

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI
17 – 2017

FONDAZIONE GIORGIO CINI
VENEZIA

STUDI VIVALDIANI

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

Direttore

Francesco Fanna

Condirettore

Michael Talbot

Comitato scientifico

Alessandro Borin

Paul Everett

Karl Heller

Federico Maria Sardelli

Eleanor Selfridge-Field

Roger-Claude Travers

Traduzioni: Alessandro Borin e Michael Talbot

Redazione: Margherita Gianola

Impaginazione: Giovanna Clerici

Direttore responsabile: Gilberto Pizzamiglio

Istituto Italiano Antonio Vivaldi

Fondazione Giorgio Cini

Isola di San Giorgio Maggiore

30124 Venezia (Italia)

www.cini.it

e-mail: segreteria.vivaldi@cini.it

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

ISSN 1594-0012

MISCELLANY

Compiled by Michael Talbot

The literature on Vivaldi has frequently referred to the *Te Deum* and solemn Mass performed in Venice at S. Maria Gloriosa dei Frari on 1 February 1712 under the direction of its *maestro di cappella fra'* Ferdinando Antonio Lazzari. The occasion for celebration was the coronation of Charles VI as Holy Roman Emperor, and it was Charles's ambassador in Venice, Prince Filippo Ercolani, who instigated its commemoration there. The *Te Deum* itself and the Mass, both probably composed by Lazzari, are lost, but the remaining music, which comprises a choral motet and three solo motets by Lazzari plus three concertos, each differently scored and by a different composer, is preserved in a sumptuous, calligraphically executed manuscript in Vienna entitled *Austriaco laureato Apollini Musarum mæcenati earundem obsequia et vota*.¹ The three composers of the instrumental items were: Giuseppe Perroni (with a cello concerto featuring himself as soloist which, now that Vivaldi's 'Horneck' concertos are thought to date from considerably later than previously believed,² must count as one of the very earliest of its species); Francesco Veracini (with the celebrated *Concerto a otto stromenti* where, similarly to Vivaldi's *Concerto fatto per la solennità della S. Lingua di S. Antonio* performed in Padua only twelve days later, the solo violinist stands out spectacularly); and Lazzari himself (an unpretentiously attractive *concertante* sonata in the Bolognese tradition for two trumpets and strings that casts the central slow movement, by way of an even-handed tribute, in the form of a duet for Veracini and Perroni). These seven compositions are now made available for study in a scrupulously scholarly edition from the Centro Studi Antoniani in Padua.³ The prefatory essay by the editor, Francesco Lora, encyclopaedic in scope, is an important contribution to knowledge in its own right.

There is just one small critical point I would like to make for the record and also as a practical suggestion for performance. In the Vienna manuscript the third movement of Perroni's concerto is notated on systems of three staves: the upper staff is for viola (in crotchets); the central one for solo cello (in running semiquavers reinforced intermittently by percussive chords); and the lowest one – by implication for basso continuo – completely void of notes. Lora takes the text at face value, failing to explain why, if continuo is not required, a third staff is needed at all. In pragmatic terms, a much more satisfactory musical effect is

¹ A-Wn, Mus. Hs. 17569.

² See the argument convincingly contesting the traditional identification of Horneck's hand presented in FEDERICO MARIA SARDELLI, *La misteriosa mano di Franz Anton Horneck ossia, perché RV 402, 416 e 420 sono lavori giovanili*, "Studi vivaldiani", 16, 2016, pp. 89-102.

³ FERDINANDO ANTONIO LAZZARI OFMCONV. (1678-1754) – GIOVANNI PERRONI (1688-1748) – FRANCESCO MARIA VERACINI (1690-1768), *Austriaco Laureato Apollini: mottetti e concerti eseguiti nella funzione di Te Deum e Messa solenne per l'incoronazione imperiale di Carlo VI d'Asburgo – Venezia, Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, 1° Febbraio 1712*, ed. Francesco Lora, Padua, Centro Studi Antoniani, 2016.

achieved if the continuo doubles the viola in the lower octave, and preferably also sub-octave. Could it be that the copyist of the manuscript forgot to include (or overlooked) an instruction for the continuo to double the viola – or even that he omitted to copy notes present in his exemplar?

