldi his established *modus operandi* in concertos for two violins. The canonically treated head-motive of this movement is shared with that of the first movement of Vivaldi’s violin concerto in B-flat major RV 370, a roughly contemporary work. In PETER RYOM, *Les Manuscrits de Vivaldi*, Copenhagen, Antonio Vivaldi Archives, 1977, pp. 353–361, the concerto movement’s three different surviving versions are compared, with brief reference also to the sinfonia of RV 729. Ryom (p. 354) finds it impossible to establish whether the C-major sinfonia or the B-flat-major concerto came first. Fortunately, this uncertainty does not affect the intimate and unmediated relationship between RV 729 and Sonata 6.

<sup>11</sup> For completeness, it should also be noted that the tempo marking for the second movement of the RV 729 sinfonia is “Larghetto”, whereas in Sonata 6 it varies seemingly arbitrarily between “Adagio” (Violin I), “Largo” (Violin II) and “Andante” (Viola, Violoncello, Organo).

<sup>12</sup> The two passages do, however, have in common a stepwise sequential ascent from G to C.

A NEW VIVALDI SINFONIA

EXAMPLE 1a. Sinfonia to *Ottone in villa*, third movement, bars 9–19.

The immediate and urgent question is: which version came first, but proved ‘unfit for purpose’ and was replaced in the second version? Unfortunately, the case is not clear-cut. The version in RV 729 is by far the smoother and neater in harmonic and figural respects, but its flamboyantly contrapuntal texture is at odds with the surrounding material (and with the practice of short sinfonia finales in general), and performers of the passage may have struggled to achieve clarity at the designated fast tempo.<sup>13</sup> Also, the curious absence of any tonicization of scale degrees other than the tonic just where one might have expected some (especially since the first section has none) lend the passage more than a touch of blandness.<sup>14</sup> The equivalent bars in Sonata 6 start well enough—the immediate turn to the subdominant side of C major, followed with sequential logic by a feint towards the dominant—and the unison writing for the violins are highly idiomatic for the context, but the passage stutters by the time it reaches bar 15, whose curious exact repetition as bar 16 followed by a very awkward transition

<sup>13</sup> The finale in RV 729 in fact lacks a tempo direction, but the “Presto” marking found in Sonata 6 looks appropriate.

<sup>14</sup> In fact, from start to finish, the movement contains not a single accidental.

EXAMPLE 1b. Sonata 6, third movement, bars 9–19.

to bar 17 seems slapdash and lacking in musical cogency. Since both versions are problematic (in different but equally serious ways), either could have been composed first. In Vivaldi, it is as common for a weightier piece to take over material from a lighter one as the reverse, so universal is his application of *bricolage*.

There are several other matches for the main themes of the two movements under discussion that are listed in Federico Maria Sardelli's catalogue of concordances in Vivaldi's music, but these instances all turn out to be less extended, less literal and definitely or probably later in date—a fact that makes them of marginal relevance to the present discussion.<sup>15</sup> The most interesting among the concordances are the appearances in very close proximity of *minore* and *maggiore* versions of the shared head-motif occurring in the fourth movement of the violin concerto RV 185 (Op. 4 no. 7). These create a mosaic-like apotheosis of the major-minor contrast similar in effect to the one in the third movement of the ripieno concerto RV 159.

<sup>15</sup> FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* ("Quaderni vivaldiani", 16), Florence, Olschki, 2012, p. 216.

## A NEW VIVALDI SINFONIA

But we have not quite finished with the relationship between RV 729 and Sonata 6. Hidden away in the first movement of the latter are two passages of subsidiary material appearing in very similar form in the corresponding movement in the former. Bars 42–47 replicate exactly, allowing for textural simplification, bars 76–81 in the operatic *sinfonia* (bars 42–46 correspond similarly to bars 27–31 occurring at an earlier point in the RV 729 movement). The immediately following bars 48–50 replicate in slightly condensed form the material of bars 14/2–17 in RV 729—this is the “pre-cadential ostinato formula” mentioned earlier. What is remarkable is that these concordant passages are not placed at exactly matching points in the course of the two movements—but the same is true for many of Vivaldi’s other self-borrowings. Once again, the direction of borrowing is unclear. One would like to imagine that the heavyweight *Ottone in villa* *sinfonia* was from start to finish newly composed, and Sonata 6 its lightweight ‘spin-off’, but such wishful thinking is often disappointed in Vivaldian research. It is relevant to note in this connection that Vivaldi had been writing *sinfonias* to dramatic works since 1705 at the latest, for on 26 February 1706 he mentioned in a legal deposition that he had written a *sinfonia* (and more) for Girolamo Polani’s opera *Creso tolto a le fiamme*, performed at the S. Angelo theatre during the outgoing carnival.<sup>16</sup> Between then and 1713 he probably had opportunities to produce many more.

### SONATA 28

EXAMPLE 2 is a full set of musical incipits for Sonata 28, which, as already observed, is on stylistic and structural grounds not credible as a work genuinely by Vivaldi even though attributed to him in this, its only known source. The heading for the work in the first violin part (the tops of the letters have been sliced

EXAMPLE 2. Musical incipits for Sonata 28 (Violin I).

The image displays four staves of musical notation for the incipits of Sonata 28 (Violin I). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff is marked 'Adagio' and shows a sequence of notes: a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest. The second staff is marked 'Allegro' and begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest. The third staff is marked 'Adagio' and begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest. The fourth staff is marked 'GIGA Allegro' and begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes beamed together.

<sup>16</sup> On the legal dispute between Vivaldi and Polani that gave rise to the former’s deposition, see the transcriptions and discussion in MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* (“Quaderni vivaldiani”, 17), Florence, Olschki, 2013, pp. 50–54.

off through trimming) is “Sonata 28 Del Signor Antonio Vivaldi”. Untypical of Vivaldi are, among other features, the short-breathed nature of the musical phrases and the somewhat disorderly tonal trajectory of the quick movements. But unless there is a principled objection to admitting a work to the *Anhang* of the Vivaldi catalogue without knowing its present location, it obviously qualifies for inclusion there.

#### FINAL THOUGHTS

It is a commonplace of research that the answering of a initial question—in the present instance, the correctness of the attribution of Sonata 6—immediately leads to the posing of further questions. In the case of Sonata 6 these further questions are arguably more interesting than the initial one. First: is the contiguous position of Sonatas 6–8, all *sinfonias* by Vivaldi, due merely to the scribe, who was very possibly also the compiler of the anthology, or does it go back to their union as a set (remembering Vivaldi’s, and other composers’, habit of packaging in neat groups compositions provided in manuscript to their patrons and customers)? Here, the second explanation looks the more probable. Next: are these three works purpose-written, independent chamber symphonies or *sinfonias* detached from their parent operas? It is significant that in his exhaustive and authoritative study of Vivaldi’s instrumental music Cesare Fertonani describes works labelled “*sinfonia*” as ‘potentially’ (rather than actually) autonomous and independent.<sup>17</sup> In other words, they are the instrumental equivalent of the multitudinous arias abstracted from their parent operas to serve as souvenirs for collectors, rehearsal material for singers or concert arias. I would challenge this widely accepted view and propose that Vivaldi was one of the pioneers, starting probably in the 1710s, of the expansion of the *sinfonia* (symphony) into a distinctive genre definable by morphology and character alone rather than principally by function.<sup>18</sup> Lastly: the primitive musical character of Sonata 6 should provoke an enquiry into the evolution of the *sinfonia* in Vivaldi’s hands from the 1710s (or even the 1700s) up to the masterly examples of the 1730s, such as those for *L’Olimpiade*, RV 725, and *Il Bajazet*, RV 703. Too often, in the past, his *sinfonias* have been treated as poor relations of the *ripieno* concertos, and their separate musical lineage has been overlooked.

Through its very difference, Sonata 6 trains a spotlight on the *Ottone in villa* *sinfonia*, the opulent, even ostentatious, character of whose first movement is

<sup>17</sup> CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 9), Florence, Olschki, 1998, p. 513.

<sup>18</sup> It does not appear that Italian *sinfonias* were written specifically for ‘concert’ (and I would add: ‘recreational’) use before this decade. Significantly, in AXEL TEICH GEERTINGER, *Die italienische Opernsinfonie 1680-1710. Teil1: Komposition zwischen Funktion und Selbständigkeit*, University of Copenhagen, Ph.D. dissertation, 2 volumes, 2008, the talk is everywhere of the transfer of *sinfonias* from opera house to concert hall (and their possible renaming as concertos or sonatas), not of their being written in the first instance as concert pieces.



## A NEW VIVALDI SINFONIA

quite exceptional for sinfonias from the period, and not merely for Vivaldi's own. The latter composition reminds us how much Vivaldi, during the early years when he was regarded more highly as a violinist than as a composer or impresario, became a 'protagonist' in his own (and also in others') operas to almost the same extent as the *virtuosi* and *virtuose* heading the cast of singers. This situation was eventually to change, as the pyrotechnical displays (often including long cadenzas) of the 1710s gave way to less spectacular obbligato contributions in the 1720s (think of "Sovvente il sole" in *Andromeda liberata*, RV Anh. 117) and reduced to nothing in the 1730s. A late Vivaldi sinfonia, such as the one (RV 149) written for the occasion of the visit of the Polish-Saxon crown prince, Friedrich Christian, to the Ospedale della Pietà in 1740, is as treble-dominated as ever, but that work is an exercise in *ripieno*, not solo, violin-playing and achieves its textural variety by subtler means, which include the combination of bowed and plucked violin tone in the slow movement.

It is sobering to reflect on how much musically and/or musicologically interesting music there must be, hidden from public view, in private collections worldwide. Its quantity is impossible to measure, not least since so many collectors do not identify themselves as such. Those who do are frequently unwilling to disclose what they own, partly from a not unjustified fear that doing so will attract thieves or at the very least raise security and insurance costs. Serious private collectors should also be given credit for at least conserving the music, thereby keeping alive the possibility that items will eventually be passed on via purchase or donation to a library that identifies and catalogues them, thereby permitting their consultation and publication. So patience is needed. For consultants to dealers prior to a sale, the situation is poignant, for one cannot suddenly 'unknow' what one has picked up during the process and refuse eternally to share it in any shape or form with the scholarly world. I hope I have navigated this dilemma acceptably and commend the new sinfonia to the Vivaldian community.

### APPENDIX. Edited transcription of Sonata 6, first movement.

**Allegro**

The image shows a musical score for three instruments: Violin I/II, Viola, and Violoncello/Organ. The score is in 3/4 time and consists of two measures. The Violin I/II part is marked [unis.] and plays a continuous eighth-note pattern. The Viola and Violoncello/Organ parts play a steady eighth-note accompaniment.

MICHAEL TALBOT

3

Measures 3-5 of the piece. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 3 features a complex treble line with sixteenth-note patterns and a steady bass line. Measure 4 continues the treble line with more sixteenth-note runs, while the bass line has rests. Measure 5 shows a treble line with eighth-note patterns and a bass line with eighth-note accompaniment.

6

Measures 6-8 of the piece. Measure 6 has a treble line with eighth-note patterns and a bass line with eighth-note accompaniment. Measure 7 features a treble line with quarter notes and a bass line with eighth-note accompaniment. Measure 8 has a treble line with a whole note and a bass line with a whole note.

9

Measures 9-11 of the piece. Measure 9 has a treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with eighth-note accompaniment. Measure 10 features a treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with eighth-note accompaniment. Measure 11 has a treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with eighth-note accompaniment.

A NEW VIVALDI SINFONIA

12

Musical score for measures 12-14. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 12 features a rapid sixteenth-note run in the Treble staff and a steady eighth-note accompaniment in the Bass staves. Measure 13 shows a melodic line in the Treble staff and a more active Bass line. Measure 14 continues the melodic development in the Treble and provides a rhythmic base in the Bass.

15

Musical score for measures 15-17. Measure 15 begins with a complex sixteenth-note figure in the Treble staff. Measure 16 features a dense sixteenth-note texture in the Treble. Measure 17 shows a melodic line in the Treble and a rhythmic accompaniment in the Bass.

18

Musical score for measures 18-20. Measure 18 has a melodic line in the Treble and a rhythmic accompaniment in the Bass. Measure 19 features a complex sixteenth-note texture in the Treble. Measure 20 shows a melodic line in the Treble and a rhythmic accompaniment in the Bass.

MICHAEL TALBOT

21

Musical score for measures 21-23. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 21: Treble staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a quarter-note bass line. Measure 22: Treble staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a quarter-note bass line. Measure 23: Treble staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a quarter-note bass line with a '7' above it.

24

Musical score for measures 24-26. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 24: Treble staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a quarter-note bass line. Measure 25: Treble staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a quarter-note bass line with a '7 #' above it. Measure 26: Treble staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a quarter-note bass line with a '6 5' above it.

27

Musical score for measures 27-29. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 27: Treble staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a sixteenth-note chordal pattern; Bass staff has a quarter-note bass line with a '[#]6 5' above it. Measure 28: Treble staff has a quarter-note chord with a fermata; Bass staff has a quarter rest; Bass staff has a quarter rest. Measure 29: Treble staff has a quarter-note chord with a fermata; Bass staff has a quarter rest; Bass staff has a quarter rest.

A NEW VIVALDI SINFONIA

30

Musical score for measures 30-31. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 30 features a treble staff with a dotted quarter note followed by eighth-note chords, a bass staff with quarter notes, and a lower bass staff with quarter notes. Measure 31 continues with similar patterns, including a sharp sign in the lower bass staff.

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 32 features a treble staff with eighth-note chords, a bass staff with quarter notes, and a lower bass staff with quarter notes. Measure 33 features a treble staff with eighth-note chords and a fermata, a bass staff with quarter notes and a fermata, and a lower bass staff with quarter notes and a fermata.

34

Musical score for measures 34-35. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 34 features a treble staff with eighth-note chords, a bass staff with quarter notes, and a lower bass staff with quarter notes. Measure 35 features a treble staff with eighth-note chords, a bass staff with quarter notes, and a lower bass staff with quarter notes.

MICHAEL TALBOT

36

Musical score for measures 36-38. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 36 features a complex treble staff with many beamed notes and a bass staff with a simple rhythmic pattern. Measure 37 shows a continuation of the treble staff's complexity and a more active bass staff. Measure 38 continues the pattern with dense treble accompaniment and a steady bass line.

39

Musical score for measures 39-41. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 39 has a very dense treble staff with many beamed notes and a bass staff with a simple rhythmic pattern. Measure 40 shows a continuation of the treble staff's complexity and a more active bass staff. Measure 41 continues the pattern with dense treble accompaniment and a steady bass line.

42

[unis.]

Musical score for measures 42-44. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 42 features a complex treble staff with many beamed notes and a bass staff with a simple rhythmic pattern. Measure 43 shows a continuation of the treble staff's complexity and a more active bass staff. Measure 44 continues the pattern with dense treble accompaniment and a steady bass line.



A NEW VIVALDI SINFONIA

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 45 features a complex melodic line in the Treble staff with sixteenth-note patterns, while the Alto and Bass staves provide a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

48

Musical score for measures 48-50. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 48 features a complex melodic line in the Treble staff with sixteenth-note patterns, while the Alto and Bass staves provide a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

51

Musical score for measures 51-54. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 51 features a complex melodic line in the Treble staff with sixteenth-note patterns, while the Alto and Bass staves provide a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line and fermatas on the final notes of all three staves.



