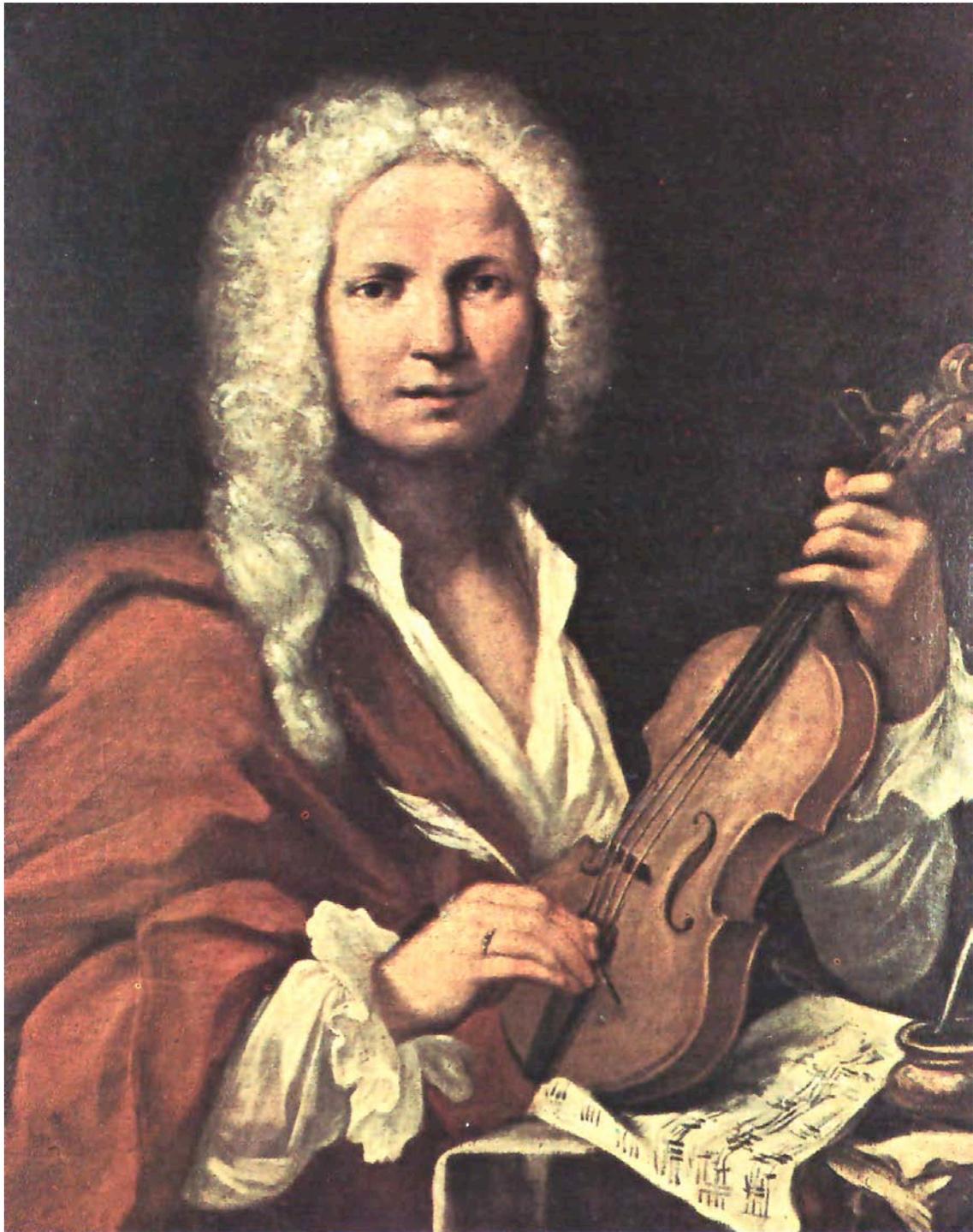


# VIVALDI ANTONIO

**Violinista e compositore italiano  
(Venezia 4 III 1678 - Vienna 26 o 28 VII 1741)**



Detto il "prete rosso", dal colore dei suoi capelli, secondo la testimonianza di Goldoni, nacque da una famiglia veneziana benestante, d'origine genovese, come denuncia il nome.

Il padre, Giovanni Battista, era violinista "professionista" nel senso che aveva la parola in Venezia nel XVI sec., ed esercitava la professione suonando il violino, forse, componendo nella Ducale cappella di San Marco.

La madre si chiamava Camilla Calicchio. Il bambino, al quale furono imposti i nomi di Antonio Lucio, fu battezzato in San Giovanni in Bràgora il 6 maggio. Cagionevole di salute fin dalla nascita, soffrì sempre, come egli stesso farà sapere in una lettera del 1737, di una malattia congenita alle vie respiratorie: "ristrettezza del petto" egli la chiamava, lasciandoci in dubbio tra l'asma e la tisi.

Ebbe tre fratelli, tutti nati dopo di lui, di nome Iseppo, Francesco, Bonaventura, i quali condussero una vita precaria e non sempre onorata.

Il padre volle per il suo primogenito Antonio la carriera ecclesiastica, sollecitato in ciò dalla madre che pensava, così facendo, di proteggere la salute del fanciullo.

Perciò percorse regolarmente e superò tutti i gradi per giungere all'ordinazione: fu tonsurato il 18 IX 1693 e ricevette i voti della sacra ordinazione, al termine del diaconato, il 23 III 1703: in questo stesso anno ebbe anche il notevole privilegio di entrare presso il Pio Ospitale della Pietà come insegnante di violino.

La Pietà era il più in vista ed il meglio frequentato dei quattro ospizi di carità (*La Pietà, Gl'Incurabili, L'Ospedaletto, I Mendicanti*) che, in Venezia, possedessero anche attigui istituti musicali perfettamente attrezzati e cospicuamente finanziati dallo Stato e da privati.

L'anno dopo, precisamente il 17 VIII 1704, gli veniva affidato anche l'incarico di insegnante di "viola all'inglese" (uno strumento ad arco così definito dagli amministratori della Pietà).

Queste due notizie, assai importanti per una nuova impostazione della biografia vivaldiana, si ricavano da un documento d'archivio, finora sconosciuto, e portato recentemente in luce da R. Giazotto. Due anni più tardi Vivaldi diede inizio anche alla sua attività ufficiale di compositore, quella cioè che riceveva il crisma della pubblicazione.

Infatti nel 1705 lo stampatore veneziano G. Sala licenziava per le stampe le *Suonate da camera a tre* che recano una dedica abbastanza illuminante dal punto di vista biografico, al conte A. Gambara di Bergamo.

Era questo un primo omaggio alla tradizione - quella della sonata a tre di stampo corelliano - alla quale già avevano portato il loro contributo, proprio in quel periodo, altri compositori veneziani, ad esempio T. Albinoni.

La seconda opera per strumenti di Vivaldi venne solamente quattro anni dopo. Nel 1709, infatti, l'editore veneziano A. Bortoli diede alla luce le *Sonate a violino e basso per il cembalo* op. 2, dedicate queste a Federico IV di Danimarca: si tratta della seconda ed ultima opera di composizioni per strumenti di Vivaldi edita da stampatori italiani: dopo questa data Vivaldi, come Albinoni ed altri compositori veneziani coevi, sarà proprietà di stampatori francesi, olandesi ed inglesi.

## ESTERNO DELL'OSPEDALE DELLA PIETÀ



Nel 1706 il nome di Vivaldi ritornò, accanto a quello di F. Gasparini, tra quelli messi in ballottaggio per il rinnovo delle cariche d'insegnamento: Vivaldi fu riconfermato con una maggioranza appena sufficiente, mentre Gasparini, come ogni altra volta che entrò in concorso con altri, ottenne la maggioranza assoluta, anzi l'unanimità.

Fu ancora in ballottaggio per l'insegnamento del violino l'anno seguente, con risultati quasi identici: il che stava a dimostrare che Vivaldi, forse per la sua condotta privata non davvero irreprensibile e per il suo singolare ed ambiguo concetto della missione sacerdotale, benché stimato artista, aveva non pochi detrattori ed oppositori, sul piano morale, anche nell'ambito della Pietà.

Durante il ballottaggio del 1708, il numero insufficiente dei sì della prima votazione, costrinse a procedere al sorteggio dal quale emerse un giudizio conclusivo assolutamente negativo (6 sì e 7 no). Nonostante ciò a Vivaldi toccò ancora per quell'anno l'incarico d'insegnante.

Ma intanto il suo nome di compositore aveva varcato con prepotenza i confini della sua patria ed andava diffondendosi in altre parti d'Italia, ma soprattutto all'estero, dove alcuni potenti editori consideravano ormai i suoi concerti e le sue sonate ottimi mezzi per alti guadagni.

L'editore di Amsterdam E. Roger fu il primo a prendere nella dovuta considerazione artistica e commerciale l'attività compositiva di Vivaldi e fu lui a pubblicare le seconde edizioni delle op. 1 e 2: inoltre a questo editore olandese si deve la prima tiratura dei concerti dell'*Estro armonico* op. 3.

Questa è certamente del 1711: tale datazione è stata segnalata recentemente da F. Lesure il quale è riuscito ad eliminare tutti i dubbi derivanti dalla bassa numerazione del "cotage" (50-51) dei due libri di cui si compone l'*Estro armonico*.

Tale numerazione infatti, in base al calcolo del ritmo produttivo annuale della casa editrice, poteva benissimo far collocare l'op. vivaldiana nel 1703 ed anche prima; ma sussisteva il fatto contraddicente di un'op 1 e di un'op. 2 rispettivamente del 1705 e del 1709; pertanto l'op. 3 non poteva essere che di un qualsiasi anno posteriore a quei due.