Recent research concerning several composers of concertos with some connection to Venice who were active in the later 1710s and 1720s has revealed the depth of Vivaldi's influence, which in certain instances – those of Gallo, Jiránek and Cattaneo spring first to mind – have raised uncertainties over authorship. To these Vivaldian acolytes may be added a further name, that of **Johann Friedrich Schreivogel**, a composer of probable Swiss parentage who was a leading violinist in Milan. Schreivogel was certainly present in Venice (most likely, as a member of an opera orchestra) at the time of Pisendel's visit in 1716-1717, as a result of which the German took back to Dresden three violin concertos and at least two violin sonatas by his colleague. Schreivogel was an accomplished and in some respects rather original composer, but his specific debt to Vivaldi comes through very strongly in his sonatas and concertos. I explore his life and music in a recent article.⁴ The case of Schreivogel, as of Veracini and Perroni mentioned earlier, reminds us of how the Venetian Carnival acted not only as a meeting point and marketplace for the leading singers but equally as one for their instrumental counterparts, who had many opportunities both inside and outside the opera houses to display their talents.

In his recent article for this journal on **the musical interests and activities of Francis Stephen, duke of Lorraine and future emperor**, Jóhannes Ágústsson discusses Vivaldi's presentation or sale of compositions to him, for which a reference to "questi umilissimi parti della mia debole penna" in a covering letter dated 28 May 1729 sent by the composer to his patron provides clear evidence.⁵ Ágústsson very cogently argues that a likely identity for these "parti" is the set of twelve *concerti a quattro* in the hand of Giovanni Battista Vivaldi today widely known, for convenience of reference, as the "Paris Concertos" on account of their preservation in the library of the Paris Conservatoire today housed in the Bibliothèque Nationale de France.⁶ Ágústsson does not, however, offer any suggestion as to how the concertos ended up in Paris beyond mentioning Vivaldi's close connection with the French ambassador to Venice (Jacques-Vincent Languet, count of Gergy) and his circle in the late 1720s, a possible route that many students of Vivaldi, myself included, have hypothesized in the past.

⁴ MICHAEL TALBOT, *Certainly Milanese, Possibly Swiss: the Violinist and Composer Johann Friedrich Schreivogel* (fl. 1707–1749), "Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft", Neue Folge, 34/35, 2014/2015, pp. 41-68.

⁵ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, "La perfetta cognitione": Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi, "Studi vivaldiani", 15, 2015, pp. 119-182: 128-131.

⁶ F-Pc, Ac e⁴ 346.

MISCELLANY

Now Pablo Queipo de Llano, in private correspondence, offers an alternative route that lends even more plausibility to the idea that the concertos are in fact “Viennese” by original destination and stylistic orientation, albeit “Parisian” by modern location.

The Spanish scholar’s starting point is the inclusion of the twelve concertos in the manuscript thematic catalogue entitled “Thematisches Verzeich- | niß | über die Compositionen | von | I Antonio Vivaldi | II Arcangelo Corelli | III Giuseppe Tartini | IV [void space] | gesammelt [*sic*] von Aloys Fuchs | 1839”.⁷ The compiler, Aloys Fuchs (1799-1853), was a prominent Viennese private scholar of music and music collector who liked to draw up inventories of the music in his possession. In a pioneering article of 1972 Peter Ryom reproduced in facsimile the ‘Vivaldian’ section of the catalogue in its entirety, identifying and commenting on its contents.⁸ Ryom correctly observed that this was the earliest known thematic catalogue of music by Vivaldi, but omitted to discuss the significance of a vitally important aspect: it does not purport to be a complete list of all the Vivaldi compositions that Fuchs could find by diligently searching collections accessible to him (in the manner of the work lists in Robert Eitner’s *Quellen-Lexikon*), but is mainly, if not wholly, an inventory of Vivaldi manuscripts and prints in his personal possession, augmented by relevant entries in the Breitkopf catalogues (which he doubtless also owned).⁹ During Fuchs’s life and especially after his death items in his collection became widely dispersed through donations and sales, which, Queipo de Llano argues, accounts for the presence of the concertos today in Paris. Supporting this argument is the fact that the two independent concertos entered by Fuchs immediately after the “Paris” set – the concerto for two violins in A minor RV 523 and a version of the violin concerto in C major RV 189 slightly later than the one in the manuscript *La cetra* set (no. 2) – are similarly preserved in the library of the Paris Conservatoire.¹⁰ Significantly, the C major concerto is copied in the hand of Giovanni Battista Vivaldi and two other scribes (Scribes 7 and 20 in Paul Everett’s classification), a fact indicating that, like the “Paris” concertos, it came directly from the composer’s *atelier*. Oddly, Fuchs’s headings describe the concertos of the “Paris” set and RV 523 alike as pieces “per il Violino con Stromenti”. Neither characterization is strictly accurate or matches a description in the source itself, so these labels probably originate from Fuchs himself.