Michael Talbot

## UNA NUOVA SINFONIA DI VIVALDI

### Sommario

Alcuni anni fa ebbi la fortuna di vedere la riproduzione delle pagine di una sconosciuta sinfonia di Vivaldi, conservata in un set di libri-parte compilati verso il 1730 e contenenti trenta cosiddette 'sonate a quattro' strumentate per due violini, viola, violoncello e basso continuo. Molte di esse sono identificabili come sinfonie di tipo operistico o concerti senza solista, e almeno una è una sonata a tre con l'aggiunta di una parte di viola. Solo dodici di queste composizioni riportano il nome del compositore (non sempre con accuratezza). Le Sonate 6, 7 e 8, identificabili nella forma come sinfonie, sono attribuite a Vivaldi; la Sonata 7 corrisponde alla Sinfonia RV 111a, mentre la Sonata 8 alla Sinfonia RV 146.

Ebbi la possibilità di studiare alcuni passaggi di questi libri-parte e alcune note bibliografiche su di essi, quando prestai consulenza a un antiquario musicale per la preparazione di un catalogo di vendita. I libri-parte furono venduti prima ancora che il catalogo fosse pubblicato, e l'identità del compratore e l'ubicazione dei libri mi sono rimaste ignote. La Sonata 6 è un caso notevole, in quanto ne possiedo la riproduzione di tutte le pagine, e – a differenza delle altre due sinfonie – non è nota in questa stesura in altre fonti. I suoi tre movimenti, però, sono imparentati con i corrispondenti movimenti della sinfonia dell'opera di debutto di Vivaldi, *Ottone in villa* (RV 729), andata in scena a Vicenza nel 1713. Il secondo movimento, in Do minore, è identico a quello della sinfonia, a eccezione del fatto di non avere gli oboi in partitura e conseguentemente di non avere l'alternanza tra concertino e concerto grosso nella ripetuta prima sezione. Il terzo movimento in Do maggiore, imparentato tematicamente, è identico nella notazione al suo corrispondente nell'opera, eccetto nelle nove battute che conducono dal primo segno di ripetizione alla ripresa del tema principale, che è completamente diverso. Il movimento di apertura è molto diverso, ma due passaggi di materiale musicale secondario sono in comune, comprovando un legame diretto tra i due movimenti. Ciò che resta dubbio è in quale ordine i prestiti siano avvenuti.

Il presente articolo analizza questi punti e ipotizza che Vivaldi sia stato un precursore nel comporre sinfonie concepite originariamente come pezzi indipendenti, ricreativi o da concerto.



## MISCELLANY

Compiled by Michael Talbot

Recently, in connection with an article I was writing on instrumental pasticcios (mainly sonatas or concertos pieced together from movements taken from compositions by two or more composers),<sup>1</sup> I renewed acquaintance with **RV 192, a sinfonia for strings in C major** preserved in Turin that also exists in Dresden in a 'pasticcio' version that substitutes a transposed version of the third movement of a concerto in B flat major by Albinoni for Vivaldi's original third movement.<sup>2</sup>

There is surprisingly little discussion of this rather odd sinfonia in Vivaldian literature, but Karl Heller's doctoral dissertation (1982) makes some very perceptive observations.<sup>3</sup> Because of the episodic passages featuring solo writing for principal violin alone or with a co-soloist, Heller links RV 192 to the sinfonia to Vivaldi's earliest single-authored opera, *Ottone in villa*, RV 729, premiered in Vicenza in 1713.<sup>4</sup> Recognizing the presence of such concerto-like episodes as a primitive feature absent from Vivaldi's post-1713 operatic sinfonias, he hypothesizes that RV 192 is a very early sinfonia possibly predating that in RV 729. Although he does not mention this point specifically, his conclusion is reinforced by the nature of the full string accompaniment to the solo violin in the two fast movements, where the first violin regularly or intermittently reinforces with crotchets the first notes of the arpeggiated semiquaver groups played by the soloist, the lower parts adding harmony notes homorhythmically below. This stereotyped form of texture is a *topos* of the early concerto, as represented in particular by Torelli and Albinoni around 1700.<sup>5</sup>

The Turin manuscript of RV 192 is written out semi-calligraphically by the copyist ("Scribe 4") today known to have been the composer's brother-in-law Giovanni Antonio Mauro and not, as previously believed, his own father

<sup>1</sup> MICHAEL TALBOT, *Some Remarks on the Pasticcio Sonata and Concerto in the First Half of the Eighteenth Century*, "De musica disserenda", forthcoming.

<sup>2</sup> *I-Tn*, Foà 31, ff. 148r–153v. The concerto by Albinoni, a variant of his violin concerto Op. 7 no. 11 (published in Amsterdam in 1715), is preserved in manuscript score (as one of J. G. Pisendel's so-called *Reisepartituren* copied in 1716–1717) in *D-Dl*, Mus. 2199-O-5. The revised (2018) edition of Peter Ryom's thematic catalogue of Vivaldi's works is mistaken in stating that the borrowed finale in *D-Dl*, Mus. 2389-N-7b (the set of parts copied in Dresden that transmits the 'pasticcio' version of RV 192) comes directly from Albinoni's published concerto, whose third movement is entirely different.

<sup>3</sup> KARL HELLER, *Concerto ripieno und Sinfonia bei Vivaldi*, unpublished doctoral dissertation, Wilhelm-Pieck-Universität Rostock, 1982, pp. 164–165.

<sup>4</sup> The *Ottone in villa* sinfonia differs, however, from RV 192 in also employing 2 obbligato oboes.

<sup>5</sup> In the third movement of RV 192 the principal violin has a distinct arpeggiated part up to the final cadence of both repeated sections. This is very reminiscent of the fast sections (sandwiched between ones in slow tempo) of many central movements of concertos by Torelli and Albinoni, but unusual for a free-standing finale.

Giovanni Battista Vivaldi.<sup>6</sup> At the end of its third movement at the top of f. 152r Mauro added a terminal flourish (resembling a horizontal wave gradually reducing in amplitude), which conventionally signals the end of a composition. However, immediately below this he began on a new system a different movement: one in 12/8 metre *alla giga*. This ends with the same kind of terminal flourish, now followed by an explicit “Finis”. Everything about the handwriting looks exactly as before, and there is no obvious sign of any gap in time between the notation of movements 1–3 and the new addition. What is less clear is whether the movement in 12/8 is intended to supplement or to replace the original 3/4 movement. The second solution appears the more probable, for four-movement sinfonias and juxtaposed fast movements are anomalous in the given context.<sup>7</sup> This *giga*-like movement, which contains episodes for a solo violin, is perceptibly more mature in style than those that precede it—one could imagine it appearing in a concerto from Vivaldi’s Op. 4 or even his Op. 6—and also more regular and assured in construction. The 12/8 movement might well have been composed especially for the sinfonia around the time of its copying,<sup>8</sup> which would explain its apparently later date of composition; otherwise, Vivaldi, dissatisfied with the original third movement, could have instructed Mauro to copy a movement from an existing concerto or sinfonia.

But there is an interesting extra piece of evidence suggesting that Vivaldi composed the sinfonia in its original form for an opera by a different composer. The same Dresden collection contains among the material acquired by the court from the private collection of its former concertmaster Johann Georg Pisendel (1687–1755) two fragments (of unknown, probably German, provenance) of the same sinfonia in its original form: a part for “Violino Concertino” (i.e., the principal part) plus one for “Basso” that evidently once served as a folder for a complete set of parts. The latter has a title page reading: “Concerto | a 6 | 3 Violini | Viola | et | Cembalo. | di | Sig: Androvandini”. The composer’s name as given is evidently a garbled version of Aldrovandini, referring to Giovanni Antonio Vincenzo Aldrovandini (1671–1707), a prominent, versatile and productive Bolognese composer whose early death by drowning cut short a promising career. Several sinfonias composed by Aldrovandini for his own operas survive,<sup>9</sup> and these resemble RV 192 in many general respects, including the occasional use of string soloists, concise dimensions, very brief, transitional slow movements employing dotted rhythms and abundant *figurazioni di semicrome* featuring arpeggios or scales. However in matters of structure, Aldrovandini’s sinfonias,

<sup>6</sup> On Mauro as copyist, see AURELIA AMBROSIANO, *I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, “Studi vivaldiani”, 18, 2018, pp. 3–39: 9–18.

<sup>7</sup> In its version with the replacement (or additional?) movement the sinfonia is catalogued as RV 192a.

<sup>8</sup> Mauro probably began to serve Vivaldi as a copyist in the mid-1710s; see *Ibid.*, pp. 10–11.

<sup>9</sup> Those for Aldrovandini’s operas *Cesare in Alessandria* (1700), *Il Mitridate* (1701), *La Semiramide* (1701) and *L’incoronazione di Dario* (1705) are transcribed in AXEL TEICH GEERTINGER, *Die italienische Opernsinfonia 1680–1710*, doctoral dissertation, University of Copenhagen, 2008, Part 2, pp. 101–112.



like all his instrumental (in contrast to vocal) music,<sup>10</sup> tend to meander rather aimlessly as regards modulation, which, for all their primitiveness in other aspects, one cannot say about the movements in RV 192.

If one allows that the attribution of RV 192 to Aldrovandini by this source may not be wholly arbitrary, a possible explanation immediately presents itself. Around 1700 it was fairly common for composers of large-scale vocal compositions—operas, oratorios, Masses, motets etc.—to ‘sub-contract’ the composition as well as the musical direction of introductory sinfonias or sonatas (which in some instances they had little motivation, talent or time to undertake themselves) to specialists in instrumental music. Today, the best-known instance of this practice is Corelli’s sinfonia for G. L. Lulier’s oratorio *Santa Beatrice d’Este* (Rome, 1689), but Torelli assisted his colleague G. A. Perti in like fashion on several occasions, such as in the Venetian production of the opera *Nerone fatto Cesare* in 1693. We know for a fact that at Venice’s S. Angelo theatre in the autumn season of 1705 Vivaldi composed the sinfonia (plus most if not all of the arias) for an opera, *Creso tolto a le fiamme*, which was all nominally the work of the singer Girolamo Polani.<sup>11</sup> So the thought arises: was the authorship of RV 192 attributed to the composer of the main work following it through an honest mistake made in the course of transmission? In the carnival season of 1704 Aldrovandini’s *Pirro* was given at S. Angelo, the very theatre with which Vivaldi maintained a close relationship during important phases of his career. Despite the lack of concrete evidence, it would not be surprising if the Venetian, an emerging talent as performer and composer, gained such an opportunity on his home soil—especially in the light of the deterioration of Aldrovandini’s health caused by dipsomania. RV 192 would be entirely credible as a Vivaldi work composed in 1703/1704, not long after the composition of his sonata for violin and cello RV 820.

Whether or not this hypothesis can be substantiated, it is probably safe to assume that RV 192 is the oldest surviving Vivaldi sinfonia and of great interest for that alone. Looking into the future, I would predict that once scholars become more alert to the possibility that, even when not openly stated in contemporary sources, the authorship of the sinfonias for Italian operas and oratorios of the late seventeenth and early eighteenth centuries is not the same as that of the main work further instances of this practice, whether by Vivaldi or by others, will emerge.

One particular Vivaldi-related study caught my eye recently. From its title, **Michele Chiappini’s doctoral thesis of 2015 at the University of Bologna** might appear to be narrowly centred on the few years (1946–1952) of residence in Venice enjoyed by the composer and conductor Bruno Maderna.<sup>12</sup> In reality, however, its

<sup>10</sup> The solo sonatas published as Aldrovandini’s Op. 4 (1703) and the trio sonatas of his Op. 5 (1705) reveal exactly the same lack of purposeful tonal direction.

<sup>11</sup> See MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* (“Quaderni vivaldiani”, 17), Florence, Olschki, 2013, p. 52.

<sup>12</sup> MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell’interpretazione. Teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli anni veneziani di Bruno Maderna (1946–1952)*, doctoral dissertation, University of Bologna, 2015.

central focus is the work of a team of three supremely eminent Italian musicians, distinguished variously in their separate domains as conductors, composers and performers, which came together between the late 1940s and early 1960s in the common enterprise of a collected edition of Vivaldi's works: the "Opere strumentali" series and the only very incompletely realized edition of his sacred vocal music that followed on from it at the end of the 1960s. These were Gian Francesco Malipiero (the general editor), Angelo Ephrikan and Bruno Maderna.<sup>13</sup> Chiappini's exhaustive study of this great project and its leading figures sheds light in every direction: on the personal relationship, philosophical, aesthetic and historical outlook, musicological preparedness, methodological approach and wider influence of the three protagonists, not to overlook some very insightful information and commentary about individual volumes in the edition. This study leaves one in no doubt that for all the recognized shortcomings of this pioneering editorial project, it played an indispensable role in consolidating the Vivaldi revival in Italy and worldwide, which was of course a precondition for the immense advances in editorial and performance practice regarding the composer's music (plus the sheer quantity of music by him disseminated via concerts and recordings) that have taken place since then.

I was pleased to see an **appreciative review by Roger-Claude Travers of the important article by Giuseppe Gullo on the nature of Vivaldi's lifelong illness** published in last year's *Studi vivaldiani*. This review came out in the French journal "Diapason", which is aimed at collectors of recordings.<sup>14</sup> Sometimes, corrections of received opinions on aspects of a musician's life (such as that Vivaldi was an asthmatic) take an inordinately long time to become accepted into public consciousness. I have hopes, however, that Gullo's new diagnosis of infantile respiratory distress syndrome (IRDS) later developing into Eisenmenger syndrome will quickly establish itself. Not the least merit of his findings is that they make better sense of the many shifts in the pattern of Vivaldi's life in response to the illness's progress.

<sup>13</sup> Ironically, considering the title of the thesis, Maderna was only a 'junior partner' in the collaboration, editing two volumes in 1947 (RV 186 and RV 352), four in 1949 (RV 118, RV 120, RV 231 and RV 581) and one (RV 597) in 1969.

<sup>14</sup> GIUSEPPE GULLO, *Antonio Vivaldi's Chronic Illness: Shedding New Light on an Old Enigma*, "Studi vivaldiani", 22, 2022, pp. 3–55; ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La vraie maladie de Vivaldi*, "Diapason", 726 (October 2023), pp. 16–17.

