

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 dava 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.

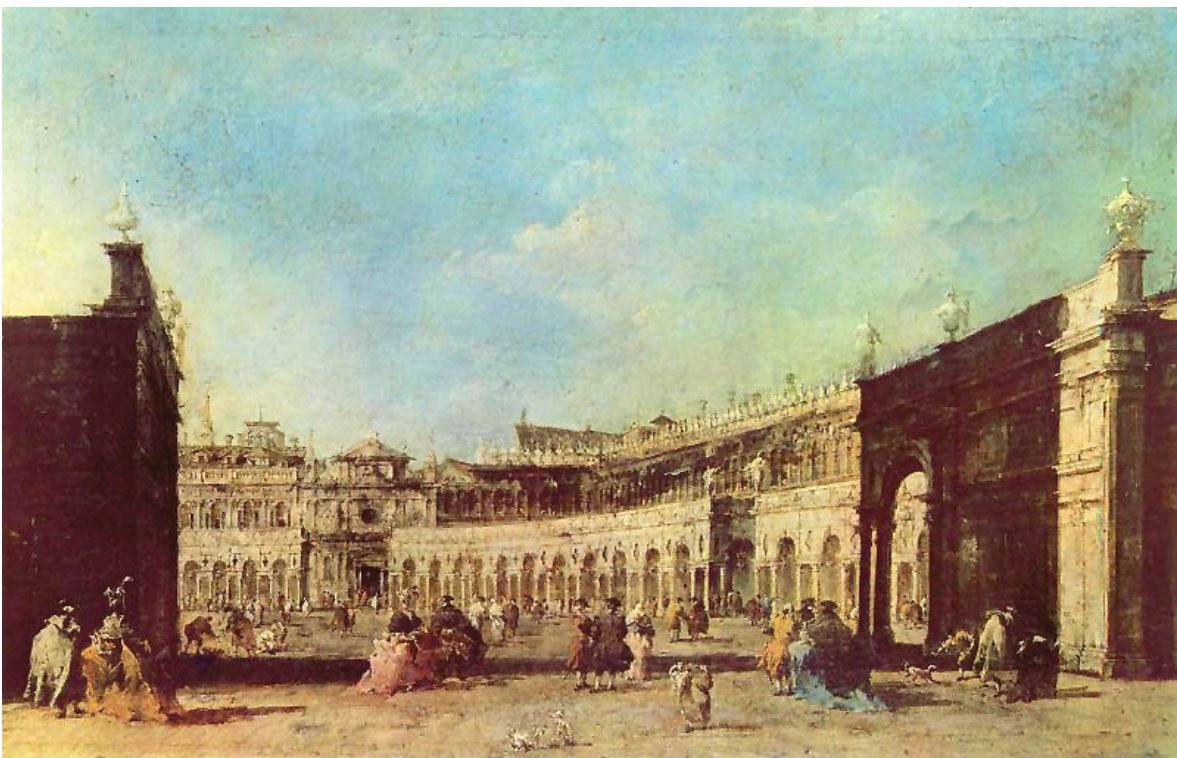
Tale anno è stato ritrovato dal Lesure, il quale vi è giunto abilmente ricercando tutti gli annunci pubblicitari che Roger faceva stampare sui maggiori giornali olandesi e stranieri all'apparire di una sua nuova edizione musicale: l'annuncio per l'Estro armonico si trovava nel "The Post Man" del 6 X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

Tra il 1711 ed il 1717 la posizione di Vivaldi si stabilizzò con un atteggiamento positivo e di stima da parte dei reggenti 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); Tieteburga (A. M. Lucchini, 1717); Armida al campo d'Egitto (G. Palazzi, 1718); Scandenberga (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 "Tatro alla Moda" 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 da 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 pubblicato nel 1711, l'altro caposaldo della letteratura Concertistica barocca è Il cimento 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
ALLA MODA
O S I A
METODO sicuro, e facile per ben comporre, & eseguire
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, Impresarij,
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.

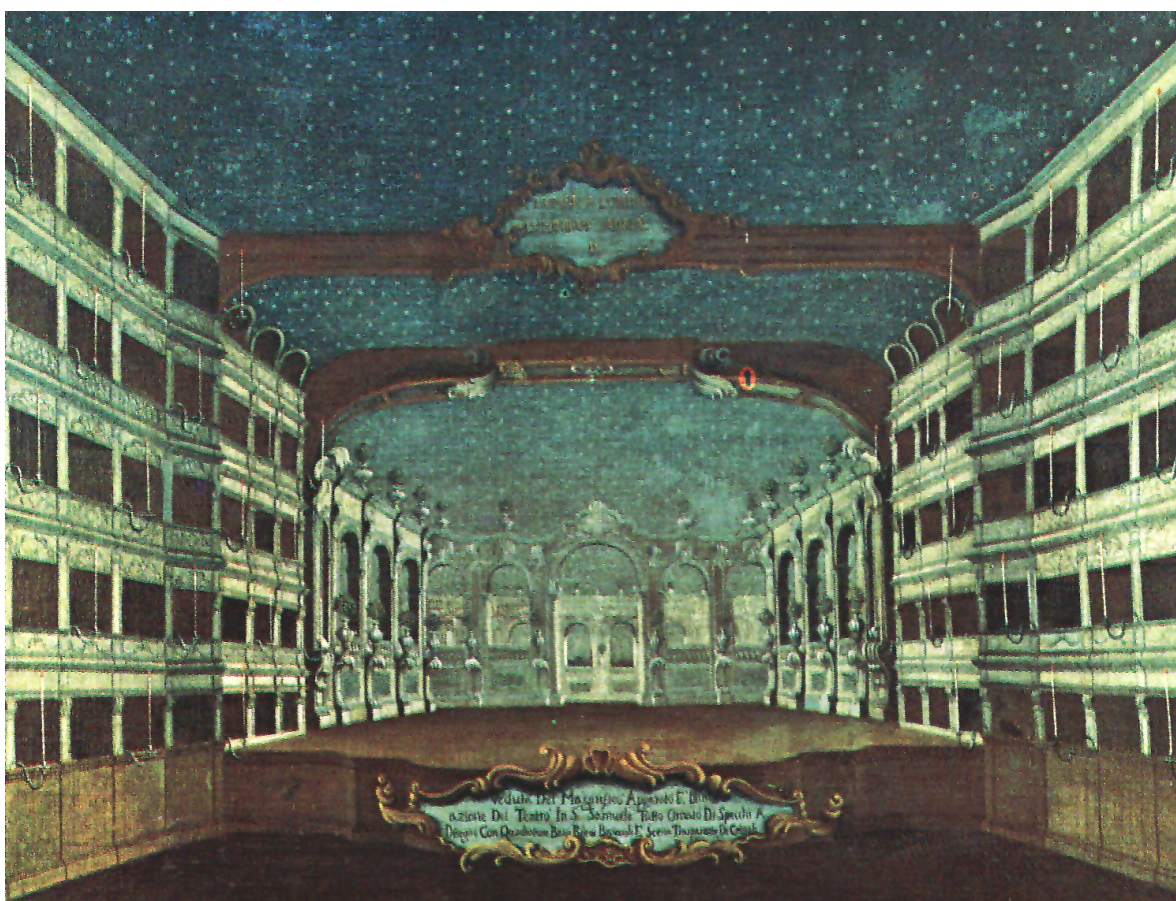
Molti sono i maneggi, i raggiri, i sotterfugi che, senza alcun dubbio, Vivaldi pose in atto per raggiungere il massimo guadagno e poter ottenere, dal punto di vista della rappresentazione, tutto quello che richiedeva.

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 scritture;
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 gl'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 scritture.

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.

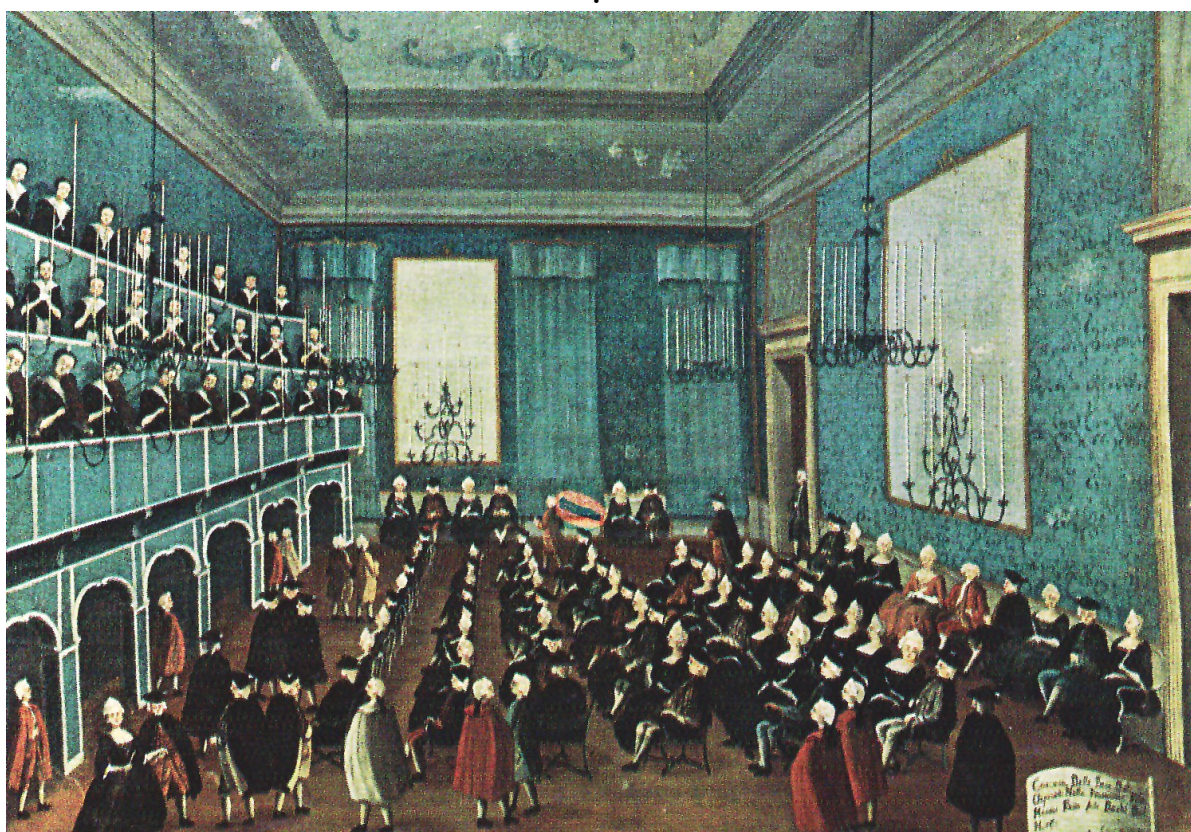
Fallita, dunque, l'impresa per il 1737, quella del 1739 - resa possibile

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 Messa, 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"**

Al:

L'orche' naggio nel suo uolo l'or' mio che il cor mi ha tolto per te pare, par' la mano a ti chiama mio re:

e so' ma' ma' non parlo già 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.

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.

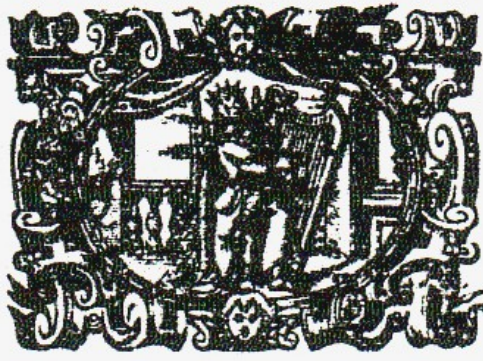
Nei quindici spartiti scritti nei primi dieci anni, tra il 1713 ed il 1723, Vivaldi non si scosta dal modello stereotipo veneziano basato su un recitativo secco piuttosto sviluppato e monotono, senza risparmio di parole, su un recitativo arioso stilizzato e tirato via, infine su un tipo d'aria non ancora 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 Termodonte 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
G A M B A R A
NOBILE VENETO & c.
Dà D. Antonio Viualdi Musico di Violino
Professore Veneto
OPERA PRIMA.



IN VENETIA. Da Gioseppe Sala. M. D. CCV.

Si Vendono à S. Gio: Grisostimo All'Insegnar del Rè David.

Le 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), sono 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 *Verseti*) 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 un 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).

SONATE PER DUE VIOLONI

SONATA IN SOL MAGGIORE PER DUE VIOLINI E BASSO CONTINUO, RV 71

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (sol maggiore)
2. Larghetto (si minore)
3. Allegro (sol maggiore)

Organico: 2 violini, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1947

Il secondo e il terzo movimento sono rielaborati negli omologhi movimenti del Concerto per 2 violini RV 516

Meno contrappuntistico e meno posato, ma più estroso, virtuosistico e colorato di Emanuel Bach è Antonio Vivaldi nella Sonata in sol maggiore per due violini RV 71, presumibilmente scritta tra il 1720 e il 1730 e conservata insieme ad altre tre Sonate dello stesso genere in un manoscritto del Fondo Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino. Si tratta d'un vero Duetto perché, sebbene Vivaldi abbia scritto anche la linea del basso, una precisa indicazione sul manoscritto afferma che la sua esecuzione è facoltativa: dunque questa Sonata è un precoce tentativo di emanciparsi dal vincolo del basso continuo.

Rompendo con l'esempio di Arcangelo Corelli, mantenuto vivo in Italia da Benedetto Marcello e Tommaso Albinoni e all'estero da altri grandi compositori come Georg Friedrich Händel, Vivaldi divide la Sonata in tre movimenti, come i suoi Concerti: un'affinità stilistica confermata dal fatto che il secondo e il terzo movimento furono rielaborati dal compositore veneziano nel Concerto per due violini e orchestra d'archi RV516. Ma a rendere questa Sonata inconfondibilmente vivaldiana è soprattutto il modo con cui viene sfruttato al massimo il potenziale virtuosistico, coloristico ed espressivo del violino.

TOMASO ALBINONI



Nei due Allegro sono impiegati ampi salti, doppie e triple corde, contrasti di piano e forte, di legato e staccato, ornamentazione virtuosistica; il Larghetto invece è raccolto e severo, memore dell'esempio di Corelli, ma i coloriti armonici e gli abbellimenti in funzione espressiva gli conferiscono modi più moderni e sensibili.

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 febbraio 2009**

SONATE PER STRUMENTI DIVERSI

SONATA IN DO MINORE PER VIOLINO, VIOLONCELLO E BASSO CONTINUO, RV 83

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (do minore)
2. Largo (do minore)
3. Allegro (do minore)

Organico: violino, violoncello, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Schott, Magonza, 1969

Il manoscritto della Sonata di Vivaldi fa parte della raccolta "Mauro Foà*" custodita presso la Biblioteca Nazionale di Torino e porta il titolo Suonata a violino e Violoncello.

Nei confronti della sterminata produzione dei Concerti per strumento solista, sono poche particolarmente le Sonate del gruppo che ci interessa, ossia delle Sonate per complessi vari nel quale la Sonata in do minore occupa nell'ordinamento dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi il primo numero (F. XVI n. 1).

La Sonata è breve (non arriva ai 10 minuti) e di grande semplicità di concezione, fondata com'è sui tipici moduli ritmico-melodici Vivaldiani, qui assai concisi e scarsi, diremmo, di conseguenze.

Essi vengono, soprattutto nei due archi, palleggiati in imitazioni o annodati in doppia voce a terze o seste.

Nondimeno le festose sonorità dei due Allegro e, al contrario, il patetico sostanzioso cantare del Largo, sono elementi bastanti a riconoscere in questo lavoro l'impronta inconfondibile del grande maestro veneziano.

Giorgio Graziosi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 febbraio 1964**

COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA D'ARCHI E BASSO CONTINUO

SINFONIA IN DO MAGGIORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 112

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (do maggiore)
2. Andante (do minore)
3. Presto (do maggiore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: 1720

Edizione: Ricordi, Milano, 1971

La produzione strumentale di Vivaldi comprende diversi lavori intitolati Sinfonia (il Pincherle ne segnala diciotto, oltre cinque di cui non rimane che l'incipit del catalogo Breitkopf); ad essi si possono aggiungere, come composizioni affini, una cinquantina di Concerti, conservati principalmente nelle raccolte Foà e Giordano di Torino, i quali recano il titolo di Concerto a quattro o di Concerto ripieno. Per quanto riguarda la cronologia delle Sinfonie vivaldiane, si sa che alcune, apparentate all'ouverture d'Opera, risalgono alla decade 1710-1720, mentre lo stile e la grafia di altre le fanno ritenere contemporanee alle prime raccolte di Concerti, messe insieme fra il 1712 e il 1725.

La Sinfonia in do maggiore, il cui manoscritto è conservato alla Landesbibliothek di Dresda e reca il titolo di Sinfonia dell'Opera 2^a S. Angelo (cioè data al Teatro S. Angelo di Venezia), risale presumibilmente al 1716-'17; essa fu stampata per la prima volta nel 1935, insieme ad altre due Sinfonie conservate manoscritte a Dresda, da Ludwig Landshoff per conto dell'editore Peters di Lipsia.

Come tutte le Sinfonie di Vivaldi, la Sinfonia in do maggiore ha il taglio del Concerto e dell'ouverture napoletana, con la suddivisione in due movimenti rapidi intercalati da un movimento lento.

L'Allegro, il cui tema è basato sull'accordo maggiore fondamentale, ha il carattere di una franca affermazione tonale tipicamente vivaldiana.

L'Andante, in minore, è un brano dall'inedito semplice e pacato.

Il brevissimo Presto conclude il Concerto con due sezioni simmetriche di sedici battute ciascuna. La strumentazione è per archi e cembalo.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 5 aprile 1961**

CONCERTO IN DO MINORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 120

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro non molto (do minore)
2. Largo (do minore)
3. Allegro (do minore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1949

La fama di Vivaldi è legata soprattutto alle raccolte strumentali e ai Concerti, dove riversò il suo temperamento ardente e irrequieto e la sua inesauribile invenzione musicale, sotto il profilo tecnico ed estetico.

Dopo aver seguito rispettosamente l'insegnamento di Corelli e di Albinoni che avevano portato al massimo sviluppo il cosiddetto Concerto grosso, cioè un componimento in cui un gruppo di strumentisti scelti (il Concertino) si contrappone al grosso dell'orchestra (o ripieno), Vivaldi introdusse sostanziali cambiamenti all'interno della forma del Concerto, sviluppando certi aspetti solistici che avrebbero avuto larga risonanza nel periodo classico.

Oltre ad adottare abitualmente la forma tripartita (allegro-adagio-allegro) e a regolare con equilibrio il contrasto fra i due movimenti di apertura e di chiusura e quello centrale, Vivaldi tende costantemente alle ariose e audaci conquiste dell'espressione solistica, secondo un modo di comporre particolarmente apprezzato dai contemporanei del musicista e dallo stesso Bach.

Si prendano, ad esempio, i celebri quattro Concerti che aprono l'op. 8 «Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione» e che si intitolano alle stagioni, «La Primavera», «L'Estate», «L'Autunno», «L'Inverno»: al di là dei valori sostanziali della musica, si tratta di vere composizioni per un violino solista accompagnato da orchestra d'archi e clavicembalo per il basso continuo.

Anche il Concerto oggi in programma, che appartiene alla immensa produzione vivaldiana del settore (si parla di oltre 250 Concerti per archi e cembalo) non si distacca da questa linea stilistica e alterna in un brillante contrasto pezzi d'insieme a fioriture solistiche, in un impasto strumentale di piacevole effetto.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 16 aprile 1976**

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 123

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re maggiore)
2. Adagio (re maggiore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1951

Il terzo movimento è rielaborato nel quarto movimento del Concerto funebre RV 579

"Qui la musica senza confronti è quella degli ospedali"

(Ch. De Brosses)

Così scriveva l'intellettuale francese Charles de Brosses nel 1739 aggiungendo: "Ve ne sono quattro, tutte popolati di fanciulle bastarde, oppure orfane, oltre a quelle che i genitori non sono in grado di mantenere. Esse sono allevate a spese dello Stato ed esercitate unicamente ad eccellere nella musica. Perciò cantano come angeli e suonano il violino, il flauto, l'organo, l'oboe, il violoncello e il fagotto; insomma non c'è strumento, per quanto grosso, che riesca ad intimidirle. Vivono in clausura come le monache. Soltanto loro partecipano alle esecuzioni ed ogni Concerto può contare su di una quarantina di ragazze. Vi giuro che niente eguaglia il diletto di vedere una monachella giovane e carina, vestita di bianco, con un mazzolino di fiori di melograno all'orecchio, dirigere l'orchestra e battere il tempo con tutta la grazia e la precisione immaginabili".

Il più noto fra i quattro Ospedali (strutture nate nel XIV secolo come ostelli per pellegrini) era quello detto "della Pietà" (ai tempi sistemato in un edificio sulla Riva degli Schiavoni, di fronte all'isola di San Giorgio Maggiore) presso cui Antonio Vivaldi lavorò per quasi tutta la sua vita come "Maestro de' Concerti"; un ruolo che rappresentò per lui non solo la sicurezza del pane quotidiano ma soprattutto un posto di grande

prestigio professionale e un laboratorio di alto livello dove mettere a punto i suoi esperimenti di composizione.

Il rapporto fra Vivaldi e la Congregazione della Pietà, iniziato nel 1704, era regolato da un contratto "rinnovabile": il suo compito principale era soprattutto l'insegnamento del violino ma doveva anche occuparsi dell'acquisto di strumenti per la Cappella e della direzione delle esecuzioni orchestrali pubbliche e private. La composizione delle musiche spettava invece al "Maestro del Choro" che all'epoca era il celebre Francesco Gasparini. Quando, nel 1713, quest'ultimo abbandona l'incarico, il suo sostituto, Pietro Dall'Olio, si dimostra però incapace di mantenere il ritmo incessante della produzione musicale necessaria alle esigenze della Cappella dell'Ospedale.

L'opportunità passa quindi a Vivaldi che, il 2 giugno 1715, viene ufficialmente nominato "Maestro de' Concerti" con la seguente motivazione: "Rileva questa Pia Congregatione della Supplica del Reverendo Don Antonio Vivaldi Maestro di Violino del Choro di questo Pio Luoco, et dalla scrittura delli Signori Governatori Nostri Deputati al Choro ora letta, le ben notte applicationi e fruttuose fatiche prestatte dal Medesimo, non solo nel educar le figlie nelli Concerti di suono, con frutto, e universale agradimento, mà anco le vertuose compositioni in musica contribuite doppo l'absenza del sudetto maestro Gasparini, di una Messa intiera, un Vespero, un Oratorio, più di trenta Motetti et altre fatiche".

Con il passare degli anni però il compositore sente l'esigenza di allontanarsi da Venezia, sia per soddisfare altre committenze (soprattutto operistiche) sia per cercare i favori di nuovi mecenati. Tali assenze, dapprima mal tollerate dai governatori della Pietà, furono in seguito concordate fra le parti: a Vivaldi si chiedeva di continuare a comporre una serie di lavori per la Cappella e - qualora fosse stato lontano - di inviarli tramite spedizione postale (purché le spese non fossero addebitate all'Ospedale); quando invece si fosse trovato in città doveva dirigere personalmente l'orchestra.

E d'altra parte la maggior parte dei suoi lavori strumentali furono scritti proprio per le sue bravissime "Putte". Fra loro spiccava una certa Annamaria, violinista eccelsa, per la quale il compositore scriverà esplicitamente i due Concerti per violino RV 762 e RV 286.

CARICATURA DEL COMPOSITORE



*Il Povero nostro Compositore
di Musica da Camera
L'opera a Capriccio del 1723.*

Un simpatico poemetto anonimo ascrivibile alla fine del 1730 dal titolo Sopra Le Pute Della Pietà Di Coro ce la descrive: [...] Vien la brutta Annamaria vera idea del buon, del bello. / Il Violin suona in maniera / che chi l'ode imparadisa / se pur là su l'alta sfera / suonan gli Angeli in tal guisa / brava in lei del par la Mano / e del Manico, e dell'Arco / l'altra egual si cerca in vano / nello stato di San Marco / anzi in tutto l'orbe intero / non hà egual Femmina, ed Uomo / non esagero, ed il vero / dico ben da Galantuomo. / Come lei qual professore / suona Cembalo, o Violino / Violoncel, Viola d'Amore / Liuto, Tiorba, e Mandolino. / Queste in vero son virtù / da eternar chi le possiede / pure in lei vi è ancor di più [...]"

Il legame con la Pietà cesserà definitivamente solo nel 1740 a causa della decisione di Vivaldi di partire per Vienna. La morte lo coglierà proprio nella capitale austriaca solo pochi mesi dopo.

Il mistero dell'orologio e del tempo giusto

"L'orologio è simbolo della nostra epoca. Pensate agli scatti degli ingranaggi. Ecco: la mia musica è un orologio. Infatti l'ora è divisa in sessanta minuti di sessanta secondi. E pure sul pentagramma la nota intera è suddivisa in mezzi, i mezzi in quarti, i quarti in sedicesimi, i sedicesimi in trentaduesimi. Suoni sempre più brevi e più veloci. Frazioni progressive ritmicamente incessanti... La mia è l'arte della frammentazione... Il segreto della mia musica è tutta qui... Nel mistero dell'orologio e del tempo giusto" (da T. Giliberto, Vivaldi: notte e follia del Prete Rosso).

Dietro questa immaginaria affermazione si nasconde in realtà il vero senso del Concerto barocco vivaldiano, con tutto il suo straordinario potenziale drammatico e teatrale: ogni frase musicale viene scacciata via da quella successiva, i sensi dell'ascoltatore sono di continuo sollecitati da frammenti, idee, guizzi, virtuosismi, riccioli decorativi, alternanza di piani e forti, da una grattata sulle corde, una dissonanza, un trillo stridulo. Tutto scorre per tener desta l'attenzione, per suscitare cioè la "meraviglia".

Vivaldi ebbe insomma un ruolo fondamentale nella storia e nello sviluppo di questa forma, già a partire dalle composizioni che ne serbano

il significato più antico, cioè quello del "mettere insieme", della ricerca dell'armonia del Tutti.

È il caso ad esempio dei Concerti per soli archi (classificati come Concerti a quattro) come il Concerto in re maggiore RV 123, il Concerto in sol minore RV 157 e il Concerto in la maggiore RV 158.

Il suo talento lo porta ad uscire dagli schemi accademici per entrare nel regno della fantasia, della comunicazione estroversa, chiara ed espressiva, tale da poter essere apprezzata dal grande pubblico e non solo da una minoranza di specialisti.