⁷ D-B, Mus. ms. theor. K. 828. The entire catalogue is digitized and consultable online at <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht?PPN=PPN641724616&PHYSID=PHYS_0001&USE=800>. The “Paris Concertos”, numbered 1-12, occupy f. 5r (nos. 1-7) and f. 5v (nos. 8-12). They are followed lower down on f. 5v by a pair of concertos numbered 1-2, which are identifiable as RV 523 and RV 189, respectively.

⁸ PETER RYOM, *Le catalogue thématique d’Aloys Fuchs*, “Vivaldi Informations”, 1, 1971-1972, pp. 41-71.

⁹ This interpretation implies that the twelve concertos of the manuscript *La cetra* collection (today A-Wn, Mus. Hs. 15996) listed in the inventory were not inspected by Fuchs in the imperial library but originally formed part of his private collection.

¹⁰ F-Pc, D. 10778 and D. 8659, respectively.

MISCELLANY

Two further violin concertos listed individually by Fuchs are of particular interest: RV Anh. 64a (formerly RV 272) in E minor and RV 348 in A major.¹¹ The first, headed “Concerto per il Violino | Violonzello obligato e Basso” (with “avec accompagnim: di Violino” squeezed in between the two original lines), is generally regarded as inauthentic (the set of parts, of Roman origin, in the Manchester Concerto Partbooks attributes the concerto, not implausibly, to Angelo Maria Scaccia, and a version for transverse flute, RV Anh. 64, is attributed to Hasse in Schwerin). However, the second (RV 348), a concerto employing *scordatura* (not evident, though, from Fuchs’s incipit) and headed “Concerto per il Violino et 5 Strom: rip:”, is certainly genuine: it was published as the sixth concerto in Op. 9, *La cetra* (1727).¹² On another page the inventory contains incipits for two more Vivaldi concertos: RV 111 and RV 227.¹³ The first is a *concerto a quattro* in C major, this time labelled correctly as such by Fuchs, the second, a concerto for violin in D major. These must derive from the same manuscripts as those of two concertos today uniquely held by the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.¹⁴ Both manuscripts have the name “Salzmann” (with small orthographic variations) inscribed at the foot of their first page. This probably refers to Carl Gottfried Salzmann (1797-1871), who taught harmony and figured bass at the conservatory of the Gesellschaft der Musikfreunde before leaving in 1840 to found his own music school in Vienna. These manuscripts are less likely to be connected to Francis Stephen, at least during his periods spent in Vienna, since both are copies made in Rome.¹⁵ However, they could conceivably have been acquired during his residence in Florence after 1737 as grand duke of Tuscany.

Seeing that all six Vivaldi concertos occurring singly in Fuchs’s catalogue (RV 111, 189, 227, 348, 523 and – if genuine – Anh. 64a) are datable approximately to the later 1720s, it would be worth investigating more deeply the possibility that some of these, too, came to Fuchs via the library of the duke, who might have received them directly from the composer.

Whenever one discovers, or comes to learn about, the existence of a new Vivaldi composition, it is possible in the great majority of instances to describe it, state its present location, perform it and even publish it in facsimile or in a modern edition. Sharing music and information about it is after all central to our culture. Occasionally, however, a need to preserve confidentiality precludes full

¹¹ These two concertos, not numbered, are entered on f. 6v immediately below the last four Op. 1 sonatas and above the flute concerto RV 436, which Fuchs evidently took from the Breitkopf catalogues and did not possess as a manuscript.

¹² Fuchs’s catalogue does not include the published *La cetra*, so this concerto in manuscript must have reached him by a different route (staccato dots in the first two bars not present in the print point in the same direction). Could this also have been a version not employing *scordatura*, given the conventional (actual sounds) notation of the incipit?

¹³ Their incipits are added on vacant staves following the last five Op. 3 concertos on f. 4v.

¹⁴ *A-Wgm*, IX. 8285 and IX. 8284, respectively.

¹⁵ I owe this information to Jóhannes Ágústsson in private correspondence.