## MISCELLANEA

A cura di Michael Talbot

Recentemente, mentre scrivevo un articolo sui pasticci strumentali (principalmente sonate o concerti realizzati mettendo insieme movimenti presi da lavori di due o più compositori),<sup>1</sup> ho avuto occasione di riesaminare **RV 192, una sinfonia per archi in Do maggiore** conservata a Torino. Tale sinfonia è conservata anche a Dresda in un 'pasticcio' che sostituisce una versione trasposta del terzo movimento di un concerto in Si bemolle maggiore di Albinoni con l'originale terzo movimento di Vivaldi.<sup>2</sup>

Nella letteratura vivaldiana, sorprendentemente, c'è una limitata trattazione di questa singolare sinfonia; si trovano, però, nella tesi di dottorato di Karl Heller (1982), alcune acute osservazioni.<sup>3</sup> In relazione a sporadici passaggi che presentano una scrittura violinistica per uno o due solisti, Heller mette in relazione RV 192 con la sinfonia scritta da Vivaldi per la prima opera da lui interamente composta, *Ottone in villa*, RV 729, rappresentata per la prima volta a Vicenza nel 1713.<sup>4</sup> Riconoscendo in questi episodi in stile concertistico un tratto primitivo, assente nelle sinfonie d'opera composte da Vivaldi dopo il 1713, Heller ipotizza che RV 192 sia un precoce esempio di sinfonia, antecedente a quella presente in RV 729. Nonostante egli non menzioni questo punto specificamente, la sua conclusione è rafforzata dal tipo di accompagnamento a piena orchestra a supporto del violino solista nei due movimenti veloci, dove il primo violino, regolarmente o a più riprese, rinforza con delle semiminime le prime note del gruppo di semicrome arpeggiate, suonate dal solista, mentre le parti basse aggiungono accordi omoritmici nel registro più grave. Questa forma di tessitura stereotipata è un *topos* della forma di concerto ai suoi esordi, come si vede particolarmente in Torelli e Albinoni intorno al 1700.<sup>5</sup>

Il manoscritto torinese di RV 192 è scritto quasi in bella grafia dal copista («Scribe 4»), di cui oggi conosciamo l'identità, ossia il cognato di Vivaldi, Giovanni

<sup>1</sup> MICHAEL TALBOT, *Some Remarks on the Pasticcio Sonata and Concerto in the First Half of the Eighteenth Century*, «De musica disserenda», in uscita.

<sup>2</sup> *I-Tn*, Foà 31, cc. 148r-153v. Il concerto di Albinoni, una variante del suo concerto Op. 7 n. 11 (pubblicato ad Amsterdam nel 1715), è conservato in una partitura manoscritta (tra le cosiddette *Reisepartituren* di J. G. Pisendel, copiate nel 1716-1717) in *D-Dl*, Mus. 2199-O-5. L'edizione riveduta del *Catalogo Ryom* (2018) riporta erroneamente che il finale presente in *D-Dl*, Mus. 2389-N-7b (ossia, il set di parti copiate conservate a Dresda, che trasmette la versione in forma di pasticcio di RV 192) deriva direttamente dal concerto pubblicato di Albinoni, il cui terzo movimento è però completamente differente.

<sup>3</sup> KARL HELLER, *Concerto ripieno und Sinfonia bei Vivaldi*, testi di dottorato inedita, Wilhelm-Pieck-Universität Rostock, 1982, pp. 164-165.

<sup>4</sup> La sinfonia dell'*Ottone in villa* differisce da RV 192 anche nell'impiego di due oboi obbligati.

<sup>5</sup> Nel terzo movimento di RV 192 il violino principale ha una distinta parte arpeggiata fino alla cadenza finale di entrambe le sezioni ripetute. Questo richiama fortemente le sezioni veloci (strette tra quelle in tempo lento) di molti movimenti centrali di concerti di Torelli e Albinoni, ma non è comune in un finale indipendente.

Antonio Mauro, e non, come si credeva in passato, suo padre Giovanni Battista Vivaldi.<sup>6</sup> Alla fine del terzo movimento, in cima alla c. 152r, Mauro aggiunge uno svolazzo (rassomigliante a un'onda orizzontale che gradualmente si riduce in ampiezza), che convenzionalmente segnala la fine di una composizione. Tuttavia, immediatamente sotto di esso, in un nuovo sistema egli inizia un altro movimento, in metro 12/8, *alla giga*. Questo si conclude con un analogo svolazzo finale, ora seguito da un esplicito «Finis». Per quanto concerne la grafia, tutto sembra esattamente come prima, e non c'è nessun ovvio segno che sia passato un intervallo di tempo tra la notazione del primo e del terzo movimento e la nuova aggiunta. Ciò che è meno chiaro è se il movimento in 12/8 dovesse integrare l'originale movimento in 3/4 o se dovesse rimpiazzarlo. La seconda soluzione sembrerebbe più probabile, perché una sinfonia in quattro movimenti con movimenti veloci giustapposti sarebbe un'anomalia in questo contesto.<sup>7</sup> Questo movimento, quasi in forma di *giga*, contenente episodi per violino solo, è percettibilmente più maturo nello stile dei movimenti che lo precedono – lo si potrebbe immaginare inserito in uno dei concerti dell'Op. IV o persino dell'Op. VI – e anche più regolare e solido nella costruzione. Il movimento in 12/8 potrebbe ben esser stato composto proprio per la sinfonia, circa al tempo della sua copiatura.<sup>8</sup> Questo spiegherebbe la data di composizione, chiaramente tarda. In alternativa, si potrebbe ipotizzare che Vivaldi, insoddisfatto dell'originale terzo movimento, abbia incaricato Mauro di copiare un movimento da un concerto o una sinfonia preesistenti.

C'è un ulteriore, interessante fatto che prova che Vivaldi compose la sinfonia nella sua forma originaria per un'opera di un altro compositore. La collezione di Dresda contiene, tra i suoi materiali, anche materiale proveniente dalla raccolta privata del suo primo violino, Johann Georg Pisendel (1687-1755): si tratta di due frammenti (di provenienza sconosciuta, probabilmente tedesca) della stessa sinfonia nella sua forma originale: una parte di «Violino Concertino» (ossia, la parte principale) più una di «Basso». Un tempo, evidentemente, quest'ultima servì come raccoglitore per un set completo di parti. Il frontespizio della parte di «Basso» riporta: «Concerto | a 6 | 3 Violini | Viola | et | Cembalo. | di | Sig: Androvandini». Il nome del compositore, come si vede, è evidentemente una versione erranea di Aldrovandini, ossia Giovanni Antonio Vincenzo Aldrovandini (1671-1707), che fu un prominente, versatile e prolifico compositore bolognese, la cui morte prematura per annegamento mise fine a una promettente carriera. Molte sinfonie composte da Aldrovandini per le sue opere ci sono giunte,<sup>9</sup> e tali

<sup>6</sup> Su Mauro copista si veda AURELIA AMBROSIANO, *I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, «Studi vivaldiani», 18, 2018, pp. 3-39: 9-18.

<sup>7</sup> Nella versione con il movimento sostituito (o ulteriore?) la sinfonia è catalogata come RV 192a.

<sup>8</sup> Mauro probabilmente iniziò a lavorare come copista per Vivaldi nella metà degli anni Dieci. *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>9</sup> Quelle per le opere di Aldrovandini – *Cesare in Alessandria* (1700), *Il Mitridate* (1701), *La Semiramide* (1701) e *L'incoronazione di Dario* (1705) – sono trascritte in AXEL TEICH GEERTINGER, *Die italienische Opernsinfonia 1680-1710*, tesi di dottorato, Università di Copenaghen, 2008, Parte II, pp. 101-112.

sinfonie assomigliano a RV 192 in molti aspetti generali, inclusi l'occasionale uso di archi solisti, le dimensioni contenute, i movimenti lenti di transizione molto brevi, che impiegano ritmi puntati e abbondanti figurazioni di semicrome con arpeggi o scale. Tuttavia, in fatto di struttura, le sinfonie di Aldrovandini – come tutta la sua musica strumentale (diversamente da quella vocale)<sup>10</sup> – tendono a modulare senza meta, il che non si può dire dei movimenti di RV 192, nonostante la loro primitività sotto altri aspetti.

Se si accetta che l'attribuzione di RV 192 ad Aldrovandini attraverso questa fonte possano essere interamente arbitraria, immediatamente sorge una possibile spiegazione. Intorno al 1700 era abbastanza comune per compositori di opere vocali di ampie proporzioni – opere, oratori, messe, motetti ecc. – ‘subappaltare’ sia la composizione sia la conduzione di sinfonie e sonate introduttive (talvolta avendo poca motivazione, talento o tempo per scriverle loro stessi) a specialisti di musica strumentale. Oggi, il più noto esempio di questa pratica è la sinfonia di Corelli per l'oratorio *Santa Beatrice d'Este* (Roma, 1689) di G. L. Lulier; ma anche Torelli aiutò il suo collega G. A. Perti similmente in svariate occasioni, come per esempio nella produzione veneziana dell'opera *Nerone fatto Cesare* nel 1693. Sappiamo con certezza che al Teatro Sant'Angelo di Venezia nella stagione autunnale del 1705 Vivaldi compose la sinfonia (oltre alla maggior parte, se non tutte, le arie) per un'opera – *Creso tolto a le fiamme* – che fu solo formalmente una creazione del cantante Girolamo Polani.<sup>11</sup> Così emerge la riflessione: la paternità di RV 192 fu attribuita al compositore dell'opera principale a seguito di un genuino errore fatto in corso di trasmissione? Nella stagione di carnevale del 1704 *Pirro* di Aldrovandini andò in scena al Sant'Angelo, lo stesso teatro con il quale Vivaldi aveva avuto uno stretto rapporto di collaborazione durante una fase importante della sua carriera. Nonostante la mancanza di una prova concreta, non sarebbe affatto sorprendente se egli – un talento emergente come esecutore e compositore – avesse guadagnato una tale opportunità nella sua terra natia – specialmente in considerazione dell'aggravarsi della salute di Aldrovandini. In questo scenario, RV 192 potrebbe essere considerata con certezza un'opera di Vivaldi composta nel 1703-1704, non molto dopo la composizione della sua sonata per violino e violoncello RV 820.

Che si possa o meno comprovare questa ipotesi, è probabilmente prudente assumere che RV 192 sia la più antica sinfonia di Vivaldi pervenuta e, anche solo per questo, di grandissimo interesse. Guardando al futuro, potrei azzardare che, una volta che gli studiosi diventeranno più attenti alla possibilità che, anche quando non è apertamente dichiarata dalle fonti contemporanee, la paternità delle sinfonie di opere e oratori italiani del tardo XVII e primo XVIII secolo possa non essere la medesima del lavoro principale, ulteriori esempi di questa pratica, che siano di Vivaldi o di altri, emergeranno.

<sup>10</sup> Le sonate per violino di Aldrovandini pubblicate come Op. 4 (1703) e le sonate a tre della sua Op. 5 (1705) rivelano esattamente la stessa mancanza di una sostanziale direzione tonale.

<sup>11</sup> MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* («Quaderni vivaldiani», 17), Firenze, Olschki, 2013, p. 52.

Recentemente un altro studio collegato a Vivaldi ha catturato la mia attenzione. Dal suo titolo, **la tesi di dottorato di Michele Chiappini, discussa nel 2015 all'Università di Bologna**, potrebbe apparire strettamente incentrata negli anni in cui il compositore e direttore d'orchestra Bruno Maderna ha risieduto a Venezia (1946-1952).<sup>12</sup> In realtà, il suo fulcro è il lavoro condotto da tre eminenti musicisti italiani – attivi variamente come direttori d'orchestra, compositori ed esecutori – che si impegnarono tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Sessanta a realizzare l'edizione delle opere di Vivaldi: la serie delle «Opere strumentali» e la molto parziale edizione delle «Opere vocali sacre» che seguì alla fine degli anni Sessanta. Si tratta di Gian Francesco Malipiero (direttore dell'edizione), Angelo Ephrikian e Bruno Maderna.<sup>13</sup> L'esauriente studio di Chiappini su questo progetto editoriale e sulle personalità a esso collegate è chiarificatore in ogni direzione, investigando le relazioni personali, la prospettiva filosofica, estetica e storica, la preparazione musicologica, l'approccio metodologico e l'ampia influenza dei tre protagonisti, senza dimenticare alcuni acuti commenti su specifici volumi dell'edizione. Questo studio non lascia dubbio che, aldilà di tutti i noti limiti di questo pionieristico progetto editoriale, esso abbia giocato un indispensabile ruolo nel consolidare la riscoperta di Vivaldi in Italia e nel mondo. Tale riscoperta è stata certamente la precondizione per gli immensi progressi editoriali ed esecutivi che hanno riguardato la musica del compositore (in aggiunta alla straordinaria quantità di musica sua, disseminata per mezzo di concerti e registrazioni).

Sono stato lieto di leggere una **positiva recensione di Roger-Claude Travers sull'importante articolo di Giuseppe Gullo** – pubblicato nel precedente numero di *Studi vivaldiani* – **dedicato alla malattia cronica di Vivaldi**. La recensione è apparsa sulla rivista francese «Diapason», destinata ai collezionisti di registrazioni.<sup>14</sup> Alle volte, la correzione di consolidate opinioni su aspetti della vita di un musicista (come, per esempio, quella che Vivaldi fosse asmatico) richiede un lunghissimo periodo di tempo per entrare nella coscienza collettiva. Secondo Gullo, Vivaldi fu affetto dalla «malattia da membrane ialine polmonari» (nota nella lettura internazionale come «infant respiratory distress syndrome») che più tardi si trasformò nella sindrome di Eisenmenger. Ho speranza che tale diagnosi si imponga presto. Non il minore dei meriti della sua ricerca è il fatto che chiarisce il senso delle molte variazioni nell'andamento della vita di Vivaldi in risposta all'avanzare della malattia.

<sup>12</sup> MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione. Teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli anni veneziani di Bruno Maderna (1946-1952)*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2015.

<sup>13</sup> Ironicamente, considerando il titolo della tesi, Maderna fu solo un collaboratore minore, avendo redatto due volumi nel 1947 (RV 186 e RV 352), quattro nel 1949 (RV 118, RV 120, RV 231 e RV 581) e uno (RV 597) nel 1969.

<sup>14</sup> GIUSEPPE GULLO, *Antonio Vivaldi's Chronic Illness: Shedding New Light on an Old Enigma*, «Studi vivaldiani», 22, 2022, pp. 3-55; ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La vraie maladie de Vivaldi*, «Diapason», 726 (ottobre 2023), pp. 16-17.



## DISCOGRAPHIE VIVALDI 2022-2023

*Aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus dans le monde entier, depuis la dernière discographie, jusqu'en août 2023. Les œuvres sont classées suivant le catalogue Ryom.

### *Nouveautés*

Sont répertoriés les disques nouvellement édités, ou jamais signalés dans ces colonnes, malgré une parution plus ancienne.

Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre (cette année : 2022-23/n° ..., traitant des parutions 2022-2023).

Les transcriptions du XVIII<sup>ème</sup> siècle (Jean-Sébastien Bach, Chédeville, Rousseau, etc.) sont indiquées. Les disques sont classés par ordre alphabétique des maisons d'édition.

Les références des compact-discs (CD et SACD), des DVD audio et vidéo et des téléchargements mp3 sur internet sont indiquées dans le recensement annuel, précédées des lettres CD, SACD, DVD, et mp3 download. Les informations essentielles liées éventuellement à un site internet sont mentionnées.

L'année d'enregistrement est indiquée, précédée par le sigle (Ø) : par exemple (Ø 2023). Ou bien (c. Ø) si l'année d'enregistrement n'est pas connue précisément, TPQ [*terminus post quem* (TPQ Ø)] ou TAQ [*terminus ante quem* (TAQ Ø)], précisant les limites connues de la date d'enregistrement. Le titre éventuel du disque est mentionné entre guillemets, pour aider à son identification.