Vivaldi fra l'altro sceglie di codificare definitivamente la struttura del Concerto in tre parti: due movimenti Allegri (generalmente caratterizzati da un "motto" - una idea melodica chiaramente identificabile all'ascolto - sulla quale si innestano rielaborazioni sempre diverse, a volte virtuosistiche, a volte marcatamente ritmiche, a volte originalmente modulanti), separati da un tempo Lento centrale (il cui elemento distintivo è quasi sempre una intonazione languida, cantabile, appassionata).

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 30 marzo 2012**

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 12 N. 3, RV 124

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re maggiore)
2. Grave (si minore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: 1729

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1729

I Concerti vivaldiani dell'op. 12 furono composti tra il 1729 e il 1730 e pubblicati, vivo l'Autore, dall'editore Michele Carlo Le Cene di Amsterdam sotto il titolo: «Sei Concerti a violino principale, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello di D. Antonio Vivaldi musico di violino, maestro del pio ospedale della città di Venezia e maestro di Cappella di camera di S.A.S. il sigr. Principe Luigi Langravio d'Hassia Darmistath. Amsterdam. A spesa di Michele Carlo Le Cene». E il Concerto, che di questa raccolta fa parte, non si raccomanda per particolari caratteristiche che non siano quelle generalmente e giustamente attribuite alla musica vivaldiana.

Sicché da un lato in questo Concerto è possibile ritrovare gli echi di quella specializzazione strumentale che fece del «prete rosso» uno dei maggiori violinisti del primo Settecento: anche in questo Concerto, cioè, e non solo nella parte solistica si nota la immissione di acquisizioni di una tecnica da Vivaldi stesso arricchita in misura notevolissima sia dal punto di vista della ricerca di inedite sonorità che da quello di posizioni più congeniali allo strumento che, infine, da quello della valorizzazione delle risorse più segrete, di nuove possibilità espressive. Non per nulla è stato scritto che le musiche di Vivaldi «nascono per così dire dallo spirito dello strumento» anche se «a questa felice intuizione naturale egli aggiunge una capacità inventiva straordinaria, una duttilità ed una multiformità di idee che sconcertano ancor oggi».

D'altra parte, questo Concerto ci sembra largamente esemplificativo di quello che un moderno grande compositore anche lui veneziano,

LUIGI D'HASSIA DARMISTATH



Gianfrancesco Malipiero, scriveva sull'argomento: «Quasi tutti i Concerti sono in tre tempi, lento quello centrale, talvolta cortissimo quasi intermezzo per legare il primo e il terzo tempo vivaci. Dal secondo tempo dei Concerti si può forse indovinare lo stato d'animo del compositore. Talvolta pare si conceda a malincuore un attimo di riposo per riprender fiato, tal'altra quando cioè il secondo tempo è di più vaste proporzioni si indovina perchè al grande Vivaldi più obbediente tra tutti fu Giovanni Sebastiano Bach.

Esaminando da vicino nostro malgrado come se non volessimo vedere ma fossimo costretti a guardare, la forma del primo e del terzo tempo è quella osservata da Hugo Riemann e da lui definita in poche parole. Ciò che può variare è l'intensità della invenzione dalla quale dipende il fervore dell'eloquio. I giuochi d'agilità si tradiscono come tali per il loro ingenuo ripetersi, sembrano le capriole di un bambino che fa le bizzarrie per scandalizzare il parentado, però esagera soltanto quando vuole scandalizzare se stesso facendo il bravo alle spese delle pazienze altrui.

I prolungati arpeggi corrispondono a quello che più tardi divenne il preludiare. Frequenti le "trovate armoniche"; chiamarle trovate è più che giusto perchè di fronte ad esse lo stesso compositore s'arresta stupito, le ripete per convincersi che sono proprio sue... Allorquando per esprimere gaiezza vuole che il suo pensiero musicale scelga una via meno consueta Vivaldi ricorre allo stile imitativo con tutte le apparenze del fugato.

L'originalità viene spesso compromessa dalle esagerate ripetizioni del "già sentito" ma in compenso forse per atavismo l'austerità del contrappunto non eclissa la sua personalità quando sempre inconsapevolmente non sa se guardare indietro oppure molto avanti a sé e Bach lo attende al varco ».

Gianfilippo De' Rossi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 28 ottobre 1970**

SINFONIA IN SOL MAGGIORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 146

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (sol maggiore)
2. Andante e sempre piano (sol minore)
3. Presto (sol maggiore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Peters, Lipsia, 1935

La Sinfonia in sol maggiore è la terza delle tre che M. L. Landshoff rinvenne nel fondo di musiche manoscritte di Vivaldi conservato a Dresda, e pubblicò nel 1935 presso Peters.

Parallelamente a Fausto Torrefranca, il musicologo tedesco avanzò, presentandole, la tesi di un Vivaldi precorritore del sinfonismo classico, cui taluni contemporanei già accennarono vivente il compositore. Nè i suoi argomenti hanno avuto smentita.

In un corso storico che vide lo stile sinfonico debitore della Sonata da camera, del Concerto a più strumenti e soprattutto dell'ouverture operistica all'italiana, il primo segno d'emancipazione venne dalla facoltà delle Sinfonie a distaccarsi dal teatro o da altri campi vocali-strumentali, per essere eseguite a sè.

Ora Vivaldi era particolarmente votato a contribuire all'emancipazione dalla sua duplice attività di operista e di maestro di Concerti. Ma non a questo apporto d'iniziativa pratica si limitò il suo pionerismo.

La forte differenza d'anni che il Landshoff ha voluto riconoscere tra le due prime Sinfonie di Dresda e la terza, attribuita agli ultimi anni dell'artista (circa il 1740), si basa infatti su considerazioni stilistiche.

Le stesse che approfondendo il distacco dagli schemi scarlattiani, ricordano le parentele con l'altra produzione strumentale di Vivaldi e preludono agli sviluppi futuri.

ALESSANDRO SCARLATTI



L'orchestra - archi e cembalo - è la medesima dei «Concerti a 4», con i quali altre composizioni analoghe mutuano sovente il nome.

Dei modelli di Alessandro Scarlatti, anche la Sinfonia in sol maggiore ripete il dispositivo formale tripartito: due Allegri, intervallati da un Andante in minore, in un arco d'insieme complessivamente breve.

Ma il primo Allegro riprende ed esalta il retaggio delle arcaiche «intonazioni» veneziane, sottolineando il carattere di preludio introdotto dal tema, con la sua lampante affermazione del tono di sol; tema che poi diviene costruttivo col concorso dell'orchestra.

Invece di limitarsi alle funzioni di nesso modulante, com'era nella consuetudine, il movimento centrale sovrasta i due che lo fiancheggiano per l'estensione e la ricchezza del contenuto.

Meno lento degli Adagi dei Concerti, quest'andante li emula tuttavia nel dar voce a una sensibilità nuova che qui suona perfino presaga del lirismo mozartiano.

Ne consegue che il solo terzo brano, l'Allegro in ritmo ternario, si attiene alle norme formali dell'epoca, esigenti a quel punto un «Minuetto gaio».

Il Quantz ne lamentò l'uso in ragione del dissidio che ne poteva insorgere in teatro con l'azione drammatica; mentre in sede di musica pura meglio lo difende il gusto schiettamente settecentesco dell'equilibrio architettonico. Quel che appunto suggerisce l'epilogo della Sinfonia in sol.

Emilia Zanetti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 gennaio 1962

SINFONIA IN SOL MAGGIORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 149

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro molto (sol maggiore)
2. Andante (sol minore)
3. Allegro (sol maggiore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: 1740

Edizione: Ricordi, Milano, 1962

Il manoscritto dei Concerti con molti Instrumenti suonati dalle Figlie del Pio Ospedale della Pietà avanti Sua Altezza Reale il Serenissimo Federico Christiano... (donato al Principe come ricordo) comprende anche una Sinfonia per archi in sol maggiore RV 149.

Una pagina brillante che ben si addice a quell'occasione festosa e da cui traspare una vitalità ancora assolutamente integra, nonostante l'età del compositore.

L'Allegro iniziale, mancando il solista, è giocato interamente sui diversi spessori dell'ensemble orchestrale in una continua variazione delle dinamicità sonore.

Di carattere "spiritoso" è invece il secondo tempo, un Andante costruito sulla divisione in due dei violini che da una parte, con l'archetto, cantano la melodia e dall'altra accompagnano in pizzicato.

La chiusura è affidata ancora ad un Allegro travolgente, in una conclusione quasi "teatrale" da gran finale prima della calata del sipario.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,**

Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 aprile 2007

CONCERTO IN SOL MAGGIORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO "ALLA RUSTICA", RV 151

Musica: Antonio Vivaldi

1. Presto (sol maggiore)
2. Adagio (sol maggiore)
3. Allegro (sol maggiore)

Organico: 2 oboi (nel secondo movimento), archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1949

Questo Concerto, di cui G. F. Malipiero ha curato la realizzazione del basso, è, nella sua brevità, una delle opere più singolari e interessanti di Vivaldi.

A proposito di questa composizione riportiamo quanto ne scrive Mario Rinaldi nella sua biografia vivaldiana: « Nella nota apposta alla partitura del Concerto Alla Rustica il Casella (...) ricorda che tali pagine si trovano, segnate con il numero 14, nel volume terzo delle Opere sacre, e precisamente nella Raccolta Renzo Giordano, custodita nella Biblioteca Nazionale di Torino.

La composizione, fatto piuttosto raro nella produzione del «Prete rosso», non comporta parte solistica. Nulla è stato toccato dal trascrittore nella partitura propriamente detta; l'unica aggiunta è stata quella del cembalo la cui parte, secondo l'uso dell'epoca, non è realizzata nell'originale.

Il nome al Concerto è dato, naturalmente, dall'andamento del primo tempo (...). Si tratta di una danza briossissima che, dopo uno sviluppo abbastanza ampio, passa rapidamente in minore.

Interessante è notare come, alla metà del tempo, il movimento principale passi dai primi ai secondi violini, rafforzati dalle viole.

Il tempo centrale ha un carattere maestoso reso con pochissimi elementi; alle note solitarie e solenni del quartetto risponde il cembalo con gravità: tutto è molto bello, riuscito e realizzato con un numero limitatissimo di battute (se ne contano appena 16).

L'«Allegro» finale (...) è chiaro e trasparente, salvo quella «serpentina» di biscrome che serve come di ornamento. Anche questo tempo sembra voglia giustificare il titolo dell'opera e chiude la breve composizione in piena festosità».

Nicola Costarelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 19 maggio 1968**

**CONCERTO IN SOL MINORE
PER ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 156**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (sol minore)
2. Adagio (sol minore)
3. Allegro (sol minore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Composizione: Ricordi, Milano, 1951

Il Concerto per archi (due violini, viola e bassi, RV 156) in sol minore di Antonio Vivaldi (Venezia 1678 - 1741) fa parte di un folto gruppo di una sessantina di Concerti e Sinfonie mai dati alle stampe dal compositore; esso si articola nei convenzionali tre movimenti: un Allegro, in cui il concertato è affidato solo alle due parti dei violini, mentre viole e bassi si limitano a sostenere le armonie; un Adagio, in stile quasi "corelliano", in cui violini e viole armonizzano (con qualche ritardo e dissonanza) il basso che muove per crome; un Allegro conclusivo, in 3/8, alla cui concertazione, in stile "concitato", con ribattuti e volatine, partecipano questa volta tutte le parti.

Arnaldo Morelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, 30 gennaio 1998

BUSTO DEL COMPOSITORE



CONCERTO IN SOL MINORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 157

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (sol minore)
2. Largo (sol minore)
3. Allegro (sol minore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1954

Vivaldi ebbe un ruolo fondamentale nella storia e nello sviluppo di questa forma, già a partire dalle composizioni che ne serbano il significato più antico, cioè quello del "mettere insieme", della ricerca dell'armonia del Tutti.

È il caso ad esempio dei Concerti per soli archi (classificati come Concerti a quattro) come il Concerto in re maggiore RV 123, il Concerto in sol minore RV 157 e il Concerto in la maggiore RV 158.

Il suo talento lo porta ad uscire dagli schemi accademici per entrare nel regno della fantasia, della comunicazione estroversa, chiara ed espressiva, tale da poter essere apprezzata dal grande pubblico e non solo da una minoranza di specialisti.

Vivaldi fra l'altro sceglie di codificare definitivamente la struttura del Concerto in tre parti: due movimenti Allegri (generalmente caratterizzati da un "motto" - una idea melodica chiaramente identificabile all'ascolto - sulla quale si innestano rielaborazioni sempre diverse, a volte virtuosistiche, a volte marcatamente ritmiche, a volte originalmente modulanti), separati da un tempo Lento centrale (il cui elemento distintivo è quasi sempre una intonazione languida, cantabile, appassionata).

Laura Pietrantoni

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, 30 Marzo 2012

CONCERTO IN LA MAGGIORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 158

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro molto (la maggiore)
2. Andante molto (la minore)
3. Allegro (la maggiore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1947

Nei primi anni del '700 i compositori italiani scrivevano Concerti di tre diversi generi: il Concerto grosso, che alternava un piccolo gruppo di strumenti al Tutti orchestrale, stava già per essere superato, perché per origine e natura era legato a uno stile contrappuntistico appartenente ormai al passato; il Concerto solistico, che contrapponeva un solista all'orchestra, rappresentava invece il futuro, perché era più adatto a realizzare pienamente le più recenti tendenze verso un ritmo dinamico e incisivo e verso una scrittura più limpida, con una parte acuta melodica e fiorita sostenuta da un'armonia chiara e semplice; infine c'era il Concerto per orchestra o Concerto ripieno, destinato a un'orchestra d'archi con basso continuo, senza solista, che potrebbe sembrare un ramo morto nella storia della musica, perché non ebbe discendenti diretti, ma che in realtà è stato una forma di transizione verso la Sinfonia, tanto che alcuni studiosi hanno ideato per lui il termine di Concerto-Sinfonia.

Il Concerto per orchestra era relativamente raro ma Vivaldi ne scrisse ben quarantaquattro, che sono ingiustamente trascurati nell'attuale attività Concertistica: non può essere un'attenuante per noi contemporanei il fatto che ebbero scarsa circolazione anche all'epoca di Vivaldi, tanto che uno solo fu pubblicato a stampa.

Pur senza l'alternanza solo-Tutti, la forma di questi Concerti per orchestra è simile a quella del Concerto solistico. Il Concerto in la maggiore per archi e basso continuo, R. 158, ha un primo movimento (Allegro molto) dal ritmo molto vivace, che è reso ancora più mosso dal serrato dialogo che contrappone violini primi e secondi. L'Andante molto

mostra un tono più severo della maggior parte dei corrispondenti movimenti lenti dei Concerti solistici di Vivaldi, che si manifesta nella nobiltà della linea melodica e nel tessuto contrappuntistico. Spiritato, quasi danzante, ma anche contrappuntistico, l'Allegro finale, contrariamente alla norma, supera in lunghezza i due precedenti brevissimi movimenti.

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 13 dicembre 2001**

**CONCERTO IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER ARCHI E
BASSO CONTINUO "CONCA", RV 163**

Musica: Antonio Vivaldi

1. ... (si bemolle maggiore). Allegro molto
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Allegro (si bemolle maggiore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: 1730 - 1731

Edizione: Ricordi, Milano, 1947

Leggibile in chiave "esotica" è il Concerto in si bemolle maggiore RV 163 "Conca" risalente al soggiorno di Vivaldi in Boemia fra il 1730 e il 1731.

Qui il compositore aveva visto uno strumento popolare a fiato, detto Wettertrompete, costituito da una conchiglia di mare con imboccatura di stagno, capace di produrre un intervallo di ottava e ritenuta in grado di calmare o provocare le tempeste: questa conchiglia è appunto la "Conca" del titolo del Concerto.

Conoscendo i rapporti del veneziano con l'aristocrazia austro-ceca, non si può escludere che egli sia stato incaricato di immortalare lo strumento attraverso una scrittura "immaginativa" che suggerisce gli unisoni a mo'

di tromba, l'intervallo di ottava e più avanti, al centro del primo movimento, il tremolo che evoca la tempesta.

Laura Pietrantoni

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 30 marzo 2012

**SINFONIA IN SI MINORE PER ARCHI E BASSO CONTINUO
“AL SANTO SEPOLCRO”, RV 169**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Adagio molto (si minore)
2. Allegro ma poco (si minore)

Organico: archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1947

È noto che fra la seconda metà del '600 e la prima parte del 700 la musica italiana assunse nei confronti dell'Europa quella leadership che nei secoli precedenti era stata un esclusivo appannaggio delle lettere umanistiche e delle arti figurative.

Nell'ambito vocale ma ancor più nel campo strumentale si affermarono allora personalità creative tali da esercitare un'influenza significativa sulla musica di tutto il continente, specialmente sulla musica tedesca: valgano per tutti almeno due esempi, quello di Händel che si sentì in dovere di trasferirsi in Italia per perfezionare la sua formazione musicale, e quello di Bach che non esitò a copiare e trascrivere composizioni dell'età barocca italiana, in specie di Vivaldi.

Uno dei centri promotori più attivi della vita culturale del tempo in Italia, se non il principale, fu Venezia ove il gusto per la festa, con il divertimento, strettamente associato alla musica, derivava da origini lontane, sia dalla trasformazione nel volgere delle epoche delle antiche sacre rappresentazioni sia da manifestazioni popolari connesse alle vicende della storia cittadina o alla lunga stagione del carnevale.

Per i veneziani l'uso di mascherarsi risaliva ai tempi della conquista del Levante e, col passare degli anni, quei mesi tra il finire dell'inverno e l'inizio della primavera segnavano l'apogeo di ogni genere di spettacolo, dalle regate nei canali alle giostre nei Campi, ai battelli festosamente ornati, alle gondole risonanti di canti, alle rappresentazioni liriche e drammatiche nei teatri dei palazzi.

Alludere alla civiltà musicale di Venezia a cavallo del 700 significa parlare del fasto della Cappella di San Marco, con gli strumenti uniti alle voci nella sublimazione della gloria divina, ma anche degli "ospedali" dove la musica era base d'educazione per nobili fanciulle decadute o per orfani cantori; e significa pure accennare ai "dilettanti", cioè a quanti non professionisti per ragioni di censo, ma eccellenti musicisti, che solevano trasformare le loro dimore in autentici cenacoli d'arte.

Quasi contemporaneo alla prima affermazione del melodramma fu l'avvio della grande stagione dell'opera strumentale che ha trovato nella pittura della scuola veneta del XVIII secolo la testimonianza più probante della presenza di complessi di musicanti nelle feste dei palazzi aristocratici e negli spettacoli all'aperto.

Della civiltà musicale veneziana del 700 la produzione di Antonio Vivaldi costituisce l'espressione più autentica e rappresentativa in tutti i generi compositivi, dalle Sonate alle Sinfonie, dai Concerti alle Opere teatrali, dalle Cantate profane ai lavori vocali sacri.

Secondo un'abituale tradizione d'epoca, Vivaldi compose musiche in occasione di alcune festività del calendario liturgico.

Se ne ha la puntuale conferma sfogliando qualche catalogo della produzione del "prete rosso" ove si annoverano titoli quanto mai emblematici di pagine composte per la "solennità di San Lorenzo" o per quella "della Santa Lingua di Sant'Antonio in Padova" o, ancora, per il "Natale" e l'"Assunzione di Maria Vergine".

In tale ambito si colloca la Sinfonia "Al Santo Sepolcro", scritta presumibilmente per la Cappella della Pietà, e che è praticamente una Sonata a quattro con il medesimo titolo d'un lavoro cameristico.

GEORG FRIEDRICH HANDEL



A differenza di tantissimi altri lavori vivaldiani, non si ravvisa nella Sinfonia "Al Santo Sepolcro" alcuna particolare sottolineatura di "estro" o di "stravaganza", dal momento che la sua struttura si articola in due soli movimenti ed impiega un organico estremamente essenziale, con violini primi e secondi, viole e violoncelli raddoppiati dai contrabbassi.

Lo spirito della composizione sembra mirato ad accrescere la carica espressiva d'una profonda meditazione della Passione di Cristo. Come ha attentamente rilevato Kolneder, Vivaldi ha fatto ricorso a una tecnica armonico-contrappuntistica che determina incontri d'una certa arditezza per l'epoca, cioè attorno alla seconda decade del 700.

Si consideri al riguardo la tensione che caratterizza proprio l'avvio dell'Adagio molto: sul fa diesis dei violini secondi si inseriscono i violini primi ad un intervallo di seconda minore.

Da notare altresì il rifiuto del basso continuo: Vivaldi si premura di precisare "Senza Organi o Cembali", quasi a voler prendere le distanze da certi effetti di fascino sonoro che potevano generarsi dall'impiego del basso continuo come fattore propulsivo della discorsività musicale. Non per nulla in alcune stampe allegoriche settecentesche l'indicazione del continuo era a volte accompagnata dalla raffigurazione del diavolo.

Nella tonalità minore l'Adagio molto trascorre quasi compostamente dall'indicazione di piano a quella di pianissimo.

Segue l'Allegro ma poco che si estrinseca essenzialmente in una doppia fuga marcata dalla sottolineatura del dramma di cui è permeata quest'opera sin dall'idea enunciata dai violini primi, e che si esplicita in una quarta discendente per moto cromatico, secondo una formula frequentemente adottata nel 700 a proposito del clima espressivo della Passione.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 gennaio 2001

CONCERTI PER VIOLINI

CONCERTO IN DO MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO "IL PIACERE", OP. 8 N. 6, RV 180

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (do maggiore)
2. Largo (mi minore)
3. Allegro (do maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1725

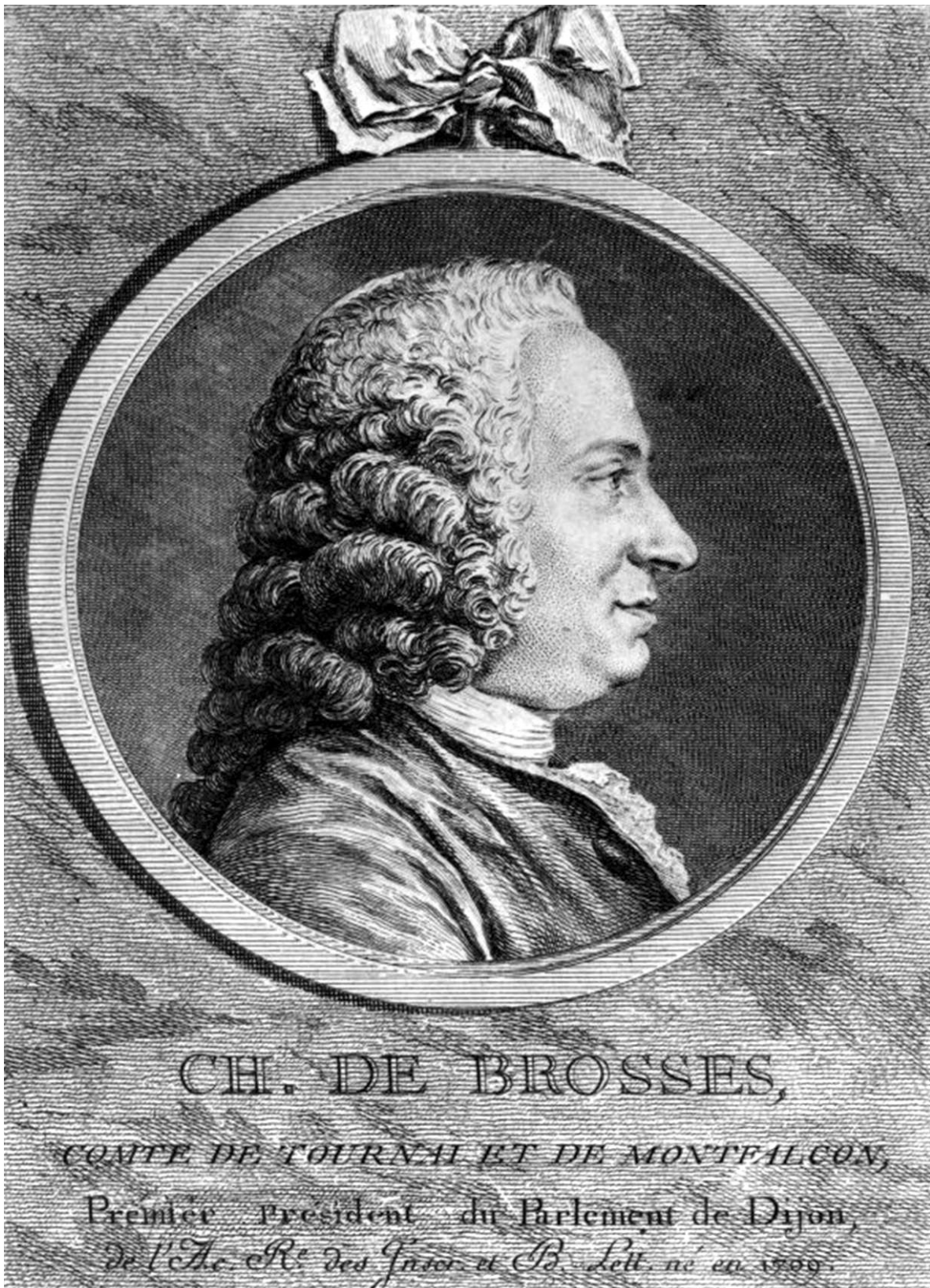
Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1727

Inserito nella celebre raccolta op.8 del 1725, Il cimento dell'armonia e dell'invenzione (quella che si apre con Le quattro stagioni) è invece il Concerto RV 180 in do Maggiore sottotitolato "Il piacere". Fedele all'intento programmatico dell'intero volume, Vivaldi dona anche a questa composizione una doppia lettura, musicale e "rappresentativa".

Un Allegro spedito e simmetrico, votato alla ricerca delle "delizie" sonore (con il raggianti protagonismo del violino solista), lascia poi spazio, ad un secondo movimento Largo, ad una più intima riflessione sulla "precarietà" del piacere e il tempo di Siciliana associa la linea cromatica discendente all'"affetto" barocco del lamento. Ma la consapevolezza della fragilità umana non esclude la possibilità di godere delle bellezze del mondo, ed ecco quindi rinvigorirsi la volontà di continuare - in un brioso caleidoscopio di note (Allegro) - quella magica esplorazione che si chiama vita.

Vita che per il compositore veneziano si fa sempre più amara con il passare degli anni. Il 29 agosto 1739, Charles de Brosses, a Venezia (Lettres historiques et critiques sur l'Italie) così ne commenta l'incontro: "Vivaldi mi si è fatto amico intimo per vendermi i suoi Concerti ad un prezzo molto alto. In parte ci è riuscito, così come anch'io sono riuscito nel mio intento che era di ascoltarlo e di avere sovente con lui piacevoli intrattenimenti musicali: è un vecchio con una prodigiosa smania di comporre.