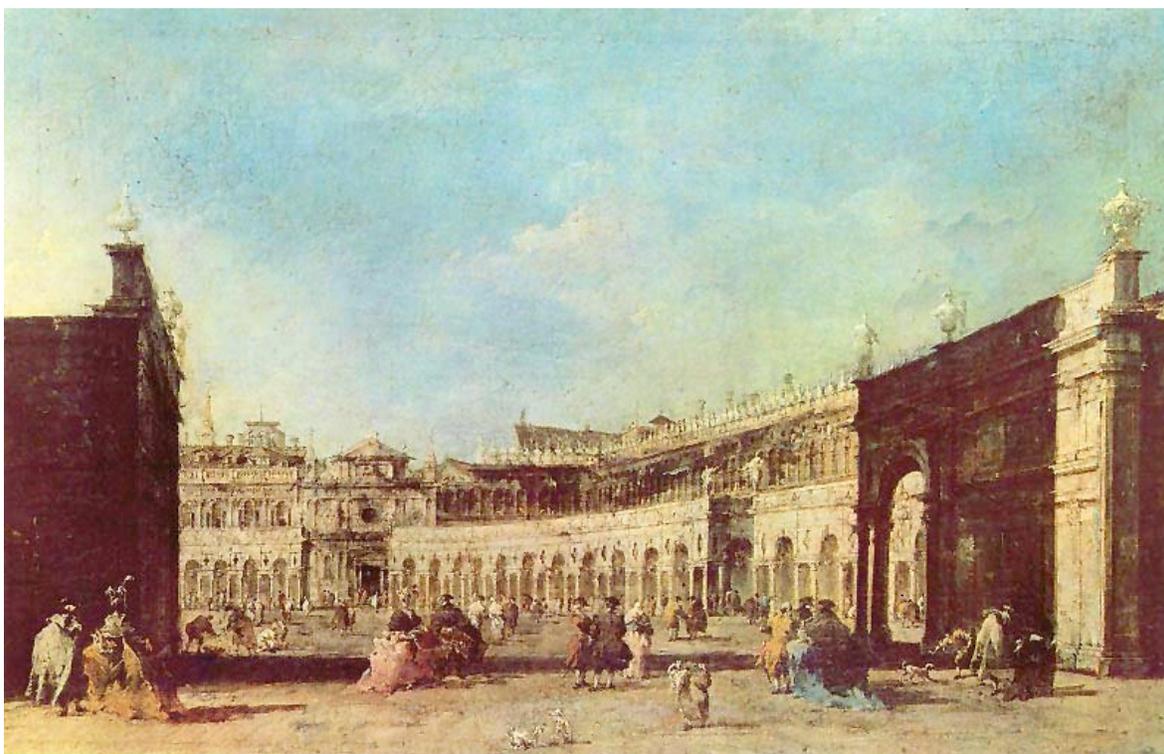
Tale anno è stato ritrovato dal Lesure, il quale vi è giunto abilmente ricercando tutti gli annunci pubblicitari che Roger faceva stampare sui maggiori giornali olandesi e stranieri all'apparire di una sua nuova edizione musicale: l'annuncio per l'*Estro armonico* si trovava nel "The Post Man" del 6 X 1711.

Tra il 1711 ed il 1717 la posizione di Vivaldi si stabilizzò con un atteggiamento positivo e di stima da parte dei reggitori dell'istituto, che alle votazioni gli riconobbero l'unanimità.

Nel 1715 gli fu decretato un emolumento di 50 ducati in virtù "delle ben note applicazioni e le vertuose composizioni in musica".

Ma ormai Vivaldi non limitava più la sua attività alla composizione ed all'insegnamento; un terzo elemento si inserì nel novero dei suoi interessi professionali, il teatro. Nel 1713 egli diede il via a questo genere musicale, cioè al genere scenico-drammatico, con un'opera in tre atti su libretto di D. Lalli (pseudonimo di N. S. Biancardi): *Ottone in villa*.

## PIAZZA S. MARCO A VENEZIA



Il melodramma fu scritto per un gruppo di nobili di Vicenza che voleva per quella stagione d'inverno un nuovo lavoro da rappresentarsi al teatro delle Grazie: la rappresentazione ebbe luogo il 17 III 1713. L'opera ottenne buon successo e venne replicata a Vicenza ed a Treviso.

Da quel momento Vivaldi prese a considerare il teatro il punto focale del suo universo musicale, poiché a questa attività - come egli dimostrava di volerla intendere - si legavano interessi puramente artistici e commerciali.

E sotto questo secondo aspetto del lavoro melodrammatico, Vivaldi dimostrò di essere all'altezza dei più smaliziati impresari, quali Lanzetti e Santurini, che avevano avuto e seguitavano ad avere in mano tutti gli interessi, invero imponenti, dei quasi dieci teatri che in quegli anni operavano a Venezia nel settore melodrammatico, rendendo la città, in questo campo, il centro più produttivo dell'Europa tutta, oggetto di viaggi, di descrizioni, di critiche, di satire e di innumerevoli scandali.

Vivaldi fu dunque, quasi in ogni caso, l'autore della musica, il produttore e l'impresario degli spettacoli da lui firmati: sceglieva da sé i librettisti tra i personaggi più accreditati in questo settore delicato e conteso del mondo melodrammatico veneziano: D. Lalli, G. Braccioli, M. Noris, A. Morsetti, A. Marchi, A. M. Lucchini, G. Palazzi, A. Salvi, F. Silvani, G. F. Bussani ed altri ancora, tutti egualmente noti e ricercati, e tra questi A. Zeno, Metastasio e Goldoni.

Venezia non tardò ad aprire le porte d'uno dei suoi teatri al sacerdote compositore e fu precisamente l'anno seguente, nel 1714, che Vivaldi poté presentarsi alla sua città in veste di autore teatrale, al Sant'Angelo, con l'*Orlando finto pazzo* su libretto di G. Braccioli.

E così, tra il 1714 ed il 1721 furono ben dodici le opere che Vivaldi scrisse ed allestì scritturando le compagnie e facendo personalmente i contratti.

Di questo gruppo di opere, ben otto furono eseguite al Sant'Angelo, il teatro che servì a Vivaldi impresario per esibirsi in tutte le sue risorse di smaliziato uomo d'affari.

Ecco i titoli di queste opere eseguite a Venezia: *Nerone fatto Cesare* (M. Noris, 1715); *Arsilda regina degli amori e degl'odi* (A. Marchi, 1716); *L'incoronazione di Dario* (A. Morsetti, 1717); *Tieteberga* (A. M. Lucchini, 1717); *Armida al campo d'Egitto* (G. Palazzi, 1718); *Scandenberg* (A. Salvi, Firenze 1718); *Il Teuzzone* (A. Zeno, Mantova 1719); *Tito Manlio* (M. Noris, Mantova 1719); *Gl'inganni per vendetta*

(D. Lalli, 1720; nello stesso anno anche a Vicenza); *La Candace* (F. Silvani e D. Lalli, Mantova 1720); *Filippo re di Macedonia* (D. Lalli, 1721).

Un periodo produttivo estremamente teso in cui il teatro era in primo piano, ma nel quale Vivaldi violinista ed il didatta non si tennero indietro.

## J. S. BACH



Infatti tra il 1712 ed il 1720 ca. videro la luce per i caratteri di E. Roger e di M. C. Le Cène, genero di Roger, le op.: 4 (*La Stravaganza*); 5 (*Sonate a due e a tre*) 6 e 7 (*Concerti a cinque*). Furono dunque gli anni di un'attività intensissima nella quale si associavano la composizione di decine e decine di concerti e di altri pezzi strumentali (per la massima parte non destinati alle stampe, ma alle aule della Pietà), di opere teatrali e religiose, l'insegnamento, e l'impresariato al Sant'Angelo ed al San Moisè.

Una prova attendibile della precocità di quest'ultima attività ce la fornisce la dedica del *Rodomonte sdegnato* (M. A. Gasparini-Braccioli) dato nel 1714 al Sant'Angelo: dedica firmata da Vivaldi. Nel 1716 il violinista di Dresda J. G. Pisendel decise di fare un viaggio a Venezia per avvicinare i musicisti locali; ritornando in patria portava con sé una grande quantità di pezzi originali di Vivaldi e di Albinoni.

Il nome di Vivaldi aveva così varcato i confini patrii e si diffondeva con sempre maggior prepotenza in tutta Europa, specie dopo che Bach aveva ufficialmente riconosciuto l'importanza dello strumentalismo vivaldiano trascrivendo e parafrasando molti dei suoi concerti op. 3, 4 e 7. Nel 1720 Vivaldi fu oggetto degli strali della satira di un altro musicista veneziano: il nobile Benedetto Marcello.

Questi, con uno scritto satirico anonimo dal titolo *Il teatro alla Moda* (databile tra il 1718-1720) intese colpire e fustigare proprio quel tipo di attività impresario-teatrale cui Vivaldi dedicava tante delle sue iniziative. Che questa satira avesse come obiettivo proprio la figura di Vivaldi è stato rivelato da G. F. Malipiero, che ha avuto la fortuna di ritrovare una copia del *Teatro alla Moda* recante tutti gli elementi atti a svelare i segreti che si nascondevano sotto gli anagrammi e gli altri artifici escogitati da Marcello per il frontespizio enigmatico della sua operetta, di squisita fattura ma ferocissima. Quasi certamente Marcello fu indotto alla pubblicazione del *Teatro alla Moda*, non solo per difendere principi d'arte e di scuola, bensì per sostenere interessi personali, legati al teatro Sant'Angelo di cui la sua famiglia, insieme alla famiglia Capello, era proprietaria.

Ma Vivaldi era praticamente impresario ed arbitro assoluto di questo teatro: la vignetta del frontespizio del *Teatro alla Moda*, come l'ha interpretata Malipiero, chiaramente lo fa intendere.

La data attribuita alla satira di Marcello non contrasterebbe col soggiorno di tre anni (1721-1723) di Vivaldi a Darmstadt "al servizio" - come

Vivaldi stesso scrisse al marchese Bentivoglio nel 1737 - del piissimo principe", né con la presenza di Vivaldi a Roma nel 1723-1724 come dimostrano i libretti delle tre opere: *Ercole sul Termodonte*, *Il Giustino* e *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio ovvero Il Tigrane*, tutte ascritte a Vivaldi e rappresentate al teatro Capranica nelle stagioni di carnevale di quegli anni.

## **LA CHIESA DOVE FU BATTEZZATO VIVALDI**



Sulla base della esplicita dichiarazione-difesa di Vivaldi, nella famosa lettera del 1737, il "prete rosso" sarebbe stato ricevuto dal Papa desideroso di sentirlo suonare.

Sull'attività operistica di Vivaldi a Venezia appare chiaro che vigilassero accuratamente i cosiddetti "riformatori" della censura; infatti è stato possibile rintracciare numerosi "faccio fede", rilasciati dall'editore del libretto prima della rappresentazione, relativi ad opere vivaldiane.

Evidentemente la strana posizione di questo prete, che da anni non diceva più messa, occupato tutto nei suoi redditizi affari teatrali, contornato l'intero giorno da gente appartenente a quel dubbio mondo così crudamente satireggiato da Marcello, destava preoccupazione e sollecitava sorveglianza.