### *Parution tardive*

Cette rubrique donne les références des enregistrements nouvellement parus, mais éditant pour la première fois des interprétations du passé. Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre (cette année : 2022-23/ARC n° ...).

### *Collection*

Cette rubrique indique les enregistrements vivaldiens d'interprètes historiques, regroupés par un éditeur en un seul coffret.

### *Documentation*

Cette rubrique donne les références des enregistrements consacrés à d'autres compositeurs, utiles comme base documentaire à la connaissance vivaldienne. Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre (cette année : 2022-23/D n° ...).

## DISCOGRAPHIE

### Commentaire sur la discographie

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

### I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 2022-2023

- 2022-23/1\*      *Nisi Dominus*, RV 608; *Salve Regina*, RV 618; Cantate per contralto e strumenti: *Amor, hai vinto*, RV 683, *Cessate, omai cessate*, RV 684; *Sinfonia al Santo Sepolcro*, RV 169; Concerto per archi RV 128  
Tim Mead (controtenore), Arcangelo, Jonathan Cohen (dir.)  
(Ø 2021 [registrato dal 1° al 4 luglio 2021, St John The Evangelist, Upper Norwood, Londra, Regno Unito])  
ALPHA CLASSICS (Francia)/CD ALPHA 914 «Sacroprofano»  
(© 2023)
- 2022-23/2\*      Concerto per violino *Grosso Mogul*, RV 208  
Chouchane Siranossian (violino), Venice Baroque Orchestra, Andrea Marcon (dir.)  
(Ø 2022 [registrato a luglio 2022, Lonigo, Italia])  
ALPHA CLASSICS (Francia)/CD ALPHA 935 «Duello d'archi a Venezia»  
(+ Locatelli, Tartini, Veracini)  
(© 2023)
- 2022-23/3\*      *Arie: Siam navi all'onde argenti (L'Olimpiade, II.05), Sovvente il sole*, RV 749.27, *Ah non so se quel ch'io sento (Arsilda, regina di Ponto, II.02), Con più diletto il mio Cupido (La verità in cimento, I.03), Tu m'offendi, ma non rendi (La verità in cimento, I.05), Quella bianca e tenerina (L'incoronazione di Dario, III.10)*  
Adèle Charvet (mezzosopano), Le Consort, Théotime Langlois De Swarte (dir. e violino)  
(Ø 2022 [registrato a febbraio 2022, Temple du Saint-Esprit, Parigi, Francia])  
ALPHA CLASSICS (Francia)/CD ALPHA 938 «Teatro Sant' Angelo»  
(+ Chelleri, Heinichen, Gasparini, Porta, Ristori)  
(© 2023)
- 2022-23/4      Concerto per violino RV 230 [Op. III n. 9] (trascrizione di Mario Brunello per violoncello piccolo e continuo da Bach, BWV 972, per clavicembalo)  
Mario Brunello (violoncello piccolo), Accademia dell'Annunciata, Riccardo Doni (dir.)  
(Ø 2021 [registrato dal 1° al 5 luglio 2021, Chiesa di San Bernardino, Abbiategrasso, Milano, Italia])  
ARCANA (Italia)/CD A535 «Bach transcriptions – Six Concertos for violoncello piccolo:»  
(+ Bach)  
(© 2023)

## DISCOGRAPHIE

- 2022-23/5      *Nisi Dominus*, RV 608; Concerti per archi RV 155, RV 157  
 Alex Potter (controtenore), La Festa Musicale  
 (Ø TAQ 2022)  
 AUDITE (Germania)/CD 97 809 «Antonio: Lotti, Caldara, Vivaldi»  
 (+ Caldara, Lotti)  
 (© 2023)
- 2022-23/6      *Arie: Gelido in ogni vena (Farnace, II.06), Nel profondo cieco mondo (Orlando furioso, I.05), Sol da te, mio dolce amore (Orlando furioso, I.12), Sento in seno ch'in pioggia di lagrime (Tieteburga, II.13); Sinfonia per l'Orlando furioso*, RV 728  
 Nicolò Balducci (controtenore), Baroque Academy Gothenburg Symphony, Dan Laurin (dir.)  
 (Ø TAQ 2022)  
 BIS RECORDS (Svezia)/SACD BIS 2645 «Amore – Dolore»  
 (+ Broschi, Duni, Händel)  
 (© 2023)
- 2022-23/7      Concerto per 2 violoncelli RV 531 (trascrizione per contrabbasso e violoncello); Concerto per violoncello con fagotto obbligato RV 409 (trascrizione per contrabbasso e fagotto); Aria *Vedrò con mio diletto (Giustino, I.08)* (trascrizione per contrabbasso)  
 Rick Stotijn (contrabbasso), Olivier Thiery (contrabbasso), Johannes Rostamo (violoncello), Bram van Sambeek (fagotto), Camerata RCO  
 (Ø TAQ 2022)  
 BIS RECORDS (Svezia)/SACD BIS 2509 «Doppio Espressivo – Double Concertos for Bass Instruments»  
 (+ Bottesini)  
 (© 2022)
- 2022-23/8\*      Concerti per flauto traverso, oboe, violino, fagotto *La tempesta di mare*, RV 98, *La pastorella*, RV 95, *Del gardellino*, RV 90, RV 107; Concerto per flauto diritto, oboe, violino, fagotto RV 94; Trio per liuto, violino e basso continuo RV 82  
 Les Paladins: François Nicolet (flauto diritto, flauto traverso), Claire Sottovia (violino), Thimothée Oudinot (oboe), Niels Coppale (fagotto), Nicolas Crnjanski (violoncello), Benjamin Narvey (tiorba e chitarra), Jérôme Corréas (clavicembalo)  
 (Ø live 2021 [registrato dal 25 al 28 maggio 2021, Centres des bords de Marne, Francia])  
 B RECORDS (Francia)/ CD LBM 045 «Tempesta di mare – Concerti virtuosi»  
 (© 2022)
- 2022-23/9      Concerto per violino RV 316a [Op. IV n. 6] (trascrizione per organo da *Ann Dawson's Book*, Manchester); Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n. 8] (trascrizione per organo da Bach, BWV 593)  
 Manuel Tomadin (organo Hinsz, 1733, Petrus Church, Leens, Olanda)  
 (Ø 2022 [registrato il 10 e l'11 maggio 2022, Petrus Church, Leens, Olanda])

DISCOGRAPHIE

- BRILLIANT CLASSICS (Olanda)/CD BRI 96664 «From Venice to Leipzig»  
(+ Bach, Graun, Händel, Torelli)  
(© 2023)
- 2022-23/10 Concerti per violino RV 383a [Op. IV n. 1], RV 301 [Op. IV n. 3], RV 357 [Op. IV n. 4], RV 347 [Op. IV n. 5], RV 316a [Op. IV n. 6], RV 196 [Op. IV n. 10], RV 204 [Op. IV n. 11] (trascrizione per organo da *Ann Dawson's Book*, Manchester)  
Luca Scandali (organo)  
(Ø TAQ 2022 )  
BRILLIANT CLASSICS (Olanda)/CD BRI 96614 «La Stravaganza Op. 4 – Transcription for organ»  
(© 2023)
- 2022-23/11 *Gloria*, RV 588 (III. *Laudamus te*) (trascrizione per violino e organo)  
Alison Fletcher (violino), Shelbie Simmons (organo), Deux Classical Vocal Duo: Angela Malek (soprano), Crystal Jarrell Johnson (mezzosoprano)  
(Ø TAQ 2022)  
CENTAUR (USA)/CD CRC 3924 «Christus Natus Est – Sacred Christmas Duets»  
(+ Händel, Reger, Saint-Saëns, Schütz, Yon, anonimo)  
(© 2022)
- 2022-23/12 Concerto per violino *L'estate*, RV 315 [Op. VIII n. 2] (III. *Presto*)  
David Park (violino) & Friends (Alex Marshall, Nathan Royal, Alicia Wrigley, Richard Gailey)  
(Ø TAQ 2023)  
CENTAUR (USA)/CD CRC 3987 «Passion of the Soul»  
(+ Albeniz, Caccini, Guglielmi, Howard, Kosma, Kreisler, Monti, Piazzolla, Reinhardt, Velasquez)  
(© 2023)
- 2022-23/13 Concerto per flauto traverso *La notte*, RV 439 [Op. X n. 2]  
Ashley Solomon (flauto traverso Palanca, Torino, 1750), Florilegium  
(Ø TAQ 2023)  
CHANNEL CLASSICS (Regno Unito)/CD CCS 45323 «The Spohr Collection, Vol. 2»  
(+ C. Ph. E. Bach, Blavet, Leclair, Quantz, Woodcock)  
(© 2023)
- 2022-23/14 Sonata per violino RV 20 [Op. II n. 4]) (trascrizione per tromba e organo)  
Joachim K. Schäfer (tromba), Matthias Eisenberg (organo)  
(Ø TAQ 2023 [registrato al Christian Friedrich Göthel Orgel, Grünlichtenberg, Germania])  
CHRISTOPHORUS (Germania)/CD CHR 77470 «Musik ist der beste Trost – Barocke Werke für Trompete und Orgel»  
(+ Albinoni, Bach, Lully, Tartini, Telemann, Torelli)  
(© 2023)

## DISCOGRAPHIE

- 2022-23/15\*      Concerti per violino RV 186, RV 220, RV 275, RV 294 (I. *Andante*), RV 388; Concerto da camera per flauto traverso e violino RV 84; Sonata per violino in Si minore [I: RV 35 – II: RV 35 – III: RV 37a]; Sonata per violino e violoncello RV 820; Concerto per archi RV 156 (trascrizioni per salterio e strumenti); Fantasia per salterio solo sopra l'aria *Ho nel petto un cor sì forte* (*Giustino*, II.13)  
 Franziska Fleischanderl (salterio e dir.), Il Dolce Conforto  
 (Ø 2022)  
 CHRISTOPHORUS (Germania)/CD CHR 77441 «Vivaldi's Salterio»  
 (+ anonimo)  
 (© 2023)
- 2022-23/16      Concerti per viola d'amore RV 393, RV 394, RV 770 [*olim* RV 395a]  
 Pierre-Henri Xuereb (viola d'amore), Académie de Mandoline et Guitare de Marseille  
 (Ø 2023 [registrato nel 2023, Chapelle Saint Joseph, Marsiglia, Francia])  
 CONTINUO CLASSICS (Francia)/CD CC 777 750 «Viola d'Amore, 3 Concerti & Sonata»  
 (+ Stamitz)  
 (© 2023)
- 2022-23/17      Concerto per 2 mandolini RV 532 (tracrizione per voce)  
 Mathieu Salama (cotrotenore) & Friends  
 (Ø TAQ 2023)  
 CRESCENDO ART (Francia)/CD (registrazione privata) «Mathieu Salama, Nu Baroque»  
 (+ Caccini, Dowland, Händel, Legrenzi, anonimo)  
 (© 2023)
- 2022-23/18      *Le Mezze Stagioni* di Cesare Carretta da *Le quattro stagioni*, Op. VIII nn. 1-4  
 JAS: Cesare Carretta, Silvia Maffeis (violino), Matteo Del Soldà (viola), Yuriko Mikami, Niccolò Nigrelli (violoncelli), Gabriele Rampi (contrabbasso), Federico Negri (percussioni)  
 (Ø 2021, 2022 [registrato il 31 agosto 2021 e il 2 aprile 2022, Digitube Studio, Mantova, Italia])  
 DA VINCI JAZZ (Italia)/CD 7.46160915289 «Le Mezze Stagioni – Cesare Carretta»  
 (© 2023)
- 2022-23/19      Concerto da camera per flauto traverso, 2 violini, fagotto, *La notte*, RV 104; Concerto per violino *Il riposo per il santissimo Natale*, RV 270a  
 Bojan Čičić (violino), The Illyria Consort, Bojan Čičić (dir.)  
 (Ø TAQ 2022)  
 DELPHIAN (Regno Unito)/CD DCD 34278 «La Notte – Concertos and Pastorales for Christmas Night»  
 (+ Biber, Finger, Rauch, Schmelzer, Vejvanovský)  
 (© 2022)

DISCOGRAPHIE

- 2022-23/20 Concerto per violino *L'inverno*, RV 297 [Op. VIII n. 4] (*Largo*)  
David Garrett (violino), Orchestra The Prezents, Franck van der Heijden (dir.)  
(Ø TAQ 2022)  
DEUTSCHE GRAMOPHON (Germania)/CD 028948609475 «Iconic»  
DEUTSCHE GRAMOPHON (Germania)/2LP 028948608072 «Iconic»  
(+ Bach, Debussy, Dinicu, Dvořák, Fauré, Foster, Gluck, Kreisler, Mendelssohn, Ponce, Raff, Saint-Saëns, Schubert, Šostakovič, Schumann)  
(© 2022)
- 2022-23/21 *Le quattro stagioni* (estratti): *La primavera* (*Canto De Gl'uccelli*), *L'estate* (*Weary Summer Heat*, *Summer Slow Hot Blues*, *Summer Tempest*), *L'inverno* (*Largo*, *L'inverno Focoso*); Concerto da camera per flauto diritto, oboe, violino, fagotto *La pastorella*, RV 95 (II-III); Trio per liuto e violino RV 85 (II); Concerto per violino RV 317 [Op. XII n. 1] (II); Concerto per 4 violini, violoncello RV 580 [Op. III n. 10] (II); Concerto per flautino RV 444 «Concerto Blues»; Concerto per archi RV 157 (*Passacaglia*); Arie: *Veni, veni me sequere* (*Juditha Triumphans*, n. 23), *Sposa son disprezzata* (*Bajazet*, II.07), *Dopo i nemi e le procelle* (*La verità in cimento*, III.09), *Tunc Meus Fletus* (*In furore justissimae irae*, RV 626) (trascrizioni di Bo Wiget & Wolfgang Katschner per il Baroque Ensemble)  
Lautten Compagnie, Wolfgang Katschner (dir.)  
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI (Germania)/CD DHMN 8724862.2 «New Vivaldi»  
(© 2022)
- 2022-23/22 Concerto per flautino RV 443  
Dorothee Oberlinger (flautino), Ensemble 1700  
(Ø 2021)  
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI (Germania)/CD 0196587452629 «Pastorale»  
(+ Corelli, Guido, Händel, Liguori, A. Marcello, Pez, A. Scarlatti, Soto de Langa)  
(© 2022)
- 2022-23/23 *Le quattro stagioni*, Op. VIII nn. 1-4  
Renaud Capuçon (violino), Orchestre de Chambre de Lausanne  
(Ø live 2022 [registrato il 23 e il 24 marzo 2022, salle Métropole, Losanna, Svizzera])  
ERATO (Regno Unito)/CD 5054197189722  
(+ Saint-Georges)  
(© 2022)
- 2022-23/24 Arie: *Per noi soave e bella* (*Il Giustino*, II.05), *Senza l'amato ben* (*Il Giustino*, III.04)  
Bruno de Sa (sopranista), Il Pomo d'Oro, Francesco Corti (dir.)  
(Ø TAQ 2022)  
ERATO (Regno Unito)/CD 9029661980 «Bruno de Sa – Roma Travestita»