CHARLES DE BROSSES



CH. DE BROSSES,

COMTE DE TOURNAI ET DE MONTFALCON,

Premier Président du Parlement de Dijon,

de l'Ac. R^e des J^{ur}is. et B. Lett. né en 1709.

L'ho sentito io stesso vantarsi di poter comporre un Concerto, completo in tutte le sue parti, più rapidamente di quanto impiegherebbe un copista a trascriverlo. Ho scoperto, con grande meraviglia, che non gode di tutta la stima che meriterebbe in questo Paese dove tutto deve essere moda, dove si ascoltano le sue Opere da troppo tempo e dove la musica dell'anno prima non fa più cassetta".

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 aprile 2007**

**CONCERTO IN DO MAGGIORE
PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 187**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (do maggiore)
2. Largo ma non molto (do minore)
3. Allegro (do maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1735

Edizione: Ricordi, Milano, 1960

Il Concerto RV 187 è senza dubbio una composizione relativamente tarda, certo risalente a non prima della metà degli anni Venti, quando Vivaldi cerca di aggiornare il suo stile al gusto delle nuove tendenze pregalanti.

Come avviene del resto anche nel «Favorito» RV 277, la scrittura solistica si configura nel segno di un virtuosismo cantabile i cui tratti sono, tra gli altri, la variegata condotta ritmica, la preziosa ornamentazione, la valorizzazione in chiave lirica del registro acuto dello strumento.

Nel ritornello dell'**Allegro** d'apertura s'ascoltano motivi con trillo e ritmo puntato, scalette e strappate, figure dattiliche (una nota lunga, due brevi)

e sincopate. Una caratteristica del movimento è il rapporto d'interazione tra il violino principale e l'orchestra nei tre episodi solistici. Già nel primo episodio, dove il solista esordisce con una frase cantabile per poi disegnare una serie di arpeggi, le parti orchestrali abbozzano un accompagnamento piuttosto attivo destinato a intensificarsi nel secondo episodio, con la ripresa di motivi del ritornello: qui il solista fa sfoggio di difficili colpi d'arco e doppie corde. Nel terzo episodio, infine, frasi cantabili nel registro acuto racchiudono nel mezzo un nuovo, esteso passo in arpeggi.

Con gli accordi scanditi e poi ribattuti e i motivi in ritmo puntato, il ritornello del **Largo ma non molto** definisce un tono espressivo di scura e severa eloquenza, che si ammorbidisce in fascinazione cantabile nell'episodio solistico centrale. In ciascuna delle due campate che lo costituiscono, il violino principale traccia linee che tendono a farsi via via più fiorite e ricche nella varietà dei colpi d'arco, dell'articolazione e del fraseggio.

Il ritornello dell'**Allegro** finale comprende sezioni in minore che contribuiscono a rendere più diversificata la struttura interna. Il primo episodio solistico si fonda su passi a corde doppie e bruschi salti di registro; il secondo allinea arpeggi, frasi cantabili all'acuto e rapidi passaggi di agilità; il terzo episodio ripropone corde doppie e arpeggi, cita quindi una delle sezioni in minore del ritornello e termina infine echeggiando lo stacco del primo episodio del movimento iniziale.

Cesare Fertonani

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 184 della rivista Amadeus

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO "GROSSO MOGUL", RV 208

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re maggiore)
2. Grave Recitativo (si minore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1710

Edizione: Ricordi, Milano, 1960

Una copia manoscritta contiene due ulteriori cadenze per violino solo (probabilmente autentiche, pubblicate separatamente, da Pizzicato, Udine, s. a.)

Questo Concerto fu trascritto per organo da J. S. Bach (in do maggiore, BWV 594)

Con ogni probabilità il titolo «Grosso Mogul», che compare nel manoscritto di Schwerin (ma non nella partitura autografa di Torino) del Concerto RV 208, si riferisce a quello che era ritenuto il più celebre diamante dell'epoca e che doveva il suo nome al fatto di appartenere al tesoro del Gran Mogol (l'appellativo assunto dai sovrani dell'omonimo impero dell'India orientale). Attraverso l'allusione a un Oriente favoloso, il titolo suggestivo, benché di dubbia autenticità, mira dunque a sottolineare la qualità e il virtuosismo scintillante del lavoro: un Concerto di ampio formato che presuppone inoltre l'esecuzione di due cadenze nei movimenti mossi. Due cadenze compaiono in effetti nei manoscritti di Schwerin e Cividale di Friuli e potrebbero essere di Vivaldi, mentre l'assenza di cadenze nell'autografo si spiega forse col fatto che il compositore poteva anche evitare di scrivere per esteso le cadenze che lui stesso avrebbe improvvisato al momento dell'esecuzione. Il lavoro, che costituisce uno degli esempi più emblematici del Concerto virtuosistico vivaldiano all'inizio degli anni Dieci, fu trascritto per clavicembalo da Johann Sebastian Bach nel 1713-14 (BWV594).

Il ritornello con cui si apre l'**Allegro** iniziale si basa in larga misura su squillanti motivi di fanfara, ma contiene anche sezioni con patetiche

inflessioni minori. Nelle successive apparizioni il ritornello si alterna a tre episodi solistici dove Vivaldi incomincia a sciorinare i tratti di una scrittura di elevato virtuosismo, con doppie corde, passaggi di agilità nel registro sovracuto, diversi moduli di arpeggio e sospirose figure cromatiche, terzine legate. Il quarto episodio echeggia l'attacco del secondo e prepara la riaffermazione della tonalità d'impianto, culminando in una cadenza. Un breve ritornello conclude il movimento.

Il **Grave Recitativo** per il solista accompagnato dal basso è un vero pezzo da maestro: qui Vivaldi traslittera l'archetipo vocale in un arabesco splendidamente cesellato e ornamentato, sontuoso per invenzione e virtuosismo, dove il senso di fluente libertà improvvisativa è peraltro ottenuto grazie a un progetto accuratamente calcolato in ogni dettaglio della condotta melodica, ritmica, armonica nonché del fraseggio e dell'articolazione.

L'**Allegro** finale richiama la scrittura brillante di quello iniziale. Il ritornello dai cavalcanti motivi di arpeggio serve per incorniciare le evoluzioni virtuosistiche del solista nei tre episodi. Nel primo e nel terzo episodio si profila una certa varietà di figure, laddove nel secondo, che culmina in un lungo passaggio su pedale del basso, prevale il gioco della rapidità e dell'agilità. Al quarto ritornello segue una cadenza molto virtuosistica del solista; il Concerto si conclude quindi con una cornice di ritornello.

Cesare Fertonani

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 184 della rivista Amadeus

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 7 N. 11, RV 208A

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re maggiore)
2. Grave (la maggiore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1720

Edizione: Ricordi, Milano, 1968

Altra versione del Concerto RV 208 con il secondo movimento differente e senza cadenze

Il Concerto op. VII n. 11 apre con un tipico stilema tematico vivaldiano, caratterizzato dall'incisione robusta e dalla vivacità del gioco ritmico.

L'entrata del violino solista offre l'occasione per una nuova, meno concitata, figura musicale; figura alla quale segue, poche battute dopo, la vivace coloritura virtuosistica che costituisce il carattere dominante proprio dello strumento solista.

Il secondo movimento, Grave, è quanto mai conciso; undici sole battute dominate dall'effusione melodica della parte solistica.

Conclude la tripartita struttura dell'op. VII n. 11 un Allegro. Dopo una breve introduzione dell'orchestra, il violino solista propone un'idea musicale che concilia efficacemente la mobilità del ritmo con il carattere appassionato della linea melodica.

Giovanni Ugolini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 27 ottobre 1967**

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 3 N. 9, RV 230

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re maggiore)
2. Larghetto (re maggiore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1711

Edizione: Estienne Roger, Amsterdam, 1712 circa (in L'Estro Armonico, libro2)

Questo Concerto fu trascritto per clavicembalo da J. S. Bach (BWV 972)

Il primo movimento dell'op. III n. 9, Allegro, inizia con un ritmo incisivo esposto dalla piena orchestra.

Il consueto dinamismo dello stile, espresso in particolare negli agili virtuosismi del violino solista, si distende nella lenta scansione che apre il movimento successivo, Larghetto; movimento nel quale la predominanza della linea solistica è, eccezion fatta per pochi frammenti, quanto mai in rilievo: da una parte l'orchestra scandisce gli accordi dell'accompagnamento, dall'altra il violino solo si esprime attraverso un fraseggio melodico ricco di fioriture e di abbellimenti.

Il terzo movimento, Allegro, inizia con la festosa animazione di una proposizione musicale esposta dal violino solista associato ai violini primi e secondi.

Dopo una conversione della sonorità verso il «forte» della piena orchestra, il discorso prosegue nel dialettico incrociarsi della mobilissima scrittura del solo e dei serrati interventi dell'orchestra.

Giovanni Ugolini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,**

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 3 novembre 1967

ANTONIO VIVALDI



CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO "L'INQUIETUDINE", RV 234

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro molto (re maggiore)
2. Largo (si minore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1949

«L'inquietudine» RV 234 appartiene alla straordinaria serie di Concerti per violino di Vivaldi concepiti come medaglioni di affetti, e nello specifico al gruppo risalente intorno al 1720 che comprende anche «Il sospetto» RV 199 e «Il riposo» RV 270 (un quarto Concerto, «Il piacere» RV 180 sarà pubblicato nell'op. VIII del 1725).

Nell'«Inquietudine» appare impressionante la capacità di Vivaldi di evocare l'affetto in questione grazie a una gestualità compositiva concentrata, a un'estrema economia tematica e al principio della ripetizione melodica e ritmica.

Tutto, insomma, concorre a imprimere al dettato musicale una tinta unitaria in funzione rappresentativa: l'accumulo di tensione emozionale prodotto dalla concitata e incessante pulsazione ritmica, la segmentazione e i continui cambi di direzione delle linee melodiche, le studiate asimmetrie della struttura sintattica.

La forma dell'**Allegro molto** con cui s'apre il Concerto è assai concisa e, per così dire, compressa in una specie di tour de force. Il ritornello orchestrale, che si svolge interamente su pedali articolati di tonica e di dominante, è costituito da un movimento di arpeggi senza requie. Integrati con le figure e il movimento del ritornello sono i due episodi solistici la cui scrittura insiste sulla ravvicinata successione di ampi intervalli e salti di registro e su una condotta melodica frammentata e instabile. Il secondo episodio si ricollega all'attacco del primo, mentre

tocca inopinatamente alla dinamica modulante del ritornello di chiusura il compimento della struttura tonale del brano.

Assai concisa è anche la forma del **Largo**, dove una sezione orchestrale basata sulla ripetizione di figure in ritmo puntato e rapide volatine ascendenti e discendenti comprende una breve sortita cantabile del solista accompagnato dal ritmo puntato delle parti di violini e viola. Sia nella specificità dei motivi tematici sia nell'insieme, il Largo mostra una notevole affinità con i movimenti iniziali dei Concerti intitolati «La notte» (RV 104/439 e RV 501); affinità tanto più significativa se si considera che questi ultimi sono tra i lavori vivaldiani più visionari, cupi e angoscianti.

Le figure in ritmo puntato e gli arpeggi si ripresentano nel ritornello dell'**Allegro** finale che nel corso del movimento conosce un processo di arricchimento e di progressiva intensificazione ritmica. In particolare, il terzo ritornello è pressoché identico a una sezione orchestrale che s'incontra nella tempesta del finale dell'«Estate» RV 315, ma anche i tre episodi solistici sono connotati dalla gestualità virtuosistica e dal moto perpetuo di moduli figurati, arpeggi e scale propri di quella come delle altre tempeste vivaldiane. Dopo il crescendo virtuosistico dell'ultimo episodio conclude il Concerto il ritornello suggellato da una nuova sezione d'epilogo.

Cesare Fertonani

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 184 della rivista Amadeus

CONCERTO IN RE MINORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 9 N. 8, RV 238

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re minore)
2. Largo (re minore)
3. Allegro (re minore)

Organico: violino solista, violini I, violini II, viole, basso continuo

Composizione: 1727

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1727

Tra le raccolte più significative dei Concerti vivaldiani vanno annoverate "L'estro armonico" (12 Concerti op. 13), "La stravaganza" (12 Concerti op. 4), "Il cimento dell'armonia e dell'invenzione" (12 Concerti op. 8) e "La Cetra" (12 Concerti op. 9), che fu pubblicata nel 1728 ad Amsterdam e dedicata a Carlo VI, imperatore d'Austria, d'Ungheria e di Spagna.

Il titolo "La Cetra" ha un valore simbolicamente musicale per il richiamo all'antico strumento dell'epoca greca e romana. Due dei Concerti dell'op. 9, fra cui quello in la maggiore, prevedono la scordatura del violino solista, cioè un'accordatura anormale rispetto a quella solitamente usata, allo scopo di ottenere effetti timbrici e ritmici speciali, soprattutto nella tessitura acuta o bassa.

Il Concerto in re minore inizia con un motivo intensamente sonoro degli archi sul quale s'innesta il solista con una serie di figurazioni molto variate e di tono virtuosistico. Il Largo si espande con delicatezza e morbidezza di accenti e si affida ad una frase graziosamente espressiva del solista. L'Allegro contiene diversi ornamenti nella parte del violino solista su accompagnamento semplicemente accordale degli archi.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,**

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 maggio 1986

CARLO VI



**CONCERTO IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER VIOLINO,
ARCHI E BASSO CONTINUO
"LA TEMPESTA DI MARE", OP. 8 N. 5, RV 253**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Presto (mi bemolle maggiore)
2. Largo (mi bemolle maggiore)
3. Presto (mi bemolle maggiore)

Se è indubbio che la straordinaria e imperitura fortuna della raccolta de Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione sia dovuta in maniera determinante alla presenza al suo interno dei celebri Concerti de "Le Stagioni", è altrettanto vero che l'intera Opera Ottava costituisce un'importante pietra miliare nella carriera di Vivaldi, rappresentando il conseguimento della sua piena maturità nel campo della scrittura Concertistica.

Apparsa ad Amsterdam presso il grande editore Le Cene, nel 1725, la raccolta è dedicata al conte Wenzel von Morzin, un cugino del futuro patron di Haydn, di cui Vivaldi era maestro dei Concerti "in Italia" (probabilmente quindi con il solo compito di inviare occasionalmente al conte dei nuovi lavori).

I dodici Concerti sono divisi equamente in due volumi: nel primo, oltre le già citate quattro "stagioni" compaiono La tempesta di mare (n. 5) e Il piacere (n. 6); nel secondo invece troviamo 5 Concerti senza titolo e La caccia (n. 10).

Come si può notare quindi il primo volume ha un chiaro aspetto unitario che nasce dall'impiego esclusivo di Concerti caratterizzati da titoli; è lecito supporre che il veneziano strizzasse l'occhio anche all'immagine commerciale confidando sulla maggiore vendibilità delle musiche "a programma".

E non è un caso che qualche anno prima, il critico musicale Francois Ragueneau, così elogiava il cimento degli "italiani" in questo genere: "Se bisogna fare una Sinfonia che esprima la Tempesta e il furore, essi [gli italiani] ne imprimono così bene il carattere, che spesso la realtà non agisce con altrettanta forza sull'animo; tutto è così vivo, così acuto e

penetrante, così pieno d'impeto, così sconvolgente che l'immaginazione, i sensi, l'anima, il corpo stesso sono trascinati in un unico slancio; si è risucchiati senza possibilità di scampo dalla rapidità di questi movimenti; una Sinfonia di furie agita l'anima, la sconvolge e la scuote nel profondo; il suonatore di violino che l'esegue non può impedirsi di esserne travolto e preso da un furore, tormenta il suo violino, il suo corpo, non è più padrone di se stesso, si agita come un posseduto e non saprebbe fare altrimenti" [Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique, Paris, 1702].

QUADRO DI PETER MULIER



La descrizione sembra calzare a pennello al lavoro vivaldiano: il Concerto si apre in un turbinio di note che si avvicinano in "crescendo" vorticosi e illusori "diminuendo". Contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare, Vivaldi non sceglie una tonalità minore per la descrizione dell'evento "drammatico" ma lo affida all'impegnativo e pragmatico mi bemolle maggiore: come a dire una tempesta che, più che per le sue conseguenze sugli uomini, viene vista nella sua stupefacente esplosione di elementi naturali.

Lo stesso gusto che si ritrova nei quadri veneti di tempeste di Peter Mulier detto "Cavalier Tempesta" prima e di Marco Ricci e Antonio Marini poi.

Il primo movimento si conclude sulla dominante "invitando" in questo modo il secondo a subentrare immediatamente.

Il Largo si presta ad essere identificabile come una sorta di bonaccia momentanea ("Navicella in calma" titola il compositore bolognese Lorenzo Gaetano Zavateri un movimento analogo nel suo Concerto a Tempesta di mare del 1735); potremmo sostanzialmente immaginarci una prospettiva scenica con un personaggio naufrago in primo piano - il violino principale, e lo sciabordio lento delle onde affidato agli archi che accompagnano.

Anche questo movimento, evitando una decisa conclusione cadenzale, "invita" a sua volta il finale: un Presto altalenante fra gli echi della movimentata burrasca e il lento ristabilirsi dell'equilibrio fra cielo e terra.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 maggio 2006**

CONCERTO IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 254

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro poco (mi bemolle maggiore)
2. Largo (mi bemolle maggiore)
3. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1949

Nel Concerto in mi bemolle maggiore acquista una rilevanza particolare il Largo centrale, tratteggiato con purissimo lirismo melodico, mentre i due tempi Allegri rispecchiano quella gioiosità ritmica e quella spigliatezza dialogante fra il solista e gli altri strumenti tipiche del gusto e della fantasia virtuosistica di Vivaldi.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 17 marzo 1989**

CONCERTO IN MI MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 3 N. 12, RV 265

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (mi maggiore)
2. Largo (mi maggiore)
3. Allegro (mi maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1711

Edizione: Estienne Roger, Amsterdam, 1712 circa

Questo Concerto fu trascritto per clavicembalo da J. S. Bach (BWV 976)

L'op. III n. 12 prende l'avvio con un Allegro, caratterizzato, nelle battute iniziali, da un tipico stilema settecentesco: la ripetizione del medesimo inciso in due contrapposte sonorità, «forte» e «piano» («in eco» insomma, come si usò dire per analogia con il consimile effetto acustico).

L'inciso in questione è importante anche come elemento sollecitatore della globale struttura dell'Allegro in questione, tanto che non è difficile rilevarne la forza propulsiva (sia a livello dello strumento solista che sul piano della scrittura orchestrale) per tutto il corso dell'episodio.

Il secondo movimento, Largo, apre con una serie di limitazioni fra le varie parti, tutte vincolate alla maestosa cantabilità della frase musicale che ne costituisce l'ossatura.

Lo stacco brioso del terzo movimento, Allegro, è nettamente delineato fin dalle prime battute.

Una diversione virtuosistica figura, dopo una breve introduzione, nella parte solistica, accompagnata da leggeri tocchi dell'orchestra. Dopo di che il discorso musicale procede, mantenendosi fedele al suo brioso carattere, fino alla conclusione: una breve «coda» fondata sopra una vigorosa accentuazione del ritmo.

Giovanni Ugolini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 3 novembre 1967**

**CONCERTO IN MI MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA
"LA PRIMAVERA", OP. 8 N. 1, RV 269**

"Tra questi pochi e deboli Concerti troverà le Quattro Stagioni"

Forse Antonio Vivaldi non immaginava, al momento di scrivere queste parole nella lettera dedicatoria al conte boemo Wenzel von Morzin in occasione della prima pubblicazione dell'op. VIII (Le Cène, Amsterdam, 1725), quale fama imperitura gli avrebbero reso quei "deboli" Concerti.

Nell'edizione - che esce suddivisa in parti separate come era consuetudine per una immediata pratica esecutiva - la musica è accompagnata da quattro "Sonnetti dimostrativi" in chiara funzione didascalica (sottolineata dallo stesso Vivaldi nella prefazione: "essendo queste accresciute, oltre li Sonetti con una distintissima dichiarazione di tutte le cose, che in esse si spiegano").

La qualità poetica non è particolarmente alta e tutto lascia pensare che siano stati scritti da Vivaldi stesso o da un suo collaboratore al fine di agevolare la "comunicazione" del linguaggio musicale all'ascoltatore (vedi P. Everett, Vivaldi. Le Quattro Stagioni e gli altri Concerti dell'opera Ottava, Venezia, Marsilio, 1999).

Si trattò evidentemente di una intuizione geniale, che a posteriori potremmo giudicare come una riuscitissima operazione di "marketing" musicale.

Il ciclo si apre in maniera gioiosa e luminosa con La Primavera (Concerto n. 1 in mi maggiore RV 269): il tema iniziale (Allegro con il motto "Giunt'è la Primavera") - che funge da ritornello (già utilizzato peraltro da Vivaldi nella breve Sinfonia di apertura del Giustino nel quale è associato emblematicamente all'apparizione della dea Fortuna) -

ha la verve della spensierata danza di corte interrotta di volta in volta dal canto degli uccelli o dai nuvoloni all'orizzonte resi dagli squarci solistici del violino.



Il movimento lento (Largo con il motto "Il capraro che dorme"), dal carattere misterioso e malinconico, riecheggia, con gli archi di sottofondo, il dolce fruscio delle piante; ma con la "Danza pastorale" finale l'atmosfera torna ad essere ritmica ed effervescente, come si conviene alla più promettente delle stagioni.

Laura Pietrantoni

Sonetto La primavera

Giunt'è la Primavera e festosetti
la salutan gl'augei con lieto canto,
e i fonti allo spirar de' Zeffiretti
con dolce mormorio scorrono intanto:

vengon coprendo l'aer di nero manto e lampi,
e tuoni ad annuntiarla eletti
indi tacendo questi, gl'augelletti
tornan di nuovo al loro canoro incanto:

e quindi sul fiorito ameno prato
al caro mormorio di fronde e piante
dorme 'I caprar col fido can a lato.

Di pastoral zampogna al suon festante
danzan ninfe e pastor nel tetto amato
di primavera all'apparir brillante.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 4 novembre 2015**

CONCERTO IN SOL MINORE PER VIOLINO, ARCHI E CONTINUO "L'ESTATE", OP. 8 N. 2, RV 315

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro non molto (sol minore). Allegro
2. Adagio (sol minore)
3. Presto (sol minore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1725

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1727

La «dura stagione del sole » è inizialmente descritta con un Allegro non molto alquanto faticoso, nel quale si tenta di riprodurre il senso di afa proprio della calda stagione.

Nell'Adagio sorge una melodia commossa, ancora più sentita di quella della Primavera. Un numero limitatissimo di battute: infatti subito si ode il cupo rumoreggiare del tuono.

Gli elementi sono tanti che il musicista può portare a compimento il Presto senza l'ausilio di nuovi temi.

Laura Pietrantoni



Sonetto L'estate

Sotto dura stagion dal sole accesa
langue l'huom, langue 'l gregge, ed arde il pino;
scioglie il cucco la voce, e tosto intesa
canta la tortorella e 'l gardelino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa
muove Bora improvviso al suo vicino;
e piange il pastorel, perché sospesa
teme fiera borasca, e 'l suo destino:

toglie alle membra lasse il suo riposo
il timore de' lampi, e tuoni fieri
e de mosche, e mosconi il stuol furioso!

Ah che purtroppo i suoi timor son veri
tuona e fulmina il ciel e grandinoso
tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 4 novembre 2015**

**CONCERTO IN FA MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI
E CONTINUO "L'AUTUNNO", OP. 8 N. 3, RV 293**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (fa maggiore)
2. Adagio molto (re minore)
3. Allegro (fa maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1725

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1727

Nell'Allegro iniziale in cui si descrive l'allegrezza del «villanel» per il «felice raccolto», canti e balli sono così vivi da suscitare l'immagine di contadini e contadine abbandonati alla gioia più intensa.

Nell'Adagio sembra venga invocata un pò di pace e di solitudine. L'idea musicale si distende piana, sempre poggiata sul medesimo basso, che varia impercettibilmente.

Il risveglio è dato dai preparativi per la caccia: un tema in Allegro un pò pesante, sul ritmo in 3/8. Ora il primo tema tace; sono terminati i preparativi e la partita ha inizio.

Laura Pietrantoni



Sonetto L'autunno

Celebra il vilanel con balli e canti
del felice raccolto il bel piacere
e del liquor di Bacco accesi tanti
finiscono col sonno il lor godere.

Fa ch'ogn'uno tralasci e balli e canti
l'aria che temperata dà piacere,
è la stagion ch'invita tanti e tanti
d'un dolcissimo sonno al bel godere.

I cacciator alla nov'alba a caccia
con corni, schioppi, e cani escon fuore,
fugga la belva, e seguono la traccia;

già sbigottita, e lassa al gran rumore
de' schioppi e cani, ferita minaccia
languida di fuggir, ma oppressa muore.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 4 novembre 2015**

**CONCERTO IN FA MINORE PER VIOLINO, ARCHI
E CONTINUO "L'INVERNO", OP. 8 N. 4, RV 297**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro non molto (fa minore)
2. Largo (mi bemolle maggiore)
3. Allegro (fa minore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1725

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1727

L'Allegro non molto descrive le sensazioni di tremito causate dal freddo più intenso. Nessuna melodia: un insieme di note puntate che rende ottimamente l'effetto desiderato.

Il Largo descrivente la pioggia è una delle più belle pagine del «Prete rosso», e non soltanto per la melodia iniziale, ma anche per il modo con cui è stato realizzato l'elemento veristico con i «pizzicati» dei secondi violini e ancor più per la calda, umanissima nuova melodia che sorge dall'insieme orchestrale.

Il «camminar a passo lento» dell'Allegro finale bisogna rintracciarlo nelle accentuazioni poste all'inizio di ogni sestina.

Laura Pietrantoni



Sonetto L'inverno

Agghiacciato tremar tra nevi algenti
al severo spirar d'orrido vento
correr battendo i piedi ogni momento;
e per soverchio gel battere i denti;

passar al foco i di' quieti e contenti
mentre la pioggia fuor bagna ben cento
caminar sopra 'l ghiaccio, e a passo lento
per timor di cader girsene intenti:

gir forte, sdruzzolar, cader a terra
di nuovo ir sopra 'l ghiaccio e correr forte
sin ch'il ghiaccio si rompe, e si disserra;

sentir uscir dalle ferrate porte
Sirocco, Bora e tutti i venti in guerra
quest'è 'l verno, ma tal, che gioia apporte.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 4 novembre 2015**

CONCERTO IN MI MINORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO "IL FAVORITO", OP. 11 N. 2, RV 277

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (mi minore)
2. Andante (mi minore)
3. Allegro (mi minore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1728

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1729

Il titolo «Il favorito» manifesta la predilezione per il Concerto RV 277 da parte dell'autore stesso o forse dell'imperatore Carlo VI (pubblicato nell'op. XI del 1729, il lavoro è infatti presente anche nella raccolta manoscritta La cetra offerta da Vivaldi al sovrano un anno prima). Si tratta dunque di un titolo impegnativo, ma che trova puntuale riscontro nell'eccellenza dell'invenzione e nella fattura preziosa del Concerto.