L'atteggiamento del cardinale Ruffo, vescovo di Ferrara, in occasione del progettato viaggio a Ferrara, ne fu una prova eloquente.

Dopo l'*Estro armonico* op. 3 che fu pubblicata nel 1711, l'altro caposaldo della letteratura concertistica barocca è *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8 (Amsterdam 1720 ca. Le Cène). Sul frontespizio di quest'opera si legge che Vivaldi, oltre che "maestro dei concerti del Pio Ospitale della Pietà" era anche "maestro della cappella di S.A.S, il Signor principe Filippo Langravio d'Hassia Darmstadt".

Quindi appare evidente l'intenzione del musicista di ufficializzare i due onorifici incarichi. La serie delle numerose opere prosegue da questo punto con altre raccolte di concerti e di sonate e precisamente: *La Cetra* op. 9 (Amsterdam 1728 ca., Le Cène); *6 Concerti a flauto traverso* op. 10 (1730 ca.); *6 Concerti a violino principale.....* (1730 ca.); *Il pastor fido, Sonates pour la musette, viole, flute, hautbois.....* op. 13 (Parigi 1737 ca., Boivin); *6 Sonates violoncelle solo.....* op. 14 (Boivin; segnalata dal "Mercure de France" del dicembre 1740).

Di pari passo s'intensificò la produzione operistica: subito dopo il ritorno a Venezia da Roma, Vivaldi preparò per il suo teatro, il Sant'Angelo, uno spettacolo su testo di Noris e Ruggeri "*L'inganno trionfante in amore*" (1725). In quell'anno Vivaldi compose una sola opera, ma l'anno seguente riprese il ritmo degli anni più pieni: nel 1726 compose cinque opere di cui una per Praga, *La tirannia castigata*.

Tra il 1727 ed il 1732 Vivaldi compose, mise in scena e diresse, come impresario, ben nove opere, tra le quali, le più famose: *La fida ninfa* (S. Mattei, Verona 1732) e *Semiramide* (Metastasio, Mantova 1732).

Con quest'opera ormai Vivaldi aveva al suo attivo ben trentatré spettacoli melodrammatici: di esse si conservano quindici partiture di cui la maggior parte alla Biblioteca nazionale di Torino. Nel 1732 Vivaldi ebbe una nuova facilitazione dalla Pietà, che gli riconosceva i diritti provenienti dai suoi incarichi "con la possibilità di espletarli senza l'aggravio del posto", cioè senza l'obbligo di recarsi quotidianamente ad insegnare: un segno di riguardo alla sua figura di musicista militante di fama europea, gloria della musicalissima Venezia.

Comunque i documenti della Pietà non ci tramandano più notizie su Vivaldi sino all'agosto 1733, data in cui gli fu riconosciuto il posto di "maestro de concerti".

I L  
T E A T R O  
A L L A M O D A  
O S I A

METODO sicuro, e facile per ben comporre, & esequire  
L'OPERE Italiane in Musica all'uso moderno ,  
*Nel quale*

Si danno Avvertimenti utili, e necessarij à Poeti, Compositori  
di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso, Impresarj,  
Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Scene, Parti buffe,  
Sarti, Paggi, Comparse, Suggestori, Copisti,  
Protettori, e MADRI di Virtuose, & altre  
Persone appartenenti al Teatro.

D E D I C A T O

DALL'AUTTORE DEL LIBRO  
AL COMPOSITORE DI ESSO.



Stampato ne BORGHI di BELISANIA per ALDIVIVA  
LICANTE, all'Insegna dell'ORSO in PEATA.  
Si vende nella STRADA del CORALLO alla  
PORTA del PALAZZO d'ORLANDO.

E si ristamperà oga' anno con nuova aggiunta



Anche se Vivaldi si fregiava di questo titolo esibendolo su tutte le opere strumentali precedenti tale data, in realtà il titolo non gli competeva, poiché l'amministrazione dell'ospizio mai, prima d'allora, glielo aveva riconosciuto, considerando solo "maestro di violino".

Altra prova, questa, della dubbia considerazione che, dal punto di vista della missione sacerdotale, godeva Vivaldi presso gli amministratori della Pietà.

Altre prove del marcato gradimento riservato al magistero vivaldiano in seno all'istituto musicale dell'ospizio sono rappresentate dagli emolumenti straordinari, dalle concessioni di permessi straordinari e da altre agevolazioni di cui si ha notizia tra il 1713 ed il 1735.

Siamo così giunti al triennio 1736-1739 che mette in risalto la funzione attiva di Vivaldi impresario teatrale, funzione meglio convalidata dal carteggio che egli ebbe col marchese Guido Bentivoglio di Ferrara, tra il 1736 ed il 1739.

Di tale importantissimo carteggio F. Stefani, nel 1871, aveva fatto conoscere sei lettere e tra queste quella, fondamentale, del 16 XI 1737; ma una recente scoperta archivistica, di cui siamo debitori ad A. Cavicchi, non solo ha portato in luce altri inediti vivaldiani, ma - cosa di estrema importanza - ci ha consegnato tutte le risposte del marchese conservate in un copialettere della sua segretaria privata.

L'episodio riguarda il viaggio a Ferrara che Vivaldi avrebbe dovuto intraprendere per mettere in scena due opere nuove scritte proprio per questa città. La commissione del *Demetrio* e dell'*Alessandro nelle Indie* era stata una precisa volontà del marchese Guido Bentivoglio e fu comunicata a Vivaldi dall'impresario Lanzetti.

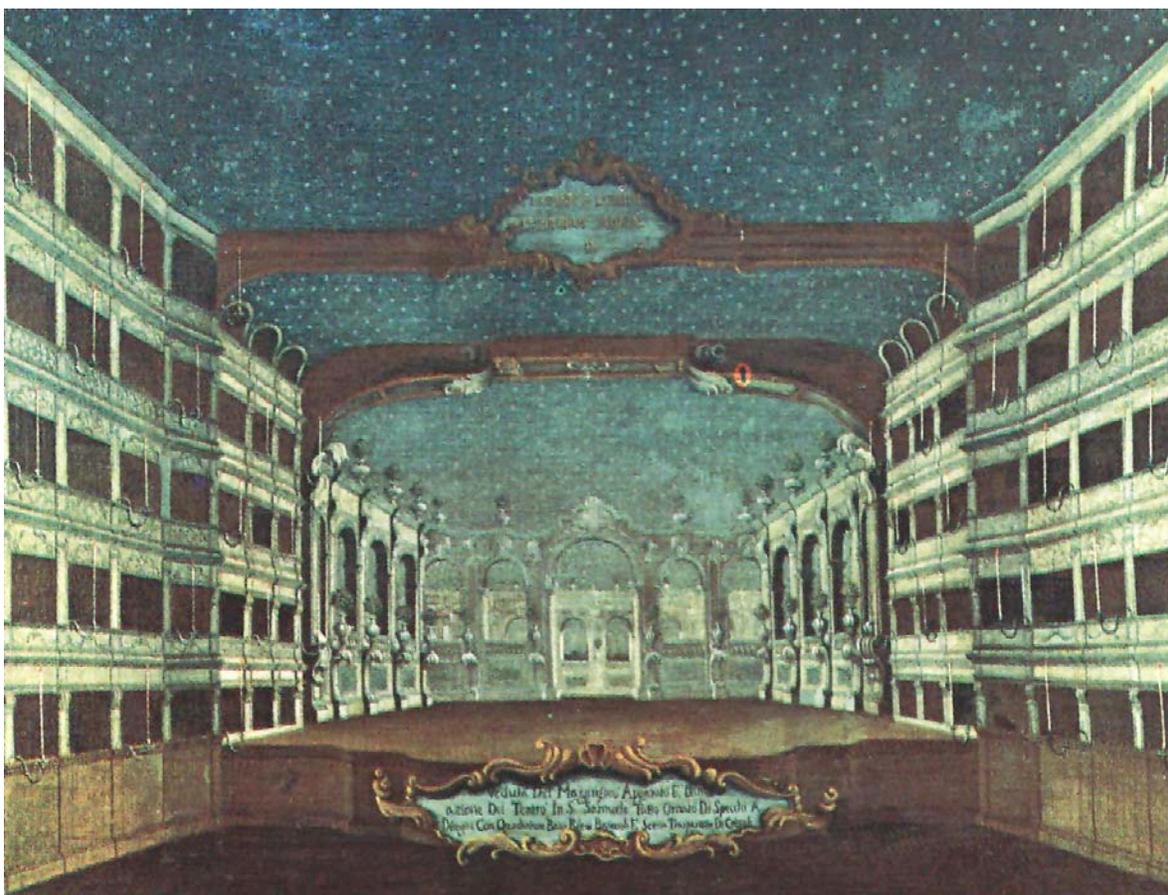
Molti sono i maneggi, i raggiri, i sotterfugi che, senza alcun dubbio, Vivaldi pose in atto per raggiungere il massimo guadagno e poter ottenere, dal punto di vista della rappresentazione, tutto quello che richiedeva.

In una lettera del 3 V 1737 Vivaldi si autodefinisce così: "Io sono un franco imprenditore in simili casi e soddisfo con la mia borsa e non con imprestanze.....".

Dichiarazione utilissima ed illuminante con la quale la posizione di Vivaldi commerciante in proprio di spettacoli musicali non ammette più alcun dubbio. Ed è proprio questa non ortodossa posizione d'impresario in veste talare che indusse il cardinale Tommaso Ruffo, arcivescovo di Ferrara, a proibire l'ingresso in città al prete Vivaldi.

Le rimostranze di quest'ultimo furono immediate ed in grande quantità; ma non ci fu verso: il cardinale, nonostante l'intervento - peraltro molto larvato - del marchese, non desistette dal suo intransigente atteggiamento.