## DISCOGRAPHIE

- (+ Arena, Capua, Cocchi, Conforto, Fajer, Galuppi, Piccinni, A. Scarlatti, Vinci)  
(© 2022)
- 2022-23/25\*     *Aria Cada pur sul capo audace (Artabano, re de' Parti, III.07)*  
Michael Spyres (tenore), Il Pomo d'Oro, Francesco Corti (dir.)  
(Ø TAQ 2022)  
ERATO (Regno Unito)/CD 5054197293467 «Contra-tenor»  
(+ Galuppi, Gluck, Händel, Hasse, Latilla, Lully, Mazzoni, Mozart, Piccinni, Porpora, Rameau, Sarro, Vinci)  
(© 2023)
- 2022-23/26\*     6 Sonate per musette, viella, flauto, oboe o violino *Il pastor fido*,  
RV Anh. 95.1-6 [*olim* RV 54-59], Op. XIII (di N. Chédeville, attribuite a  
Vivaldi, integrale)  
Jean-Pierre Van Hees (zampogna), Ronan Kerno (violoncello), Luc  
Ponet (organo, clavicembalo)  
(Ø 2021 [registrato a settembre 2021, Eglise de Bornival, Belgio])  
ETCETERA (Olanda)/CD KTC 1779 «Il Pastor Fido – 6 Sonates pour la  
musette et la basse continue»  
(© 2022)
- 2022-23/27\*     Concerti per violino RV 182, RV 263 (III. *Allegro non molto*), RV 320;  
Concerto per 2 violini RV 521; Concerto per violoncello RV 788; Sinfonia  
per archi RV 786 (ricostruzione di Olivier Fourés)  
Vadym Makarenko (violino I), Natalie Carducci (violino II), Bruno  
Hurtado Gosalvez (violoncello), *Infermi d'Amore*, Vadym Makarenko  
(dir.)  
(Ø 2022 [registrato dal 10 al 13 gennaio 2022, Chiesa di Santo Domingo,  
Pedraza, Segovia, Spagna])  
EUDORA (Spagna)/SACD 2206 «Lost in Venice»  
(+ B. Marcello, Veracini)  
(© 2022)
- 2022-23/28     Concerto per flauto traverso *La notte*, RV 439 [Op. X n. 2]; Concerto per  
fagotto *La notte*, RV 501 (trascrizione per violino)  
Marianne Piketti (violino), Le Concert Idéal  
(Ø 2022 [registrato a febbraio 2022, ACB Scène Nationale, Bar-Le-Duc,  
Francia])  
EVIDENCE CLASSICS (Francia)/CD EVCD 091 «Sous L'Étoile»  
(+ Boulanger, Nante, Travenol, Ysaÿe)  
(© 2022)
- 2022-23/29\*     *Serenata a tre*, RV 690  
Elisabeth Breuer (Eurilla/soprano), Sonia Tedla Chebreab (Nice/  
soprano), Alessio Tosi (Alcindo/tenore), Modo Antiquo, Federico  
Maria Sardelli (dir.)  
(Ø 2021 [registrato ad agosto 2021, Teatro dei Differenti, Barga, Italia])  
GLOSSA (Spagna)/CD GCD 924602  
(© 2022)

## DISCOGRAPHIE

- 2022-23/30\*      *Aria Con più diletto il mio Cupido (La verità in cimento, I.03)*  
 Marie Lys (soprano), Abchordis Ensemble, Andrea Buccarella (dir.)  
 (Ø 2019 [registrato a ottobre 2019, Paroisse catholique du Sacré-Coeur,  
 Basilea, Svizzera])  
 GLOSSA (Spagna)/CD GCD 92536 «Amate Stelle – Arias for Anne  
 Maria Strada»  
 (+ Galuppi, Händel, Leo, Ristori, Porpora, Sarro, Vinci)  
 (© 2023)
- 2022-23/31      Introduzioni per soprano *Ascende laeta*, RV 635, *Ostro picta*, RV 642;  
 Mottetti per soprano *In furore justissimae irae*, RV 626, *O qui coeli  
 terraeque serenitas*, RV 631, *Nulla in mundo pax sincera*, RV 630; Concerto  
 per violoncello RV 405; Concerti per archi RV 119, RV 157  
 Aleksandra Zamojska (soprano), Michal Stahel (violoncello), Pandolfis  
 Consort  
 (Ø 2021 [registrato a ottobre 2021, Atelier 73, Unterretzbach, Austria])  
 GRAMOLA (Austria)/CD 99267 «Nulla pax in mundo»  
 (© 2022)
- 2022-23/32      Concerti per flautino RV 443, RV 312 (ricostruzione della versione  
 primitiva [I] e trascrizione [II-III] per flautino)  
 Max Volbers (flauto diritto), Orchestra [Aflia Bakieva, Anne-Suse  
 Enßle, Felix Gutschi, Jonathan Ponet, Martin Schneider, Robert Smith,  
 Jonathan Volbers, Alexander von Heißen, Elisabet Wirth, Axel Wolf,  
 Arisa Yoshida]  
 (Ø TAQ 2022)  
 GUENIN CLASSICS (Germania)/CD GEN 22804 «Whispers of  
 Tradition – (Re)Inventions for recorder – Deutscher Musikwettbewerb  
 2021»  
 (+ Bach, Dieupart, Palestrina, Purcell, Sakkelaridis, Schein)  
 (© 2022)
- 2022-23/33\*      Concerto per 3 violini RV 551; Concerto per 4 violini RV 553  
 Berliner Barock Solisten, Reinhard Goebel (dir.)  
 (Ø 2022 [registrato dal 13 al 17 ottobre 2022, b-sharp Studio im Tanzsaal  
 an der Panke, Berlin-Pankow, Germania])  
 HÄNSSLER CLASSICS (Germania)/CD HC 22084 «La Cremona –  
 Concerti per 3 e 4 violini»  
 (+ Durante, Leo, Locatelli, G. B. Sammartini)  
 (© 2023)
- 2022-23/34      Concerto per violoncello RV 418 (trascrizione di Itai Sobol)  
 Alban Gerhardt (violoncello), Alliage Quintett  
 (Ø TAQ 2023)  
 HYPERION (Regno Unito)/CD CDA 68419 «Phantasy in Blue»  
 (+ Falla, Gershwin, Šostakovič, Čajkovskij)  
 (© 2023)

## DISCOGRAPHIE

- 2022-23/35      Sonata per violoncello RV 47 (I. *Preludio* – II. *Largo*)  
 Cet étrange éclat: Gauthier Broutin (violoncello), Agnès Boissonnot-Guilbault (viola da gamba), Chloé Lucas (violone), Nora Dargazanli, (clavicembalo)  
 (Ø TAQ 2022)  
 INITIALE (Francia)/CD INL 13 «Sfumato»  
 (+ Barrière, Cervetto, Corelli, Marais, B. Marcello)  
 (© 2022)
- 2022-23/36      Concerto per violoncello RV 419 (*Allegro* III), Concerto per violino RV 314a (*Adagio*) (trascrizione per violone)  
 Ismael Campanero (violone), Daniel Oyarzabal (clavicembalo, organo)  
 (Ø 2021 [registrato a giugno 2021, Iglesia de Santa Marina, Alameda del Valle, Madrid, Spagna])  
 ISMAEL CAMPANERO (Spagna)/CD M 25766-2022 (registrazione privata) «The New Violone»  
 (+ Bach, Castello, Fontana, Frescobaldi, Purcell)  
 (© 2023)
- 2022-23/37      Cantata per alto *Pianti, sospiri e dimandar mercede*, RV 676  
 Carlo Vistoli (controtenore), Le Stagioni, Paolo Zanzu (dir.)  
 (Ø 2021 [registrato dal 31 ottobre al 5 novembre 2021, Scuola di Alto Perfezionamento Musicale, Saluzzo, Italia])  
 LA MUSICA (Francia)/CD LMU 29 «La Lucrezia»  
 (+ Händel, Porpora)  
 (© 2022)
- 2022-23/38      Concerto per violino *Il cornetto da posta*, RV 363 (trascrizione per quartetto di flauti diritti)  
 Woodpeckers Recorder Quartet  
 (Ø TAQ 2023)  
 LAWO (Norvegia)/CD LWC 126 «Borrowed, Not Stolen... – Woodpeckers Recorder Quartet»  
 (+ Bach, anonimo)  
 (© 2023)
- 2022-23/39      Concerto per violino *L'estate*, RV 315 [Op. VIII n. 2] (trascrizione rap libera)  
 L. Dre  
 (Ø TAQ 2022)  
 LOFI SYMPHONY (Germania)/CD 501896 + LP «Lofi Symphony»  
 (+ vari)  
 (© 2023)
- 2022-23/40      Concerto per flauto diritto RV 441  
 Wolfgang Fabri (flauto diritto), Caterva musica  
 (Ø TAQ 2022)  
 MDG (Germania)/CD MDG 926 27766 «L'Arte del Virtuoso, Vol. 1»  
 (+ Fiorenza, Graun, Molter, Quantz)  
 (© 2023)

## DISCOGRAPHIE

- 2022-23/41\* *Serenata a tre*, RV 690  
 Marie Lys (Eurilla/soprano), Sophie Rennert (Nice/mezzosoprano),  
 Anicio Zorzi (Alcindo/tenore), Abchordis Ensemble, Andrea Buccarella  
 (dir.)  
 (Ø 2022 [registrato dal 4 al 7 giugno 2022, Riehen, Svizzera])  
 NAIVE (Francia)/CD OP 7901  
 (© 2023)
- 2022-23/42 *Le quattro stagioni*, Op. VIII nn. 1-4  
 Chloe Chua (violino), Singapore Symphony Orchestra, Chan Yoong-  
 Han (dir.)  
 (Ø TAQ 2022)  
 PENTATONE (Olanda)/ CD PTC 5187 062  
 (+ Locatelli)  
 (© 2023)
- 2022-23/43 Cantata per alto e strumenti *Cessate, omai cessate*, RV 684 (II. *Ah  
 ch'infelice*) (trascrizione rap libera)  
 Elh Kmer (cantante rap)  
 (Ø TAQ 2022)  
 PLAY TWO (Francia)/mp3 download  
 (+ varie)  
 (© 2023)
- 2022-23/44 Concerto per oboe RV 446 (trascrizione per flauto diritto)  
 Emelie Roos (flauto diritto), Höör Barock  
 (Ø TAQ 2022)  
 PROPRIUS (Svezia)/CD PRCD 2091 «Baroque Concertos with Recorder  
 – Treasures from Swedish Collections»  
 (+ Bernardi, Gasparini, Händel, Roman, G. Sammartini, Torelli)  
 (© 2023)
- 2022-23/45 Concerti per flautino RV 443, RV 445; Concerto per flauto diritto RV 441;  
 Concerti per flauto traverso *Il gardellino*, RV 428 [Op. X n. 3], *La notte*,  
 RV 439 [Op. X n. 2]; *Arie Sovvente il sole* (RV 749.27), *Vedrò con mio diletto*  
 (*Giustino*, I.08)  
 Isaac Makhdoomi (flauto diritto), Arnaud Gluck (controtenore),  
 Ensemble Piccante  
 (Ø 2022 [registrato a luglio 2022])  
 PROSPERO (Svizzera)/CD PROSP 0064 «Concerti per flauto e Arie»  
 (© 2023)
- 2022-23/46\* Concerti per violino RV 281, RV 353; Concerto per flautino RV 443  
 Adrian Chandler (violino), Tabea Debus (flautino), La Serenissima,  
 Adrian Chandler (dir.)  
 (Ø 2021, 2022 [registrato dal 2 al 4 giugno 2021 e dal 14 al 16 febbraio  
 2022, Cedars Hall, Wells Cathedral School, Somerset, Regno Unito])  
 SIGNAL RECORDS (Regno Unito)/CD SIGCD 705 «Forza Azzurri!»  
 (+ Brescianello, Dall'Abaco, G. Sammartini, Zavateri)  
 (© 2022)

## DISCOGRAPHIE

- 2022-23/47\*      Concerto per violino *Il favorito*, RV 277 [Op. XI n. 2]  
 Adrian Chandler (violino), La Serenissima, Adrian Chandler (dir.)  
 (Ø TAQ 2022)  
 SIGNUM RECORDS (Regno Unito)/CD SIGCD 751 «An Englishman  
 Abroad»  
 (+ Brescianello, Caldara, Matteis, Purcell, Telemann)  
 (© 2023)
- 2022-23/48      Concerto per flauto traverso *Il gardellino*, RV 428 [Op. X n. 3]  
 Duo Ozawa: Saori Tokumoto, Miki Ichikawa (pianoforte a 4 mani)  
 (Ø TAQ 2022)  
 STUDIO 1812 (Giappone)/CD «Fantastic»  
 (+ Bach)  
 (© 2023)
- 2022-23/49      Concerti per violino *L'estate*, RV 315 [Op. VIII n. 2], *L'autunno*, RV 293  
 [Op. VIII n. 3] (trascrizione di Alceo Toni per pianoforte a 4 mani)<sup>1</sup>  
 Duo Ozawa: Saori Tokumoto (flauto traverso), Miki Ichikawa  
 (pianoforte)  
 (Ø TAQ 2022)  
 STUDIO N.A.T. (Giappone)/CD «Blessings»  
 (+ Piazzolla, Rosenblatt, Smetana)  
 (© 2023)
- 2022-23/50\*      Sonate per violoncello RV 39, RV 40, RV 41, RV 42, RV 43, RV 44, RV 45,  
 RV 46, RV 47 (integrale)  
 Antonio Mostacci (violoncello), Bologna Baroque: Antonello Manzo  
 (violoncello), Paolo Porri (clavicembalo), Pedro Alcàder Doria (chitarra  
 e tiorba)  
 (Ø 2019 [registrato a maggio 2019, Haus Gnad, Vienna, Austria])  
 TACTUS (Italia)/2CD TC 672291 «Sonate per violoncello e continuo»  
 (© 2023)
- 2022-23/51      Concerto per violino *L'estate*, RV 315 [Op. VIII n. 2] (I. *Allegro*, estratto: *Il  
 cucu*) (trascrizione pop rock)  
 Mariana Bo (strumenti pop rock)  
 (Ø 2011)  
 TOMORROWLAND MUSIC (Olanda)/mp3 download «Timmy  
 Trumpet Feat. Mariana Bo – Vivaldi»  
 (© 2022)
- 2022-23/52      *Vivaldi Recomposed By Max Richter* (composizione di Max Richter da *Le  
 quattro stagioni*, Op. VIII nn. 1-4)  
 Delirium Musicum, Etienne Gara (dir.)  
 (Ø TAQ 2022)  
 WARNER CLASSICS (USA)/CD 5419740193 «Seasons»  
 (+ Glass)  
 (© 2023)

<sup>1</sup> *Concerti delle stagioni* [RV 269, 315, 293, 297], «I classici della musica italiana», XXXV, riduzione per pianoforte a quattro mani Alceo Toni, Milano, Notari, 1920.