Del resto la perfezione formale, l'ampio respiro, la superba e introspettiva eloquenza, la ricchezza del linguaggio cromatico, l'aristocratica intensità espressiva e l'elaborazione compositiva implicano un registro retorico particolarmente elevato; tanto che, in qualche modo, il lavoro si pone come una sorta di idealizzata quintessenza del più maturo Concerto vivaldiano. E questo si ravvisa anche nel disegno raffinatissimo e lussureggiante della parte solistica, improntata al virtuosismo lirico e cantabile proprio dello stile vivaldiano a partire dalla metà degli anni Venti.

Nell'**Allegro** d'apertura, al tratto austero e perfino spigoloso dei ritornelli orchestrali connotato da stentoree figure d'arpeggio e scale imperiose, fa appunto riscontro il virtuosismo lirico dei quattro episodi solistici dove la linea del violino principale conosce momenti di autentico abbandono cantabile. In particolare, l'ultimo episodio incomincia con l'elaborazione di un motivo cromatico del ritornello, quindi ripropone, dopo l'interpolazione di una sezione orchestrale di ritornello, l'attacco del primo episodio con effetto di ripresa.

CARLO VI



Nel folgorante **Andante** il ritornello orchestrale è ridotto a semplici accordi scanditi dalle parti di violino e viola per incorniciare, sostenere e inframmezzare due ampi episodi solistici, il secondo dei quali incomincia come variazione e parafrasi del primo. Nel movimento, senza basso, il lirico dipanarsi della linea solistica assume i tratti di un'incantata meditazione divagante che pare formalizzare la naturalezza sorgiva di un'improvvisazione.

Anche nell'**Allegro** finale i ritornelli orchestrali dove compaiono motivi di caccia, sincopi e cromatismi, tendono a differenziarsi dalla scrittura più mossa e variegata dei quattro episodi solistici dove s'alternano passi di bravura e frasi più liriche. Il primo episodio trae spunto direttamente dalla testa del ritornello; l'ultimo dalla sezione cromatica e sincopata dello stesso ritornello.

Cesare Fertonan

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 184 della rivista Amadeus

CONCERTO IN MI MINORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 278

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro molto (mi minore)
2. Largo (mi minore)
3. Allegro (mi minore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1730 - 1731

Edizione: Ricordi, Milano, 1950

Joachim Quantz, nella sua autobiografia, descrive così l'effetto che provò quando ascoltò per la prima volta i Concerti per violino di Vivaldi, a Pirna nel 1714: «In quanto costituivano allora un tipo del tutto nuovo di composizione musicale, mi fecero una notevole impressione. Feci in modo di collezionarne un buon numero. Da quel momento i magnifici ritornelli di Vivaldi mi servirono da eccellenti modelli».

L'impressione di novità provata da Quantz, nel cui giudizio possiamo intravedere quello della maggior parte dei suoi contemporanei, derivava da diversi elementi.

I più vistosi erano l'ampiezza delle sezioni solistiche, virtuosisticamente più sviluppate rispetto al Concertismo corelliano; l'incisività dell'aspetto ritmico, dotato di una forza e di una varietà di accenti fino ad allora sconosciute; la chiarezza dell'impianto armonico, prevalentemente basato sulle funzioni fondamentali di tonica dominante e sottodominante e sul dualismo maggiore-minore; e la flessibilità della struttura formale, la cui coerenza non si basava più sul contrappunto imitativo, ma su un fantasioso gioco di corrispondenze e simmetrie di motti vigorosi formati, più che da un vero e proprio tema, da una sequenza di gruppi motivici, ingegnosamente ripresi e scomposti ad ogni riproposizione del ritornello iniziale.

Le composizioni di Vivaldi, quindi, apparvero ai suoi contemporanei come un qualcosa di radicalmente nuovo sia in confronto al linguaggio contrappuntistico-imitativo dei Concerti grossi di Corelli, che alla solennità delle Suites di stile francese.

ARCANGELO CORELLI



Seguendo le consuetudini del suo tempo, il Prete Rosso si presentò ai suoi contemporanei pubblicando nel 1705, presso l'editore veneziano Giuseppe Sala, una serie di dodici Sonate a tre, nelle quali le influenze di Corelli si mescolano ad altri elementi dotati di una forte impronta personale.

Le Suonate da Camera op. I, furono seguite dalle Sonate per violino e basso continuo dell'op. II (1709) e dell'op. V (1716).

Nel frattempo erano uscite le prime due raccolte di Concerti per violino: L'Estro Armonico (op. III, 1711), nella quale erano raggruppate simmetricamente composizioni con organici differenti e La Stravaganza (op. IV, 1714), nominalmente una raccolta di Concerti per violino, sebbene cinque di queste composizioni prevedessero l'aggiunta di un violoncello o di un secondo violino solista.

Nonostante gli influssi di Albinoni, Torelli e Corelli, in queste due pubblicazioni emerge un forte spirito di sperimentazione e di ricerca sulla forma definitiva del Concerto vivaldiano, quale si realizzerà compiutamente nelle raccolte successive (dall'op. VI, 1716-1717, all'op. XII, 1729), sebbene con esiti qualitativamente non omogenei.

Oltre a quelli pubblicati, ci rimane un gran numero di Concerti per violino manoscritti (circa 150), per un totale di ben 228 composizioni sicuramente documentabili. Se poi consideriamo anche i "Concerti con molti istromenti" e quelli in cui il violino è usato in varie combinazioni, arriviamo a circa 300 opere.

Tale cifra non deve destare particolare meraviglia: dal punto di vista quantitativo, la produzione di Vivaldi si pone entro limiti del tutto normali per quell'epoca.

Il pubblico, infatti, era abituato ad ascoltare sempre nuove composizioni e la capacità di scrivere in fretta e in abbondanza era uno dei requisiti professionali indispensabili per un musicista del Settecento. Ma non deve stupire neanche l'alto numero di Concerti non pubblicati.

Il mercato musicale di allora, infatti, non offriva alcuna garanzia legale né al compositore, che spesso aveva pagato di tasca propria le spese della prima edizione, né all'editore originario.

Non esisteva ancora il segno della proprietà artistica e alcune aziende si svilupparono grazie al costante uso della pirateria editoriale.

JOHANN JOACHIM QUANTZ



Era logico quindi che Vivaldi preferisse vendere le proprie opere direttamente, e al maggior prezzo possibile, ai visitatori stranieri, destinando al mercato editoriale solo una piccola parte delle sue composizioni. A questo proposito non mancano le testimonianze dirette, tra le quali quella del de Brosses che nel 1739 scriveva: «Vivaldi è diventato uno dei miei amici intimi per vendermi dei Concerti a caro prezzo. In parte c'è riuscito; e io a ciò che volevo, cioè ascoltare e avere spesso buone ricreazioni musicali».

La qualità di questi Concerti per violino manoscritti è pari se non superiore a quella dei lavori pubblicati. Mentre il trattamento della forma e degli strumenti dell'orchestra è pressoché identico a quello delle composizioni edite, spesso la scrittura solistica è di una difficoltà tecnica maggiore, con scale, arpeggi, accordi spezzati, note doppie, bariolage e posizioni acute, a tal punto che in alcuni casi lo sviluppo tecnico-strumentale finisce col prevalere sulla sostanza musicale intrinseca del pezzo.

L'aspetto virtuosistico è molto accentuato nel Concerto in mi minore RV 278, ma non si riduce mai a un puro formulario di tecnica violinistica, privo di qualsiasi contenuto musicale.

Nei due movimenti veloci, gli episodi solistici o introducono nuovo materiale melodico o sviluppano con estro qualche spunto presente nel motto di apertura. I ritornelli, tematicamente ricchi, punteggiano gli a solo nei punti "strategici" di un piano armonico solidamente costruito sulla successione tonica-dominante-relativo-tonica. I due Allegri inquadrano un Largo di grande cantabilità. L'intenso arioso del solista, sostenuto ritmicamente dalle ininterrotte quartine di semicrome puntate delle viole, è preceduto da un'introduzione orchestrale ricca di sfumature armoniche, in sapiente contrasto con la trasparenza tonale dei ritornelli dei due movimenti veloci.

Marco Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 4 dicembre 1997**

CONCERTO IN LA MAGGIORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 9 N. 2, RV 345

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (la maggiore)
2. Largo (la maggiore)
3. Allegro (la maggiore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1727

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1727

Nel Concerto in la maggiore si applica il principio della scordatura per offrire maggiori possibilità espressive e virtuosistiche al violino solista, come è facile osservare nell'Allegro introduttivo e specialmente nel ritornello ampiamente sviluppato.

Il Largo è un momento di riposo e di riflessione nella sua linearità di canto di gusto italiano.

Il finale è in tempo 12/8 di piacevole e scorrevole trasparenza melodica e il violino solista sviluppa un discorso serrato e bene accentuato nel ritmo, sino a spegnersi in sonorità di tono relativamente minore e niente affatto virtuosistico, come avviene in altri Concerti dello stesso compositore.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,**

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 maggio 1986

CONCERTO IN LA MINORE PER VIOLINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 9 N. 5, RV 358

Musica: Antonio Vivaldi

1. Adagio (la minore). Presto
2. Largo (la minore)
3. Allegro (la minore)

Organico: violino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1727

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1727

Fa parte dei dodici Concerti raccolti sotto il titolo «La Cetra», pubblicati ad Amsterdam, intorno al 1728, dall'editore Le Cene, e porta il n. 5. La Collezione Fanna lo ha distinto con la sigla F.I n. 53 (tomo 128). Va notato che nel manoscritto non esiste la realizzazione del basso.

Il primo movimento si snoda attraverso un Adagio brevissimo di cinque sole battute, un Presto in 2/4 concluso da un Largo in 3/4 e da un Allegro.

L'Adagio iniziale insiste su alcune note ribattute e ha chiaramente il compito di preparare il Presto in 2/4, piuttosto movimentato.

C'è subito da segnalare che se il manoscritto reca l'indicazione, per il basso, «per organo», la natura dello stesso è nettamente clavicembalistica.

Alla trentanovesima battuta il tempo passa a un giuoco di terzine dall'armonia più studiata, che si sviluppa fino a che non tornerà il disegno ritmico iniziale, sia pure con alcune varianti.

Tutto scorre con facilità, lasciando la prevalenza allo strumento solista che via via si impegnerà in movimenti diversi, fino a insistere su alcune note fisse che passeranno dal mi al fa, dal mi al si bemolle, dal la ancora al si bemolle, quindi di nuovo al mi, al la al sol diesis per terminare ancora al la.

Il Largo prevede alcune note tenute da tutti gli strumenti e quindi alcuni arpeggi del solista, il quale, poi, canta con libertà (su note fisse

dell'accompagnamento) per introdurre, con gli altri archi, l'Allegro finale, particolarmente vivo, spesso libero, che si svolge ampiamente dimostrando la bravura tecnico-violinistica del «Prete rosso» anche nel raggiungere posizioni piuttosto alte.

Dopo questo impegnativo passo, non facile per il violino, il solista rientra tra gli archi del ripieno per concludere, con essi, il tempo finale.

Mario Rinaldi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 28 ottobre 1969

INTERNO DEL CONSERVATORIO FEMMINILE DELLA PIETÀ



CONCERTI PER VOLA D'AMORE

CONCERTO IN RE MINORE PER VIOLA D'AMORE, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 393

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re minore)
2. Largo (re minore)
3. ... (re minore)

Organico: viola d'amore solista, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1954

Rielaborato come Concerto per violino RV 769

Se esiste un nome "simbolo" per il Concerto Barocco quello è sicuramente Antonio Vivaldi. Per il veneziano tale forma rappresentava la summa della sua arte musicale e la fama che circondava i suoi lavori (più in Europa che in Italia in realtà) andava di pari passo con la "vanità" con cui egli li componeva e presentava.

Già nel 1715, Johann Friedrich Armand von Uffenbach, membro di una illustre famiglia di mercanti e di dignitari di Francoforte ed entusiastico amante della musica, durante una visita a Venezia, appuntò nel suo diario di viaggio: "Dopo cena ho ricevuto in visita Vivaldi, il famoso compositore e violinista; dopo avergli fatto pervenire vari inviti in occasione di discussioni su alcuni Concerti Grossi che avevo intenzione di ordinargli, e dopo avergli anche fatto portare a casa alcune bottiglie di vino, sapendo che era un prete. Mi ha fatto ascoltare le sue fantasie sul violino, fantasie difficilissime e veramente inimitabili, a tal punto che, standogli vicinissimo, non potevo non stupire ancor di più della sua maestria".

Ciò che rende straordinari ancora oggi i Concerti vivaldiani è la loro varietà coloristica, l'abile scrittura dialogante fra i Soli e i Tutti, il virtuosismo solistico, la spigliata inventiva, l'utilizzo a volte anche di strumenti "inconsueti".

JOHANN FRIEDRICH
ARMAND VON UFFENBACH



Come ad esempio la viola d'amore (che si caratterizza per la presenza, oltre che delle sette corde melodiche che vengono sollecitate dall'archetto, di una serie di sette corde di risonanza che scorrono sotto quelle principali attraverso il ponticello), per la quale scrisse espressamente 6 Concerti.

Il Concerto in re min RV 393 (strutturato nei tre movimenti che proprio Vivaldi stesso porterà alla formalizzazione definitiva) si distingue proprio per la parte affidata allo strumento solista.

La sua sonorità ricca di armonici dona a tutta la pagina un'atmosfera assai suggestiva: dall'incedere regale (molto "veneziano") dell'Allegro iniziale al dolcissimo e malinconico Largo, fino al terzo movimento che utilizza particolarissime combinazioni in passaggi di grande invenzione.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 aprile 2007**

CONCERTO IN RE MINORE PER VIOLA D'AMORE, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 394

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re minore)
2. Largo (re minore)
3. Allegro (re minore)

Organico: viola d'amore solista, archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1954

Il veneziano sceglie i suoi "protagonisti" anche fra strumenti di raro utilizzo in questa veste come il fagotto, l'ottavino, il mandolino o la viola d'amore.

Per quest'ultima (il cui particolare fascino era dato dalla presenza delle corde di risonanza poste sotto le sette principali) scriverà ben 6 Concerti fra cui il Concerto in re minore RV 394.

Qui la seducente ricchezza sonora della viola viene valorizzata da una scrittura dapprima graziosamente ammiccante (Allegro), poi garbatamente malinconica (Adagio), e infine passionatamente minacciosa (Allegro) in un crescendo di assoluta libertà espressiva.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 30 marzo 2012**

CONCERTI PER FLAUTO TRAVERSO

CONCERTO IN FA MAGGIORE PER FLAUTO TRAVERSO, ARCHI E CONTINUO, OP. 10 N. 5, RV 434

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro ma non tanto (fa maggiore)
2. Largo cantabile (sol minore)
3. Allegro (fa maggiore)

Organico: flauto traverso, archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam 1728 circa

Elaborazione del Concerto per flauto diritto RV 442

Fecondissimo in tutti i campi musicali, Antonio Vivaldi godette nel Settecento di una immensa popolarità, soprattutto per la sua attività di compositore strumentale. Si sa infatti che i suoi melodrammi, oggi valutati e studiati sotto una luce diversa, incontrarono giudizi sfavorevoli presso i contemporanei, in primis da parte di Goldoni, Benedetto Marcello e Tartini, secondo il quale un compositore del genere strumentale non deve mai trattare il vocale operistico per non tradire il suo talento. È ormai pacifico per tutti che Vivaldi operista era un uomo della sua epoca, che segnava il passo e non era un precursore.

Vivaldi strumentalista, che seppe esprimere senza riserve il suo temperamento appassionato, ardente e irrequieto attraverso quegli Allegri vivaci e solari e quegli Adagi intimamente suggestivi che conquistarono tutta l'Europa e suscitarono l'entusiasmo di Bach, che, come è noto, trascrisse diversi Concerti del "prete rosso", a cominciare da quelli dell'op. 3 pubblicati ad Amsterdam con il titolo di "Estro armonico". Senza contare poi l'ammirazione per Vivaldi del famoso flautista di Federico il Grande, Johann Joachim Quantz che, avendo letto per la prima volta nel 1714 a Pirna, in Sassonia, alcuni Concerti violinistici del veneziano, esprese la sua meraviglia «per la nuovissima maniera di composizione» e per gli stupendi ritornelli in essi contenuti.

CARLO GOLDONI



Del resto, a dimostrazione della favorevole risonanza suscitata dalla sua opera, va ricordato che, quando Vivaldi era ancora vivo, furono stampati ben settantotto Concerti e trenta Sonate scelte tra la sua immensa produzione. Tale "summa" comprende molte pagine significative del maestro di violino delle fanciulle del Seminario musicale funzionante nell'Ospedale della Pietà, che era una specie di Conservatorio nella Venezia dei primi anni del Settecento.

Esse sono i Concerti delle "Quattro stagioni" dell'op. 8, (1725), i dodici Concerti dell'op. 4 intitolati "La Stravaganza" (1712-1713), i dodici dell'op. 9 intitolati "La Cetra" (1728), i sei dell'op. 10 per flauto traverso e le due raccolte op. 11 e op. 12 di sei Concerti ciascuna per violino (1729-1730). A questi brani si aggiungano le sei Sonate, quattro a violino solo e le restanti a due violini e basso continuo, dell'op. 5 (1716 circa), le sei «Sonates à violoncelle et basse» dell'op. 14, i "Concerti a 5 stromenti" dell'op. 6 e dell'op. 7 (1716-1717 circa) e infine "Il Pastor fido, Sonates pour la Musette, Vielle, Flute, Hautbois, Violon avec la Basse continue op. 13", così come si legge sul frontespizio della raccolta pubblicata nel 1737 a Parigi.

Lo stile vivaldiano così brillante ed espressivo nello stesso tempo è presente nel Concerto in fa maggiore per flauto, archi e cembalo, che è il quinto dell'op. 10.

Nei tre movimenti il flauto dispiega tutta la sua seduzione timbrica, mentre gli archi svolgono un ruolo di accompagnamento con la sordina.

L'Allegro iniziale ha un tono di serena eleganza, simile a certe invenzioni del Concerto detto "Il riposo"; il Cantabile del secondo movimento si snoda con nobiltà di sentimento; l'Allegro conclusivo è spigliato e leggero, come il volo degli uccelli nell'azzurro di un cielo estivo.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 maggio 1986**

CONCERTO IN SOL MAGGIORE PER FLAUTO TRAVERSO, ARCHI E CONTINUO, OP. 10 N. 4, RV 435

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (sol maggiore)
2. Largo (sol maggiore)
3. Allegro (sol maggiore)

Organico: flauto traverso, archi, basso continuo

Composizione: 1728

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1728 circa

L'op. 10 n. 4, denominato "Il Sereno", inizia con un Allegro di carattere pastorale e improntato a spigliata brillantezza nei giochi armonici del flauto.

Il Largo mostra una galanteria tutta veneziana e di assorta malinconia lunare, mentre l'Allegro del terzo movimento è in linea con lo stile celebratissimo dell'autore nei movimenti vivaci, sua indiscutibile prerogativa.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 dicembre 1988**

CONCERTO IN SOL MAGGIORE PER FLAUTO TRAVERSO, ARCHI E CONTINUO, OP. 10 N. 6, RV 437

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (sol maggiore)
2. Largo (sol minore)
3. Allegro (sol maggiore)

Organico: flauto traverso, archi, basso continuo

Composizione: 1728

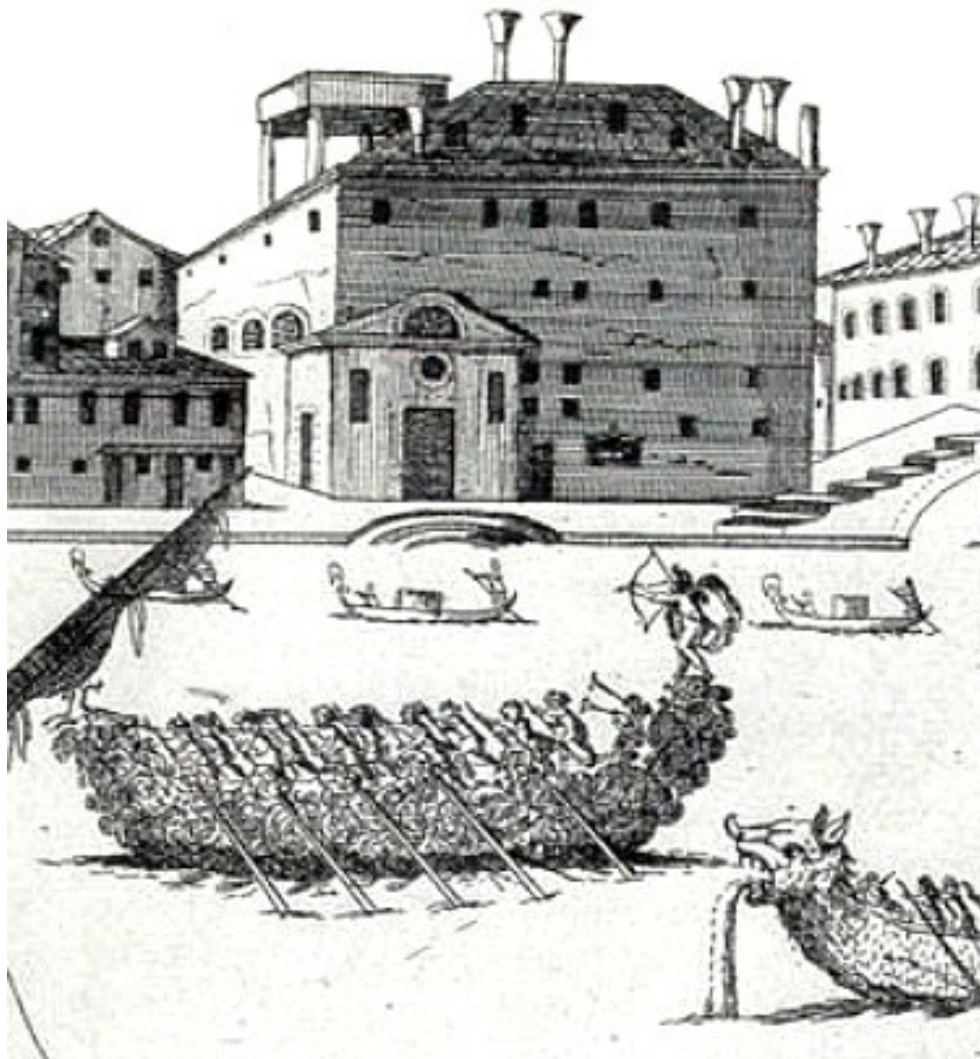
Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1728

Rielaborazione del Concerto per più strumenti e basso continuo RV 101

Al tempo di Vivaldi, il termine "flauto" si riferiva al flauto dolce, mentre il flauto traverso, che nel giro di pochi anni avrebbe spodestato quello a becco per la sonorità più penetrante e per le maggiori possibilità tecniche e dinamiche, era comunemente chiamato "traversiere". Il Prete Rosso scrisse per entrambi gli strumenti. Ci sono rimasti infatti tredici Concerti per flauto traverso, dei quali tre incompleti, e due per quello dritto. A questi vanno aggiunti i tre Concerti per "flautino", un Concerto per due flauti traversi e una decina di "Concerti da camera", nei quali il flauto, dolce o traverso, viene impiegato in varie combinazioni strumentali.

È molto probabile che le composizioni per flauto dritto siano quelle più antiche. Già in uso alla Pietà nei primi anni del Settecento (al 1706 risalgono alcuni pagamenti effettuati per la riparazione di quattro strumenti), Vivaldi usò i flauti dritti per le scene bucoliche dei suoi melodrammi: nel Tito Manlio (1719) e nella Verità in Cimento (1720), vi sono parti obbligate, per "flautino" e flauti "grossi" tenori. L'incarico di insegnare il flauto traverso alle fanciulle della Pietà, invece, fu assegnato ad Ignazio Siber (già insegnante di oboe in quell'istituto dal 1713 al 1715). Solo nel 1728 è il primo caso a noi noto in cui il Prete Rosso usò questo strumento in una delle sue Opere risalenti al 1727, nell'Orlando Furioso. Del resto Joachim Quantz, che conobbe Vivaldi a Venezia nel 1726, c'informa che in quegli anni il flauto traverso non era affatto popolare in Italia.

BOZZETTO DELL'OSPEDALE DELLA PIETÀ



Ma vi è ancora un importante elemento da prendere in considerazione: tra il 1729 e il 1730 l'editore Le Cene pubblicò ad Amsterdam i sei Concerti per flauto traverso op. X di Vivaldi, con il titolo "VI Concerti / a Flauto Traverso / Violino Primo e Secondo / Alto Viola / Organo e Violoncello / Di / D. Antonio Vivaldi Musico di Violino, Maestro del Pio Ospitale / della città di Venetia e Maestro di Cappella / di Camera di S. A. S. il Sig.r Principe / Filippo Langravio d'Hassia Darmistaht". Cinque di questi Concerti sono conservati nei "manoscritti di Torino" - che riportano senza dubbio delle versioni più antiche - con organici molto diversi da quelli dell'edizione a stampa.

Una di queste composizioni, infatti, era originariamente un Concerto solistico per flauto a becco (op. X n. 5, RV 434), mentre le altre quattro erano Concerti da camera: tre con il flauto traverso (op. X n. 1-2-3, RV 98-104-90) ed uno con il flauto dritto (op. X n. 6, RV 437).

Quindi soltanto uno dei brani dell'op. X è un Concerto solistico originale per flauto traverso (op. X n. 4, RV 435). Vivaldi evidentemente non ebbe sufficiente tempo per soddisfare la richiesta dell'editore di Amsterdam di scrivere alcuni Concerti per il nuovo strumento e si limitò a rielaborare alcune composizioni già scritte. È probabile, così, che Vivaldi prima del 1729-1730 abbia composto solamente Concerti per flauto dritto, utilizzando il traverso solo nei pezzi da camera. I Concerti solistici per questo strumento, invece, dovrebbero collocarsi solo dopo quella data.