## INTERNO DEL TEATRO S. SAMUELE A VENEZIA



Fu in questa occasione che Vivaldi, con scopo di autodifesa, scrisse quella straordinaria lettera del 16 XI 1737 che è una specie di prezioso serbatoio di confessioni e di rivelazioni biografiche l'una più sconcertante dell'altra. Ecco, in sintesi, i punti fondamentali di questo documento:

1. Il nunzio apostolico di Venezia lo chiama per dirgli di non andare a Ferrara a fare l'opera perché era un "religioso che non dice messa" e "perché ha l'amicizia del Girò (Giraud) cantatrice";
2. Questa decisione del nunzio apostolico rappresenta per lui un disastro poiché ha sulle spalle il peso di 6.000 ducati di scritte;
3. Da quattordici anni egli va in giro per l'Europa in compagnia di certe signore, che tuttavia ogni otto giorni fanno le divozioni come risulta da fedeli giurate;
4. Se non dice messa da venticinque giorni "non è per divieto o comando, ma per propria elezione";
5. Un male che chiama "ristrettezza di petto", che lo affligge fin dalla nascita lo fa vivere sempre in casa e gli impedisce di uscire in gondola o in carrozza;
6. Per tre carnevali ha allestito opere a Roma ed il Papa ha voluto sentirlo suonare.
7. A Mantova è stato tre anni "al servizio del piissimo principe di Darmstadt";
8. Se non si farà l'opera a Ferrara sarà obbligato a pagare personalmente tutte le scritte.

Il marchese Bentivoglio risponde il 20 XII 1737 (poco più di un mese dopo), dicendo che l'arcivescovo è irremovibile nella sua decisione e non "la muterebbe anche se glielo ordinasse il Papa"; piuttosto perderebbe l'arcivescovado.

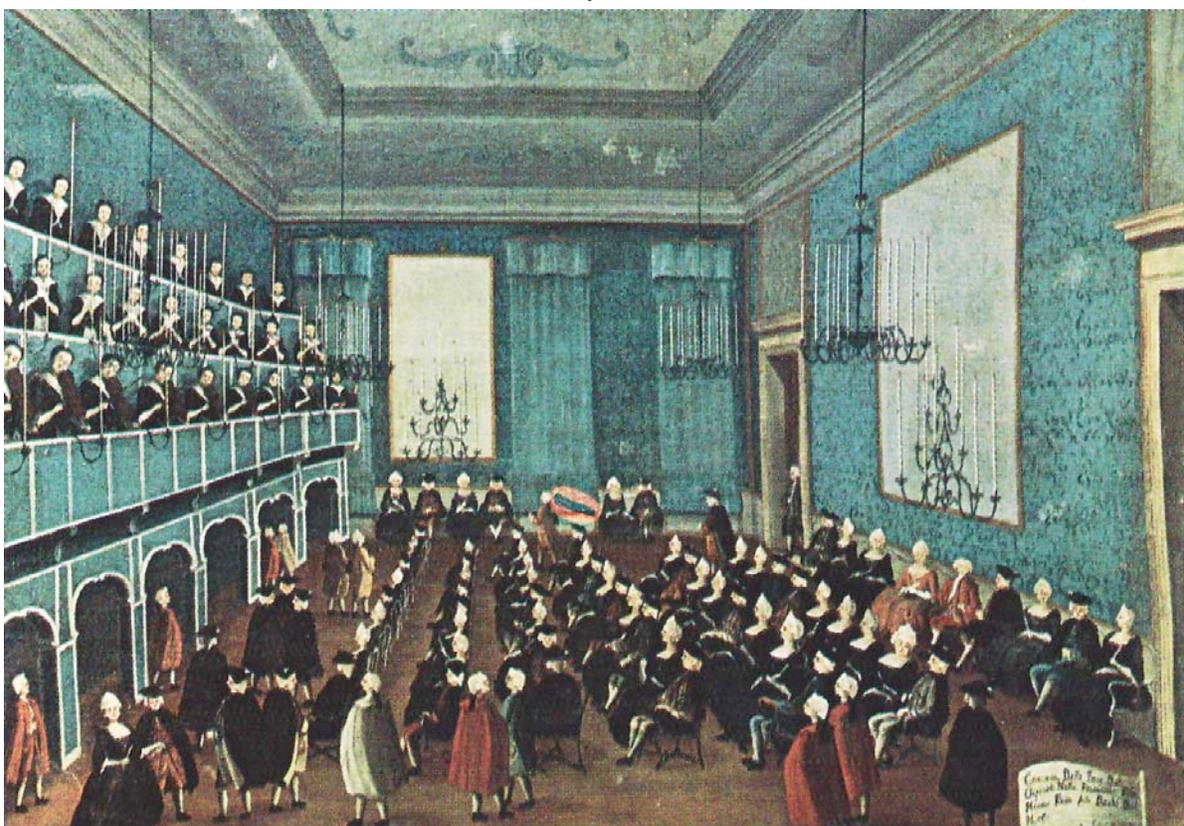
Fallita, dunque, l'impresa per il 1737, quella del 1739 - resa possibile

dall'aver il Ruffo lasciato Ferrara - vide una disgraziata edizione del *Siroe re di Persia*: Vivaldi ricevette questa volta gravi umiliazioni, proprio come professionista del teatro.

Lo stesso Bentivoglio riconobbe la debolezza dell'opera vivaldiana.

Nel frattempo, tuttavia, Vivaldi non attenuò il ritmo produttivo in campo operistico. Dopo *Semiramide* (Metastasio, Mantova 1732) tra il 1733 ed il 1739 ca. preparò più di dieci opere per i teatri veneziani e d'altre città

## INTERNO DEL CONSERVATORIO FEMMINILE DELLA PIETÀ



Vivaldi che, sperimentato Metastasio librettista con *Semiramide*, si rivolse a questo poeta melodrammatico, che era ancora al principio della sua carriera, per altri due libretti: l'*Olimpiade* (1734) e *Catone in Utica* (Verona 1737). Anche a Goldoni ed a A. Zeno attinse Vivaldi: del primo musicò *Aristide* nel 1735 (in questo dramma Vivaldi anagrammò il nome in Lotavio Vandini e Goldoni in Calindo Grolo) e la *Bottega del Caffè* (in collaborazione con Macari) nel 1736; di A. Zeno musicò *Griselda* (1735).

A quest'opera si lega il noto episodio dell'incontro Vivaldi-Goldoni in casa del primo. A questo punto va ricordato un altro riconoscimento che giunge a Vivaldi da fuori patria: l'invito rivoltogli dal teatro di Amsterdam nel 1738 a recarsi sul posto per presenziare ai festeggiamenti organizzati in occasione del centenario del teatro.

Vivaldi scrisse un'ampia composizione strumentale dal titolo *Concerto grosso a 10 strumenti.....* che egli stesso diresse. Vivaldi giungeva così agli anni estremi della sua esistenza terrena. Nel 1740 fece proposta alla Pietà di acquistare "una certa portione" di concerti che egli aveva in casa e che avrebbe ben volentieri tramutato in zecchini sonanti (certamente doveva trattarsi della massa, o parte di essa, dei concerti scritti per le allieve della Pietà: quella stessa imponente massa che è giunta, per vie fortunate ed imprevedibili di recupero, sino a noi e che si custodisce gelosamente presso la Biblioteca nazionale di Torino).

Ma gli amministratori dell'ospizio (a seguito dei risultati della votazione: 3 no, 3 schede bianche, 4 sì) non approvarono l'acquisto; Vivaldi allora, disgustato per questo nuovo sgarbo (veniva dopo l'affare di Ferrara) meditò di vendere il tutto all'estero.

Per questo forse si recò a Vienna, dove, in quegli anni, già si era insediato il genovese Marcello Durazzo, seguito dal fratello Giacomo che, interessatissimo alle cose di teatro e della musica, verrà nominato da Maria Teresa direttore dei teatri imperiali. (La raccolta vivaldiana di Torino ha una lampante origine durazziana su cui fa fede la romanzesca storia del suo ritrovamento da parte di A. Gentili).

Può essere inoltre che Vivaldi andò a Vienna chiamato da interessi artistici se proprio in quel lasso di tempo vediamo la Giraud a Graz impegnata in opere del suo maestro.

Storicamente certo è che Vivaldi morì povero a Vienna e, ai funerali, ebbe il trattamento dei poveri: "una piccola scampanata".

Vivaldi, in vita, fu rispettato, studiato e ricercato più all'estero che in

patria. Infatti a Venezia scarse sono le testimonianze coeve che lo riguardano e le poche che rimangono sono tutte negative. Goldoni ebbe a scrivere che Vivaldi era un buon violinista ma "un mediocre compositore" Marcello ce lo tramanda, nel *Teatro alla Moda*, con le colpe che sappiamo; i reggitori della Pietà dimostrarono ostentatamente di preferirgli F. Gasparini, G. Porta, C. L. P. Grua ed altri d'ancor più scarso prestigio.

## **STRALCIO DELLO SPARTITO DELL'OPERA** **“ARSILDA REGINA DI PONTO”**

A handwritten musical score for the opera "Arsilda Regina di Ponto". The score is written on ten staves. The first staff is marked "Al:" and the second staff is marked "P:". The music is in a major key and 4/4 time. There are two large sections of the score that are heavily crossed out with a dense grid of diagonal lines. The lyrics are written below the staves. The first line of lyrics is "Perché naggio nel suo nido l'è del mio che il cor mi ha fatto per te pare, par la mano e ti chiamo mio". The second line of lyrics is "e sono ma non parlo più con te".

In patria, dopo la morte, nessuno lo ricordò. Ma gli stranieri gli prodigarono attenzioni invero singolari, a cominciare da Bach con le sue trascrizioni che sono veri e propri esercizi sul vivo di esempi palpitanti; inoltre, i suoi *Concerti Brandeburghesi* dimostrano ai posteri quanto, nel dominio del concerto grosso, Vivaldi avesse influito su di lui.

J. J. Quantz e J. G. Pisendel in Germania, oltre Bach, M. Corrette, Rousseau, Ch. de Brosses in Francia, Ch. Burney in Inghilterra - per non citare che i più rappresentativi - ostentano per Vivaldi ammirazione e rispetto e lo considerano, in virtù dei concerti delle "*Stagioni*" il più importante esponente del violinismo internazionale dell'epoca postcorelliana.

Il che è chiaramente dimostrato dall'accoglienza che Vivaldi ebbe da parte degli editori più importanti del momento (Roger e Le Cène di Amsterdam, e Walsh di Londra).

La produzione di Vivaldi, compresa tra il 1705 ed il 1740 ca., abbraccia tutti i generi - e relative forme - conosciuti e praticati negli anni, non pochi, del suo lavoro.

Alla stregua degli altri veneziani, specialmente di G. Legrenzi (di cui egli può essere considerato allievo e seguace così nello stile strumentale come in quello teatrale) e di Albinoni (che, precedendolo di qualche anno come strumentalista e come uomo di teatro, ebbe a tramandargli non poche informazioni di carattere estetico), Vivaldi non seppe distinguere l'attività strumentalistica da quella operistica e, al tempo stesso, non tralasciò di dare dimostrazione della sua "furia di composizione", secondo la felice espressione di de Brosses, prodigandosi in un'intensa produzione di opere sacre.