## DISCOGRAPHIE

### II. PARUTIONS TARDIVES

- 2022-23/ARC1\* Kreisler: Concerto per violino RV Anh. 62 («Concerto nello stile di Vivaldi»)  
Fritz Kreisler (violino), Bell Telephone Orchestra, Donald Voorhees (dir.)  
(Ø 1946)<sup>2</sup>  
BIDDULPH RECORDINGS (Regno Unito)/CD 85022-2 «Fritz Kreisler, The Bell Telephone Hour Recordings, Vol. 3»  
(+ Brandl, Haydn, Heuberger, Kreisler, Mozart)  
(© 2023)
- 2022-23/ARC2\* Concerto con molti stromenti per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotto *per la Solennità di San Lorenzo*, RV 556; Concerto per 2 violini RV 514; Concerto per violino *Il riposo*, RV 270; Concerto per archi RV 134; Sinfonia *Al Santo Sepolcro*, RV 169  
Michael Tree, Shmuel Ashkenasi (violini), David Soyer (violoncello), Malboro Orchestra, Alexander Schneider (dir.)  
(Ø live 1962 [registrato il 18 luglio 1962, Berkshire Festival, Theatre-Concert Hall, Tanglewood, Regno Unito])  
FORGOTTEN RECORDS (Francia)/2CD FR 2128/9  
(+ Haydn, Mozart)  
(© 2023)

### III. COLLECTION

- 2022-23/C1\* *La stravaganza*, 12 Concerti per violino, Op. IV (integrale)  
Rachel Podger (violino), L'Arte dei Suonatori  
(Ø 2002 [registrato a settembre 2002, Church of High Catholic Seminary, Goscikowo-Paradyz, Polonia]) [2CD]  
*La Cetra*, 11 Concerti per violino, concerto per 2 violini, Op. IX (integrale)  
Rachel Podger (violino), Holland Baroque Society, Rachel Podger (dir.)  
(Ø 2011,2012 [registrato a settembre 2011 e gennaio 2012, Waalse Kerk, Amsterdam, Olanda]) [2CD]  
*L'estro armonico*, 12 Concerti per 1, 2 e 4 violini, Op. III (integrale)  
Rachel Podger (violin), Brecon Baroque, Rachel Podger (dir.)  
(Ø 2014 [registrato a febbraio e settembre 2014, St John the Evangelist Church, Upper Norwood, Londra, Regno Unito]) [2CD]  
*Le quattro stagioni*, Op. VIII nn. 1-4; Concerti per violino *Il Riposo / per Il Santissimo Natale*, RV 270, *L'amoroso*, RV 271, *Grosso Mogul*, RV 208 (cadenza Pontotti)  
Rachel Podger (violino), Brecon Baroque, Rachel Podger (dir.)

<sup>2</sup> Ce CD contient des enregistrements de Fritz Kreisler réalisés pour le programme radio-diffusé *The Bell Telephone Hour* de 1944 à 1950 aux USA sur NBC Radio. Ce volume initial contient tous les mouvements de concertos que le violoniste autrichien y a interprétés. Le Concerto en ut « dans le style de Vivaldi » a été enregistré à deux reprises, à un an d'intervalle. La première prise du 16 avril 1945 ne contenait que le premier mouvement et était une répétition de l'enregistrement Victor du 2 mai.

DISCOGRAPHIE

(Ø 2017 [registrato dal 9 al 12 ottobre 2017, St Jude's Church, Londra, Regno Unito]) [1CD]  
 CHANNEL CLASSICS (Regno Unito)/7SACD CCSBOX 7423 «Vivaldi Concertos»  
 (© 2023)

2022-23/C2\*

Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III, n. 10] (trascrizione di Bach BWV 1065 per 4 clavicembali e orchestra)

Trevor Pinnock, Kenneth Gilbert, Lars Ulrik Mortensen, Nicholas Kraemer (clavicembali), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
 (Ø TAQ 1981) [CD14]

*Le Quattro Stagioni*, Op. VIII nn. 1-4

Simon Standage (violino), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
 (Ø 1981) [CD84]

Sinfonia per archi RV 149

The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
 (Ø 1985) [CD94]

Concerto per archi *Alla rustica*, RV 151; Concerto per oboe RV 461; Concerto per violino e oboe RV 548; Concerto per 2 mandolini RV 532; Concerto per 2 violini RV 516; Concerto con molti strumenti per 2 violini in tromba marina, 2 mandolini, 2 tiorbe, violoncello, 2 flauti (diritti?), 2 salmoè RV 558

Simon Standage, Elizabeth Wilcock (violini), David Reichenberg (oboe), James Tyler, Robin Jeffrey (mandolini), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
 (Ø 1985) [CD90]

*L'estro armonico*, 12 Concerti per 1, 2 e 4 violini, Op. III (integrale)

Simon Standage, Elizabeth Wilcock, Micaela Combetti, Miles Golding (violini), Jaap ter Linden (violoncello), The English Concert, Trevor Pinnock (clavicembalo e dir.)  
 (Ø 1986, 1987) [CD85-86]

Concerto per violino *L'amoroso*, RV 271; Concerto per archi RV 159; Concerto per fagotto RV 484; Concerto per flauto traverso RV 436; Concerto per oboe e fagotto RV 545; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540

Simon Standage (violino), Roy Goodman (viola d'amore), Nigel North (liuto), Milan Turković (fagotto), Lisa Beznosiuk (flauto traverso), David Reichenberg (oboe), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
 (Ø 1986) [CD89]

6 Concerti per flauto traverso, Op. X (integrale)

Lisa Beznosiuk (flauto traverso), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
 (Ø 1987) [CD92]

*Gloria*, RV 589

Nancy Argenta, Ingrid Attrot (soprani), Catherine Dorley (contralto), The English Choir, The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
 (Ø 1987) [CD80]



## DISCOGRAPHIE

*La stravaganza*, 12 Concerti per violino, Op. IV (intégrale)  
Simon Standage (violino), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
(Ø 1989, 1990) [CD87-88]  
Concerto per 2 trombe RV 537  
Mark Bennett, Michael Harrison (trombe), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
(Ø 1990) [CD98]  
*Gloria*, RV589  
Nancy Argenta, Jennifer Smith (soprani), Catherine Wyn Rogers (contralto), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
(Ø 1992) [CD96]  
Concerti per archi RV 156, RV 166; Concerto per oboe RV 449 [Op. VIII n. 12]; Concerto per fagotto RV 485; Concerto per flautino RV 444; Concerto per 2 violini e 2 violoncelli RV 575; Concerto per 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, fagotto per l'Orchestra di Dresda, RV 577  
Peter Hanson, Walter Reiter (violini), David Watkins, Jane Coe (violoncello), Paul Goodwin (oboe), Peter Holstag (flautino), Alberto Grazi (fagotto), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
(Ø 1993) [CD91]  
*Nisi Dominus*, RV 608; *Salve Regina*, RV 616; *Stabat Mater*, RV 621; Concerto per archi RV 128; *Sinfonia al Santo Sepolcro*, RV 169  
Michael Chance (controttenore), The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
(Ø 1995) [CD83]  
ARCHIV PRODUKTION (Regno Unito)/99 CD (+ DVD Video) 0289 486 2478 2 «The English Concert : Complete Recordings»  
(® 2023)

### IV. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Cette saison discographique 2022/2023 confirme ce qui se dessinait déjà les années précédentes. Le temps n'est plus aux intégrales roboratives. Toutes les compositions (ou presque) ayant déjà été enregistrées, Vivaldi ne représente plus, et c'est tant-mieux, une priorité pour les maisons d'édition. Place aux coups-de-cœur des interprètes qui s'autorisent, parfois par simple coquetterie, de solliciter l'incontournable Olivier Fourès pour agrémenter leur récital d'un précieux inédit ou d'une version modifiée ou originale, qui piquera l'intérêt du mélomane avisé. Malgré un volume de production faible, les interprétations intéressantes restent malgré tout suffisantes pour nourrir ce commentaire.

En **musique de chambre**, peu de parutions mémorables cette année, sinon la gravure des Sonates pour violoncelle par Antonio Mostacci accompagné par les Bologna Baroque (2022-23/50). Qu'attendre d'une nouvelle version ? Le secteur est saturé, les interprétations idéales plurielles. Sans doute celle de Marco Ceccato avec l'Accademia Ottoboni (Zig-Zag, 2013) pour les six plus connues, poétique et rêveuse, est-elle la plus aboutie, basée non pas sur l'édition de Paris mais à

partir du manuscrit vénitien qui l’inspira. La profondeur, l’élégance et la dignité de Coin (L’Oiseau Lyre, 1989) conservent des adeptes, en dépit du clavecin moins subtil et plus daté de Hogwood, de même que celle de Bruno Cocset (Alpha, 1999) par son approche sereine et équilibrée, ses belles respirations et la « touche française » de l’assise harmonique des Basses Réunies. En rien intimidé par une telle concurrence, Antonio Mostacci aborde chaque mouvement sans fébrilité, d’un archet moelleux et tranquille. Il a le temps, n’oublie aucune reprise dont il ornemente les thèmes avec audace. Ecoutez par exemple le second *Largo* méditatif, quasi extatique, de la RV 43, avec ses digressions d’archet assez osées, ou le finale de la RV 45, d’une volonté clairement analytique, où chaque petite cellule mélodique est minutieusement sertie par son accompagnement le plus approprié. Le vigoureux premier *Allegro* de la RV 41 a de l’allure, avec les fiers accords de guitare du continuo. L’osmose parfaite entre le soliste et ses complices se déguste aussi dans le finale de la RV 43, au swing rythmique réussi. Certains choix semblent parfois moins heureux. Dans la RV 46 surtout, avec ces raides accords plaqués de clavecin dans le *Largo* initial ou le *plum plum* un peu bonhomme du mouvement suivant. Des détails. Une bonne version malgré tout.

Chacun des Concerti da camera de Vivaldi a été gravé au moins vingt-cinq fois, le RV 82 avec luth dépassant même les soixante versions. Un nouveau récital vaut-il bien la peine ? Dès les premières mesures de *La pastorella* par Les Paladins (2022-23/8), la réponse jaillit : la joie d’un concert sur le vif justifie la démarche. Du naturel, beaucoup de couleurs chaudes, un instrumentarium bien respecté, et surtout la liberté de s’attarder sur un accent sans subir le joug d’un tempo infernal, qui obsédait Il Giardino Armonico. La prise de son flatteuse rend l’orgue un rien pompeux dans le *Largo*, mais qu’importe ? Le RV 90 *Del gardellino* (et non *Il gardellino* comme il est noté dans le manuscrit de Manchester) est le moment opportun pour participer au petit théâtre imaginé par Vivaldi pour la cour de Mantoue. L’excellent François Nicolet est un chardonneret malicieux, décontracté, qu’épient ses partenaires réactifs. Pas de tensions dans le RV 107 pris à l’aise, pour que l’exigeante et redoutable partie de violon ne crispe pas l’écoute dans les mouvements rapides. Le violon en pizzicato dans le lent, tendrement balancé, est une heureuse proposition avant le tourbillon du final. Qu’un orgue ait accompagné Vivaldi et le dédicataire du Trio avec luth, le jeune Comte Wrthby quand ils le déchiffrèrent est bien improbable. La dimension solennelle qu’il confère à cette pièce intimiste les eût étonnés l’un comme l’autre. Seul point de détail à signaler : la remplacement de la flûte à bec par la traversière dans le RV 94. Brouillilles.

Les Sonates d’*Il pastor fido* (2022-23/26) imprimées à Paris en 1737 racontent l’histoire d’une longue méprise. D’attribution tout d’abord. Jean-Noël Marchand les édita sous le nom de Vivaldi comme Opus 13, peut-être à l’insu de son beau-frère et compositeur authentique Nicholas Chédeville. Les indices apportés dans la notice informée de Jean-Pierre Van Hees semblent convaincants. D’interprétation ensuite. Jean-Pierre Rampal lançait dès 1955 la première version sur flûte traversière. Frans Brüggen gravait dès 1968 la célèbre n° 6 sur flûte à bec, comme tant d’autres depuis. René Zosso puis Michèle Fromenteau

proposèrent ensuite la vièle à roue, Sarah Francis le hautbois. La musette baroque (sorte de cornemuse), pour laquelle Chédeville, maître de l'instrument, composa spécifiquement son recueil, ne fit qu'une furtive apparition en 1983 dans le récital de Jean-Christophe Maillard célébrant « L'Art de la Musette » (Arion). Voici donc ici la première interprétation fidèle du recueil entier servie par Van Hees, virtuose étonnant habilement accompagné par l'orgue et le clavecin de Luc Ponet. L'écoute d'une traite est pénible, le bourdon en continu soutenu par les accords d'orgue dominant la fluidité mélodique. Mais on comprend pour la première fois la dynamique expressive du discours, calqué sur les capacités digitales du soliste. La légèreté badine des versions avec flûte fait place à une matière dense et colorée. A connaître en priorité, même si la version d'Eduard Melkus de 1973 (ARCHIV) garde de douces saveurs. La vièle à roue de René Zosso, le hautbois d'Alfred Sous, le violon de Melkus et les flûtes traversière et à bec d'Hans-Martin Linde jouent les Protée en s'échangeant le matériel au gré des passages, en une lecture enjouée ... mais sans musette. Jamais rééditée en CD, hélas !

Devant l'absence d'interprétation remarquable d'**Opus édités**, examinons la riche moisson des **concertos séparés**. Pas de doute. Chouchane Siranossian (2022-23/2) n'a qu'un seul véritable rival dans le répertoire virtuose du premier Settecento italien : Giuliano Carmignola. Quels tempéraments opposés ! Passion, force et énergie chez Chouchane, douée d'une imagination ornementale vertigineuse, élégance aristocratique et sensibilité raffinée chez Carmignola, avec dans les deux cas précision du geste et archet somptueux. L'approche des vénéneuses saillies acrobatiques de Locatelli par l'artiste arménienne tient du combat entre le cobra et la mangouste. Elle capture les lignes en suraigü, les modèle, leur donne chair jusqu'à injecter au discours technique apparemment vain une vie insoupçonnée. Rarement les *Capricci* ont autant captivé. Là où Mary Utiger abordait placidement le Concerto a 8 de Veracini (Cantus, 2021), le VBO aux reliefs escarpés se déchaîne dans cette page d'exhibition, genre inventé par Vivaldi avec son *Grosso Mogul* pour briller lors les cérémonies solennelles. Vif, fruité avec vents, timbales et cordes nombreuses, l'orchestre d'Andrea Marcon est aussi passionné que sa soliste. Siranossian affronte crânement les défis, invente les passages *A Capriccio del primo violino* laissé vides par Veracini sur le manuscrit. Du vrai théâtre, culminant dans le *Largo*, sensuel et rhapsodique, véritable pendant au célèbre *Recitativo Grave* du *Grosso Mogul*, auquel elle ose injecter une sorte de lascivité orientale que Carmignola avec les Sonatori, et déjà Marcon à l'orgue (Divox, 1991), s'étaient défendus de montrer. Leur récital de 2019 (Alpha) faisait entrer déjà Marcon et Siranossian dans le panthéon tartinien. Le D 61 confirme leur excellence dans cet univers étrange. Le *Grave* est un mouvement bouleversant, où Chouchane pénètre au cœur du chant tartinien. Une voix. Un sans faute.