Il Concerto in sol maggiore op. X n. 6 per flauto, archi e continuo è la rielaborazione di quello da camera per flauto a becco, oboe, violino, fagotto e continuo RV 101. Le varianti tra le due versioni, tranne l'orchestrazione naturalmente, sono minime: la tonalità è la stessa e la parte del flauto è pressoché identica.

Nel Concerto da camera, inoltre, l'oboe, il violino e il fagotto svolgono lo stesso accompagnamento suonato dagli archi nel Concerto solistico.

L'Allegro iniziale è scritto nel più tipico stile vivaldiano. Il ritornello è chiaramente articolato in quattro brevi motivi, liberamente trasformati nelle successive riesposizioni.

Il motto d'apertura, insistendo sulla tonica e poi sulla dominante, afferma inequivocabilmente la tonalità d'impianto. Il solista si presenta con materiale tematico nuovo.

Il primo solo è identico all'inizio del quarto movimento della Sonata in do maggiore per violino e continuo RV 3, mentre, in un episodio successivo, il flauto sembra riecheggiare il "motivo del Cardellino" tratto dall'omonimo Concerto della stessa raccolta (op. X n. 3).

Lo struggente movimento centrale, nel parallelo modo minore, corrisponde a quello del Concerto in re minore per violino, archi e continuo op. VIII n. 7.

La melodia, bipartita con due ritornelli ed accompagnata delicatamente dagli archi senza il cembalo, riappare nell'Allegro successivo, nell'omonima tonalità maggiore, in una serie di sei variazioni di tipo virtuosistico-ornamentale. I due tempi formano una vera e propria unità e dovrebbero essere globalmente intesi come un tema con variazioni.

È questo un fatto degno di nota, in quanto in Vivaldi gli esempi di Concerti intesi "ciclicamente" sono assai rari.

Marco Carnevali

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 novembre 1994

**CONCERTO IN SOL MINORE PER FLAUTO TRAVERSO,
ARCHI E BASSO CONTINUO “LA NOTTE”, OP. 10 N. 2, RV 439**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Largo (sol minore)
2. Fantasmi: Presto (sol minore)
3. Largo (sol minore)
4. Presto (fa maggiore)
5. Il sonno: Largo (do minore)
6. Allegro (sol minore)

Organico: flauto traverso, archi, basso continuo

Composizione: 1728

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1728

Rielaborazione del Concerto per più strumenti e basso continuo RV 104

Nel XVIII secolo la musica a programma era meno diffusa in Italia che non in Germania o in Francia, dove la concezione dell'arte come imitazione della natura, vero e proprio cardine dell'estetica settecentesca, era seguita più alla lettera.

I compositori italiani prediligevano le forme "pure", prive cioè di significati o immagini extramusicali, mostrando una sostanziale indifferenza per la musica descrittiva.

Il caso di Vivaldi costituisce un'eccezione: il suo temperamento naturalmente drammatico, infatti, lo spinse alla descrizione anche nel genere puramente strumentale.

Del resto l'Opera veneziana, a cui il Prete Rosso dedicò gran parte della sua vita e delle sue energie creative - non meno che all'Ospedale della Pietà - abbondava di episodi descrittivi in cui l'orchestra, senza l'ausilio del canto, "dipingeva" musicalmente terremoti, tempeste, sonni incantati, apparizioni di demoni o di spettri.

Vivaldi, a differenza dei suoi predecessori, come Biber, Kuhnau o Poglietti, che avevano conferito alle loro composizioni programmatiche la libertà d'andamento del futuro poema sinfonico, non rinunciò alla struttura del Concerto nella sua tripartizione formale di Allegro-Adagio-Allegro e all'alternanza tra i Solo e i Tutti. Quasi la totalità dei suoi Concerti programmatici, infatti, sono solistici.

Le Opere vivaldiane con titoli particolari sono complessivamente 28. Tra esse vanno distinte le composizioni meramente descrittive, come *La Caccia*, *Il Riposo* o *L'Inquietudine*, contraddistinte dalla ricerca di una unitarietà espressiva collegata ad uno stato d'animo o ad un fenomeno naturale, dai Concerti autenticamente programmatici.

Quest'ultimi sono dotati di una componente narrativa che, chiaramente espressa nei Sonetti de *Le Quattro Stagioni*, è presente in minor misura anche nei due Concerti intitolati *La Notte*: quello in si bemolle maggiore per fagotto RV 501 e quello in sol minore per flauto RV 439.

Le due composizioni, sebbene molto diverse, sembrano costruite attorno ad un identico percorso narrativo-musicale (l'esperienza notturna) che è parzialmente specificato nei suoi nessi illustrativi dai sottotitoli aggiunti da Vivaldi in alcuni movimenti: il secondo e il penultimo tempo di entrambi i Concerti infatti sono intitolati rispettivamente *Fantasma* e *Il Sonno* (nell'RV 501 vi è inoltre l'espressione *Sorge l'Aurora* in corrispondenza dell'Allegro conclusivo).

HEINRICH BIBER



Il Concerto in sol minore per flauto, archi e continuo RV 439 è la rielaborazione preparata per l'op. 10 (1728) del Concerto da camera per flauto, due violini, fagotto e continuo RV 104 scritto nella medesima tonalità.

Diversamente dagli altri due brani descrittivi presenti nella medesima raccolta - La Tempesta di Mare (op. 10 n. 1) e il Gardellino (op. 10 n. 3) - l'RV 439 è in sei movimenti, sebbene la consueta tripartizione continui a sussistere nascostamente.

Il "motto" iniziale del primo tempo (Largo) affianca una figurazione in ritmo puntato ad una scaletta ascendente, creando un'atmosfera di misteriosa inquietudine che è accresciuta dalla sapiente inserzione di pause e dalla incessante pulsazione ritmica della croma puntata scandita dall'accompagnamento.

Il lungo pedale conclusivo termina sulla dominante e prepara con gesto quasi teatrale la repentina irruzione dei Fantasmi (sottotitolo del secondo movimento, Presto).

Per rappresentare il senso dell'angoscia suscitata dalle visioni e dagli incubi notturni, Vivaldi ricorre a rapide scale di sedicesimi, ad accordi spezzati e a note ribattute che si rispondono fittamente a canone.

Il Presto si interrompe improvvisamente con una cadenza sospesa, dando luogo all'episodio di più spiccata cantabilità del Concerto (Largo): il flauto viene accompagnato sommestamente dagli archi senza il basso, in un clima di momentanea distensione.

Il quarto movimento, Presto, ci riporta all'intensa animazione dei Fantasmi, di cui ora si riascoltano alcune figurazioni melodiche trasportate nel metro ternario.

La mobilità tonale che caratterizza i primi quattro movimenti del Concerto, la loro stessa frammentazione e gli allusivi richiami tematici, tendono ad unire questi brani in un'unica grande sezione che, assieme ai due tempi successivi, ricostruisce di fatto l'"archetipica" strutturazione tripartita.

JOHANN KUHNAU



La descrizione de Il Sonno, sottotitolo del quinto movimento (Largo), è simile a quella presente nell'Autunno (op. 8, n. 3).

L'assenza del cembalo, il suono smorzato degli archi in sordina, i ritardi dissonanti e il lungo pedale finale, creano un clima di immobilità stupita.

Il Concerto termina con un Allegro, ritmicamente vigoroso, che in alcuni episodi solistici pare recuperare le figurazioni sincopate, a note ribattute e ad accordi spezzati dei Fantasmi.

Vivaldi sembra quasi voler riaffermare, ancora una volta, gli aspetti inquietanti ed angosciosi dell'esperienza notturna, al contrario dell'RV 501 che si conclude con un Allegro significativamente intitolato Sorge l'Aurora.

Marco Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 novembre 1996**

CONCERTO PER FLAUTINO (OTTAVINO)

CONCERTO IN DO MAGGIORE PER OTTAVINO, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 443

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (do maggiore)
2. Largo (mi minore)
3. Allegro molto (do maggiore)

Organico: ottavino solista, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1951

Secondo i documenti tratti dai "Nottatori" del Pio Ospitale della Pietà, conservati nell'Archivio di Stato di Venezia, il 27 ottobre 1728 Ignazio Siber fu nominato maestro di "Traversiè" con l'auspicio «che possi esser molto adattato à render perfetta l'armonia de Concerti di questo nostro Choro".

Già da un altro "Nottatorio" dell'11 giugno 1713 Siber era stato scritturato come "maestro di oboe" con il compenso di 40 lire mensili per la «necessità del detto Instrumento per ridur à perfetione l'Armonia de Suoni»".

Per l'esattezza, a proposito della nomina del 1728, va precisato che quell'incarico era relativo all'insegnamento del flauto traverso che solamente da poco tempo aveva trovato una certa notorietà e diffusione in Italia, mentre oltralpe, spiccatamente in Germania e Francia, era uno strumento di largo impiego.

Oltre al gruppo dei Concerti per flauto traverso dell'op. VI, il catalogo della produzione vivaldiana comprende nel Fondo Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino un più ridotto gruppo di Concerti per "flautino" (ottavino o flauto diritto sopranino), archi e basso continuo, tra cui vi è questo in do maggiore F. VI n. 4 (RV 443).

Di stampo nettamente virtuosistico, il Concerto in do maggiore attesta quanto Vivaldi considerasse questo piccolo strumento meritevole «d'una dignità pari a quella di un flauto, se non addirittura a quella di un violino» (Talbot).

La breve frase introduttiva dell'Allegro dà senza indugi l'avvio a difficili fioriture che ininterrottamente arricchiscono il tessuto musicale. Si impongono all'attenzione continue scalette ascendenti e discendenti, rinnovate con frequenza reiterata e sempre più pronunciata, mentre assumono una spiccata evidenza trilli e terzine in progressione armonica.

Anche nel secondo movimento, Largo in 12/8, i passaggi virtuosistici del solista continuano a dominare l'inedito musicale. Risulta assai interessante ascoltare poi un'ampia sezione modulante durante la quale lo strumento solista ha largo spazio per sfruttare tutte le proprie attitudini espressive, oltre ogni limite immaginabile.

Nella rapidità dell'ultimo movimento, Allegro molto, si esalta la brillantezza degli atteggiamenti di quest'opera, sempre più incline a privilegiare il virtuosismo del solista, al quale anche la scrittura orchestrale, notevolmente semplificata, concede la massima evidenza all'insistita gamma degli effetti di bravura.

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 gennaio 2001**

CONCERTI PER OBOE

CONCERTO IN DO MAGGIORE PER OBOE, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 449

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (do maggiore)
2. Largo (do minore)
3. Allegro (do maggiore)

Organico: oboe, archi, basso continuo

Composizione: 1725

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1727

Rielaborato nel Concerto per violino RV 178

Il maestro Gianfrancesco Malipiero ha richiamato l'attenzione sul manoscritto conservato nella Biblioteca Nazionale di Torino, nel quale si parla di «oboe» e non di «violino o oboe», a differenza di tutti gli altri Concerti di questa opera. In alcune edizioni è scritto: «questo Concerto si può fare anco cor (sic) l'Hautbois». L'*Allegro* si vale di un tema franco e spedito sul quale sorgerà la parte del solista attentamente curata e svolta. La tonalità di do maggiore dona più chiarezza e spontaneità all'idea musicale.

Il *Largo* rivela l'intenzione dell'autore di affidare questo Concerto allo strumento a fiato: infatti la tecnica è perfettamente rispondente all'oboe.

Nella parte centrale del tempo la melodia si fa più misteriosa e il solista quasi si nasconde nelle armonie dell'accompagnamento, per poi riprendere il sopravvento con il suo canto pacato e meditato che in qualche punto raggiunge un'intensa commozione.

L'*Allegro* finale, al suo apparire, risulta un po' pesante col suo alternarsi di note basse e alte, ma poi tutto si alleggerisce e il tema corre via con grande facilità. Qualche cosa di rustico e di brillante insieme, che conclude in modo definitivo la raccolta dei Concerti. Importante la parte orchestrale, ma interessante anche il solista nelle sue apparizioni.

Si potrebbe dire che questo tempo sintetizzi tutti i tempi brillanti dell'opera vivaldiana.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 marzo 1978

GIANFRANCESCO MALIPIERO



**CONCERTO IN DO MAGGIORE
PER OBOE, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 451**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro molto (do maggiore)
2. Largo (la maggiore)
3. Allegro (do maggiore)

Organico: oboe, archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1955

Esistono due versioni del secondo movimento

Vivaldi ha dedicato una buona parte della sua produzione all'oboe, da lui chiamato in varie maniere: Hautbois, Hautboy, Houbois, Abois. Oboe è preferito per le musiche all'aperto a causa del suo timbro penetrante. In particolare si conoscono di questo autore 14 Concerti per oboe, 3 Concerti per 2 oboi, il Concerto per oboe e fagotto, il Concerto per oboe e violino, 2 Concerti per violino e 2 oboi, il Concerto per violino, organo e oboe, il Concerto incompiuto per oboe detto "Wiesentheid" e 3 Concerti per fagotto trascritti per oboe.

Parecchi fra i Concerti per oboe solista vennero pubblicati quando il compositore era ancora in vita e furono eseguiti in varie occasioni, suscitando l'ammirazione del pubblico, conquistato dall'abilità dell'autore nel trattare le possibilità espressive di questo strumento che si impone per un suono pastorale e dolcemente cantabile.

Tali qualità sono evidenti nel *Concerto in do maggiore*. È tra i più conosciuti e apprezzati per la freschezza inventiva e la cordialità musicale valorizzata dall'oboe in ogni suo registro e con uscite anche di piacevole virtuosismo nei due tempi allegri, dove è facile cogliere quell'eleganza del fraseggio strumentale, così tipica del compositore veneziano.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 marzo 1986

**CONCERTO IN SOL MINORE
PER OBOE, ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 11 N. 6, RV 460**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro non tanto (sol minore)
2. Largo (sol minore)
3. Allegro non molto (sol minore)

Organico: oboe solista, archi, basso continuo

Composizione: 1729

Edizione: Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1729

Anche in versione per violino RV 334

L'opera XI n. 6 è la trascrizione, compiuta dallo stesso Vivaldi, del «Concerto» per violino op. IX n. 3 («La Cetra»).

Il lavoro inizia con un *Allegro* caratterizzato dalla reiterata ripresa di un appassionato inciso melodico, alternato, subito dopo, alle consuete dinamizzazioni del disegno ritmico.

Il movimento mediano è rappresentato da un *Largo* che apre con una lenta scansione dell'accompagnamento, scansione sulla quale si dispone, dopo poche battute, l'espressiva cantabilità della parte solistica (anche qui alternata alla scorrevole mobilità di diverse fioriture melodiche).

Il movimento finale, *Allegro*, attacca con foga impetuosa sopra un danzante inciso ritmico.

L'esordio, a piena orchestra, si alleggerisce poi per concedere al solista una serie di fantasiose divagazioni, periodicamente interrotte dall'irruente incedere della piena orchestra.

Giovanni Ugolini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 27 ottobre 1967

CONCERTO IN LA MINORE PER OBOE, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 463

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (la minore)
2. Largo (do maggiore)
3. Allegro (la minore)

Organico: oboe solista, archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1960

Adattamento del Concerto per fagotto RV 500

Di Concerti per oboe, archi e cembalo ne sono stati pubblicati due dall'Istituto italiano «Antonio Vivaldi», fondato da Antonio Fanna, editi da Ricordi. Essi portano la seguente catalogazione: F.VII, n. 5 e F.VII, n. 13. C'è però da osservare che mentre il primo risulta tra i manoscritti della «Raccolta Foà» conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino, il secondo è conservato nella «Raccolta Giordano», tra i Concerti per fagotto.

Le suddette edizioni Ricordi lo pongono tanto tra quelle per oboe (la citata collocazione F.VII, 13) quanto tra quelle per fagotto (F.VIII, 10), anche se il *Largo* del secondo Concerto non corrisponde al *Larghetto* del primo.

Probabilmente la doppia edizione è giustificata dal fatto che di manoscritti originali esistono due copie e, probabilmente, una fu ideata per fagotto e un'altra per oboe. Nel Catalogo redatto dal sottoscritto, la composizione appare soltanto (non essendovi nel manoscritto altre indicazioni) all'op. 57, n. 1, mentre il Pincherle la cita al n. 89, ambedue riferendosi al fagotto solista.

C'è da notare che mentre l'estensione dell'oboe va dal *si bemolle* al *sol*, quella del fagotto va dal *si bemolle* al *mi-fa*, perciò il mutamento di strumento, forse previsto da Vivaldi nei due manoscritti esistenti (ma non troppo esplicativi), non implica difficoltà e non può provocare arbitrii.

Tema tipicamente vivaldiano quello dell'inizio del primo tempo nel quale, a seconda dell'originale, il solista non suona mai nei «Tutti». Il rapido disegno di quartine degli archi e del cembalo, viene ripreso dal solista alla quindicesima battuta. L'oboe assume aspetti sempre più variati, quindi ritorna allo scambio di quartine a cui si è accennato.

Nel *Largo* è l'oboe solista che canta, mentre tutti gli altri strumenti eseguono note ribattute in «piano».

Nell'*Allegro*, dopo un fugato dell'orchestra, entra l'oboe con belle e variate figurazioni (quartine e terzine), per poi stringere tutti i disegni musicali con uno svolgimento completo e deciso.

**Mar
io Rinaldi**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 28 ottobre 1969**



CONCERTI PER FAGOTTO

CONCERTO IN MI MINORE PER FAGOTTO, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 484

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro poco (mi minore)
2. Andante (re maggiore)
3. Allegro (mi minore)

Organico: fagotto, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1949

"Vivaldi chi? quello che scrisse ottocento volte lo stesso Concerto?"
Igor Stravinskij

Nonostante la battuta sarcastica anche il Prete Rosso faceva parte di quel "patrimonio familiare" da custodire e con cui confrontarsi. D'altra parte "Bach e Vivaldi parlavano sensibilmente lo stesso linguaggio, e i discepoli lo ripetevano dopo di loro, trasformandolo senza saperlo, ciascuno secondo la sua personalità" (I. Stravinskij, *Poetica musicale*).

In particolare sarà la straripante personalità del veneziano a reinterpretare l'idea stessa di Concerto. Nel 1713 Mattheson spiegava come questo termine potesse significare sia la semplice "riunione" di più strumenti musicali, sia composizioni scritte "in modo tale che ciascuna parte a volta a volta predomini e rivaleggi, per così dire, con le altre parti" (in *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713). E sarà proprio Vivaldi che gestirà questa particolare "dialettica" attraverso una straordinaria varietà stilistica e ricchezza timbrica precorritrici degli sviluppi futuri.

E sotto questi aspetti il *Concerto per fagotto RV 484* è assolutamente esemplare. Se nel primo *Allegro poco* si assiste ad un vero e proprio divertimento fra le parti, con imitazioni, dialoghi e ampie "rincorse" virtuosistiche, l'*Andante* centrale mostra le tipiche caratteristiche melodico-espressive dei movimenti lenti del compositore veneziano: il fagotto solo si libra con ariosità e liricità - sostenuto da un delicato piano di archi - in frasi di grande intensità. Il *Tutti* dell'orchestra riprende il suo

protagonismo nell'ultimo *Allegro* dove anche il solista è chiamato a disegnare senza tregua arabeschi, salti, diminuzione velocissime, incitato da un basso incalzante.

IGOR STRAVINSKIJ



Insomma la realtà che emerge dall'analisi musicale della produzione vivaldiana appare assai diversa dall'aneddoto stravinskiano: ogni Concerto possiede caratteristiche peculiari e riconoscibili, spesso sperimentali e innovative.

Ma d'altra parte il musicista russo aveva ben chiaro tutto ciò quando afferma: "Così la musica esprime se stessa: nel senso che ogni opera, proprio differenziandosi quale unico messaggio irripetibile, ci rimanda sempre alla tradizione musicale che l'ha prodotta, riconducendoci perennemente al suo codice" (I. Stravinskij, *Poetica della musica*).

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 25 gennaio 2013**

CONCERTI PER DUE VIOLINI

CONCERTO IN LA MINORE PER DUE VIOLINI, ARCHI E BASSO CONTINUO, OP. 3 N. 8, RV 522

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (la minore)
2. Larghetto (re minore)
3. Allegro (la minore)

Organico: 2 violini solisti, archi, basso continuo

Composizione: 1711

Edizione: Estienne Roger, Amsterdam, 1712

Questo Concerto fu trascritto per organo da J. S. Bach (BWV 593)

Al di là dei titoli, possiamo considerare le composizioni in programma doppi Concerti: i protagonisti sono due violini in Vivaldi e in Bach, un violino e una viola in Mozart.

Il doppio Concerto è una sorta di estensione del concetto di Concerto solistico, basato sul contrasto tra Tutti (a organico pieno) e Soli (interventi del solista).

Questo genere nasce in Italia a cavallo tra Seicento e Settecento con Torelli, Corelli e Albinoni, ma è Vivaldi che lo codifica dandogli una struttura tripartita (Allegro-Adagio-Allegro).

I tempi laterali sono costruiti secondo il principio della forma a ritornello: episodi affidati al solo, in numero di tre o quattro, si alternano al ritornello del Tutti orchestrale, incisivo e pregnante sotto il profilo ritmico e motivico.

Il movimento centrale è una semplice melodia accompagnata.

Le sortite del solista, agevolate da una leggera strumentazione nell'orchestra, hanno carattere virtuosistico nei tempi esterni, diventano liriche e cantabili in quello centrale.

Nei Concerti di Vivaldi il contrasto tra Tutti e Soli è netto, così come sono molto chiari i confini tra ritornello e sezioni solistiche.

Queste ultime danno spazio al virtuosismo del solista e presentano materiale melodico spesso indipendente dal ritornello.

ARCANGELO CORELLI



Il *Concerto in la minore* per due violini fa parte dell'*Estro armonico* op. 3 che, pubblicato ad Amsterdam nel 1711, ottenne grande successo e fece conoscere il cosiddetto Prete Rosso oltre i confini della Serenissima Repubblica.

Il titolo barocco della celebre raccolta allude alla fusione tra "armonia", cioè convenzioni e regole, e "estro, stravaganza", cioè artificio, componente fantastica e soggettiva, volontà di sperimentare. Troppa?

Goldoni scrisse che Vivaldi «mancava nel contrappunto» e «non metteva i bassi a dovere». Il flautista Quantz, anticipando i giudizi di Dallapiccola e Stravinskij, gli rimproverò di aver scritto troppi Concerti.

Dei 45 doppi Concerti scritti da Vivaldi, di cui 25 per due violini, quello in la minore è il più celebre.

L'Allegro iniziale ha un ritornello trascinante, di grande vigore che compare sette volte, anche se non sempre completo.

Il Larghetto e spiritoso (con struttura tripartita A-B-A) è costruito su un "basso di Ciaccona", un ostinato che si ripete dall'inizio alla fine del brano e si contrappone nella sua staticità al movimento delle altre voci. Nella sezione A l'ostinato è presentato dal Tutti all'unisono, in B ha invece la funzione di sostenere l'affascinante cantabilità dei violini.

L'Allegro conclusivo ha una forma a ritornello. Notevoli sono il secondo solo, dove l'orchestra tace e il secondo violino sostiene gli arpeggi del primo, e il quarto solo, in cui il primo commenta virtuosisticamente la melodia cantabile del secondo.

Roberta Gellona

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 aprile 1996**

LUIGI DALLAPICCOLA



CONCERTO PER DUE VIOLONCELLI

CONCERTO IN SOL MINORE PER DUE VIOLONCELLI, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 531

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (sol minore)
2. Largo (sol minore)
3. Allegro (sol minore)

Organico: 2 violoncelli solisti, archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1949

Il *Concerto in sol minore per due violoncelli, archi e cembalo RV 531* dura dieci minuti e si apre con un tema ritmicamente vigoroso dei due violoncelli, cui segue un contrappunto arioso e festoso nel quale la voce dei due archi solisti assume un tono imperioso e marcato nel rapporto con il «Tutti» dell'orchestra.

Il *Largo* ha un andamento meditativo, particolarmente adatto alla cantabilità del violoncello, primo e secondo, sorretto con discrezione dal cembalo.

Dove Vivaldi sprigiona il suo estro puntato sulla luminosità del suono orchestrale è nell'*Allegro* finale, contrassegnato da una inarrestabile e travolgente vis strumentale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 19 marzo 1982

CONCERTI PER DUE STRUMENTI A FIATO

CONCERTO IN DO MAGGIORE PER DUE OBOI, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 534

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (do maggiore)
2. Largo (do minore)
3. Allegro (do maggiore)

Organico: 2 oboi, archi, basso continuo

Composizione: 1717

Edizione: Ricordi, Milano, 1952

Alla base del *Concerto* vivaldiano sta una intuizione architettonica nuova, consistente nel concepire i tre movimenti tradizionali non già come pezzi separati ed in sé conclusi, ma come un tutto unitario percorso da un impulso dinamico che, dopo la parentesi di distensione lirica del tempo centrale, raggiunge il culmine irresistibile nel finale. Una intuizione che supera la composta staticità del *Concerto* barocco corelliano e preannuncia il dinamismo romantico.

Il nuovo gusto per una realizzazione strumentale del *basso continuo* (ossia della parte grave da cui nascono gli accordi) conferisce sapore specificamente «concertante» al discorso musicale, che in Vivaldi trova una singolare ambientazione poetica.

Gli strumenti concertano, nel senso latino di rivaleggiare in bravura: l'orchestra è divisa in due gruppi, quello dei solisti, o *Concertino* (nel *Concerto* in programma costituito da due oboi) e il ripieno o *grosso*, ossia la massa orchestrale.

La struttura dei pezzi è così regolata dall'alternanza dei due gruppi, in un variato gioco di pieni e di vuoti architettonici, di luce e d'ombra.

In questo Concerto l'oboe è trattato con un grado di virtuosismo «superiore - nota il Pincherle - a quello di cui testimoniavano, verso il 1700, le Opere di Keller, Rosiers e Corbet», affidandogli passi agili, ma anche scoprendone le possibilità liriche di strumento «cantante».

Nicola Costarelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 14 novembre 1969**

CHIESA DELLA PIETÀ



CONCERTO IN RE MAGGIORE PER DUE TROMBE, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 781 (GIÀ 563)

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re maggiore)
2. Largo (fa maggiore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: 2 trombe, archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1971

Nel secondo movimento il solo strumento solista è il I violino

Vi sono parecchi musicisti à la page che non hanno ben compreso il messaggio vivaldiano, e tra questi va collocato in prima linea Stravinsky, che espresse un giudizio tagliente e unilaterale sull'opera del «prete rosso», circolante anni fa nei salotti intellettuali. « On a beaucoup trop loué Vivaldi - disse l'autore della *Sagra della primavera* - Il est assommant et pouvait recomposer six cents fois le même concert ».