MISCELLANY

disclosure. Two years ago I became aware of a **Vivaldi sinfonia for four-part strings** of undoubted genuineness (especially since its second and third movements are cut-down versions of those in the sinfonia to *Ottone in villa*). It is contained in a set of five manuscript partbooks transmitting an Italian instrumental repertory dating mainly from the 1720s that has more recently passed to a new owner – I suspect private rather than institutional – whose identity and geographical location are unknown to me. Ever since I learned of this unpublicized sale I have thought long and hard about how to communicate at least part of the information I have on this work and manuscript to the musical and musicological community without breaching confidentiality. After reflection, I think it will be in order at least to give the incipits of the three movements, which are:

The image displays three musical staves, each representing the beginning of a different movement. The first staff is labeled 'Allegro' and features a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a continuous eighth-note pattern. Below the staff, the text 'VI I-II unis.' is written. The second staff is labeled 'Adagio' and features a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. The music begins with a quarter note followed by eighth notes. The third staff is labeled 'Presto' and features a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. The music begins with a quarter note followed by eighth notes.

If the present owner should see these lines, my request is merely that he or she confirm in some way that the manuscript of the work exists. Any further information would of course be welcome, but even the mere confirmation by its owner of the sinfonia's existence would enable it to take its due place in the Vivaldi catalogue. Meanwhile, Vivaldi-watchers will want to make a mental note of these incipits just in case this sinfonia surfaces in a saleroom at some point in the future and a new opportunity arises to secure it for a public collection.¹⁶

¹⁶ The twenty-eighth work in the same collection of thirty compositions, all described in their headings (without more precise generic distinction) as sonatas, is similarly attributed to Vivaldi. In that instance, however, the attribution is clearly false, since thematic concordances link the work to the Milanese composer Giuseppe Ferdinando Brivio. *A-Wn*, Mus. Hs. 17569.

MISCELLANEA

A cura di Michael Talbot

La letteratura vivaldiana ha spesso fatto menzione al *Te Deum* e alla **Messa solenne eseguiti presso la chiesa veneziana S. Maria Gloriosa dei Frari l'1 febbraio del 1712, sotto la direzione del suo stesso maestro di cappella fra' Ferdinando Antonio Lazzari**. L'occasione di quella celebrazione solenne fu l'elevazione di Carlo VI al soglio del Sacro Romano Impero, e fu l'ambasciatore imperiale a Venezia, il principe Filippo Ercolani, a promuovere l'iniziativa. Le partiture del *Te Deum* e della Messa, probabilmente composte dallo stesso Lazzari, sono entrambe perdute, ma il resto della musica eseguita in quella circostanza – un mottetto corale e tre a voce sola di Lazzari, assieme a tre concerti, ciascuno con organici differenti e opera di un diverso compositore – ci è pervenuta all'interno di un manoscritto sontuoso e calligraficamente raffinato custodito a Vienna, intitolato *Austriaco laureato Apollini Musarum mæcenati earumdem obsequia et vota*.¹ I tre autori delle composizioni strumentali sono Giuseppe Perroni (con un concerto per violoncello del quale eseguì lui stesso la parte solistica e che, ora che si ritiene opportuno postdatare i concerti vivaldiani copiati dal presunto Horneck rispetto al periodo cui erano stati attribuiti,² potrebbe rappresentare uno dei primissimi esempi di questo particolare genere compositivo), Francesco Veracini (con il suo celebre *Concerto a otto stromenti*, in cui, analogamente al *Concerto fatto per la solennità della S. Lingua di S. Antonio* di Antonio Vivaldi, eseguito a Padova dopo soli dodici giorni, la parte del violino solista emerge in maniera spettacolare) e dello stesso Lazzari (una poco pretenziosa sonata *concertante*, nella tradizione della scuola bolognese – che, nel movimento lento centrale, affianca due trombe agli strumenti ad arco – qui ripresa come una sorta di tributo, in forma di duetto per Veracini e Perroni). Queste sette composizioni sono oggi a disposizione degli studiosi grazie a un'accurata edizione critica edita dal Centro Studi Antoniani di Padova.³ L'ampio saggio introduttivo, firmato dal curatore dell'edizione, Francesco Lora, costituisce di per sé un significativo contributo all'avanzamento delle nostre conoscenze in questo campo specifico di studi.

Mi permetto di segnalare un piccolo punto critico, aggiungendo anche un suggerimento funzionale all'esecuzione di questi brani. Nel manoscritto di

¹ A-Wn, Mus. Hs. 17569.

² Vedi la convincente tesi riguardo all'identificazione della mano di Horneck presentata in FEDERICO MARIA SARDELLI, *La misteriosa mano di Franz Anton Horneck ossia, perché RV 402, 416 e 420 sono lavori giovanili*, "Studi vivaldiani", 16, 2016, pp. 89-102.