Redonner vie aux manuscrits oubliés ou incompris émoustille la jeune relève vivaldienne. Restaurer les œuvres incomplètes ou même imaginer de rutilants concertos à partir de bribes représente pour eux un défi. Vadym Makarenko est

de ceux-là (2022-23/27). Technique solide forgée à la rude école ukrainienne, ce brillant élève d'Amandine Beyer a la puissance sonore d'un Carmignola et l'expression slave aussi généreuse qu'éruptive. Un fauve. Malicieusement nommée *Infermi d'amore* (ce que l'on ne croit pas une seconde), sa jeune formation madrilène, vive et passionnée, s'investit tout autant. L'Ouverture tourbillonnante de Veracini est un maelström, la Sinfonia RV 786, avec son mouvement lent au charme oriental envoutant, un carnaval tout en labyrinthe, reprenant les touches galantes de la RV 149 de 1740. Le Concerto pour 2 violons RV 521, si policé par I Musici, révèle ici sa vraie nature. La complicité/rivalité des solistes dans le registre aigu, culminant dans le dernier solo du finale, suggère une compétition à la Pietà entre deux *figlie*. Lumière, mouvement, descriptions et couleurs. Tout est là. Le reste du programme est inédit. Rien d'étonnant à ce que Vivaldi ait renoncé à publier l'*Allegro non molto* de RV 263 comme finale de Op. IX n° 4. Trop extravagant, trop subtil, il le réservait à ses élèves. Personne ne s'était à ce jour risqué à affronter le RV 182. Vadym joue avec sa proie, la renifle, la flatte en un rubato caressant, puis bondit, ronronne le temps du *Largo*, avant le swing de l'*Allegro* final, danse furieuse où l'orchestre vibre et se cambre. Du RV 788, page tardive destiné à Teresa, violoncelliste de la Pietà, ne subsiste qu'une partie d'alto, à partir de laquelle Olivier Fourès a reconstitué des structures harmoniques très créatives et un tissu mélodique crédible. La finesse d'archet et la sincérité de Bruno Hurtado Gosalvez lui donnent vie. Mais le summum du récital est atteint avec le RV 320, où s'était sans panache fourvoyé Enrico Casazza en 2010 (DHM). Vivaldi développe une page expérimentale et complexe, d'une finesse d'écriture subtile pour le violon et à l'inspiration tutoyant le *Sturm und Drang* et l'impressionnisme. Savourez dans l'*Allegro* initial ce passage en spiccato pianissimo, ces attaques, ce cheminement tout en repentances où Vivaldi suit une direction, bifurque, revient, va « autre part ». Le *Largo* est superbe. Le final rageur. Un grand concerto redécouvert.

Confrontés aux concertos vivaldiens de maturité habilement choisis par Adrian Chandler (2022-23/46), ne font le poids ni l'*Intoducione* de Zavateri, abordée avec une insouciance tranquillité qui sied mal, hélas, à une ouverture d'opéra, ni le *Concerto* de Dall'Abaco, dont la verve trépignante un peu convenue est ici trop bridée. Tabea Debus déçoit tout autant dans le *Largo* paresseusement soufflé du célèbre Fa majeur pour flûte à bec de Giuseppe Sammartini, toujours dominé par la vénérable version Brügggen chez Telefunken. Elle se rattrape avec le RV 443 de Vivaldi. Son émission claire et un rien vibrée, sans faute de goût mais trop peu ornementée peut-être, dans la lignée de Sanvoisin, ne manque pas de séduction. Dans le *Largo* surtout, porté par une excellente basse, moelleuse et feutrée. Pour le violon vivaldien, la concurrence est rude. Dans le RV 281, l'archet est élégant et retenu, surclassant les versions Begelman (Naïve), vigoureux mais peu inspiré et même Biondi (Opus 111), à la fantaisie un peu brouillonne. Carmignola est à part. Il suit la version modifiée, prend des risques et expérimente des diminutions étranges. Chandler fait jeu égal avec Monica Huggett (ASV 1984) dans le RV 353. Comme elle, il aborde sereinement l'*Allegro* final truffé d'acrobaties, là où Steck (Naïve) jouait le défi et l'arrogance au détriment du beau son articulé. Les deux

approches se complètent. Le programme fait la différence. Portrait du Vivaldi virtuose d'un côté, Goûts réunis de l'autre, saluant une génération méconnue de compositeurs italiens de l'autre. Comme le dit Lindsey Kemp<sup>3</sup>, le Concerto *Il favorito*, RV 277 par les mêmes interprètes (2022-23/47) est abordé avec précision et clarté. Une bonne version de plus.

L'exploration des archives radiophoniques réserve parfois de divines surprises. Les enregistrements de Fritz Kreisler réalisés pour le programme radio-diffusé *The Bell Telephone Hour* de 1944 à 1950 aux USA sur NBC Radio, contenant tous les mouvements de concertos que le violoniste y a exécutés ont été retrouvés. Le Concerto « in the style of Vivaldi », RV Anh. 62, y figure (2022-23/ARC1). La version restituée ici est postérieure d'un an aux célèbres shellacs édités en 1945 chez Victor, joués avec le même ensemble. Voorhees est ici plus énergique et vivant. L'orchestre mieux discriminé dans le lent. Kreisler plus naturel encore, s'autorisant, devant son public, une conclusion emphatique et triomphante fort applaudie. Reste la frustration de n'avoir découverte cette interprétation que par un Kreisler à l'hiver de son talent, à l'âge de soixante-et-onze ans, alors que la première audition en fut donnée à Bruxelles en décembre 1906. Kreisler avait trente ans. « Malgré sa jeunesse, l'autorité du merveilleux virtuose était déjà considérable : le concerto alla aux nues » écrivait Marc Pincherle<sup>4</sup>, ajoutant « il fallut peu de temps pour me convaincre que ni l'écriture, ni la construction, ni même la soi-disant transcription ne pouvaient émaner de lui (Vivaldi) », « Je me trouvai bientôt assez absorbé par sa personnalité véritable pour aspirer à le connaître à fond ». La Sorbonne autorisait Pincherle, en mai 1913, à lui consacrer sa thèse de doctorat. Le Concerto de Kreisler avait suscité la vocation du premier grand musicologue vivaldien. Hommage.

Les Berliner Barock Solisten (2022-23/33) accueillent désormais parmi eux le violoniste baroque Reinhard Goebel, fondateur de la légendaire Musica Antiqua Köln. Ils avaient en 2007 déjà enregistré le RV 553 pour quatre violons, sous la direction de Rainer Kussmaul (AVI MUSIC). Quelle évolution ! Vifs et un peu sec hier, ils sonnent ici plus lourd, plus massif, avec un bon gros son à la Kogan. Tout est en place certes, mais manquant de fantaisie pour un concerto imaginé pour le délire de quatre virtuoses. Restent de bons moments, comme le mouvement lent inspiré du RV 551, qui impose de suite une atmosphère. Une semi-déception.

Le mystérieux salterio célébré par Franziska Fleischanderl (2022-23/15) n'est autre que le psaltérion, instrument à cordes pincées jouées à vide, tendues et tenues par des chevilles, sur une table d'harmonie plate. Karl-Heinz Schickhaus (Tudor, 1992), interprète pionnier de l'instrument, puis Komale Akakpo (Bis, 2014) abordèrent timidement Vivaldi dans des récitals célébrant Noël avec la transcription heureuse de l'*Andante* du RV 270a. L'ambition de Franziska Fleischanderl est d'une autre envergure. Adapter intégralement au salterio des concertos et des sonates. Le choix dépend des clés compatibles (maximum un

<sup>3</sup> Voir «Gramophone», juillet 2023.

<sup>4</sup> MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, Floury, 1948, tome 1, pp. 9-10.

bémol ou deux dièses) et surtout du style, son but étant de susciter à l'écoute une magie impossible à exprimer au violon. La préparation est délicate : choix des petits marteaux en bois ou en cuir, des doigts ou du plectre selon le caractère des mouvements, agilité digitale exigée, supérieure chez Vivaldi à celle du reste du répertoire commun et surtout usage d'un superbe salterio romain Michele Barbi de 1725, au son radiant d'une richesse de couleur et d'une expressivité exceptionnelles. Pour préserver l'élégance dans l'accompagnement, un instrument par partie suffit. Et la grâce surgit. Par exemple dans l'*Andante* inédit RV 294 ou dans l'*Adagio* anonyme en Mi mineur. Un mystère, une poésie surgissent d'un petit rien enchanteur : pizzicato avec les doigts et quelques accords de théorbe, l'*Allegro* final de la Sonate pour salterio et violoncelle RV 820 est tout aussi divin. Moelleux expressif et timbres parfaitement équilibrés par la matité du son généré par les marteaux en cuir, le discret soutien du violoncelle et le nappage d'orgue. La danse ternaire RV 37a terminant la Sonate en Si mineur, juste découverte à Rohrau par Olivier Fourés, est tout aussi réjouissante, crânement jouée en pizzicato avec plectre fière guitare à l'espagnole et basse. Saluons aussi l'*Allegro* final du Concerto RV 220, exigeant techniquement pour la soliste, où le swing fait oublier la performance, en ne laissant jamais percevoir la moindre tension. Cerise sur le gâteau, le RV 156 est reconstitué dans sa version originale avec ses douze mesures biffées sur le manuscrit. Un délice.

Enregistré pendant l'été 1962 au Royaume-Uni lors du Berkshire Festival, un concert dirigé par Alexander Schneider (2022-23/ARC.2), miraculeusement préservé, témoigne à la fois des qualités intemporelles d'une inspiration sincère et des défauts inhérents à une information musicologique insuffisante, qui, à l'époque, ne souciaient pas grand monde. Oser une basse harmonique au piano était encore envisageable. La preuve. Le Concerto con molti stromenti *per la Solennità di San Lorenzo* RV 556 se fie, hélas, au matériel altéré d'Ephrikan, qui emprunte le *Largo e cantabile* pour violoncelle à la version RV 556a. La ligne expressive de l'archet enchante, certes. Saluons en revanche l'*Allegro molto* vif, enlevé, comme il faut, sec, vigoureux, avec ses interventions solistes pétillantes et dynamiques, sans la moindre inertie, et, dans le finale, la brillante petite cadence des deux violons concluant l'œuvre. Le Concerto pour deux violons RV 514 est dans la ligne suivie par les versions de David Oïstrakh avec Isaac Stern (Columbia, 1961) ou en concert avec son fils Igor, gravées tardivement, accompagnés en 1961 par Kondrashin (Ydenag), Malcolm Sargent (St Laurent) ou Stryla (Preludio). Michael Tree et Shmuel Ashkenasi ont une approche moins empesée que celle des Oïstrakh, le ton est plus léger et poétique, plus libre et même virevoltant dans certaines figures. Les tutti sont chantants et lyriques et le *Largo* d'une poésie touchante, qui nimbe la *Sinfonia al Santo Sepolcro* RV 169. Pas d'humilité, mais un geste large et de belles envolées. Si l'*Allegro moderato* du RV 134 avec son pathos et ses notes tenues évoque l'approche d'Ephrikan en fin de vie, l'*Allegro* final vif, sec et léger n'a pas pris une ride. Délicieux *Riposo* RV 270 enfin, avec ses sourdines délicates et d'intéressantes digressions violonistiques dans l'*Adagio*. Un joli récital retrouvé.



Une seule incision consacrée à la **musique sacrée** mérite cette année de s'y arrêter. Le répertoire vivaldien pour contre-ténor apparut il y a quarante-cinq ans avec les versions pionnières de James Bowman pour le *Nisi Dominus* et René Jacobs pour les cantates pour alto et instruments. Quasi des figures imposées désormais où dominent toujours Max Emanuel Cenčić pour les pages profanes et surtout Gérard Lesne, dont le timbre sensuel séduit aussi dans le touchant *Salve Regina* RV 618 choisi ici par Tim Mead (2022-23/1). Il montre dans *Ad te clamamus* une remarquable unité de registres et une sorte de réserve douce et élégante, retrouvée dans *Ad te suspiramus*, qui le distingue de son collègue français plus tendre et techniquement moins abouti. Dans le *Nisi Dominus*, les longues notes tenues sans vibrato du *Cum dederit* sont un modèle de raffinement, que l'on retrouve dans le *Gloria Patri* où se conjuguent délicatement la voix, la viole d'amour, l'orgue et les touches de théorbe. L'inventivité des agréments, l'agilité et le style irréprochable dans les da capo de *Cessate, omai cessate* convainquent tout autant. Le Vivaldi d'Arcangelo conjugue diction précise, naturel et lisibilité. La distanciation spatiale des violons 1 et 2 permet de goûter l'architecture de *l'Allegro* final du RV 128, abordé sans fébrilité. Un presque sans faute, juste écorné par la différence de tempo trop marquée entre *l'Adagio molto* figé juste comme il faut et *l'Allegro ma poco* trop vif. Une rupture inconcevable pour exprimer la montée vers le Golgotha.

La **musique vocale profane** nous apporte cette année une surprise. Voici quarante ans que la *Serenata a tre* n'avait pas été enregistrée. En voici deux versions de qualité inégale. La version d'Andrea Buccarella (2022-23/41) était particulièrement attendue. Abhordis enchante, avec ses cordes soyeuses et sensibles, ses cors et basson somptueux. Le continuo vivant et inventif dans les récitatifs est irréprochable. Sans faute aussi pour le Marie Lys et Sophie Rennert, aussi impliquées que Petya Grigorova et Marjorie Vance chez Clemencic, mais plus audacieuses dans les Da Capo fort bien écrits. Les vocalises triomphantes d'Eurilla dans *Vorresti lusingarmi* éblouissent. Le choix de l'air alternatif *Se all'estivo ardor cocente* explorant l'affect languissant est préférable à *Nò, che non è viltà*, plus faible, curieusement préféré aussi bien par Clemencic que par Sardelli. Reste l'Alcindo d'Anicio Zorzi, savoureux et drôle ou détestable selon les critères d'évaluation. Son timbre ingrat à l'intonation instable agace, mais colle à merveille au caractère vaniteux et manipulateur du berger convoité, qui exprime en fait un sentiment d'infériorité. Loehrer pensait la même chose en confiant le rôle à un ténor de même veine. Musicalement parlant, Kurt Spanier (le héros) chez Clemencic ou Alessio Tosi (le charmeur fat) chez Sardelli ont une suavité et une ampleur plus séduisantes, incomparables dans *Acque placide*, qui ouvre la seconde partie.