Tale affermazione non è esatta perché, anche se lo schema formale del Concerto vivaldiano resta sostanzialmente identico, variano gli elementi melodici e ritmici, dettati da una invenzione musicale che si rinnova come una forza della natura.

La caratteristica del vivaldiano *Concerto in re minore* per due trombe e orchestra d'archi è data dalla contrapposizione tra i due gruppi sonori, specie nel primo e nell'ultimo tempo.

Nel *Largo* centrale gli archi riprendono il sopravvento, nell'ambito di una precisa scelta della tecnica compositiva del musicista veneziano.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 18 febbraio 1983**

IGOR STRAVINSKIJ



CONCERTI PER DUE STRUMENTI DIVERSI

CONCERTO IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER VIOLINO, VIOLONCELLO, ARCHI E CONTINUO, RV 547

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (si bemolle maggiore)
2. Andante (fa maggiore)
3. Allegro molto (la maggiore)

Organico: violino, violoncello, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1949

Il *Concerto in si bemolle maggiore*, vede in evidenza la partecipazione del violino e del violoncello, dopo una breve introduzione lenta, a carattere recitativo.

L'*Allegro moderato* si attiene ad un discorso brillante, opportunamente arricchito dal suono dei due strumenti ad arco solisti.

L'*Andante* si snoda con tranquilla discorsività armonica, mentre i protagonisti del *Concerto* svolgono liberamente il loro tema.

L'*Allegro molto* conclusivo è perfettamente intonato alla luminosità dei tempi allegri vivaldiani.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Piazza del Campidoglio, 6 luglio 1988**

CONCERTI PER TRE O QUATTRO VIOLINI

CONCERTO IN FA MAGGIORE PER TRE VIOLINI, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 551

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (fa maggiore)
2. Andante (re minore)
3. Allegro (fa maggiore)

Organico: 3 violini, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1950

«Il prete rosso lo immaginiamo invece con l'orecchio contro il violino per meglio ascoltarsi, per la gioia di vibrare col suo strumento, noncurante di ciò che la musica fu prima di lui, e sarà dopo la sua scomparsa»: com'è prepotentemente evocativa l'immagine che di Antonio Vivaldi dipinge G. Francesco Malipiero; così convincente, anzi, che vien persino da dolersi che il musicista veneziano, allorché per la cinquecentocinquantunesima volta riscrisse lo stesso Concerto (tanto per ricordare l'irriverente opinione di Strawinsky, che aveva fissato a 600 il numero delle auto-fotocopie vivaldiane), non disponesse dei nostri moderni marchingegni di riproduzione che gli avrebbero permesso di vibrare tre volte col suo strumento, per poi riascoltarsi in disco, uno e trino, come talvolta usano fare gli interpreti quando si trovano alle prese con doppi o addirittura tripli Concerti.

Quello vivaldiano in fa maggiore RV 551 è infatti l'unico suo che presenti tre violini solisti su posizioni di pari importanza.

Michael Talbot ritiene che sia stato composto intorno al 1720, periodo della maggior produzione Concertistica del prete rosso, cui ovviamente corrispose una vasta notorietà, non scevra da polemiche. Giusto in quell'anno, Benedetto Marcello pubblicava, anonimamente, "Il Teatro alla moda", satira tra le più pungenti e il cui spirito è godibilissimo ancora oggi, dei malcostumi imperanti nel teatro in musica e di cui Vivaldi era particolarmente oggetto per le sue mansioni impresariali.

BENEDETTO MARCELLO



Tant'è che «nella vignetta del non più enigmatico frontespizio, Antonio Vivaldi è raffigurato come angelo che suona il violino e sta ritto sul timone per guidare la barca del famoso impresario Orsatto, anzi con le ali la sospinge, la *fa andare avanti*»: così G. Francesco Malipiero, il cui contributo tra l'altro fu fondamentale nello scioglimento di un enigma durato quasi due secoli.

Il violino dunque come cifra di connotazione, in quanto, dello strumento era universalmente riconosciuto grandissimo e arditissimo interprete, del quale si serviva per inesauste ricerche di soluzioni sempre nuove e inusuali.

Il facoltoso musicomane tedesco Uffenbach, dopo averlo ascoltato a Venezia, nel Teatro Sant'Angelo, il 4 febbraio 1715, così annotava nel suo diario: «...verso la fine, Vivaldi eseguì un mirabile *accompagnement solo*, seguito da una cadenza (*Phantasie*) che mi lasciò veramente senza fiato. Una cosa simile non l'aveva mai suonata nessuno e mai più alcuno la suonerà. Egli saliva con le dita fino a un pelo dal ponticello, tanto da non lasciar quasi più spazio per l'arco - e questo su tutte quattro le corde con imitazioni (*Fugen*) e con velocità incredibili». Anche Goldoni, nel volume XIII delle "Commedie", non è meno avaro di riconoscimenti, chiamandolo «questo famosissimo suonator di violino, quest'uomo celebre per le sue suonate, specialmente per quelle intitolate *le quattro stagioni*»; ma poi, ribadendo nei "Mémoires" il suo virtuosismo ("eccellente violinista"), lo liquida come "compositore mediocre".

Destinatario del Concerto in fa maggiore per tre violini RV551 furono quasi certamente le "putte" della Pietà, povere, orfane o illegittime fanciulle che l'Ospedale raccoglieva per beneficenza, facendo loro apprendere la musica per tenerle occupate. Vivaldi, com'è noto, vi entrò come insegnante di violino all'età di 25 anni e, tra sospensioni e revoche, soltanto nel 1716 riuscì a ottenere l'incarico ufficiale di "Maestro de' Concerti". Perché così tardi? Perché "la città mormorava, tanto mormorava...", è la spiegazione che tenta di dare il concittadino Malipiero, a cui si deve la trascrizione del Concerto di cui si parla.

E perché mormorava? Indulgente, Malipiero dà la colpa al fatto che «Vivaldi era prete ed era rosso, singolare contrasto!», e inoltre: «Non diceva Messa perché ammalato, tanto ammalato che alcune dame pietose

quanto belle, si sacrificavano accompagnandolo nei viaggi e tenendogli costantemente compagnia».

Ivana Musiani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 6 maggio 1993**

CARLO GOLDONI



CONCERTI PER TRE O PIÙ STUMENTI DIVERSI

CONCERTO IN DO MAGGIORE PER VIOLINO, OBOE, ORGANO, ARCHI E BASSO CONTINUO, RV 554

Musica: Antonio Vivaldi

1. ... (do maggiore)
2. ... (do maggiore)
3. Allegro (do maggiore)

Organico: violino, oboe, organo (o violino II), archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1956

La definitiva affermazione della musica strumentale in Europa tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento e il suo affrancarsi dal semplice ruolo di sostegno di quella vocale trova il suo protagonista in Arcangelo Corelli (Fusignano 1653 - Roma 1713), compositore e violinista che nel corso della sua carriera non scrisse una sola nota di musica vocale. La sua produzione, significativamente poco cospicua, sintetizza e distilla il suo "credo" nell'autonomia della musica strumentale. Oltre ad avere ottenuto uno straordinario successo editoriale anche al di fuori dell'Italia, le sue raccolte di Sonate e Concerti grossi rappresentarono un riferimento imprescindibile per i musicisti delle generazioni successive.

La parabola creativa e la fama europea di Corelli furono alla base del grande incremento della produzione di musica strumentale nella prima metà del Settecento. Questo fenomeno ebbe anche motivazioni di carattere economico, sociale ed estetico. I luoghi e le sedi della produzione musicale rimasero, almeno per la prima metà del secolo, le corti, le cappelle e i palazzi nobiliari. Il graduale sviluppo dell'editoria musicale trovò in Francia, Olanda e in Gran Bretagna i luoghi di maggiore vivacità commerciale, strettamente connessi al progressivo allargamento dei fruitori, molto spesso dilettanti, di questo repertorio. Nello stesso periodo la specializzazione compositiva nell'ambito strumentale smise di essere un'eccezione, come era avvenuto con Corelli,

e diventò una consuetudine, anche perché molto spesso i compositori erano anche grandi virtuosi. A questo arco temporale va ricondotta anche la nascita dei Concerti a pagamento.

In Italia la piena affermazione della musica strumentale si realizzò in un contesto con aspetti specifici rispetto al resto d'Europa. Per quanto riguarda i Concerti a pagamento, essi rappresentavano una pratica ancora poco diffusa. I luoghi e gli ambiti di produzione e fruizione di musica strumentale erano ancora le corti aristocratiche e le Cappelle ecclesiastiche, e l'editoria non aveva la capacità imprenditoriale di quella d'oltralpe. Questo fenomeno è testimoniato tra l'altro dal fatto che molti dei compositori italiani di successo del tempo, tra i quali Vivaldi e Albinoni, affidarono i loro lavori ad editori olandesi.

Senza l'esperienza corelliana, il genio di Antonio Vivaldi (Venezia 1678 - Vienna 1741) non avrebbe potuto manifestarsi in tutta la sua portata. La sua prima formazione fu essenzialmente strumentale e gli fu trasmessa dal padre Giovanni Battista, che faceva parte della Cappella della Basilica di San Marco dal 1685 e aveva anche l'incarico di maestro di strumenti ad arco all'Ospedale dei Mendicanti. Egli fu considerato insieme al figlio uno dei migliori violinisti veneziani. Non sappiamo invece in quale modo avvenne la formazione teorica e compositiva del giovane Antonio.

Le sue prime raccolte a stampa, le *Suonate da camera op. I* (1705), le *Sonate op. II* (1709) fino ad arrivare al capolavoro *L'estro armonico op. III* (1711) fecero comunque fatica ad affermarsi a Venezia e in Italia. Probabilmente i colleghi di Vivaldi si dimostrarono restii ad accettare l'esuberanza del suo stile, per paura di essere in qualche misura da lui superati. In Italia occorsero alcuni decenni perché Vivaldi s'imponesse come modello compositivo, mentre la sua fortuna crebbe molto più rapidamente nei paesi d'oltralpe. Il caso più importante è rappresentato dall'enorme influsso che la sua musica ebbe su Bach.

Il primo importante biografo del grande compositore tedesco, Johann Nikolaus Forkel, a proposito del suo rapporto con Vivaldi, scrisse nel 1802: «Ci deve essere ordine e proporzione e per ottenere questi oggetti una guida è necessaria.

ARCANGELO CORELLI



I Concerti di Vivaldi per violino, appena pubblicati, gli servirono per guida; egli li ha ascoltati spesso, elogiandoli come composizioni ammirevoli al punto da avere la buona idea di arrangiarli tutti per la tastiera.

Egli studiò il concatenamento delle idee, la loro relazione una con l'altra, la variazione delle modulazioni, e molti altri particolari.

I cambi necessari da fare in idee e passaggi composti per il violino, ma non realizzabili sulla tastiera, lo condussero a pensare musicalmente; così, dopo che il suo lavoro fu completato, egli non ebbe più a lungo bisogno di aspettare le idee dalle sue dita, ma sarebbero derivate dalla sua stessa fantasia».

Questa nota citazione è molto importante e il riferimento al solo Vivaldi è indicativo, perché evidentemente fu l'autore che maggiormente segnò l'esperienza creativa di Bach, che studiò e trascrisse musica di altri autori italiani, quali Alessandro e Benedetto Marcello, Arcangelo Corelli e Giuseppe Torelli.

Il rapporto tra Bach e Vivaldi è ancora oggi del tutto oscuro dal punto di vista biografico e professionale. Non sappiamo se i due musicisti si conobbero, ma certamente il grande autore italiano era noto in Germania già intorno al 1706, epoca nella quale circolavano numerose partiture manoscritte della sua musica.

Per alcune delle sue trascrizioni per clavicembalo Bach utilizzò certamente la citata stampa di Amsterdam del 1711, anche se sappiamo che copie manoscritte della raccolta erano presenti in biblioteche tedesche dell'epoca.

Conosciamo invece molto bene il rapporto tra Vivaldi e Dresda, poiché egli scrisse alcuni brani strumentali per Johann Georg Pisendel (1687-1755) attivo in quella corte.

Considerato il maggior violinista tedesco della sua generazione, Pisendel aveva conosciuto Bach nel 1709 a Weimar e studiò anche con Vivaldi, e dopo un soggiorno a Venezia di un anno, tra il 1716 e il 1717, riportò con sé molti manoscritti del maestro veneziano e divenne il principale artefice del culto vivaldiano in Germania.

JOHANN GEORG PISENDEL



Nella citazione di Forkel è centrale il riferimento al «pensare musicalmente», anche se il suo scopo era dimostrare che l'interesse di Bach per Vivaldi era un beneficio diretto per il suo lavoro di compositore per tastiera. Da un lato questo significa pensare a un'idea musicale indipendentemente dalla sua realizzazione strumentale, qualcosa che abbia un valore musicale "puro" che possa essere riprodotto e modificato

in uno o in un altro strumento. Dall'altra si riferisce non tanto alla «ars inveniendi», cioè allo studio di tecniche compositive, all'armonia e al contrappunto, o alla melodia e al ritmo, ma piuttosto al fatto di assimilare soluzioni compositive e i mezzi attraverso i quali elaborarle.

Quest'approccio funzionale è un concetto nuovo nella storia della composizione e s'innesta nell'esperienza compositiva di Bach, arricchendola notevolmente. Le trascrizioni di Bach rappresentano quindi un approccio analitico, che riassume il terreno complesso di una partitura orchestrale a un luogo più generico dal punto di vista strumentale ma perfettamente funzionale a tale analisi. La tecnica musicale dei Concerti di Vivaldi, che è alla base del concetto più generale del «Concerto», è fondata su sistemi antitetici, a diversi livelli: timbrici (Soli/Tutti), tonali (stabilità armonica/modulazioni), agogici (Lento/Veloce), che possono essere variamente combinati e arricchiti anche sul piano dello stile.

La strategia compositiva del Concerto italiano, codificata e sistematizzata prima ancora da Arcangelo Corelli, aveva rappresentato una fondamentale soluzione ai problemi di organizzazione musicale della musica strumentale, priva di supporti semantici, e del suo definitivo affrancamento dal repertorio vocale. Lo sviluppo compositivo di queste antitesi e l'uso dei mezzi base dell'armonia tonale assicurarono che i Concerti vivaldiani avessero un alto grado di plausibilità e spiegano perché l'incontro di Bach con questi lavori abbia fortemente modificato il suo modo di pensare alla musica.

La vicenda creativa e l'enorme mole di musica strumentale del "Prete rosso" rappresenta un caso unico per varietà e ampiezza nel panorama musicale italiano settecentesco. Ciò è dovuto in larga misura alla biografia del compositore e alle sue mansioni professionali all'Ospedale della Pietà. Venezia era da tempo immemorabile una città commerciale che dominava da secoli le vie d'Oriente con le sue colonie fortificate ed era perciò spesso coinvolta in azioni di guerra, in particolare contro i turchi. In una città del genere c'erano quindi innumerevoli orfani, trovatelli, figli illegittimi: una moltitudine di creature bisognose d'assistenza.

Fin dalla fine del Medioevo erano stati fondati degli orfanotrofi, annessi agli ospedali, chiamati anch'essi "ospedali", mantenuti in parte con

denaro pubblico e in parte da lasciti di mecenati. In queste istituzioni era previsto anche l'insegnamento del canto e di alcuni strumenti.

JOHANN SEBASTIAN BACH



Quattro Ospedali (la Pietà, i Mendicanti, gli Incurabili e l'Ospedaletto) erano riservati esclusivamente alle fanciulle e divennero famosi per la qualità dei Concerti che si svolgevano regolarmente la domenica e durante i giorni di festa.

La qualità di queste esecuzioni doveva essere effettivamente molto alta, tale da far accorrere nella città lagunare viaggiatori che poi redigevano commenti entusiastici nei loro diari.

Il russo Pétr Andreevic Tolstoj scrisse nel 1698: «Esistono a Venezia ospedali femminili dove le allieve suonano l'organo e diversi strumenti, e cantano così mirabilmente che non sarebbe possibile ascoltare altrove canti così dolci e armoniosi. Sicché la gente accorre a Venezia da ogni dove per nutrirsi di tali canti angelici, soprattutto di quelli dell'Ospedale degli Incurabili».

L'inizio dell'attività didattica di Vivaldi all'Ospedale della Pietà risale al 1703, quando egli è definito "maestro di violino", pochi mesi dopo l'ordinazione sacerdotale. Subito dopo egli ebbe anche incarichi come compositore con gli appellativi di "Maestro del Coro" e "Maestro de' Concerti".

Nel 1713 iniziò la sua carriera come operista, e questo certamente rallentò la sua produzione di musica strumentale, che in ogni caso mantenne lungo il resto della sua vita, anche se con lunghe interruzioni per viaggi in varie capitali europee.

Gli elementi più innovativi dello stile Concertistico vivaldiano rispetto al modello di Corelli risiedono nelle grandi possibilità di dispiegamento virtuosistico che questo stile offriva al solista, nella grandiosità della struttura formale, nella chiarezza dell'impianto armonico e in un'accentuazione ritmica d'una forza e varietà di aspetti assolutamente sconosciuti agli ascoltatori di allora.

Nel Concerto grosso corelliano il trio dei solisti (due violini e violoncello) costituiva ancora un'entità chiusa in sé stessa, la scrittura era spesso quella delle Sonate a tre e gli episodi solistici non erano particolarmente estesi.

PÉTR ANDREEVIC TOLSTOJ



Il catalogo vivaldiano dei Concerti è davvero sterminato e conta per lo meno quattrocentocinquanta titoli.

Tale impressionante mole di musica si deve in gran parte all'obbligo richiesto a Vivaldi di comporre per le "putte" della Pietà, considerate come abbiamo visto tra le migliori strumentiste e cantanti in circolazione a Venezia.

Il *Concerto in do maggiore RV 554* prevede come solisti il violino, l'oboe e l'organo.

L'elemento più interessante di questo brano è dato dalla combinazione timbrica nei "soli" dei tre strumenti principali.

L'organo è sempre associato al violino, con il quale suona i passaggi solistici per terze.

Il momento più interessante del primo movimento è l'ultimo lungo episodio solistico, quando i tre solisti gareggiano in figurazioni virtuosistiche.

Dopo un delicato tempo centrale, affidato ai tre solisti, il Concerto si conclude con un Allegro dal carattere brillante.

Luca Della Libera

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 2 novembre 2014**

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER DUE VIOLINI, DUE VIOLONCELLI, ARCHI E CONTINUO, RV 564

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re minore)
2. Largo (re maggiore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: 2 violini, 2 violoncelli, archi, basso continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Ricordi, Milano, 1950

Rielaborato nel Concerto RV 564a

Il *Concerto in re maggiore* per due violini, due violoncelli, archi e cembalo F. IV n. 4, il cui manoscritto fa parte della raccolta Renzo Giordano custodita presso la biblioteca nazionale di Torino, è nella triplice forma di *Allegro-Largo-Allegro* e si distingue per il brillante trattamento delle parti solistiche secondo un criterio prevalentemente contrappuntistico.

Il primo movimento inizia con un efficace unisono del "Tutti" in cui si afferma in pieno la tonalità di re maggiore e si pone in evidenza un esaltante discorso ritmico, sia per i "Soli" che per il resto.

Il *Largo* è una pagina improntata ad un sentimento di assorta meditazione nell'alternanza di fraseggi cantabili e di ritmi puntati.

L'*Allegro* finale sottolinea maggiormente, con una preponderanza del ritmo sincopato, il gioco imitativo ora tra i due violini, ora tra i due violoncelli e ora tra le varie sezioni combinate fra di loro.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 giugno 1989**

CONCERTO IN RE MINORE PER DUE VIOLINI, VIOLONCELLO, ARCHI E CONTINUO, OP. 3 N. 11, RV 565

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (re minore). Adagio e spiccato
2. Allegro (re minore)
3. Largo e spiccato (re minore)
4. Allegro (re minore)

Organico: 2 violini, violoncello, archi, basso continuo

Composizione: 1711

Edizione: Estienne Roger, Amsterdam, 1712

Questo Concerto fu trascritto per organo da J. S. Bach (BWV 596)

Il *Concerto in re minore* per due violini, violoncello concertante, archi e cembalo *op. III n. 11* appartiene alla famosa raccolta dell'"Estro armonico" e offre un esempio della straordinaria inventiva vivaldiana.

Nell'*Allegro* del primo movimento del *Concerto* l'accordo in re minore viene indicato e svolto ampiamente dai due violini solisti, il cui gioco concertante si arricchisce di una figura ritmica concitata e nello stesso tempo saldamente vincolata alla tonalità di base.

Intervengono il violoncello concertante e il contrabbasso e dopo un brevissimo *Adagio* scatta il secondo *Allegro*: c'è un tema fugato di forte rilievo esposto dal violoncello solo e dal contrabbasso che si sviluppa sino alla corona conclusiva.

Il *Largo* poggia su un episodio dolcemente malinconico, dominato nella parte centrale dalla melodia del primo violino.

Il terzo movimento (*Allegro*) attacca con un festoso contrappunto ad imitazione affidato ai due violini solisti.

L'orchestra intervalla con una serie di accordi interrotti il gioco virtuosistico del violoncello.

JOHANN SEBASTIAN BACH



Il discorso musicale si snoda senza nuovi elementi di sviluppo, pur registrando una fantasiosa successione di episodi concertanti e di robusti interventi dell'intera orchestra.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 giugno 1989**

**CONCERTO IN SOL MINORE PER DUE VIOLINI, DUE
FLAUTI, DUE OBOI, DUE FAGOTTI E ARCHI, RV 577**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (sol minore)
2. Largo non molto (do minore)
3. Allegro (sol minore)

Organico: 2 violini, 2 flauti diritti, 2 oboi, 2 fagotti, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1947

Dedica: per l'orchestra di Dresda

Il programma del Concerto, concepito come omaggio alla figura del grande flautista tedesco, al quale è stato doverosamente dato ampio spazio, non comprende solamente alcune composizioni scritte per le corti di Dresda e Potsdam, centri nei quali si è svolta in massima parte la sua attività musicale, ma intende fornire anche un'antologia di brani di quegli autori sui quali Quantz direttamente o indirettamente ha formato il suo stile.

Tra questi uno dei primi fu Vivaldi, nei confronti del quale Quantz ha sempre riconosciuto il suo debito per quanto riguarda l'apprendimento di modelli formali e tecniche di sviluppo tematico. Il "Prete Rosso" ebbe stretti rapporti con la corte sassone grazie al violinista J. G. Pisendel, il quale, dopo aver studiato con Vivaldi a Venezia, nel 1717 fu nominato

direttore dell'orchestra di Dresda e fece della città il centro di maggiore irradiazione dello stile valdiano in Germania.

Il *Concerto in sol minore* RV 577 per violino, due flauti, due oboi, due fagotti, archi e continuo, "per l'Orchestra di Dresda", fa parte di un gruppo di "Concerti con molti istromenti" scritti dal "Prete Rosso" espressamente per la *Dresdner Hofkapelle*, complesso musicale dotato di un ampio organico di strumenti a fiato, la cui concertazione determinava uno stile esecutivo e un colorito timbrico inconfondibili.

Nel *Concerto* vivaldiano, la scrittura musicale risulta complessivamente elaborata in maniera varia e articolata, ma la parte del violino - pensata probabilmente per lo stesso Pisendel - ha un inevitabile predominio su quelle degli altri strumenti.

Dei due fagotti, il primo interviene nel dialogo dei "soli", mentre il secondo si limita a rafforzare i bassi nei "Tutti". Notevole è il contrasto tra la sonorità piena e brillante dei due tempi veloci (l'*incipit* dell'*Allegro* finale ha l'impeto decisamente drammatico di un'aria "di sdegno") e l'atmosfera intimamente raccolta del *Largo non molto*, in cui il commovente, pur nella essenzialità, canto dell'oboe è accompagnato dal semplice supporto armonico del fagotto.

Marco Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Villa Giulia, 18 luglio 1997**

**CONCERTO IN SI MINORE PER QUATTRO VIOLINI,
VIOLONCELLO, ARCHI E BASSO
CONTINUO, OP. 3 N. 10, RV 580**

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (si minore)
2. Largo (si minore). Larghetto (si minore). Largo (si minore)
3. Allegro (si minore)

Organico: 4 violini, violoncello, archi, basso continuo

Composizione: 1711

Edizione: Estienne Roger, Amsterdam, 1712

Questo Concerto fu trascritto per 4 clavicembali e orchestra da J. S. Bach (in la minore, BWV 1065)

L'Estro armonico op. III (1711) segna un punto di svolta nella carriera di Vivaldi e l'inizio della sua affermazione europea.

Accuratamente preparata negli anni precedenti la pubblicazione, avvenuta ad Amsterdam con dedica al granprincipe Ferdinando di Toscana, la raccolta si presenta del resto come la più ambiziosa e complessa mai apparsa dalla nascita del Concerto strumentale.

Una raccolta che offre una sintesi e insieme uno sperimentale superamento di tutte le contemporanee esperienze italiane: la tradizione del Concerto grosso romano di Corelli e Valentini, quella bolognese di Torelli e quella veneta di Albinoni.

Inoltre, nel titolo barocco appare per così dire compendiata la poetica vivaldiana che poggia sulla contrapposizione e risoluzione dialettica di «estro» (l'imprevedibile, soggettiva fantasia creativa) e «armonia» (la legalità razionale e oggettiva delle regole compositive).

Il *Concerto n. 10* prevede un organico con quattro violini e un violoncello solisti e sarà trascritto da Johann Sebastian Bach negli anni di Lipsia per quattro clavicembali e orchestra (BWV1065).

FERDINANDO III GRANDUCA DI TOSCANA



Così come altri lavori dell'*Estro armonico*, il *Concerto n. 10* si apre con un gesto molto teatrale.

Ad avviare l'*Allegro* di testa è infatti l'incisiva e pregnante sezione principale del ritornello (A), suonata dai violini I e II soli sul sostegno di una viola sola. Poi il Tutti amplifica la stessa sezione in una duplice ripetizione, interpolata e quindi seguita da due brevi interventi solistici, rispettivamente del violino III e del violino IV. Due nuove sezioni del ritornello orchestrale (B, C) introducono un episodio solistico per il violino I col sostegno del violino IV e del violoncello. Prosegue quindi il gioco concertante tra Tutti e Soli. Alla sezione principale del ritornello (A) succedono, nell'ordine: un episodio per il violino II col parziale sostegno del violino III; una variante del ritornello orchestrale (sezione A/B); un episodio per il violino I e quindi una sezione di ritornello (B). All'ultimo, esteso episodio partecipano tutti e cinque gli strumenti solisti, ponendosi a turno in evidenza nella continuità del tessuto concertante sino al ritornello di chiusura (sezioni A, C). Il movimento centrale ha una struttura ternaria, sottolineata dal lieve cambiamento di tempo della parte centrale.