³ FERDINANDO ANTONIO LAZZARI OFMCONV. (1678-1754) – GIOVANNI PERRONI (1688-1748) – FRANCESCO MARIA VERACINI (1690-1768), *Austriaco Laureato Apollini: mottetti e concerti eseguiti nella funzione di Te Deum e Messa solenne per l'incoronazione imperiale di Carlo VI d'Asburgo – Venezia, Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, 1° Febbraio 1712*, a cura di Francesco Lora, Padova, Centro Studi Antoniani, 2016.

Vienna, il terzo movimento del concerto di Perroni utilizza un'accollatura formata da tre pentagrammi: quello superiore è riservato alla parte della viola (in semiminime); quello centrale al violoncello solo (in continue semiminime talvolta rinforzate da accordi percussivi); e il rigo inferiore, destinato evidentemente al Basso continuo, è lasciato in bianco. Lora ritiene che il continuo non debba partecipare all'esecuzione, anche se omette di spiegare la presenza inutile del terzo pentagramma. In realtà, da un punto di vista pratico, si ottiene un effetto musicale molto più soddisfacente se il Basso continuo raddoppia la parte della viola all'ottava inferiore, o ancora meglio alla seconda ottava inferiore. È dunque possibile che il copista del codice viennese abbia omissso, per dimenticanza o trascuratezza, di aggiungere un'indicazione di raddoppio per il continuista, o persino di trascrivere delle note effettivamente presenti nel suo esemplare di riferimento?

Alcune recenti ricerche inerenti un gruppo di compositori di concerti collegati in vario modo a Venezia e attivi fra la fine della seconda e la terza decade del Settecento hanno rivelato il profondo ascendente esercitato da Vivaldi nei loro confronti, tanto che in certi casi – tra i quali quelli di Gallo, Jiránek e Cattaneo – tale influenza ha dato adito a dubbi riguardo la paternità delle rispettive composizioni. Fra questi proseliti vivaldiani possiamo oggi annoverare anche **Johann Friedrich Schreivogel**, un compositore di probabile origine svizzera, attivo a Milano in veste di apprezzato violinista. Schreivogel era sicuramente presente a Venezia (molto verosimilmente come membro di un'orchestra teatrale) durante il soggiorno di Pisendel nella città lagunare del 1716-1717, posto che quest'ultimo portò con sé a Dresda tre concerti per violino e almeno altre due sonate per violino composte dal suo collega. Schreivogel fu un compositore dotato e per certi aspetti piuttosto originale, anche se il suo debito nei confronti di Vivaldi emerge con particolare evidenza nelle sonate e nei concerti. La sua musica e la sua biografia costituiscono l'oggetto di un mio recente articolo.⁴ Più in generale, non si può fare a meno di considerare come il caso di Schreivogel, analogamente a quelli di Veracini e Perroni citati poc'anzi, dimostrino come il Carnevale veneziano, oltre a rappresentare un crocevia per l'incontro dei più rinomati cantanti dell'epoca, costituisse una analoga opportunità di lavoro e di scambio per i loro colleghi strumentisti, cui veniva offerta, sia dentro che fuori dei teatri, la possibilità di mostrare il proprio talento.

Nel suo recente articolo – ospitato sulle pagine di questa rivista – **sugli interessi e le attività musicali di Francesco Stefano, duca di Lorena e futuro imperatore**, Jóhannes Ágústsson ha segnalato la scoperta di una lettera accompagnatoria spedita da Vivaldi al proprio mecenate il 28 maggio 1729 in cui

⁴ MICHAEL TALBOT, *Certainly Milanese, Possibly Swiss: the Violinist and Composer Johann Friedrich Schreivogel (fl. 1707–1749)*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», Neue Folge, 34/35, 2014/2015, pp. 41-68.

si menzionava l'omaggio o la vendita di alcune composizioni, descritte come «questi umilissimi parti della mia debole penna».⁵ Ágústsson identifica, molto opportunamente, i «parti» in questione con la copia di una raccolta di dodici *concerti a quattro* realizzata da Giovanni Battista Vivaldi posseduta dalla Biblioteca del Conservatorio di Parigi e oggi conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, perciò universalmente noti come «Concerti di Parigi».⁶ Ágústsson non avanza, tuttavia, alcuna ipotesi sulle modalità attraverso cui la copia dei concerti giunse fino a Parigi, limitandosi a ricordare gli stretti rapporti intercorsi fra Vivaldi e l'ambasciatore francese a Venezia (Jacques-Vincent Languet, conte di Gergy) e la sua cerchia nella seconda metà degli anni Venti del Settecento, un assunto sostenuto in passato da molti studiosi vivaldiani, compreso chi scrive. Ora Pablo Queipo de Llano, in una corrispondenza privata, mi offre un'ipotesi alternativa secondo cui tali concerti potrebbero essere in realtà "Viennesi" per caratteristiche stilistiche e originaria destinazione, quantunque "Parigini" nella loro attuale collocazione geografica.