Da un lato, dunque, un Vivaldi dedito alla composizione di opere per strumenti, sonate a due, a tre, concerti solistici e grossi, di cui una parte, quella ufficiale, quasi tutta destinata agli editori più potenti d'Europa; dall'altro un Vivaldi di mole assai maggiore, tutto legato all'insegnamento alla Pietà.

Qui sta il Vivaldi che ama tramandare, con centinaia e centinaia di prove, l'eccezionalità della sua capacità realizzatrice: capacità del resto, ben nota ai contemporanei: "Vivaldi - scriverà con ammirazione impressionata de Brosses - era capace di scrivere un concerto in tutte le sue parti, in meno tempo di quanto ce ne volesse al copista di copiarlo".

Non sono i concerti destinati ai pubblici di raffinati amatori, quelli pubblicati, cioè le op. 3, 4, 8, 9, 10 in particolare, a consegnarci un

Vivaldi libero inventore di situazioni strumentali sostenute con il nuovissimo gioco tra concertino e concerto grosso; non qui, esclusi i quattro concerti per 4 violini dell'*Estro armonico*, sta il Vivaldi ideatore di architetture, non più stilizzate ed auliche alla Corelli ed alla Torelli, ma fluide e svincolate da qualsiasi schema precostituito, come del resto l'alternanza tra soli e "tutti" ce lo dimostra quasi in ogni concerto.

L'impulso verso il nuovo, l'intentato, ed il fervido desiderio di penetrare in mondi sonori inauditi sollecitano il musicista alla scoperta di combinazioni timbriche, negli organici strumentali dei concertini, che sono vere innovazioni di gusto e di costruzione.

## LUOGO DOVE SORGEVA LA CAPPELLA DEL CONSERVATORIO DELLA PIETÀ



Così si rinnovano le figurazioni timbriche, le fisionomie melodiche - che assumono tratti capaci di creare un tipo di melodia veneziana - e, infine, l'impulso della progressione che, da semplice strumento, o espediente, meccanico di costruzione, si fa purissimo ed efficace mezzo di espressione.

Le due composizioni alle quali maggiormente ricorsero i contemporanei furono l'op. 3 e l'op. 8, *L'Estro armonico* ed *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*; la prima servì ad aprire gli occhi ai professionisti del calibro di Bach, Handel, J. J. Quantz e J. G. Pisendel; la seconda, invece, ebbe enorme fortuna non solo tra gli intenditori e studiosi musicofili, ma fra i pubblici più eterogenei e vasti, specie in Francia, dove il concerto della "Primavera" - ad esempio - riuscì ad avere trentasei esecuzioni in pochissimi mesi, tanto da meravigliare persino il cronista del "Mercure de France".

Nei suoi concerti grossi restati manoscritti, oggi alla Biblioteca nazionale di Torino, Vivaldi allineò una tale serie di combinazioni strumentali per i concertini che lasciò veramente sorpresi: descriverle tutte, queste combinazioni strumentali, sarebbe troppo lungo, ma l'elenco delle composizioni presentato in tabelle in calce al volume sarà di per sé eloquente.

Una simile massa di concertini con le caratteristiche descritte or ora non può avere che una sola origine: la Pietà ovvero le allieve della Pietà che si attendevano dal loro maestro i concerti strumentali come quotidiani esempi su cui esercitarsi.

Per tale ragione questi concerti non sono elaborati e rifiniti come quelli che, invece, contemporaneamente furono dati alle stampe.

Quanto alla produzione teatrale, si può dire che l'opera fu per Vivaldi non solo l'incentivo ad un cespite economico non indifferente; ma anche un mezzo naturale e prepotente per far dell'arte purissima. Bisogna distinguere tra le opere composte prima del 1723 e quelle che seguirono sino alla morte del compositore.

Nei quindici spartiti scritti nei primi dieci anni, tra il 1713 ed il 1723, Vivaldi non si scosta dal modello stereotipo veneziano basato su un recitativo secco piuttosto sviluppato e monotono, senza risparmio di parole, su un recitativo arioso stilizzato e tirato via, infine su un tipo d'aria non ancora di natura metastasiana, ma semmai zeniana, nel quale non è cosa facile trovare un corrispondente espressivo tra canto e parola.

Vivaldi, in questo, segue G. Legrenzi e si scosta da Albinoni "che, come

operista - secondo F. Caffi - ebbe maggior fortuna di Vivaldi". A partire dal 1723 (viaggio a Roma), con *Ercole sul Termidonte* e col *Giustino*, le arie assumono una dimensione più ovvia nei confronti dei recitativi, i quali si addolciscono in conseguenza del trattamento riservato alle arie. Quel poco che gli studiosi moderni hanno fatto conoscere di Vivaldi operista è stato attinto a questa fonte, cioè alla seconda zona produttiva; si dice della *Fida ninfa* (rev. R. Monterosso) e dell'*Olimpiade* (rev. V. Mortari).

VIOLINO PRIMO.

**S V O N A T E**  
**DA CAMERA**  
A Trè due Violini, e Violone ò Cembalo

**CONSACRATE**  
*All' Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Conte*

**A N N I B A L E**  
**GAMBARA**  
NOBILE VENETO & c.

Dà D. Antonio Viualdi Musico di Violino  
Professore Veneto

*OPERA PRIMA.*



IN VENETIA. Da Giuseppe Sala. M. D. CCV.  
Si Vendono à S. Gio: Grifostimo All'Insegna del Rè David.

Le quali due opere informano abbastanza eloquentemente su questo secondo aspetto di Vivaldi operista. Tale orientamento acquista poi carattere di totale capovolgimento estetico in un gruppo di tre opere, appartenenti tutte al periodo produttivo finale (1738-1740), nelle quali si nota l'ampliato respiro del narratore e la spontanea ricerca di nuovi effetti drammatici. Sono queste tre opere, di cui si conoscevano le partiture: *Catone in Utica*, *Rosmira fedele*, *Tito Manlio*. Folta è anche la produzione di cantate da camera, delle serenate e delle arie: le serenate, tra le quali *La Senna festeggiate* (rev. G. Turchi), concepite nello stile teatrale, ma più elaborato e ricco di risorse strumentali.

Molto nutrita appare infine la produzione di musica religiosa, nella quale si distinguono composizioni che mostrano un'origine essenzialmente liturgica (salmi, mottetti, inni e versetti) ed un secondo gruppo con i titoli di tre oratori di cui due dispersi: resta fortunatamente quello che possiamo legittimamente considerare uno dei capolavori della letteratura sacra del Settecento, *Juditha triumphans*..... scritto da Vivaldi, su parole di J. Casseti, nel 1716.

La funzione sacra di quest'opera è corroborata dalla sua destinazione - chiaramente espressa nel titolo: "Sacrum militare oratorium" - con la quale Vivaldi vuole, senza possibilità di dubbi, ricordare ai contemporanei ed ai posteri che la riconquista di Corfù era per il cattolicesimo una vittoria giusta e che i veneziani ne erano gli autori.

*Juditha* è un oratorio di vaste proporzioni, a 4 voci, ricco di suoni strumentali. Vivaldi qui lavora sul testo del Casseti sforzandosi di dipingere con tutte le sue forze di narratore ben dotato e con le sue risorse di estroso colorista, quasi a dimostrare l'esultanza provata alla notizia di quella vittoria politica e militare.

Di altro oratorio, forse del medesimo Casseti, dal titolo *Moyses Deus Pharanonis*, è andata perduta la musica ma si conosceva il libretto (conservatorio di Santa Cecilia); al contrario, di un terzo lavoro oratoriale è andato disperso tutto.

Può dirsi, invece, che del primo dei due settori in cui abbiamo diviso la produzione sacra, molto - forse tutto - è stato conservato. Tra salmi, mottetti, inni ed altre cose ci sono stati tramandati, in partiture manoscritte, 65 pezzi, tra i quali si annoverano veri capolavori di forma e di contenuto fra cui il famosissimo *Gloria* a 4 voci con strumenti (rev. Casella e Malipiero) ed il *Beatus Vir* (in due Chori a 8 con Istromenti" (Rev. B. Maderna e R. Fasano).



## LE QUATTRO STAGIONI

*Le quattro stagioni* è il titolo con cui sono noti i primi quattro concerti per violino di Antonio Vivaldi: *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*.

Uscirono dalle officine tipografiche dell'editore Le Cène ad Amsterdam nel 1725, ma è lo stesso Vivaldi ad affermare nella dedica al conte Morzin che erano stati composti precedentemente: i diversi manoscritti ritrovati presentano alcune differenze che confermano quanto dichiarato dall'autore.

"*Il cimento*", come la precedente raccolta di concerti "*L'estro armonico*" op. 3, si compone di 12 concerti. La differenza fra le due raccolte riflette l'evoluzione del gusto dei primi decenni del XVIII sec.: i concerti del "*cimento*", sono tutti di tipo solistico, invece *Nell'Estro* insieme a 4

concerti per violino solista vi sono ben 8 concerti grossi.

Ciascun concerto de "*Le quattro stagioni*" si divide in tre movimenti, dei quali due, il primo ed il terzo, sono in tempo di Adagio o Presto, mentre quello intermedio è caratterizzato da un tempo di Adagio o Largo, secondo uno schema che Vivaldi ha adottato per la maggior parte dei suoi concerti.

Ogni concerto si riferisce ad una delle quattro stagioni: la "Primavera", l' "Estate", l' "Autunno", e l' "Inverno".

Si tratta di un tipico esempio di musica a programma, cioè di composizioni a carattere prettamente descrittivo. Ad esempio, l' "Inverno" è dipinto spesso a tinte scure e tetre, al contrario l' "Estate" invoca l'oppressione del caldo, oppure una tempesta nel suo ultimo movimento. Vivaldi preparò quattro sonetti, uno per concerto.

### **Primavera**

La "Primavera" è un concerto in Mi maggiore per violino, archi e clavicembalo. I tre movimenti di cui consta la Primavera descrivono tre movimenti della stagione: il canto degli uccelli (*allegro*), il riposo del pastore per il suo cane (*largo*) e la danza finale (*allegro*).

Il violino solista rappresenta un pastore addormentato, le viole il latrato del suo fido cane mentre i restanti violini le foglie fruscianti.