La lecture de Federico Maria Sardelli (2022-23/29), non dénuée de qualités, souffre surtout des modestes prestations des chanteuses. Dès les premières mesures de l'air *Mio cor, povero cor*, la magie n'est au rendez-vous, comme l'a remarqué Frédéric Delaméa<sup>5</sup>, même si le matériel est, comme toujours avec

<sup>5</sup> Dans un courrier personnel.



le Florentin, impeccablement exécuté. Attention : rien d'indigne mais rien d'exaltant non plus. On a connu Sardelli plus inspiré. Jusqu'au violon soliste de *Ad infiammar* qui est indignement malingre ... Cette impression se vérifie tout au long de l'œuvre, avec quelques petits moments de grâce, mais trop fugaces pour faire oublier la déception d'ensemble. L'Eurilla d'Elisabeth Breuer a le calibre de Nicky Kennedy. Petite voix vive et réservée, sans aucune sensualité. Ça marche dans les récitatifs, mais est frustrant dans les airs. Manque d'ampleur, manque de chair, aigus fragiles, agilité laborieuse. Ce modeste soprano n'est pas calibré pour la partition. Un joli chant de conservatoire mais rien de plus. L'entrée de Nice accroît le malaise. Sonia Tedla est à peine meilleure et de timbre équivalent, ce qui fait qu'on les confond dans les récitatifs si on n'a pas le livret sous les yeux. En prime, les graves sont laids et la virtuosité poussive. Seul l'Alcindo d'Alessio Tosi tire son épingle du jeu, avec une voix agréable, moelleuse et d'une fraîcheur naive séduisante, un ambitus respectable et une certaine vélocité. Mais on est loin d'un Topi ou d'un Bostridge ! Regrettons aussi ces pauses au caractère insupportable isolant les pistes les unes des autres. Et pourquoi cette impasse sur ce chef d'œuvre que constitue *Se all'estivo ardor cocente*, sinon la volonté d'offrir une version particulière en sacrifiant l'air de substitution pourtant supérieur ? Dommage ! En conclusion, quelle version choisir ? Buccarella explore le livret avec verve et inventivité, avec une Eurilla et une Nice idéales. L'homogénéité des voix dans la vénérable version Clemencic consolera les allergiques à un Alcindo caricatural, mais l'orchestre y reste décevant.

Le **répertoire lyrique** n'est représenté que par quelques airs, mais d'une qualité remarquable. Comme l'écrit Jean-Philippe Gersperrin<sup>6</sup>, Michael Spyres (2022-23/25) est « un ténor qui embrasse l'opéra seria comme nul autre, capable de voluptés incessantes sans leur sacrifier le caractère ni l'imagination expressive », admirablement accompagné par Francesco Corti, rigoureux autant qu'élégant, sans une gesticulation pseudo-baroque. Dans *Cada pur sul capo audace*, Spyres préfère la fluidité des vocalises à un dessin plus nerveux. Le génie des couleurs est la clef de ce chant, de ce verbe. La voix sonne magnifiquement dans le bas, que Spyres a l'intelligence de solliciter aussi pour varier les reprises. Le timbre, la tenue font penser à Ernesto Palacio, mais avec un faste personnel, enveloppant les intervalles spectaculaires par une manière inimitable, dont témoignent l'autorité, jamais forcée.

Si les récitals consacrés aux dive et divi de l'opéra baroque comme Cuzzoni, Fabri ou Strada ne manquent pas, focaliser un programme sur le Sant'Angelo (2022-23/3), scène lyrique emblématique du théâtre alternatif vénitien, est une première. S'immerger dans les airs de Vivaldi, Ristori ou Chelleri illustrant l'âge d'or de l'opéra vénitien, entre 1710 et 1720, est un délice. Par souci de cohérence, Le Consort aurait pu aussi choisir des pages de Heinichen ou Porta de même période, plutôt qu'un énième *Siam navi* vivaldien tardif, évoquant les passions tumultueuses. Somptueusement chanté, certes. Mais le suc des airs choisis ne

<sup>6</sup> Voir «Diapason», mai 2023.

réside pas dans la virtuosité hypertrophiée. Place à la lamentation, au remords, aux reproches, au lent. Dans son cœur de tessiture, Adèle Charvet tour à tour poignante et subtile, excelle dans la mélancolie. Son timbre d'un grain profond, nuancé et caressant subjugue. Savourez la simplicité ambiguë d'*Il mio crudele amor*, la plainte déchirante d'*Aspri rimorsi* avec ses descentes onctueuses dans le grave, le *Con favella de' pianti* juste susurré, avec son petit côté air du froid du roi Arthur de Purcell et surtout le remarquable *Tu m'offendi, ma non rendi* exprimant l'amour fraternel. A la tendresse un peu affectée d'un Jarouski répond une émotion sincère, moins fragile et infiniment plus touchante. La trame orchestrale tisse ici une soie délicate, sans les outrances d'un Spinosi. Le Consort a une grâce dans le geste et une finesse de jeu. Ah ! cette beauté du violon de Théotime Langlois De Swarte dans *Sovvente il sole*, évoquant le soleil qui se lève. De vrais interprètes vivaldiens, capables d'aller débusquer la magie derrière la simplicité. Et quelle audace dans la réjouissante *Quella bianca e tenerina*, danse paysanne endiablée avec flûte à bec et percussions, où Adèle s'amuse en colorant un peu son bas registre. Elle ravit aussi dans ce petit bijou décalé qu'est l'aria *dà battello Patrona reverita*, petite scène de reproche d'un employé à sa bêcheuse patronne. Elle y distille à la fois le suave et le pervers. Exceptionnel.

Saluons enfin le disque de Marie Lys (2022-23/30), qui réinstalle dans la lumière Anna Maria Strada. Elle n'avait que dix-sept ans quand Vivaldi l'engagea pour la saison 1720-1721 du Teatro Sant'Angelo à Venise. Il se prit sans doute de passion pour sa voix puisque dans *La verità in cimento* il lui donna cinq airs alors qu'elle n'était que *terza donna* (les deux premières chanteuses en avaient moins, on imagine l'ambiance en coulisses). Parmi ces arias, la plus spectaculaire, l'inédit *Con più diletto il mio Cupido* est d'emblée un festival de passaggi, notes piquées, vocalises, coloratures, tout cela envoyé avec une netteté et un chic impressionnants, en imitation des violons virtuoses de l'ensemble Abchordis, comme le précise Charles Sigel<sup>7</sup>. Un album superbe, au programme judicieux.

Terminons en signalant deux **collections** remarquables d'enregistrements désormais historiques. Celui de Rachel Podger (2022-23/C1) tout d'abord. Avant ses mémorables *Quattro stagioni*, Rachel Podger s'est d'abord frottée aux trois autres recueils majeurs de Vivaldi : *L'estro armonico*, *La stravaganza* et *La cetra*, Op. IX, avec toujours un maître-mot : équilibre. Pas question de reléguer l'orchestre à l'arrière-plan ! Du magnifique Brecon Baroque à la palette impressionnante, insufflant au discours légèreté et souplesse de ligne vagabonde. L'Arte dei Suonatori, bouillonnant dans l'Opus IV, comme le Holland Baroque, attentif dans l'Opus IX, ne sont pas en reste, à la hauteur d'une soliste avec laquelle chaque orchestre fait jeu égal. L'élégance est une autre clef de ces sept galettes : si Podger sait que jouer Vivaldi « place le musicien dans les bottes d'un acteur », elle se garde de tomber dans l'histrionisme, comme le note Loïc Chahine<sup>8</sup>. Les ornements ajoutés restent discrets, la dynamique évite la surexcitation. Sont

<sup>7</sup> <[www.forumopera.com](http://www.forumopera.com)>, 28 janvier 2023.

<sup>8</sup> Voir «Diapason», mai 2023.

## DISCOGRAPHIE

célébrés l'articulation, la respiration de l'agogique, les richesses du timbre. Ces qualités ici magnifiées, aussi loin des outrances souvent prisées dans ce répertoire que d'une raide objectivité. Un salutaire et vivant retour à l'essentiel.

Rendons enfin hommage à un ensemble emblématique, qui a bouleversé les codes interprétatifs de la musique vivaldienne. Il y a juste vingt ans, Trevor Pinnock confiait les rênes de son ensemble The English Concert (2022-23/C2) à Andrew Manze avec un bonheur inégal après trois décennies de bons et loyaux services. Pinnock et les siens supportent admirablement le poids des ans, grâce en particulier à leur maîtrise technique, leur finesse et un style d'une admirable netteté plastique sans l'ombre d'une lourdeur. Ces caractéristiques, cette inaltérable perfection du style, on les retrouve un peu partout dans les quatre-vingt-dix-neuf galettes ici rassemblées, explorant les principaux compositeurs du XVIII<sup>ème</sup> siècle. D'où plusieurs versions de référence. Chez Vivaldi, *Le quattro stagioni* de 1981 avec Simon Standage comme soliste demeurent d'un classicisme épanoui et indémodable, les anthologies incluant *L'amoroso*, *Alla rustica*, ou les concertos pour vents, s'imposent par leur mélange de classe et d'énergie sans afféterie. Au total, le coffret s'impose comme une somme pour l'honnête homme.

## ACCADEMIA VIVALDI

L'Accademia Vivaldi, organizzata dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, giunta all'ottava edizione, è rivolta a giovani musicisti e cantanti, e mira alla diffusione e allo studio della prassi esecutiva storicamente informata delle composizioni del Prete rosso.

Oltre allo studio pratico-esecutivo, i partecipanti ai seminari possono approfondire i vari aspetti teorici riguardanti le composizioni e i contesti vivaldiani, consultando le riproduzioni dei manoscritti e delle stampe dell'epoca, le edizioni musicali moderne e le pubblicazioni musicologiche sull'autore, tutte conservate presso l'archivio e la biblioteca dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

I musicologi che collaborano con l'Istituto e con il gruppo di ricerca *La drammaturgia musicale a Venezia (1678-1792)* della Fondazione Ugo e Olga Levi intervengono ai corsi con conferenze e *focus* specifici pensati appositamente per gli allievi di ogni incontro.

### *Calendario degli incontri*

20-22 marzo: Basso Continuo (Antonio Frigé), realizzazione del basso nelle composizioni di Vivaldi e dei suoi contemporanei, con particolare attenzione all'armonizzazione dei recitativi

8-11 aprile: Canto (Gemma Bertagnolli)

8-11 maggio: Canto (Gemma Bertagnolli)

12-15 giugno: Canto (Gianluca Capuano)

3-6 luglio: Canto (Gemma Bertagnolli)

27-30 novembre: Canto (Gemma Bertagnolli)

### *Per informazioni:*

Istituto Italiano Antonio Vivaldi | Fondazione Giorgio Cini

Isola di San Giorgio Maggiore - 30124 Venezia – Italia | T. 39 041 2710250

segreteria.vivaldi@cini.it – [www.cini.it](http://www.cini.it)

<https://www.cini.it/news/bando-dellistituto-italiano-antonio-vivaldi>

## ACCADEMIA VIVALDI

The Accademia Vivaldi for young musicians and singers (organized by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi), now in its eighth edition, aims at the dissemination and study of historically informed performance practice of the Red Priest's compositions.

In addition to the practical-performance study, seminar participants can delve into the various theoretical aspects concerning Vivaldi's compositions and contexts by consulting reproductions of manuscripts and prints of the time, modern music editions and musicological publications on the composer, all of which are kept in the archives and library of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

Musicologists who collaborate with the Institute and with the Fondazione Ugo e Olga Levi research group *La drammaturgia musicale a Venezia (1678-1792)* will take part in the courses with lectures and specific focuses designed specifically for the students at each meeting.

### *Calendar of meetings*

20 to 22 March: Basso Continuo (Antonio Frigé), realisation of the bass in the compositions of Vivaldi and his contemporaries, with special focus on the harmonisation of recitatives

8 to 11 April: Singing (Gemma Bertagnolli)

8 to 11 May: Singing (Gemma Bertagnolli)

12 to 15 June: Singing (Gianluca Capuano)

3 to 6 July: Singing (Gemma Bertagnolli)

27 to 30 November: Singing (Gemma Bertagnolli)

### *Info:*

Istituto Italiano Antonio Vivaldi | Fondazione Giorgio Cini

Isola di San Giorgio Maggiore - 30124 Venezia – Italia | T. 39 041 2710250

segreteria.vivaldi@cini.it – [www.cini.it](http://www.cini.it)

<https://www.cini.it/news/bando-dellistituto-italiano-antonio-vivaldi>

#### NOTA PER GLI ASPIRANTI COLLABORATORI

«Studi vivaldiani» accetta articoli su aspetti della vita, della musica e dell'influenza di Antonio Vivaldi. Gli articoli proposti a «Studi vivaldiani» (che possono essere in italiano, inglese, tedesco, francese o spagnolo) vengono sottoposti a due *referees*, secondo il metodo del 'doppio cieco'. Per questa ragione agli autori è richiesto di rimuovere ogni citazione del proprio nome dalla prima versione dell'articolo (il nome dell'autore può comunque essere citato nei riferimenti bibliografici in nota).

Agli autori è richiesto di sottoporre i propri articoli in formato Word, mentre esempi musicali, illustrazioni e diagrammi devono essere consegnati separatamente in formati idonei (PDF, JPG, TIFF ecc.). Sono responsabilità degli autori le richieste di autorizzazione a riprodurre materiale di proprietà altrui o soggetto a copyright. Per quanto riguarda le norme editoriali, agli autori è richiesto di consultare esempi di articoli nella lingua scelta, pubblicati in recenti edizioni di «Studi vivaldiani», che possono essere scaricati al link: <[https://www.cini.it/pubblicazioni/?filter\[category\]=periodici](https://www.cini.it/pubblicazioni/?filter[category]=periodici)>.

Gli articoli accolti devono essere accompagnati da un sommario di circa 300 parole, che verrà poi tradotto in italiano o inglese, secondo necessità.

#### NOTE FOR INTENDING CONTRIBUTORS

"Studi vivaldiani" welcomes articles connected to aspects of the life, music and influence of Antonio Vivaldi. Submitted articles (which may be in Italian, English, German, French or Spanish) are reviewed by two readers following the 'double blind' system, for which reason authors are asked to remove reference to their own name in the article at the time of initial submission (although that name may of course appear in bibliographical references in the footnotes).

Contributors are asked to submit articles in Word, but music examples, illustrations and diagrams are most conveniently presented in separate graphic files (PDF, JPG, TIFF etc.). It is the responsibility of contributors to secure prior permission to reproduce privately owned material or material subject to copyright. Regarding styling, contributors are asked to follow the example of articles in the same language published in recent volumes of "Studi vivaldiani", which can be downloaded from <[https://www.cini.it/pubblicazioni/?filter\[category\]=periodici](https://www.cini.it/pubblicazioni/?filter[category]=periodici)> .

For accepted articles, authors will be asked to supply in addition a summary of about 300 words for translation into Italian or English as appropriate.

## INDICE

FRANCISCO JAVIER LUPIÁÑEZ RUIZ – FABRIZIO AMMETTO

*La Sonata A-W $\eta$ , E.M. 55/13: una nuova composizione di Vivaldi* 3

*The Sonata A-W $\eta$ , E.M. 55/13: A New Work by Vivaldi (Summary)* 19

OLIVIER FOURÉS

*Nouvelles sources vivaldiennes dans la collection musicale  
de la famille Harrach* 21

*New Vivaldi Sources in the Musical Collection  
of the Harrach Family (Summary)* 31

MICHAEL TALBOT

*A New Vivaldi Sinfonia* 33

*Una nuova sinfonia di Vivaldi (Sommaro)* 51

Miscellany (*Compiled by Michael Talbot*) 53

Miscellanea (*A cura di Michael Talbot*) 57

Discographie Vivaldi 2022-2023 (*Aux soins de Roger-Claude Travers*) 61



Stampato presso  
D'Este Grafica & Stampa – Venezia  
Dicembre 2023