Il punto di partenza del musicologo spagnolo è l'inclusione dei dodici concerti nel catalogo tematico manoscritto intitolato «Thematisches Verzeich- | niß | über die Compositionen | von | I Antonio Vivaldi | II Arcangelo Corelli | III Giuseppe Tartini | IV [spazio vuoto] | gesammelt [sic] von Aloys Fuchs | 1839».⁷ Il suo estensore, Aloys Fuchs (1799-1853), viennese, fu un valente studioso e collezionista di musica, ch'era solito redigere degli inventari delle opere in suo possesso. Peter Ryom riprodusse in facsimile la sezione 'vivaldiana' del suo catalogo in un pionieristico articolo del 1972, identificando e discutendo il suo contenuto specifico.⁸ Ryom, giustamente, osservò che si trattava del più antico catalogo tematico della musica di Vivaldi, senza però soffermarsi su un aspetto di importanza cruciale, vale a dire che tale inventario non era stato concepito con la pretesa di costituire elenco completo di tutte le composizioni vivaldiane che Fuchs era stato in grado di identificare attraverso una paziente ricerca sui fondi cui poteva avere accesso (alla maniera delle opere elencate da Robert Eitner nel suo *Quellen-Lexikon*), ma che si trattava, principalmente, di un inventario delle stampe e dei manoscritti musicali di Vivaldi effettivamente di sua proprietà, integrato con la citazione di opere inserite all'interno dei cataloghi Breitkopf (senza dubbio anche questi in suo possesso).⁹ Durante la vita di Fuchs e

⁵ JÓHANNES ÁGÚSTSSON, «La perfetta cognitione»: Francis Stephen of Lorraine, Patron of Vivaldi, «Studi vivaldiani», 15, 2015, pp. 119-182: 128-131.

⁶ F-Pc, Ac e⁴ 346.

⁷ D-B, Mus. ms. theor. K. 828. L'intero catalogo è accessibile online, in forma digitale, all'indirizzo: <http://digital.staatsbibliothekberlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN641724616&PHYSID=PHYS_0001&USE=800>. I «Concerti di Parigi», numerati progressivamente dall'1 al 12, occupano la c. 5r (nn. 1-7) e 5v (nn. 8-12). Subito dopo, in fondo alla c. 5v, segue una coppia di concerti (numerati 1-2), identificabili come RV 523 e RV 189.

⁸ PETER RYOM, *Le catalogue thématique d'Aloys Fuchs*, «Vivaldi Informations», 1, 1971-1972, pp. 41-71.

⁹ Questa interpretazione implica che i dodici concerti della raccolta manoscritta intitolata *La cetra* (odierna collocazione A-Wn, Mus. Hs. 15996) elencati nell'inventario non furono esaminati da Fuchs presso la biblioteca imperiale, bensì che facessero originariamente parte della sua collezione privata.

specialmente dopo la sua morte, la sua collezione musicale fu smembrata e dispersa attraverso vendite e donazioni che, secondo Queipo de Llano, potrebbero spiegare l'attuale presenza a Parigi dei dodici concerti. A sostegno della sua ipotesi, vi è il fatto che i due concerti elencati da Fuchs subito dopo quelli «di Parigi» – il Concerto per due violini in La minore RV 523 e una versione del Concerto per violino in Do maggiore RV 189 di poco posteriore a quella attestata nella raccolta manoscritta intitolata *La cetra* (n. 2) – sono a loro volta conservati presso la biblioteca del Conservatorio parigino.¹⁰ È importante sottolineare come la redazione del Concerto in Do maggiore sia il frutto di un lavoro congiunto di Giovanni Battista Vivaldi e altri due copisti già noti agli studiosi vivaldiani (Scribes 7 e 20, secondo la classificazione di Paul Everett), perché dimostrerebbe una sua provenienza, analogamente alla raccolta dei concerti «di Parigi», direttamente dall'*atelier* del compositore. I titoli utilizzati da Fuchs, stranamente, identificano sia i concerti «di Parigi» sia RV 523 come brani «per il Violino con Stromenti». Nessuna delle due definizioni è pienamente accurata, ovvero conforme a un'intestazione inerente nella fonte stessa, quindi probabilmente questi titoli sono opera di Fuchs.