### **Estate**

L'Estate è un concerto in Sol minore per violino, archi e clavicembalo. Il concerto per i suoi toni accesi e violenti riflette con maggiore efficacia rispetto gli altri la carica esplosiva della stagione. La tempesta viene descritta passo passo nella sua manifestazione al pastore: dapprima si avvicina da lontano nella calura estiva (*allegro non molto allegro*), quindi il pastore che si spaventa per l'improvviso temporale (*adagio presto*) ed infine la virulenza sprigionata dalla tempesta in azione (*presto*).

## Autunno

L'Autunno è un concerto in Fa maggiore per violino, archi e clavicembalo. Vivaldi descrive la figura del Dio romano Bacco: un'iniziale panoramica della vendemmia è seguita dall'ebbrezza provocata dal vino, movimento dal titolo "*I dormienti ubriachi*", in un clima trasognato e sereno. L'ultimo movimento coincide con i martellanti ritmi della caccia.

## Inverno

L'Inverno è un concerto in Fa minore per violino ed archi. Il concerto era stato concepito da Vivaldi perché fosse eseguito in chiesa, tant'è che i toni pastorali costringevano l'orchestra a suonare quasi in sordina, quasi a non voler disturbare i fedeli in preghiera.

L'Inverno viene descritto in tre movimenti: l'azione spietata del vento gelido (*allegro non molto*), il secondo movimento, tra i più celebri de Le quattro stagioni, della pioggia che cade lenta sul manto ghiacciato (*largo*) e la serena accettazione del clima rigido invernale (*allegro*).

## L'ESTRO ARMONICO

"Don Antonio Vivaldi, noto come il Prete Rosso, violinista incomparabile, altamente stimato per i suoi concerti e per le sue composizioni, profitò una volta di un compenso di ducati 50.000, ma a causa della sua eccessiva prodigalità morì in miseria a Vienna".

Questo breve avviso apparve poco dopo la morte di Vivaldi nel luglio 1741, e rimase ignoto al pubblico di appassionati musicali fino agli anni Trenta del nostro secolo quando ebbe inizio il grande revival vivaldiano.

Persino la data della sua nascita - 4 marzo 1678 - non è stata confermata prima del 1962, quando uno studioso dall'occhio vigile ha scoperto il suo nome nel registro di battesimo della chiesa di San Giovanni in Bragora nel sestiere Castello di Venezia in cui aveva vissuto la famiglia di Vivaldi.

Oggigiorno buona parte della sua svariata opera, costituita da concerti, sonate e musica sacra, viene eseguita regolarmente ed occupa una sostanziale parte del repertorio discografico - le sue opere più popolari sono state addirittura incise numerose volte; e persino le sue opere liriche

splendide ma trascurate cominciano a figurare nei cataloghi discografici, anche se siamo ancora in attesa di una pubblicazione in edizioni moderne adatte per l'esecuzione.

Ma nonostante le ricerche pionieristiche svolte da numerosi studiosi dagli anni Quaranta fino ad oggi, mancano ancora molti dettagli personali del "prete dai capelli rossi che suonava il violino".

# L'ESTRO ARMONICO

*CONCERTI*

Consacrati

ALL'ALTEZZA REALE

*Di*

## FERDINANDO III

GRAN PRINCIPE DI TOSCANA

Da D. Antonio Vivaldi

*Musico di Violino e Maestro de Concerti del  
Pro Ospedale della Pietà di Venezia*

### OPERA TERZA

LIBRO PRIMO.

*A. TAVARONDA*

Aux depens d'ESTIENNE ROGEE Marchand Libraire

& Michel Charles Le Conte

1714 N° 5

Fortunatamente il rapporto di Vivaldi con l'Ospedale della Pietà è abbastanza bene documentato, e grazie ai resoconti di alcuni testimoni oculari che visitarono Venezia, stiamo cominciando a formarci un'immagine chiara di come egli si sia conquistato la straordinaria reputazione che andò spargendosi rapidamente attraverso tutta l'Europa. L'Ospedale della Pietà che era uno dei più noti "ospedali" di Venezia, istituzioni caritatevoli per orfani, bambini abbandonati o illegittimi, in parte sovvenzionati dalla spesa pubblica.

Fondato nel 1346 ed ingrandito parecchie volte, l'Ospedale della Pietà (esclusivamente femminile) era famoso per l'alto livello dell'insegnamento musicale, ed i suoi concerti di beneficenza godevano di grande prestigio.

Vivaldi fu assunto all'Ospedale nel 1703 - l'anno in cui fu consacrato prete - col titolo "Maestro de' concerti". Per quasi Quarant'anni insegnò alle ragazze il violino e possibilmente anche altri strumenti a corda, diresse i concerti della domenica e nei giorni festivi ed acquistò anche strumenti musicali per l'istituzione.

Il periodo dopo l'inizio della sua carriera operistica nel 1713 fu segnato da frequenti assenze e rinnovi di contratto; quello stesso anno lasciò Venezia Francesco Gasparini, che occupava alla Pietà la carica più prestigiosa - quella di "maestro di coro" - e Vivaldi cominciò ad assumere alcuni dei suoi compiti, vale a dire la composizione di opere corali.

La carriera di uno dei musicisti più pittoreschi, dinamici e prolifici dell'epoca cominciò dunque a svilupparsi contemporaneamente in varie direzioni: quello di compositore, interprete, insegnante ed anche di impresario.

Vivaldi il compositore ed interprete deve aver spesso sorpreso e strabiliato gli ammiratori, poiché i suoi concerti in particolare sono pieni di elementi sensazionali ed originali.

Il grado di sperimentazione, i frequenti elementi programmatici e la vitalità dell'invenzione sono caratteristiche del grande maestro barocco.

All'inizio della sua carriera egli affermò praticamente da solo il concerto in tre tempi caratterizzato dalla forma di "ritornello" dei movimenti estremi.

Dei circa cinquecento concerti, più di duecento sono per violino solista, e più di ottanta concerti complessivi sono apparsi in stampa durante la sua vita.

I dodici concerti che formano *L'estro armonico* furono i primi ad essere pubblicati ed uscirono nel 1711 ad Amsterdam, che in quel periodo era il centro Europeo più importante per la stampa musicale. Ben presto questi concerti diventarono famosi ed influenti per la loro brillante invenzione e varietà.

La raccolta si divide in quattro gruppi di tre concerti l'uno, ciascun gruppo consistente di un concerto per quattro strumenti, un doppio concerto ed un concerto solistico.

## LA CETRA

Orfeo la impiegava per incantare le belve, Arione per incantare i delfini. Anfione, soltanto per mezzo del suo suono, riuscì perfino ad erigere le mura di Tebe. Tale è il potere di questo strumento dalle qualità soprannaturali: la lira, detta anche cetra.

Il titolo *La Cetra* era stato usato nel 1673 da Giovanni Legrenzi per la sua collezione di sonate op.10; venne impiegato poi da Vivaldi nel 1727 e 1728 per due raccolte di dodici concerti ciascuna, e fu usato ancora verso il 1738 da Alessandro Marcello, anche in questo caso per una serie di concerti.

In questi titoli, il riferimento alla lira non recava l'intenzione di imitare lo strumento stesso, bensì rappresentava un gesto di riverenza verso l'antica Grecia, forse anche accompagnato dal desiderio che la musica che vi doveva seguire potesse esercitare sugli ascoltatori un fascino pari a quello delle lire della mitologia.

*La Cetra*, op. 9 di Vivaldi fu pubblicata nel 1727 da Le Cène ad Amsterdam, con una dedica a Carlo VI, imperatore d'Austria, che egli ebbe occasione di conoscere l'anno successivo. I due s'intrattennero a lungo, e l'imperatore offrì a Vivaldi una cifra notevole di denaro ed una medaglia d'oro con una catena, nominandolo cavaliere.

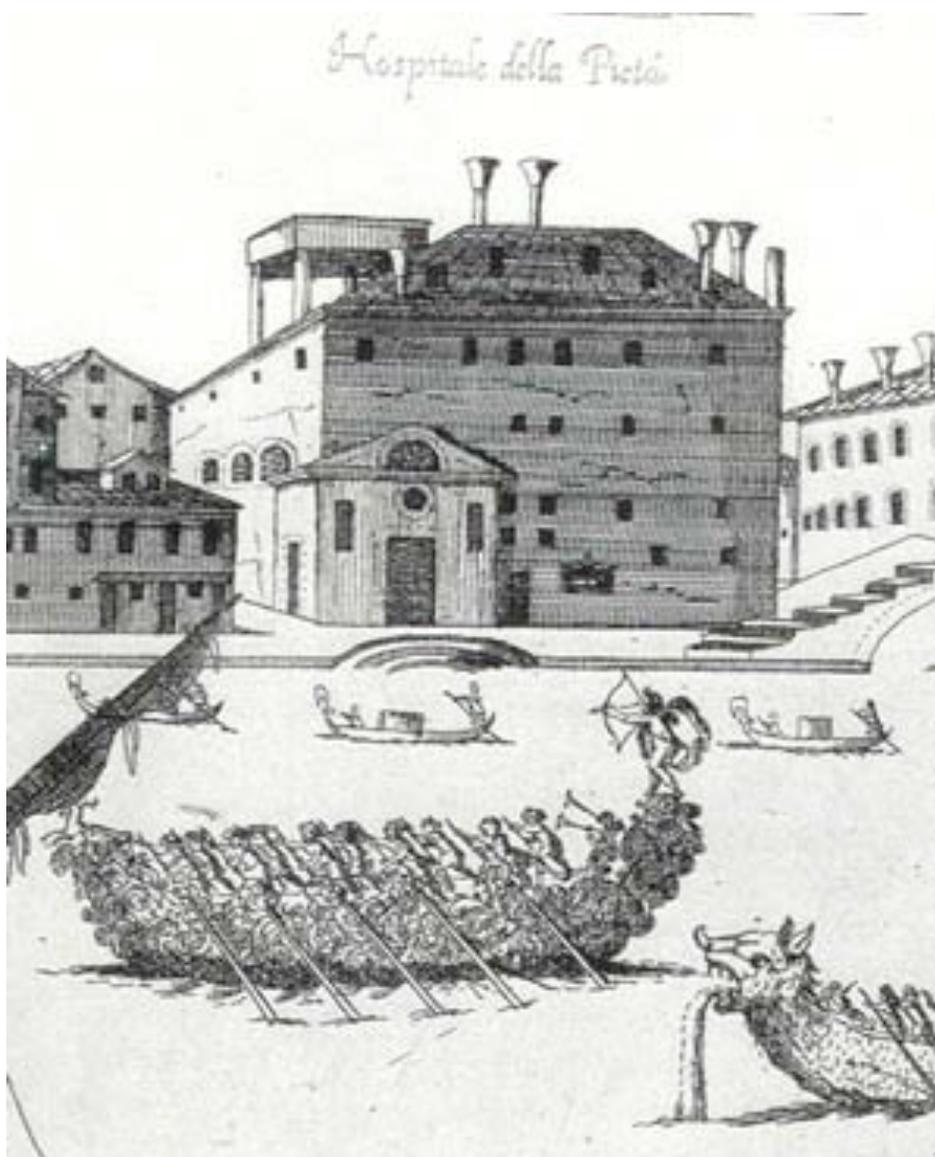
Nello stesso 1728 Vivaldi dedicò all'imperatore una nuova serie di dodici concerti, anche questa intitolata *La Cetra*, purtroppo giuntaci soltanto sotto forma delle parti autografe, fra le quali manca quella del primo violino.