Nella sezione in tempo *Largo* s'impone la scansione di accordi modulanti in severo ritmo puntato, collegati da brevi sortite dei violini soli anch'esse in ritmo puntato. Nella parte centrale, in tempo *Larghetto* e concepita in puri termini timbrici, Vivaldi sovrappone quattro diverse modalità di arpeggio, affidate a ciascuna delle altrettante parti di violino sul sostegno di viole e violoncello secondo lo schema seguente:

Violino I: *arpeggio battuto di biscrome* [quartine sciolte di trentaduesimi]

Violino II: *arpeggio sempre legato come sta* [quartine di sedicesimi, tre note legate e una sciolta]

Violino III: *arpeggio sempre sciolto* [quartine di sedicesimi spiccate]

Violino IV: *forma di arpeggio sempre legato come sta* [quartine di sedicesimi, note legate a due a due]

Viola I: *sempre piano* [ottavi]

Viola II: *sempre piano* [ottavi]

Violoncello: *sempre forte* [ottavi]

L'intensa dinamica modulante della sezione culmina in una sospensione dissonante (*Adagio*). La conclusione del movimento, di nuovo in tempo

Largo, accenna a un effetto di ripresa, con una cadenza sospesa che riprende la gestualità in ritmo puntato.

GIUSEPPE TORELLI



L'*Allegro* finale, con movenze danzanti di giga, incomincia con un articolato ritornello orchestrale (sezioni A, B, C, D, E). Il primo episodio è per il violino I solo sostenuto dai bassi. Al breve ritornello seguente (sezione D), succede il secondo episodio, cui partecipano in dialogo tutti e cinque i solisti. Poi è la volta di un ritornello (sezioni E, A, B) che prepara il terzo episodio solistico, dove il dialogo tra i quattro violini s'infittisce. Tocca quindi ad una breve interpolazione di ritornello (sezione E) lanciare il quarto episodio, dove i cinque solisti emergono a turno sino all'epilogo in cui i quattro violini sovrappongono quattro diversi disegni figurati (quello del violino I si colloca, a piacere dell'esecutore, nel registro sovracuto). La conclusione del Concerto spetta, naturalmente, al ritornello (sezioni B, C, E).

L'estro di un sonador de violino

"Trattenere il respiro, ascoltare religiosamente si deve, e infine ringraziare le dame pietose che l'hanno aiutato, non vogliamo sapere come, a creare tanti capolavori [...]. Il prete rosso è rosso perché brucia ed è prete perché è un mistico, ma egli è anzitutto umano e non ha bisogno di collaboratori, bensì di servitori [...]. Il prete rosso lo immaginiamo...con l'orecchio contro il violino per meglio ascoltarsi, per la gioia di vibrare col suo strumento, incurante di ciò che la musica fu prima di lui e sarà dopo la sua scomparsa"

(Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna*, Torino, 1966)

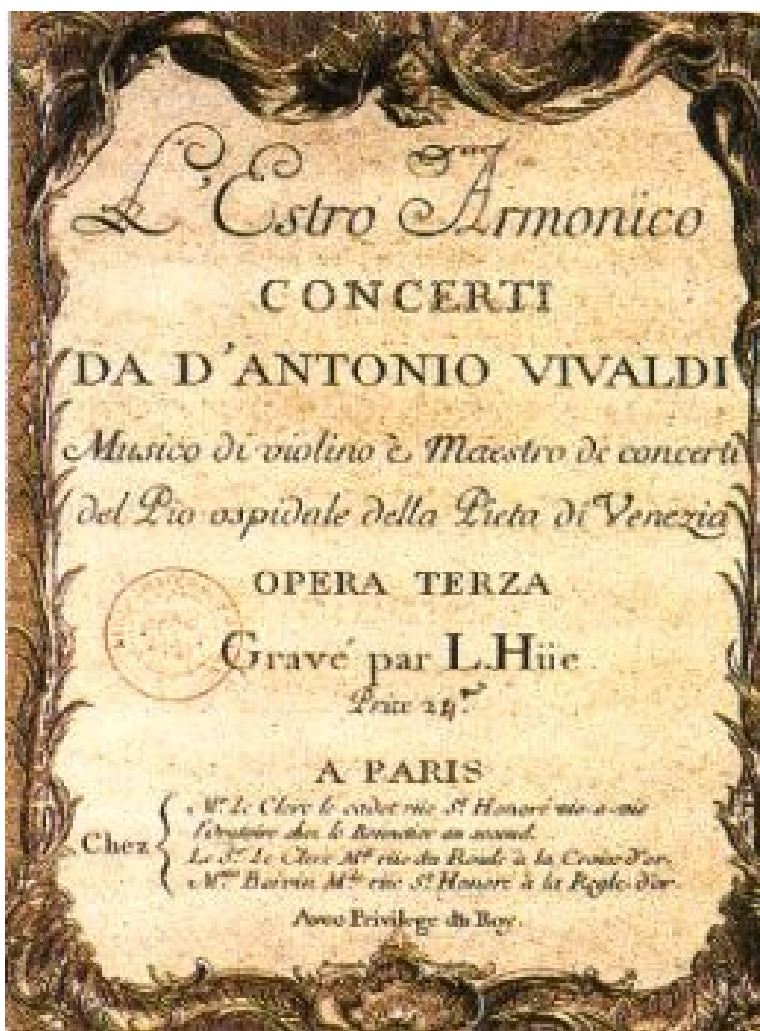
Quando nel 1711 ad Amsterdam escono i *XII Concerti op. 3*, Vivaldi ha trentatré anni e sul frontespizio si presenta come "Musico di violino e maestro de' Concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia". Fino a quel momento la sua fama non aveva ancora travalicato i confini della Serenissima ma fin dalla circolazione delle prime copie il successo della nuova raccolta (da lui intitolata *l'Estro Armonico*) è immediato e straordinario.

E prova ne è il fascino che esercitò su Johann Sebastian Bach il quale, fra il 1713 e il 1714, trascrive ben 6 Concerti dall'op. 3: i numeri 3, 9 e 12 (per violino) diventano *Concerti per clavicembalo* (rispettivamente BWV 978, BWV 972 e BWV 976); i numeri 8 (per 2 violini) e 11 (per 2 violini e violoncello) si trasformano in *Concerti per organo* (BWV 593 e

BWV 596) e il n. 10 per 4 violini assume la forme di un monumentale *Concerto per 4 clavicembali e orchestra* (BWV 1065).

Nell'*Estro Armonico* Vivaldi esprime una mirabile sintesi strutturale fra l'archetipo del Concerto grosso di stampo corelliano e la sua nuova concezione della *forma - ritornello* che poi, sistematicamente e ingegnosamente, sarà riutilizzata proprio da Bach.

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 184 della rivista Amadeus



COMPOSIZIONI PER UNO O PIÙ STRUMENTI SOLISTI, DUE ORCHESTRE E BASSO CONTINUO

CONCERTO IN DO MAGGIORE PER VIOLINO, DUE ORCHESTRE D'ARCHI E BASSO CONTINUO "PER LA SANTISSIMA ASSONTIONE DI MARIA VERGINE", RV 581

Musica: Antonio Vivaldi

1. Adagio e staccato (do maggiore). Allegro ma poco
2. Largo (do maggiore)
3. Allegro (do maggiore)

Organico: violino solista, 2 orchestre d'archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1949

Ne esistono altre due versioni, per violino e orchestra RV 179 e (con diverso finale) 179a

In una lettera del 1739, il presidente De Brosses scriveva: «Vivaldi..- e'est un vecchio qui a une furie de composition. Je l'ai oui se faire fort de composer un Concerto avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne pourrait le copier».

Ecco di che giustificare quegli esegeti che parlano della facoltà creativa di Vivaldi come di una «forza della natura»: e soltanto così ci si può spiegare come nella sua non lunghissima vita abbia potuto produrre una cinquantina di Opere teatrali (che non sono certo la parte migliore della sua produzione), una trentina di Cantate, una quantità sorprendente di composizioni religiose, vocali e strumentali e circa 550 Concerti (che tanti ne annuncia l'Istituto Italiano A. Vivaldi che sta curando la pubblicazione di tutte le Opere strumentali del veneziano), Concerti per ogni genere di strumenti e di complessi, per non parlare della produzione minore.

FEDERICO IL GRANDE



Vivaldi è una scoperta della moderna critica storica e la conoscenza (ancora incompleta) della sua produzione ci ha già rivelato in lui una fra le figure più grandi della storia di tutta la musica.

La grande importanza delle opere strumentali del Prete Rosso (come era chiamato Vivaldi dal colore dei capelli) risulta e dalla straordinaria fantasia inventiva, dal calore che investe la frase musicale, dalla freschezza e dalla spontaneità della ispirazione (si direbbe che Vivaldi non si preoccupi mai di novità di scrittura o formali), e dalla solidità ariosa delle sue architetture.

Quando Quantz, il flautista di Federico il Grande, udì per la prima volta musiche di Vivaldi, confessò la sorpresa suscitata in lui da «quella nuovissima maniera di comporre». Bach non si era ingannato.

Il *Concerto in do maggiore*: «Per la SS. Assunzione di Maria Vergine» è stato scritto non sappiamo esattamente quando: ma certamente appartiene alla grande maturità di Vivaldi (se pure, per un artista così vivo e cosciente si può parlare di «periodi di maggiore o minor maturità»).

Il sottotitolo dice: «Concerto per violino, archi "in due cori" e 2 cembali» (quei due «cori» d'archi, e il modo con cui sono trattati, ci fanno pensare che Vivaldi si sia ricordato delle orchestre che si rispondevano dalle varie gallerie della Basilica di San Marco, nell'epoca dei due Gabrieli).

Tre tempi: un *Allegro* iniziale, preceduto da una breve introduzione *Largo e staccato* per le due orchestre all'unisono, un *Largo* espressivo centrale. ed un *Allegro* tipicamente vivaldiano che serve di conclusione.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 febbraio 1961**

CONCERTO IN LA MAGGIORE «CON FLAUTI OBLIGATI», DUE ORCHESTRE E BASSO CONTINUO, RV 585

Musica: Antonio Vivaldi

1. Allegro (la maggiore)
2. Adagio (re maggiore)
3. Allegro (la maggiore)

Organico: 4 violini principali, 4 flauti diritti, organo, 2 orchestre d'archi, basso continuo

Composizione: 1708 - 1709

Edizione: Ricordi, Milano, 1963

Il manoscritto originale, che si trovava già nella Sachsische Landessbibliothek di Dresda, è andato distrutto durante la guerra; ma nel 1937 il musicista-poeta Ezra Pound ne aveva per un suo studio fatto riprendere un microfilm, unitamente a quelli di altri numerosi manoscritti vivaldiani egualmente ivi conservati. Questi microfilm si trovano oggi nella biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena; ed a Siena si è avuta la prima esecuzione del Concerto nel 1949, con la direzione di Antonio Guarnieri.

L'odierna esecuzione è condotta sulla base della partitura pubblicata dalla Universal Edition, a cura di Raymond Meylan.

I due *cori* sono costituiti esclusivamente da complessi strumentali: ciascuno di due flauti, violini, viole, violoncelli, contrabbassi, cembalo ed organo (quest'ultimo nel primo e terzo tempo del secondo coro).

I due flauti ed il primo e secondo violino agiscono molto spesso, nell'uno e nell'altro coro, come solisti, con il carattere quasi di Concertino, alternati e intrecciati fra loro. Anche i due cori nel loro insieme si contrappongono ed integrano a vicenda.

Il primo movimento si svolge su motivi briosi ed ornati. Alla fine un *Grave* contrappone alcuni spiccati incisi ritmici ad un flebile passo melodico del violino (alternativamente all'uno e all'altro coro) per concludere pianissimo con una concorde cadenza in minore.

Nell'*Adagio* in *re maggiore* domina la melodia del primo violino del primo coro, mentre il secondo coro ha quasi esclusivamente l'ufficio di accompagnamento. L'antitesi fra solisti e complessi è meno spiccata nel terzo movimento, d'una formazione nell'insieme più compatta e serrata.

Giovanni Biamonti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 13 febbraio 1966

EZRA POUND



MESSA E SEZIONI DI MESSA

GLORIA IN RE MAGGIORE, RV 589

per soli, coro, tromba, oboe, archi e basso continuo

Musica: Antonio Vivaldi

1. Gloria in excelsis Deo - Allegro (re maggiore)
Coro e tutti gli strumenti
2. Et in terra pax - Andante (si minore)
Coro, archi e basso continuo
3. Laudamus te - Allegro (solo maggiore)
2 soprani, archi e basso continuo
4. Gratias agimus tibi - Adagio (sol maggiore)
Coro, archi e basso continuo
5. Propter magnam gloriam - Allegro (mi minore)
Coro, archi e basso continuo
6. Domine Deus Rex celesti - Largo (do maggiore)
Soprano, violino, oboe e basso continuo
7. Domine Fili unigenite - Allegro (fa maggiore)
Coro, archi e basso continuo
8. Domine Deus - Adagio (re minore)
Contralto, coro, archi e basso continuo
9. Qui tollis peccata mundi - Adagio (do maggiore)
Coro, archi e basso continuo
10. Qui sedes ad dexteram Patris - Allegro (si minore)
Contralto, archi e basso continuo
11. Quoniam tu solus sanctus - ... (re maggiore)
Coro, tromba, oboe, archi e basso continuo
12. Cum Sancto Spiritu - Allegro (do maggiore)
Coro, tromba, oboe, archi e basso continuo

Organico: 2 soprani, contralto, coro misto, tromba, oboe, archi, basso continuo

Composizione: Venezia, 9 settembre 1708

Utilizza le introduzioni RV 637, 640 e 642

Nel 1713 Francesco Gasparini, "maestro di coro" all'Ospedale della Pietà di Venezia, ottiene licenza di assentarsi temporaneamente dalla città per tornare a Roma ad occuparsi di "premurosi affari della sua casa". Vivaldi, a quel tempo, operava già alla Pietà come "maestro, di strumenti" con l'incarico di insegnare alle "putte" il violino e la viola all'inglese.

Fra i due incarichi vi era una sostanziale differenza: infatti mentre il "maestro di strumenti" aveva soprattutto una responsabilità di ordine didattico e non era tenuto a scrivere musica, il "maestro di coro" doveva soddisfare anche impegni di ordine artistico-compositivo.

Quando Gasparini, poco tempo dopo, comunicherà la sua intenzione di non ritornare più in laguna, i Governatori nomineranno come suo sostituto Pietro Scarpati ma decideranno anche di affidare a Vivaldi il compito di provvedere alla composizione di musiche liturgiche e Concerti.

Nel giugno 1715 gli viene riconosciuto un compenso speciale di 50 ducati per aver composto: "una Messa intiera, un Vespero, un Oratorio, più di 30 Mottetti ed altre fatiche".

Questa attività viene poi definitivamente ufficializzata nel 1716, quando il prete rosso ottiene il titolo di "maestro dei concerti" con il compito di scrivere lavori appositamente per le musiciste della Pietà.

A quell'anno risalgono il *Concerto RV 172* scritto per Pisendel, l'Oratorio sacro *Juditha Triumphans* e l'Opera *Arsilda Regina di Ponto*.

Secondo gli studi condotti da Paul Everett sulle carte e sui pennini, al 1716 apparterebbe anche il *Gloria RV 589*, il cui autografo è conservato nel preziosissimo Fondo Foa-Giordano della Biblioteca Universitaria di Torino [Giordano 32-4].

Le opere sacre vivaldiane su testi liturgici rientrano in tre categorie: parti di Messe, Salmi per Vespri (più il responsorio *Domine ad adiuvandum* e il *Magnificat*) e inni.

Benché siano stati fatti tentativi di raggruppare le parti di Messe e i Salmi in un insieme più ampio, i risultati, data l'estrema frammentazione del materiale giunto fino a noi, sono assai poco convincenti.

Per quanto riguarda le sezioni della Messa abbiamo a disposizione solo un *Kyrie* in sol minore (RV 587) per doppio coro, archi e continuo, un *Credo* in mi minore (RV 591) per soli, coro, archi e continuo e due versioni del *Gloria*, entrambe in re maggiore, RV 588 e 589.

Le due versioni sono assai imparentate, fino a collimare in alcuni momenti nelle scelte compositive e anche nel materiale musicale utilizzato.

Il *Gloria RV 589* è senz'altro una delle pagine più avvincenti e conosciute del musicista veneziano: l'organico prevede un coro a quattro parti, due soprani, un contralto, oboe, tromba, archi e basso continuo.

Il testo è organizzato in 12 sezioni che si alternano in una varietà di forme, di tempi, di ritmi, di tonalità e di organico: brani solistici nello stile dell'aria, strumenti concertanti, cori omofonici, contrappunti, ritornelli nello stile del Concerto.

L'unitarietà del lavoro viene garantito dalla ripresa, nel penultimo movimento, dello stesso tema iniziale in una sorta di circolarità strutturale.

L'opera si apre con una incalzante e trionfale introduzione orchestrale su un tema incisivo e ritmico (con salto di ottava) degli archi bassi al quale risponde un disegno più scorrevole proposto prima dai violini e poi dai fiati; su questo deciso andamento si innesta la maestosa entrata omoritmica del coro, *Gloria in excelsis*, che si amalgama e si alterna con l'orchestra secondo i tipici dettami dello stile sacro concertato. Con il versetto *Et in terra pax* l'atmosfera cambia radicalmente; protagonista è sempre il coro (questa volta trattato contrappuntisticamente) ma con accenti e modulazioni di intimismo sofferto.

Il *Laudamus te* è sostanzialmente un duetto per due soprani con l'accompagnamento di archi e continuo; il clima è festoso e la chiarezza formale della pagina è assicurata dalla ripresa cadenzata del ritornello strumentale.

Torna il coro con un lento e omofonico *Gratias agimus tibi* che si trasforma immediatamente in un perfetto fugato a quattro voci (*Propter magnam gloriam tuam*).

Il *Domine Deus Rex Coelestis* è una delicata aria in do maggiore affidata ai soprani; la concertazione con l'oboe dona a questa pagina una idilliaca atmosfera pastorale avvallata anche dal ritmico andamento "alla siciliana".

È nuovamente il coro a riprendere la parola in compagnia degli archi: il *Domine Fili Unigenite* è retto da un incisivo ritmo puntato con un ampio ricorso alla tecnica imitativa del canone.



Un bellissimo tema affidato ai bassi sorregge il *Domine Deus, agnus Dei* sul quale si libra l'intensa voce del contralto punteggiata da accorati interventi invocativi del coro ("miserere nobis!").

Coro a cui è lasciata la pagina successiva, *Qui tollis*, dal carattere assorto e intimamente spirituale: voci e orchestra procedono insieme solennemente e mestamente, come in un corale luterano.

Lo stile maestoso dell'inizio comincia a riapparire nel *Qui sedes ad dexteram patris* strutturato nella forma del concerto: un ampio ritornello dell'orchestra introduce l'aria del contralto che dialoga con la compagine strumentale in una sorta di rinnovata alternanza Solo-Tutti.

Il circolo quindi si chiude sul *Quoniam tu solus sanctus* che è in realtà una sintesi del materiale utilizzato nel primo movimento e ha il compito di introdurre la solenne fuga finale, *Cum Sancto Spiritu*.

Quest'ultimo brano però, che conclude anche l'altro *Gloria RV 588*, non è opera di Vivaldi; si tratta infatti di una sezione di *Gloria* scritta da Giovanni Maria Ruggieri nel 1708 e solo ricopiata dal compositore veneziano.

Laura Pietrantoni

COMPOSIZIONE DI
GIOVANNI MARIA RUGGIERI

VIOLINO PRIMO:

S V O N A T E
DA CHIESA

A Due Violini, e Violone, ò Tiorba
con il suo Basso Continuo per l' Organo

Del Signor Gio: Maria Ruggieri

CONSACRATE

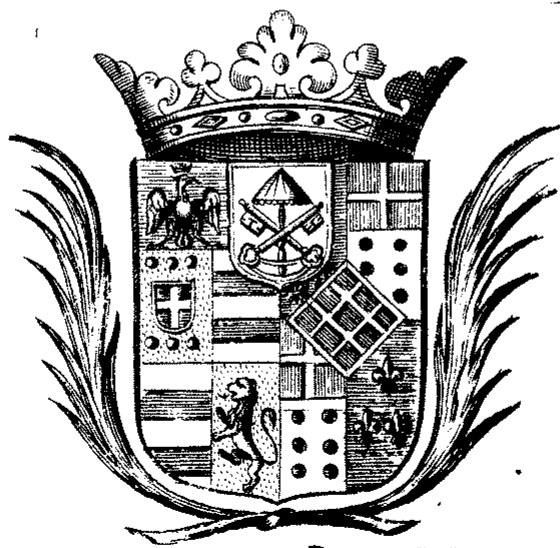
A SVA ECCELLENZA

IL SIGNOR

FRANCESCO PIO

DI SAVOGIA PRENCIPE DI S. GREGORIO &c.

Opera Terza,



IN VENETIA. Da Gioseppe Sala. 1693.

Testo

1. Coro [Allegro]
Gloria in excelsis Deo
2. Coro [Andante]
Et in terra pax hominibus
3. Aria [Allegro] - Due soprani
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
4. Coro [Adagio]
Gratias agimus tibi
5. Coro [Allegro]
Propter magnam gloriam tuam.
6. Aria [Largo] - Soprani
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens,
7. Coro [Allegro]
Domine Fili unigenite Jesu Christe,
8. Aria [Adagio] - Contralto e Coro
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis
9. Coro [Adagio]
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
suscipe deprecationem nostram.

10. Aria [Allegro] - Contralto
Qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.
11. Coro [Allegro]
Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.
12. Coro [Allegro]
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 maggio 2002**



SALMI

LAUDATE PUERI DOMINUM, RV 601

Salmo in sol maggiore per soprano, flauto traverso, due oboi, archi e basso continuo

Musica: Antonio Vivaldi

Testo: Salmo 112

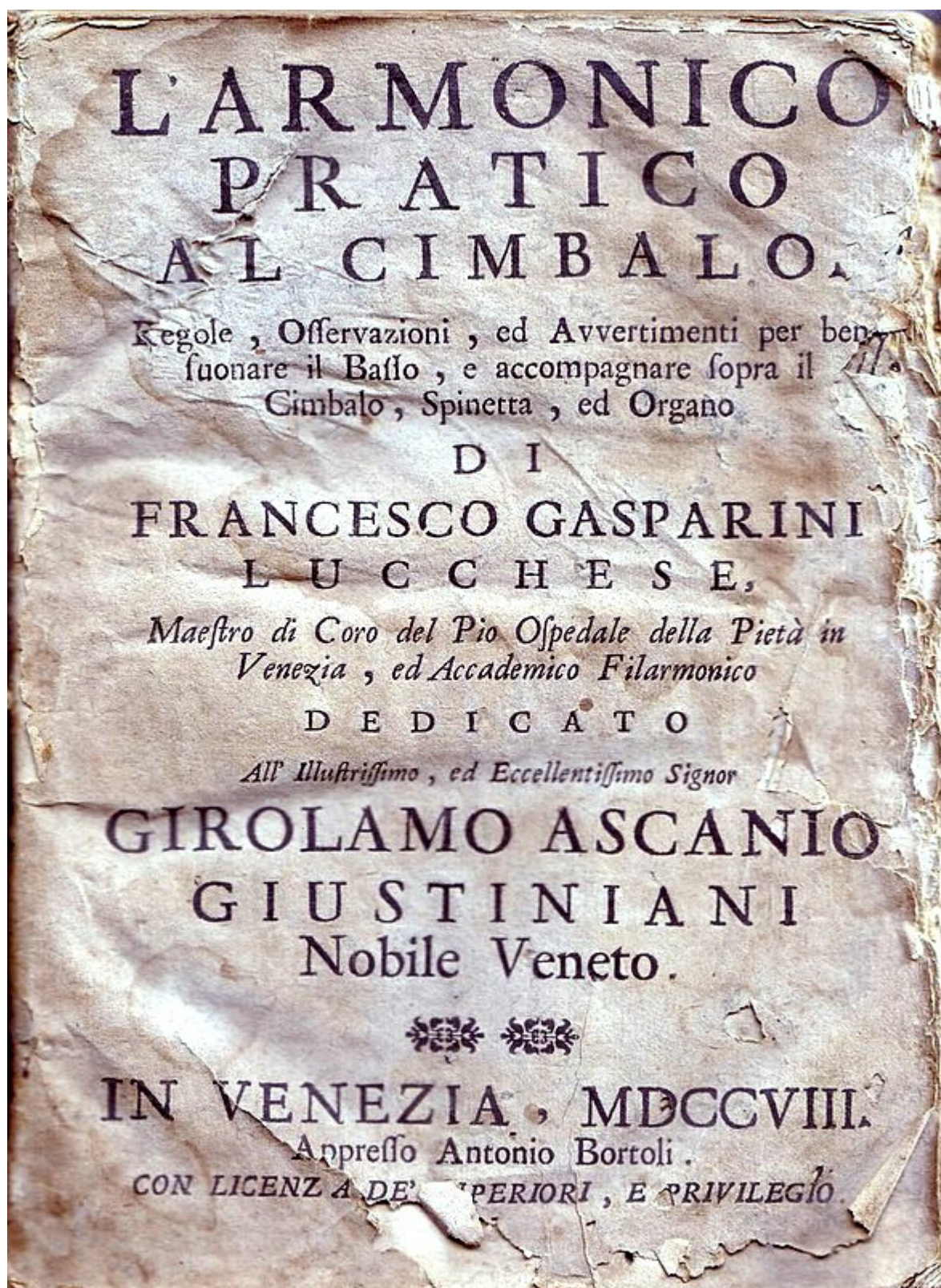
1. Laudate pueri Dominum - Allegro non molto (sol maggiore)
2. Sit nomen Domini benedictum - Allegro (mi minore)
3. A solis ortu - Andante (re maggiore)
4. Excelsus super omnes - Larghetto (si minore)
5. Suscitans a terra - Allegro molto (sol maggiore)
6. Ut collocet eum cum principibus - Allegro (do maggiore)
7. Gloria Patri et Filio - Larghetto (la minore)
8. Gloria Patri et Filio - Allegro (sol maggiore)
9. Amen - Allegro (sol maggiore)

Organico: soprano, flauto traverso, 2 oboi, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1735

Mentre la produzione strumentale e operistica di Vivaldi può essere distribuita con una certa regolarità lungo tutto l'arco della sua vita, quella vocale sacra si colloca solo in alcuni particolari momenti di essa. La motivazione principale di tale discontinuità risiede nel fatto che al Pio Ospedale della Pietà, l'istituto caritativo-assistenziale al quale il Prete Rosso fu legato - sia pure con frequenti licenze e lunghe interruzioni - dal 1703 al 1740, il compito di scrivere regolarmente nuove composizioni sacre spettava unicamente al "Maestro di Coro". Questi, in base ad un documento datato 6 luglio 1710, doveva «annualmente, almeno per le Feste di Pasqua e per la solennità della Visitazione della Beatissima Vergine a cui è dedicata questa nuova Chiesa, fare due Messe e due

Vespri nuovi, fare almeno due Mottetti al mese e qualunque altra compositione li venisse ordinata...» in occasioni particolari come la Settimana Santa, funerali ecc.