Altri due concerti per violino, riportati indipendentemente nel catalogo di Fuchs, rivestono particolare interesse: si tratta del Concerto in Mi minore RV Anh. 64a (già RV 272) e del Concerto in La maggiore RV 348.¹¹ Il primo, intitolato «Concerto per il Violino | Violonzello obbligato e Basso» (con la dicitura «avec accompagnim: di Violino» aggiunta nel poco spazio disponibile fra le due righe del testo originario), è generalmente ritenuto spurio (un'altra sua fonte, di origine romana, testimoniata all'interno dei libri-parte di Manchester, lo attribuisce – probabilmente non senza ragioni – ad Angelo Maria Scaccia, mentre una versione per flauto traverso conservata a Schwerin, RV Anh. 64, è attribuita ad Hasse). L'autenticità del secondo brano (RV 348), un concerto in *scordatura* (particolarità non evidente, comunque, nell'incipit di Fuchs) intitolato «Concerto per il Violino et 5 Strom: rip:», è invece fuori discussione: fu pubblicato nel 1727 come sesto concerto dell'Op. IX, *La cetra*.¹² Un'altra pagina del catalogo riporta gli incipit di altri due concerti di Vivaldi: RV 111 e RV 227.¹³ Il primo è un *concerto a quattro* in Do maggiore, stavolta correttamente descritto da Fuchs, mentre il secondo è un Concerto per violino in Re maggiore. Entrambi derivano dai manoscritti degli

¹⁰ *F-Pc*, D. 10778 e D. 8659.

¹¹ Questi due concerti, privi di numerazione, sono elencati alla c. 6v, dopo le ultime quattro sonate dell'Op. I e prima del concerto per flauto RV 346, che Fuchs trasse evidentemente dai cataloghi Breitkopf e di cui non possedeva i manoscritti.

¹² Poiché il catalogo di Fuchs non comprende la versione a stampa de *La cetra*, il manoscritto di questo concerto deve essere entrato in suo possesso per altre vie (i punti di staccato nelle prime due battute, assenti nella versione a stampa, sembrano avvalorare questa supposizione). Potrebbe questo manoscritto aver riportato una versione che non richiedesse la scordatura, visto che la notazione dell'incipit è convenzionale (cioè in suoni reali)?

¹³ I rispettivi incipit sono stati aggiunti sui pentagrammi vuoti dopo gli ultimi cinque concerti dell'Op. III, sulla c. 4v.

stessi concerti oggi conservati in copia unica presso la biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna.¹⁴ L'aggiunta del cognome «Salzmann» (sia pur con piccole differenze ortografiche) sul margine inferiore della carta iniziale di entrambi i manoscritti, potrebbe rimandare a Carl Gottfried Salzmann (1797-1871), professore di armonia e basso cifrato presso il Conservatorio della Gesellschaft der Musikfreunde fino al 1840, allorché fondò una propria scuola di musica a Vienna. È piuttosto improbabile che tali manoscritti abbiano un rapporto diretto con Francesco Stefano, almeno per ciò che riguarda il periodo in cui questi risiedette a Vienna, giacché sono entrambi di provenienza romana.¹⁵ Essi, tuttavia, potrebbero essere stati acquistati prima del 1737, all'epoca della sua presenza a Firenze in qualità di Gran Duca di Toscana.

Poiché è probabile che tutti e sei i concerti attribuiti a Vivaldi elencati in maniera indipendente all'interno del catalogo di Fuchs (RV 111, 189, 227, 348, 523 e – qualora ne fosse accertata l'autenticità – Anh. 64a) risalgono grossomodo alla fine degli anni Venti del Settecento, varrebbe la pena indagare più in profondità la possibilità che alcuni di essi siano giunti in suo possesso tramite la biblioteca personale del duca di Lorena, che potrebbe a sua volta averli ricevuti direttamente dal compositore.