Queste due collezioni della *Cetra* hanno in comune un concerto ed un movimento. Per ciò che riguarda il resto di quell'altro manoscritto intitolato *La Cetra*, alcuni concerti sono sopravvissuti come manoscritti autografi o copie di essi, e due apparvero nel 1729 come nn. 2 e 5 dell'op.

11. Quest'ultimo fatto dimostra che le raccolte di concerti pubblicate non sono state concepite e neanche scritte nello stesso periodo.

Il fatto che *Le quattro stagioni* fossero state in circolazione sotto forma di manoscritto molto tempo prima della loro pubblicazione appare evidente nella dedica della sua op. 8, nella quale Vivaldi scrisse "Supplico non meravigliarsi se tra questi pochi, e deboli Concerti V.S ILL ma troverà le quattro Stagioni sino da tanto tempo compatite dalla Generosa Bontà di V.S ILLma".

## **BOZZETTO DELL'OSPEDALE DELLA PIETÀ**



La pubblicazione di composizioni che si trovano già in circolazione sotto forma di manoscritto ne accelerò di molto la divulgazione, e contribuì a diffondere la fama di Vivaldi, anche se tale processo probabilmente non gli rese molto dal punto di vista finanziario.

Ciò è deducibile dalla decisione presa dallo stesso Vivaldi, come narrò Edward Holdsworth nel 1733, "..... di non pubblicare più concerti, poiché sostiene che ciò gli impedisce di vendere i manoscritti delle sue composizioni, cosa che secondo lui gli renderebbe di più".

Vi fu un grande aumento nella quantità di musica stampata, reso possibile da alcune modifiche nella tecnica della stampa che si verificarono all'inizio del secolo in Olanda ed in Inghilterra, e che posero questi due paesi in testa all'Europa nel campo della stampa musicale.

Invece del sistema più antiquato dei caratteri mobili, che stampavano ogni nota separatamente nella sua giusta posizione sul pentagramma, gli editori Estienne Roger ad Amsterdam e John Walsh a Londra utilizzavano delle lastre incise.

Sin dalla fine del XVI sec. la musica era stata però incisa soltanto su lastre di rame. L'impiego del peltro, meno caro e di consistenza più soffice e quindi più malleabile, assieme all'uso del punzone per formare le teste delle note, dalle chiavi e via dicendo, contribuirono a rendere la stampa musicale meno cara e più rapida e leggibile.

L'attrattiva di questo tipo di stampa perfezionato, e la grande richiesta che ne fece il pubblico, indussero Vivaldi a far stampare la sua prima serie di concerti, *L'Estro armonico*, op. 3, presso Roger. La ditta di Roger passò in seguito in mano a suo genero, Michel-Charles Le Cène, il quale seguì a pubblicare altri otto numeri d'opera della musica di Vivaldi.

Vivaldi attribuì un certo ordine ai dodici concerti dell'op. 9, che furono pubblicati sotto forma di due raccolte di sei ciascuna, incominciando ambedue con concerti che presentano primi tempi molto simili (sia per il contenuto melodico che per il loro carattere vivace), e concludendo ambedue con composizioni per violino scordato.

Entro il ciclo vi è una notevole varietà sia per quel che riguarda il carattere della musica sia per la stesura della parte del violino solista, che comprende numerosi esempi di articolazione dell'arco, tutti affascinanti e di grande effetto.

IL CIMENTO DELL' ARMONIA  
E DELL' INVENTIONE

CONCERTI

a 4 e 5

Consacrati

ALL' ILLUSTRISSIMO SIGNORE

*Il Signor Vonceslao Conte di Kersin, Signore Ereditario  
di Mchenschelbe, Lomuz, Tschirtz, Kowinetz, Kauritz, Doubek,  
et Sowluska, Cameriere Attuale, e Consigliere di*

*S. M. C. C.*

DA D. ANTONIO VIVALDI

*Maestro in Italia dell' Illustris<sup>mo</sup> Signor Conte Sudetto  
Maestro de' Concerti del Pio Ospitale della Pietà in Venezia  
Maestro di Capella da Camera di S. A. S. il Signor  
Principe Filippo Langravio d' Hassa Darmstadt.*

OPERA OTTAVA

*Libro Primo*



*in AMSTERDAM*

*Spesa di* MICHELE CARLO LE CENE

*Libraio.*

*N.º 320*

## LA STRAVAGANZA

Il titolo *La Stravaganza* presenta più problemi di comprensione oggi che non all'inizio del Settecento, quando i compositori ed esecutori venivano celebrati per le loro *stravaganze*, i loro exploits nel contenere l'innesto ed il bizzarro entro le forme canonizzate.

Già da parecchi anni si erano usati titoli simili: le *Conoscenze stravaganti* di De Macque, Trabaci e Del Buono avevano fissato il significato del termine durante il secolo precedente, nel senso di stravaganze armoniche che superavano perfino le audacità cromatiche dei madrigali di Gesualdo, mentre il *Capriccio stravagante* di Carlo Farina, pubblicato nel 1627, impiegava ogni possibilità della nuova

tecnica violinistica a scopi programmatici estremi, inclusa l'imitazione di cani e gatti.

I dodici concerti della *Stravaganza* di Vivaldi sono caratterizzati soprattutto dalla loro audacia armonica: essi dimostrano anche tuttavia la meticolosità con cui Vivaldi sceglieva e raggruppava i brani atti alla pubblicazione - nonostante egli affermasse di poter comporre, in condizioni normali, un concerto in tutte le sue parti in meno tempo di quanto non ci volesse per ricopiarlo.

In ognuno di questi concerti egli propone una soluzione attentamente calibrata al problema di come evitare la *perfidia* - il contrario della *stravaganza*, definibile come la *tendenza* alla monotonia di intarsio, forma e ritmo.

Vivaldi decide di suscitare e poi confutare tutte le aspettative che il pubblico si sarebbe atteso dal concerto tradizionale concepito da Corelli, o dalle precedenti raccolte vivaldiane.

La sua imprevedibilità è però ben lungi dal bizzarro, dato che l'organizzazione della raccolta è nel suo insieme tanto meticolosa quanto quella dell'op. 3, dove *L'Estro armonico* era strutturato in gruppi ternari con varie combinazioni solistiche.

*La Stravaganza* è scandita binariamente, con l'alternarsi di maggiore e minore, e con l'espedito già impiegato nell'op. 3 per finire in maggiore. Entro quest'ossatura ordinata, comunque, troviamo meno uniformità ed un'ampia varietà di allusioni che contribuiscono ad affermare il carattere idiosincratico della *stravaganza* vivaldiana. La serie comprende elementi sia del concerto grosso (sebbene solo il n. 7 ne addotti la forma quadripartita) sia del più recente concerto per strumento solista, con la sua concomitante forma tripartita.

Del gruppo, cinque (i nn. 2, 5, 8, 10 e 12) sono veri e propri concerti solistici, ed in questi Vivaldi risponde alle implicazioni della forma tripartita enfatizzando il ruolo e l'ampiezza dei movimenti lenti.

Mentre i predecessori come Torelli credevano scrivere adagi consistenti in qualche accordo di punteggiatura o poco più, Vivaldi colse l'occasione per accrescere il contrasto drammatico fra elementi solistici e del "tutti".

In parecchi dei tempi lenti la parte solista si presenta talmente ornata, che ai violinisti italiani dell'epoca - abituati com'erano ad improvvisare i propri abbellimenti - tale caratteristica risulta in se stessa una *stravaganza*.

Ma se si deve citare uno dei concerti come esempio dello stile

"stravagante", il candidato migliore sarà il n. 8. Questo si apre non con un gagliardo ritornello, bensì con un assolo del violino quasi atonale che si fa poi strada solo a malavoglia verso il re minore per l'entrata del ritornello aggressivo.

## MANIFESTO PER LA PRIMA DELL'ORATORIO "JUDITHA TRIUMPHANS"

JUDITHA TRIUMPHANS  
DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE  
*Sacrum Militare Oratorium*  
HISCE BELLI TEMPORIBUS  
A Placentium Virginum Choro  
IN TEMPLO PIETATIS CANENDUM  
JACOBI CASSETTI EQ.  
METRICE' VOTIS EXPRESSVM.  
Piissimis ipsius Orphanodochii PRÆSI-  
DENTIBVS ac GUBERNATORIBUS  
submissè Dicatum .  
MUSICÆ EXPRESSVM  
*Ab Admod. Rev. D.*  
ANTONIO VIVALDI  
  
VENETIIS , MDCCXVI.  
Apud Bartholomæum Occhium, sub signo S. Dominici.  
SUPERIORUM PERMISSU.

I seguenti passi solistici si pongono in relazione ai *tutti* solo a distanza; e senza più sviluppare queste idee; il solista precipita in una successione di esperimenti armonici: una battuta di Adagio, un breve Presto basato interamente frasi di accordi, che conduce senza soluzione di continuità ad un Adagio più esteso, epitome delle "modulazioni armoniche innaturali" esposte dal critico e compositore Settecentesco Avison.

Contrassegnano questa parte degli archi le *arcate lunghe* vivaldiane, espressione indicante la proibizione di ulteriori abbellimenti, e nel basso cifrato l'indicazione *arpeggio per il cembalo*. L'ultimo movimento è l'unico ad iniziare in modo normale, con un *tutti* nello stile di un minuetto che si sviluppa in due idee contrastanti: una frase dolce sugli archi ed una struttura puntata, ciascuna delle quali viene poi impiegata indipendentemente in avventurosi assoli.