Allorché si scopre l'esistenza di una nuova composizione di Vivaldi, o almeno se ne viene a conoscenza, è possibile, nella stragrande maggioranza dei casi, descriverla, indicarne con precisione il luogo di conservazione, eseguirla e perfino pubblicarla in facsimile o in edizione moderna. La condivisione del patrimonio musicale e delle informazioni ad esso relative è, dopotutto, uno degli aspetti essenziali della nostra cultura. A volte, però, la necessità di mantenere un vincolo confidenziale nei confronti di tali scoperte rischia di essere pregiudizievole all'acquisizione di una conoscenza più compiuta del brano in questione. Due anni fa, ad esempio, sono venuto a sapere dell'esistenza di **una sinfonia di Vivaldi per archi a quattro parti**, senz'alcun dubbio autentica (soprattutto in virtù del fatto che il secondo e il terzo movimento erano delle versioni scorciate di quelli della sinfonia dell'*Ottone in villa*). Essa è contenuta in un set di cinque libri-parte manoscritti che trasmettono un repertorio strumentale italiano risalente principalmente alla terza decade del Settecento, recentemente passato a un nuovo proprietario – sono propenso a credere che si tratti di un privato piuttosto che di un'istituzione pubblica – di cui ignoro l'identità e il luogo di residenza. Perfino dopo aver saputo di questa vendita all'asta non pubblicizzata, mi sono a lungo interrogato su come rendere note a musicisti e musicologi almeno parte delle informazioni in mio possesso su questa composizione e sul suo manoscritto senza venir meno all'obbligo di confidenzialità del patto. Dopo un'attenta riflessione, ritengo opportuno fornire almeno gli incipit dei tre movimenti della sinfonia:

¹⁴ *A-Wgm*, IX. 8285 e IX. 8284.

¹⁵ Sono debitore di questa informazione a Jóhannes Ágústsson, che me l'ha comunicata in forma privata.

MISCELLANEA

Allegro



VI I-II unis.

Adagio



Presto



Se l'attuale proprietario avesse occasione di leggere queste note, gli chiederei anche solo semplicemente di confermare o meno l'esistenza del manoscritto del brano in questione. Ogni altra informazione sarebbe ovviamente ben accetta, anche se la semplice conferma dell'esistenza della sinfonia sarebbe sufficiente per inserirla all'interno del catalogo vivaldiano. Nel frattempo, sarebbe opportuno che gli studiosi vivaldiani tenessero a mente questi incipit, nel caso tale sinfonia riaffiorasse un giorno in una casa d'aste e avessimo pertanto una nuova opportunità di renderla accessibile al pubblico attraverso l'acquisizione da parte di una istituzione pubblica.¹⁶

¹⁶ Il ventottesimo lavoro contenuto nella medesima raccolta di trenta composizioni, tutte descritte nelle loro intestazioni come sonate (senza ulteriori e più precise specificazioni) è analogamente attribuito a Vivaldi. In questo caso, tuttavia, si tratta di una attribuzione chiaramente falsa, vista l'esistenza di concordanze tematiche che lo indicano come opera del compositore milanese Giuseppe Ferdinando Brivio.

INDICE

JÓHANNES ÁGÚSTSSON, <i>Joseph Johann Adam of Liechtenstein, Patron of Vivaldi</i>	3
<i>Joseph Johann Adam del Liechtenstein, patrono di Vivaldi (Sommario)</i>	78
JAVIER LUPIÁÑEZ – FABRIZIO AMMETTO, <i>Una nuova cadenza vivaldiana in un concerto per violino anonimo</i>	79
<i>A New Vivaldi Cadenza in an Anonymous Violin Concerto (Summary)</i>	102
MICHAEL TALBOT, <i>Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Baldan: A New Laetatus sum for Choir and Strings in Dresden</i>	103
<i>Un'altra composizione di Vivaldi falsamente attribuita a Galuppi da Iseppo Baldan: un nuovo Laetatus sum per coro e archi conservato a Dresda (Sommario)</i>	119
FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, <i>Aspetti delle opere di Geminiano Giacomelli nel contesto teatrale veneziano fra il 1728 e il 1740</i>	121
<i>Aspects of the Operas of Geminiano Giacomelli in the Venetian Context between 1728 and 1740 (Summary)</i>	170
GABRIELE UGGIAS, <i>Catalogo delle edizioni vivaldiane (1800-1946)</i>	171
<i>Catalogue of the Editions of Vivaldi's Music (1800-1946) (Summary)</i>	201
Miscellany (M. Talbot)	203
Miscellanea (M. Talbot)	208
Discographie Vivaldi 2016-2017 (R.-C. Travers)	215

Stampato presso
D'Este Grafica & Stampa – Venezia
Dicembre 2017