È sulla base di un tempo come questo che Vivaldi è stato accreditato con la preveggenza delle forme classiche, identificando la sua disposizione del *tutti*, lo sviluppo ed il contrasto delle parti solistiche ai principi del concerto classico.

Di fatto però, tenendo bene in mente il suggerimento di Quantz che "le idee migliori del ritornello possono venire spezzettate e poste fra gli assoli o al loro interno", e rammentando anche l'ingenuità del compositore stesso nel rapportare la sua *stravaganza* al materiale musicale fondamentale, questo movimento può essere interpretato come l'inevitabile esito di una tipica creatività barocca.

## IL FLAUTO DI VIVALDI

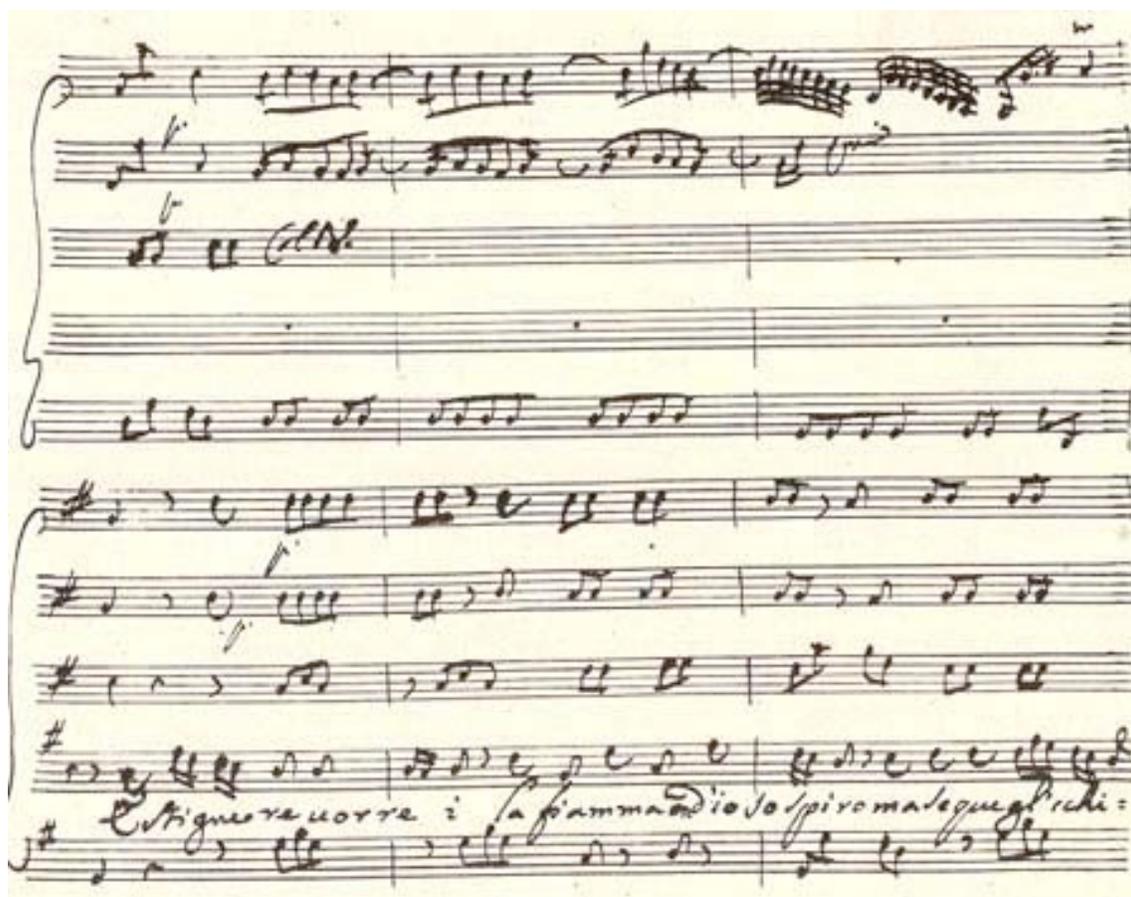
Nelle partiture di Vivaldi, come in quelle di molti suoi contemporanei, viene prescritto sia il "flauto" che il "traversiere", due termini che stavano ad indicare rispettivamente il flauto dolce (diritto) e quello traverso. All'inizio del Settecento il primo dei due strumenti godeva ancora di notevole diffusione a Venezia, dove Vivaldi insegnava nell'istituto della Pietà, come testimonia tra l'altro la pubblicazione nel 1712 delle sonate op. 2 di Benedetto Marcello.

Di lì a poco, tuttavia, il flauto dolce sarebbe stato progressivamente rimpiazzato dal traversiere. Dotato di maggiori capacità dinamiche e timbriche e, di conseguenza, di possibilità espressive ancora inedite, esso era costruito di bosso, di ebano o di avorio, materiali assai resistenti ma ancora lontani dalla robustezza e dalla conseguente sonorità squillante

del metallo oggi impiegato (di solito una lega d'argento); il corpo era rastremato verso l'estremità, non cilindrico come quello odierno; aveva una sola chiave (il mi bemolle) al posto della "meccanica" moderna; i fori di diteggiatura, infine, erano molto stretti rispetto a quelli attuali e limitavano quindi la potenza sonora.

Tali caratteristiche determinavano un timbro più scuro ed una sonorità più contenuta e pastosa rispetto a quella del flauto moderno di metallo, il quale offre tuttavia al flautista una serie di risorse tecniche non disponibili sul traversiere.

## STRALCIO DI UNO SPARTITO



A handwritten musical score on aged paper, featuring a flute part and a piano accompaniment. The flute part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written on two staves, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a line of handwritten text in Italian: *Estiguerà uorre i la fiamma di olopiromalequeghi richi:*

Anche nelle opere di Vivaldi è possibile rintracciare le prove del suddetto cambiamento ed oggi si tende a considerare le sue composizioni del flauto dolce più antiche di quelle per traversiere. Il primo impiego sicuro del nuovo strumento da parte di Vivaldi avvenne nel 1727 con l'opera *Orlando*, cui seguì nel 1728 l'edizione dei concerti dell'op. 10: tali composizioni coincidono dunque, con ogni possibilità, con il momento in cui nacque l'interesse vivaldiano per tale strumento, e ciò è confermato dal fatto che, sempre nel 1728, nel citato istituto della Pietà - dove il flauto dolce era stato insegnato fin dal 1706 - venne assunto Ignazio Siber, in precedenza a lungo insegnante di oboe, ma questa volta con l'incarico di docente di flauto traverso.

Il crescente apprezzamento per il nuovo strumento e la progressiva dimestichezza con esso da parte di Vivaldi spiegano anche la cronologia dei sei concerti che costituiscono l'op. 10, cinque dei quali sono arrangiamenti o trascrizioni per traversiere ed archi di più antichi concerti comprendenti il flauto dolce o anche lo stesso traverso.

I primi tre brani di tale raccolta (quelli con un titolo didascalico "La tempesta di mare", RV 433, "La notte", RV 439, "il gardellino", RV 428, così come il sesto della serie (RV 437), sono tutte opere concepite in origine come concerti da camera; più eloquente è il caso del Concerto n. 5 (RV 434), una trascrizione per traversiere di un precedente concerto per flauto dolce (RV 442), il cui movimento lento, originariamente nella tonalità di fa minore (adatta appunto al flauto dolce), fu trasposto in sol minore per renderlo più adatto alla diteggiatura del flauto traverso.

Solo il quarto Concerto di questa serie (RV 435) sembrerebbe esser stato composto direttamente per il traverso, senza adattamenti di sorta; ma anche questa è un'ipotesi da verificare, visto che potrebbe essere esistita una fonte precedente oggi non conosciuta.

In generale non è semplice indicare le peculiarità della scrittura dei due modelli di flauto ed in che cosa siano riconoscibili le nuove versioni di questi concerti.

Una caratteristica comune ai concerti solistici per traversiere è, però, un uso disinvolto dello strumento ed una certa tendenza a sfruttare modelli violinistici, come ad esempio la presenza di note ribattute e di successioni ripetute di arpeggi spezzati.

Sebbene inoltre, tanto che il flauto dolce quanto quello traverso si muovano entro l'ambito di 2 ottave ed una seconda (da re, a mi, il traverso, da fa, a sol, quello dolce di taglia contralto), quello dolce ha la

tendenza ad avventurarsi con maggior disinvoltura nel registro acuto, tendenza facilitata sia dalla taglia leggermente più piccola sia dalle caratteristiche stesse dell'emissione sonora dello strumento.

Le qualità formali di tutti i brani presentati non si discostano molto da quelle di gran parte del repertorio strumentale vivaldiano, la cui principale peculiarità - pur nel rigoroso rispetto dell'alternanza tra tempi brillanti e veloci e tempi espressivi e lenti - è la continua variazione delle cellule ritmiche e melodiche rispetto a quelle armoniche, con un grado massimo di originalità contenuto nel rispetto di un idioma sostanzialmente sempre identico a se stesso.

## **SEVERINO GAZZELLONI**



È questo il principale tratto distintivo della musica vivaldiana, la quale sfugge però sapientemente alla ripetitività tramite una continua variazione di tali cellule tematiche e ritmiche, come in un meraviglioso caleidoscopio sonoro nel quale pochi colori di base vengono continuamente variati con effetti sempre nuovi e sorprendenti.

Si va così della concitazione (ritratta con elementi puramente "musicali") della tempesta di mare, alle allusioni onomatopeliche del canto del cardellino, ai fantasmi allusivamente evocati nel Concerto "La notte". Il tutto con quella leggerezza di tocco e con quella briosità tipicamente vivaldiana, derivato dall'uso sapiente e variegato degli strumenti, uso che si fa qui particolarmente consapevole delle difficoltà cui va incontro lo strumento solista (esso traspare ad esempio dalle correzioni apportate dall'autore sulle partiture autografe).

Un caso particolare è rappresentato infine dal Concerto RV 441, l'unico tra quelli qui raccolti ad essere stato destinato esclusivamente al flauto dolce.

Questo concerto presenterebbe difatti difficoltà tecniche davvero notevoli per un esecutore di traversiere (si pensi ad esempio agli ardui salti d'ottava ed ai veloci accordi spezzati), difficoltà che possono invece essere affrontate brillantemente con il moderno flauto traverso metallico - s'intende! - affidato ad un virtuoso d'eccezione.