Vivaldi, impiegato alla Pietà come violinista, direttore d'orchestra e insegnante di strumenti ad arco, non ottenne mai quell'incarico, probabilmente a causa della sua personalità troppo indipendente e per i suoi interessi musicali esterni all'istituto; per cui poté manifestare il suo straordinario talento creativo nel genere sacro o nei periodi in cui non era disponibile un direttore di coro, o su richiesta di qualche altro committente.

Durante gli anni in cui il Prete Rosso fu legato alla Pietà, quel posto rimase vacante in due occasioni: la prima volta nel periodo compreso tra la partenza del *maestro* Francesco Gasparini (l'autore del noto trattato *L'armonico pratico al cimbalo*, 1708) nell'aprile 1713 e la nomina del suo successore, Carlo Pietro Grua nel febbraio 1719; la seconda, più breve, tra la fine dell'incarico affidato a Giovanni Porta (settembre-ottobre 1737) e la designazione di Gennaro D'Alessandro (agosto 1739).

In entrambi i periodi, Vivaldi si assunse l'incarico, condiviso con altri musicisti, di scrivere composizioni sacre per il coro della Pietà, per le quali percepì, come è testimoniato nei documenti dell'istituto, delle retribuzioni straordinarie, a compensare le sue "ben note applicationi, e fruttuose fatiche prestate".

Il catalogo della produzione sacra vivaldiana comprende una sessantina di opere, la maggior parte delle quali è conservata nella collezione Foà-Giordano di Torino.

Le composizioni su testi non liturgici, come i Mottetti, le introduzioni e il "sacrum militare oratorium" *Juditha Triumphans* (l'unico rimasto dei tre composti dal Veneziano) seguono più da vicino lo stile della Cantata e del melodramma, nell'alternanza di recitativi secchi e arie con il "da capo".

I lavori su testi liturgici, comprendenti alcune parti di Messa e musica per i Vespri, sono invece generalmente scritti secondo i principi formali della cosiddetta "Messa cantata", sono costituiti cioè da una serie di episodi contrastanti, ciascuno dei quali legato musicalmente ad uno o più versetti del testo, atti ad offrire al compositore ampie possibilità di esprimersi in modo personale e creativo.



Vivaldi ha lasciato tre intonazioni del *Laudate Pueri* (Salmo 112): due, in do minore (RV 600) e in sol maggiore (RV 601) sono per soprano, archi e continuo; l'altra, in la maggiore (RV 602), è per due soprani, doppio coro, due orchestre d'archi e continuo (di questa versione esistono altre due varianti, l'RV 602a e l'RV 603, sempre nella medesima tonalità). Quelle in do minore - forse la più antica - e in la maggiore risalirebbero al tempo della prima vacanza del posto di "Maestro di Coro" verificatosi alla Pietà successivamente alla partenza di Gasparini (1713-19; ma si rammenti che nel 1717 Vivaldi era partito per Mantova); mentre la versione in sol maggiore, secondo le ipotesi recentemente avanzate dal Talbot, dovrebbe essere collocata tra il 1720 e il 1735, periodo nel quale i rapporti tra il Veneziano e la Pietà, se non interrotti erano divenuti più blandi. La presenza di una copia manoscritta della partitura nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda, virtualmente identica all'autografo di Torino, farebbe pensare che la versione in sol maggiore sia stata concepita per uno specifico, ma non identificato, cantante attivo in quella corte, centro - come è noto - di maggiore

irradiazione dello stile vivaldiano in Germania. Tale ipotesi sarebbe rafforzata dall'inserimento in partitura di due oboi *ad libitum* come *strumenti di rinforzo* degli archi, secondo una prassi esecutiva tipica della *Hofkapelle* di Dresda.

Il *Laudate Pueri* in sol maggiore è caratterizzato da un forte equilibrio tra solidità strutturale ed estro inventivo: sul piano formale vi sono alcuni elementi ricorrenti che, rispondendo ad una logica puramente musicale, formano una sorta di solida intelaiatura architettonica entro la quale sistemare le diverse sollecitazioni espressive offerte dal testo.

Il primo di questi elementi è di natura prettamente armonica: la successione delle tonalità tra i nove movimenti del brano, ciascuno dei quali - tranne due eccezioni - intona un singolo versetto del Salmo, sembra disegnare un'onda perfetta: da sol maggiore (un diesis), prima ci s'innalza, passando per mi minore, alle tonalità con due diesis (re maggiore e si minore); quindi si ridiscende attraverso il tono fondamentale a quelle prive di alterazioni (do maggiore e la minore), per poi ritornare al sol maggiore iniziale.

Il secondo elemento "strutturante" invece è di natura tematica: gli *incipit* della parte vocale di tutti i movimenti (tranne il terzo e l'ultimo) presentano una base motivica comune che, sebbene non facilmente percepibile all'ascolto, raccorda i vari brani della composizione ad un'unica matrice tematica. Prevale nettamente, infine, la forma a ritornelli con la sua collaudatissima alternanza di "tutti" e "solo" modulanti.

All'interno di questa base strutturale s'inquadra la costante ricerca di sempre nuove soluzioni espressive, che va decisamente al di là di una pura e semplice alternanza di metri e dinamiche tra i vari movimenti.

Dopo il *Laudate pueri*, con i suoi ritornelli ritmicamente ben cesellati interposti alle ampie colorature del soprano, seguono due brani contenenti interessanti esempi di "pittura musicale".

Nel *Sit nomen Domini* (mi minore) la parola "saeculum" viene "prolungata" prima con degli incisivi melismi trillati, poi con una lunga nota-pedale cantata sulla temporanea interruzione del ritmo armonico dell'accompagnamento orchestrale.

Nel *A solis ortu* (re maggiore), l'idea del sorgere e del tramontare del sole si traduce in una suggestiva melodia ad arco dei violini primi che, dopo una cadenza sospesa, porta ad una serie di ampie terze ascendenti del soprano, seguite da una rapida discesa sulla parola "occasum".

Nel quarto movimento (*Excelsus*, si minore), Vivaldi unisce due versetti del testo assegnando semplicemente un periodo vocale ad ognuno di essi su un delicato ritmo di siciliana.

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



Il *Suscitans* (sol maggiore) è diviso in due parti: agli energici ritmi dattilici della prima, corrisponde la più morbida linea vocale nel parallelo modo minore della seconda.

Il brano successivo (*Ut collocet*), nel luminoso tono di do maggiore, ha una connotazione decisamente ritmica, essendo caratterizzato dalla simultaneità nelle varie parti di ritmi differenti: le quartine di crome dei bassi e delle viole, sostenute dall'ininterrotto pedale (sol e re) in semiminime dei violini secondi, si contrappongono alla maggiore varietà ritmica del soprano e dei violini primi, ricchi di dattili e movimenti sincopati.

Nel *Gloria*, viene inaspettatamente introdotto come strumento obbligato un flauto traverso che si unisce al canto del solista in un duetto di intenso lirismo, accentuato dal timbro "limpido" dello strumento e dal malinconico tono di la minore.

Dopo il *Sicut erat*, riproposizione abbreviata del movimento iniziale, il Salmo termina con il melismatico *Amen* finale in cui le sfavillanti colorature, che spesso impegnano il cantante nel registro più acuto (viene toccato anche il re sopra il rigo), si trasformano in un puro ma affascinante gioco sonoro in sé concluso.

Marco Carnevali

Testo

- | | |
|--|---|
| 1. Laudate, pueri, Dominum: laudate nomen Domini. | Lodate, o fanciulli, il Signore: lodate il nome del Signore. |
| 2. Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc et usque in speculum. | Sia benedetto il nome del Signore, da questo istante e fin nei secoli. |
| 3. A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini. | Dal levar del sole fino al tramonto, è da lodarsi il nome del Signore. |
| 4. Excelsus super omnes Gentes Dominus, et super caelos gloria ejus. | Eccelso sopra tutte le genti è il Signore, e sopra i cieli. |
| 5. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, | Chi è come il Signore Dio nostro, che abita nelle altezze, |
| 6. et humilia respicit in caelo et in terra? | e pur riguarda alle umili cose in cielo e in terra? |
| 7. Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem: | Egli rileva dalla polvere il mendico, e dal fango rialza il povero: |
| 8. ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui. | per metterlo a sedere tra i principi, tra i principi del popolo suo. |
| 9. Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem. | Egli fa che la donna sterile abiti nella casa, madre rallegrata di figli. |

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 aprile 1998**

PALAZZO MEMBO



NISI DOMINUS, RV 608

Salmo in sol minore per contralto, viola d'amore, archi e basso continuo

Musica: Antonio Vivaldi

Testo: Salmo 126

1. Nisi Dominus - Allegro (sol minore)
2. Vanum est vobis ante lucem surgere - Largo (sol minore)
3. Surgite postquam sederitis - Presto (si bemolle maggiore). Adagio
4. Cum dederit dilectis suis - Largo. Andante (sol minore)
5. Sicut sagittae in manu potentis - Presto. Allegro (mi bemolle maggiore)
6. Beatus vir qui implevit - Andante (si bemolle maggiore)
7. Gloria Patri et Filio - Larghetto (re minore)
8. Sicut erat in principio - Allegro (sol minore)
9. Amen - Allegro (sol minore)

Organico: contralto, viola d'amore, archi, basso continuo

Composizione: 1713 - 1717

Edizione: inedito

Di più ampie dimensioni e di forma più libera è il *Nisi Dominus*, RV 608, probabilmente composto verso il 1716: è il Salmo 126, che si eseguiva nei Vespri, particolarmente nei giorni consacrati alla Madonna, tra cui la Visitazione (2 luglio), che era la festa patronale della Pietà. È articolato in nove "numeri", che si succedono con frequenti alternanze di tempi veloci e lenti e con marcati cambiamenti d'atmosfera, mentre i toni teatrali delle arie, che hanno melodie vocali riccamente ornate e ritornelli orchestrali nello stile del concerto, si alternano al pio fervore degli ariosi, semplici e accompagnati dal solo basso continuo: da questi contrasti la musica trae gran parte della sua forza espressiva.

Nell'*Allegro* iniziale, in sol minore, un ampio ritornello orchestrale tipicamente vivaldiano introduce il contralto, che ha un tema melodicamente fluente ma ritmicamente marcato: orchestra e voce si mescolano poi in stile concertante. Segue un *Largo* in stile arioso, nella luminosa tonalità di fa maggiore, la cui melodia si svolge sull'inesorabile scorrere del basso continuo.

PALAZZO SPINELLI



Nei versetti successivi si possono notare alcuni esempi della capacità di Vivaldi di dipingere splendidamente le parole con la musica: ma dopo aver presentato motivi che fissano icasticamente gli affetti o le immagini del testo, li sviluppa senza più curarsi delle relazioni con le parole successive, giungendo anche ad alterare la corretta prosodia.

In "Surgite qui manducatis" Vivaldi gioca sull'alternanza di momenti antitetici: l'orchestra fa un'entrata spettacolare, dipingendo con una trascinate scala ascendente (*Presto*) la parola "surgite" declamata tre volte dal contralto, mentre il resto del testo è svolto in un *Adagio*, in cui si nota un altro esempio di pittura sonora, con i melismi della voce sola alla parola "doloris".

La parola "somnum" suggerisce invece a Vivaldi il ritmo di siciliana che dà al quarto movimento (*Andante*) un carattere cullante e languido, mentre per rendere più opaco il suono gli archi montano la sordina di piombo, che attenua le note acute e fa risaltare quelle gravi.

La metafora bellica del versetto "Sicut sagittae" è tradotta in musica dal tono di fanfara dell'attacco dell'*Allegro molto*, il cui carattere energico si traduce anche in vigorosi unisoni della voce e dell'orchestra e in pause improvvise e cariche di tensione.

Nel "Beatus Vir" i toni guerreschi svaniscono e lasciano spazio alla pace interiore di un arioso (*Andante*), in cui il testo è trattato sillabicamente, con grande semplicità. Dal luminoso si bemolle maggiore di quest'arioso si passa allo spento re minore del "Gloria Patri", forse il momento musicalmente più alto di questo Salmo: è un *Larghetto* di religioso e commosso raccoglimento, in cui il timbro soave della viola d'amore accompagna con disegni mobilissimi la fiorita linea del canto.

Nel "Sicut erat in principio" il testo suggerisce una ripresa del tema del primo movimento: ma anche altre volte Vivaldi si era servito di quest'espedito per dare unità ad una composizione altrimenti molto varia.

Il Salmo termina quindi virtuosisticamente con un "Amen" ricco di fioriture.

Mauro Mariani

Testo

N. 1

Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt, qui aedificant
eam.

Nisi Dominus custodierit civitatem
frustra vigilat qui custodiat eam.

Se il Signore non costruisce la casa
invano vi faticano i costruttori
Se il Signore non custodisce la città
invano veglia il custode.

N. 2

Vanum est vobis
ante lucem surgere.

Invano vi alzate di buon mattino.

N. 3

Surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.

Tardi andate a riposare
e mangiate pane di sudore.

N. 4

Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce haereditas Domini, filii:
merces, fructus ventris.

Il Signore ne darà ai suoi amici nel
sonno.
Ecco, dono del Signore sono i figli,
è sua grazia il frutto del grembo.

N. 5

Sicut sagittae in manu potentis,
ita filii excussorum.

Come frecce in mano a un eroe
sono i figli della giovinezza.

N. 6

Beatus vir qui implevit desiderium
suum ex ipsis:
non confundetur cum loquetur
inimicis suis in porta.

Beato l'uomo che ne ha piena la
faretra non resterà confuso
quando verrà a trattare alla porta con
i propri nemici.

N. 7

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto

Gloria al Padre e al Figlio
e allo Spirito Santo

N. 8

Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum.

Come nel principio
ora e sempre
nei secoli dei secoli.

N. 9

Amen.

Amen.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 29 marzo 2001**

MAGNIFICAT

MAGNIFICAT, RV 611

Cantata in sol minore per soli, coro, archi e basso continuo

Musica: Antonio Vivaldi

Testo: Vangelo di Luca I

1. Magnificat anima mea Dominus - Adagio (sol minore)
Coro, archi e basso continuo
2. Et exultavit spiritus meus - Allegro (si bemolle maggiore)
Soprano, archi e basso continuo
3. Quia respexit humilitatem - Andante molto (sol minore)
Soprano, archi e basso continuo
4. Quia fecit mihi magna - Andante (mi bemolle maggiore)
Soprano, archi e basso continuo
5. Et misericordia ejus - Andante molto (do minore)
Coro, archi e basso continuo
6. Fecit potentiam - Presto (sol minore)
Coro, archi e basso continuo
7. Esurientes implevit bonus - Andante. Allegro (re minore)
Contralto, archi e basso continuo
8. Suscepit Israel puerum suum - Largo (re minore). Allegro
Coro, archi e basso continuo
9. Sicut locutus est ad Patres nostros - Andante (fa maggiore)
Contralto, archi e basso continuo
10. Gloria Patri, et Filio - Largo (sol minore). Andante. Allegro
Coro, archi e basso continuo

Organico: soprano, contralto, coro misto, archi, basso continuo

Composizione: 1739

Edizione: Ricordi, Milano, 1959

Musicista dotato di straordinaria potenza creativa, Vivaldi compose oltre 450 Concerti destinati a tutti gli strumenti (violino, violoncello, viola d'amore, flauto, oboe, corno, clarinetto, clavicembalo, organo) impiegati sia individualmente che in gruppo. Grandissimo violinista, oltre che compositore, direttore d'orchestra, insegnante e addirittura impresario teatrale, egli diede un contributo importante e decisivo per la formulazione e la determinazione delle leggi classiche del Concerto solistico. Sviluppò enormemente la tecnica strumentale e finì col trasformare il Concerto grosso di impianto barocco in Concerto solistico ed anche in vero e proprio Concerto per orchestra. Secondo un'opinione accettata e sostenuta da vari musicologi italiani, francesi e tedeschi, Vivaldi va collocato tra i pionieri della Sinfonia, in quanto i suoi «Concerti a molti strumenti» hanno le caratteristiche embrionali di questa forma musicale. Per questa ragione la fama del «prete rosso», quando era in vita, fu enorme in Germania, in Francia, in Inghilterra e nei Paesi Bassi e molti fra i più grandi compositori e strumentisti del tempo, a cominciare da Johann Sebastian Bach, guardarono a lui come a un maestro. Basti dire che di tredici Concerti vivaldiani per violino Bach fece altrettanti Concerti per organo, per clavicembalo e per quattro clavicembali.

Esuberanza di fantasia inventiva ed eccezionale sensibilità timbrica sono alla base della musica di Vivaldi, sempre caratterizzata da una nettezza del disegno melodico, da un'agilità di fraseggio e da una vivacità di contrasti ritmici. La sua scrittura musicale è sempre chiara e trasparente sia nei tempi lenti che in quelli allegri; certi Adagi dei suoi Concerti rivelano una sorprendente concentrazione emotiva e una efficace essenzialità espressiva, così da raggiungere quella «nuovissima maniera di composizione», tanto esaltata dal famoso flautista di Federico il Grande, Johann Joachim Quantz, che aveva ascoltato Vivaldi in un Concerto da questi tenuto a Roma. La raccolta che va sotto il titolo di "Estro armonico" pubblicata ad Amsterdam nei 1712, "Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention" (1725), comprendente fra l'altro i celeberrimi Concerti che prendono il nome delle stagioni, i dodici Concerti dell'opera IV chiamati "La Stravaganza" (1712-1713) e i dodici dell'op. IX intitolati "La Cetra" (1728) restano documenti di una civiltà musicale di altissimo livello, i cui valori storici ed estetici la recente critica vivaldiana ha messo degnamente in luce, rivelando in pari tempo

la profonda ingiustizia di una sorte che per lunghi anni aveva steso un velo di ingiustificato silenzio su un'arte di prima grandezza.

SAN LUCA



Del resto, sempre per rimanere nel tema dell'ingiustizia, ci sono diversi musicisti à la page che non hanno ben compreso il messaggio vivaldiano, e tra questi va collocato in prima linea Stravinsky, che espresse un giudizio tagliente e unilaterale sull'opera del "prete rosso", circolante anni fa nei salotti intellettuali. «On a beaucoup troup loué Vivaldi - disse l'autore della *Sagra della primavera* - Il est assomant et pouvait recomposer six cents fois le même concert».

Tale affermazione non è esatta perché anche se lo schema formale del Concerto vivaldiano resta sostanzialmente identico, variano gli elementi melodici e ritmici, dettati da una invenzione musicale che si rinnova come una forza della natura.

* * *

Non meno importante della produzione strumentale è quella sacra di Vivaldi, comprendente composizioni nel rispetto delle forme tradizionali, ma contrassegnate da una accentuata varietà nell'armonizzazione delle voci, particolarmente espressive nei Momenti di maggiore espansione polifonica, come attesta il superbo *Magnificat* e giustamente esaltato insieme al luminoso *Gloria*.

Del *Magnificat* esistono due versioni: la prima per due soprani, contralto, tenore, coro, due oboi, archi e continuo, mentre la seconda è per soprano, contralto, tenore, archi e continuo, abitualmente preferita per una più equilibrata elaborazione corale e solistica, pur nella valorizzazione di quella pratica polifonica che resta uno degli aspetti più rilevanti dello stile vivaldiano.

JOHANN JOACHIM QUANTZ



Testo

Adagio

Magnificat anima mea Dominum.

Allegro

Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen ejus.

Andante molto

Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.

Presto

Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.

Allegro

Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.

Allegro

Esurientes implevit bonis et divites dimisit manes.

Largo

Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.

Allegro ma poco

Sicut locutus est ad patres nostros Abraham, et semini ejus in saecula.

Largo

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Piazza del Campidoglio, 15 luglio 1987**

INNI, SEQUENZE, ANTIFONE, CANTICI

STABAT MATER, RV 621

Sequenza in fa minore per contralto, archi e basso continuo

Musica: Antonio Vivaldi

Testo: Jacopone da Todi

1. Stabat Mater dolorosa - Largo (fa minore)
2. Cuius anima gemente - Adagissimo (fa minore)
3. O quam tristis et afflicta - Andante (fa minore)
4. Quis est homo qui non fleret - Largo (fa minore)
5. Quis non posset contristarsi - Adagissimo (fa minore)
6. Pro peccatis suae gentes - Andante (fa minore)
7. Eia Mater fons amoris - Largo (fa minore)
8. Fac ut ardeat cor meum - Lento (fa minore)
9. Amen - ... (fa minore)

Organico: contralto, archi, basso continuo

Composizione: 1712

Edizione: in R. Fasano, La musica sacra di A. V., Milano, 1967

JACOPONE DA TODI



Osannato e riverito in vita molto di più del coevo Bach, l'oblio cadde rapidamente su Vivaldi dopo la sua scomparsa.

La prima *renaissance*, subito interrotta per gli eventi bellici, porta la data del 1939, e il merito è tutto da ascrivere ad Alfredo Casella, promotore di un festival vivaldiano nell'ambito della Chigiana. Il 19 settembre di quell'anno, dopo un silenzio durato oltre due secoli, nella chiesa dei Servi di Siena si poteva riascoltare lo *Stabat Mater*, insieme ad altre tre composizioni sacre (*Credo*, *Gloria* e un Mottetto per soprano e archi).

Del testo di Jacopone da Todi, Vivaldi mise in musica soltanto la prima metà: non diversamente da tutti gli altri suoi pezzi sacri, il Prete Rosso non compose mai Messe intere, ma soltanto singole parti dell'*Ordinarium Missae*, conformandosi ad un'usanza veneziana che risaliva a Giovanni Gabrieli.

È altresì vero però che nel caso particolare l'uso di dieci stanze invece che venti era prescritto quando lo *Stabat Mater* veniva cantato come inno dei Vespri nelle due ricorrenze dei Sette Dolori della Beata Vergine Maria (il 15 settembre e il venerdì che precede il Venerdì Santo).

Composizione cupa e serrata, dai tempi che variano dall'*Adagissimo* all'*Andante* (secondo il Talbot «anticipazione delle Ultime sette parole di Cristo di Haydn»), lo *Stabat* vivaldiano presenta una forma molto vicina a quella della Cantata solistica.

Sei le parti che ne compongono il blocco, dove all'*Andante* iniziale segue un *Adagissimo* sulle parole *Cuius animam gementem* e *Quod non posset contristari* (che Casella identificava come *Recitativo*).

La terza parte (*O quam tristis e Pro peccatis suae gentis*) è un *Andante* - rileva Alberto Basso - «dal carattere virtuosistico, documento prezioso del vocalismo vivaldiano».

Un *Largo* per l'Eja mater e un *Lento* per il *Fac ut ardeat* in stile concertante, con un asciutto *Amen* a suggello della composizione.

Ivana Musiani

ALFREDO CASELLA



Testo

Stabat Mater dolorosa,
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Cuius animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.

Quae moerebat et dolebat,
Pia Mater dum vivebat
Nati poenas inclyti.

Quis est homo, qui non fleret,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

Eja Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.

Amen.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 18 novembre 1993**

FESTA DATA ALL'INTERNO DEL CONSERVATORIO DELLA PIETÀ



MOTTETTI

(A UNA VOCE, ARCHI E BASSO CONTINUO)

IN FURORE JUSTISSIMAE IRAE, RV 626

Mottetto in do minore per soprano, archi e basso continuo

Musica: Antonio Vivaldi

Testo: autore ignoto

1. In furore iustissimae irae - Allegro (do minore)
Aria per soprano, archi e basso continuo
2. Miserationum Pater piissime
Recitativo per soprano e basso continuo
3. Tunc meus fletus evadet laetus - Largo (solo minore)
Aria per soprano, archi e basso continuo
4. Alleluia - Allegro (do minore)
Aria per soprano, archi e basso continuo

Organico: soprano, archi, basso continuo

Composizione: 1720 - 1735

Edizione: Ricordi, Milano, 1987

Della composizione *In furore iustissimae irae* non se ne conoscono l'anno di composizione e la destinazione, ma il testo (la preghiera di ringraziamento del peccatore a Dio per la sua clemenza) lascia supporre che fosse destinato a un periodo penitenziale o forse alle Rogazioni, le pubbliche supplicazioni che si svolgevano durante la primavera in forma di processione, in origine per propiziare il buon raccolto, in seguito "per le necessità degli uomini, soprattutto per i frutti della terra e per il lavoro dell'uomo".

La prima aria è un *Allegro* potente e drammatico, aperto da grandi unisoni discendenti degli archi: all'atmosfera tempestosa e al colore minaccioso concorrono le cupe tonalità di do minore (la prima e l'ultima parte dell'aria) e di sol minore (la parte centrale).

La seconda aria è un *Largo* dal tono raccolto e riflessivo: inizia anch'essa in do minore ma la parte centrale modula in un più sereno si bemolle maggiore, rispecchiando il testo, che afferma che il pianto si trasformerà in gioia. Nell'Alleluja Vivaldi instaura un insolito e efficacissimo contrasto tra la melodia giubilante del soprano da una parte, i colori scuri del do minore e l'andamento agitato degli archi dall'altra.

Mauro Mariani

Testo

N. 1 – Aria

In furore iustissimae irae
Tu divinitus facis potentem.
Quando potes me reum punire
Ipsum crimen te gerit clementem.

Nel furore della tua giusta ira
Tu rendi potente.
Quando puoi punire la mia colpa
è essa stessa a renderti clemente.

N. 2 – Recitativo

Miserationum Pater piissime
Parce mihi dolenti peccatori languenti
O Jesu dulcissime.

Padre pio di misericordia
perdona il mio pianto di peccatore
dolcissimo Gesù.

N. 3 – Aria

Tunc meus fletus evadet laetus
Dum pro te meum languescit cor
Fac me plorare
Mi Iesu care
Et fletus laetus fovebit cor.

Ed ecco il mio pianto si
spande lieto
mentre per te s'addolora
il mio cuore.
Lascia ch'io pianga
caro Gesù
e un pianto lieto scaldere l'anima.

N. 4 – Alleluia

Alleluia

Alleluia

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 29 marzo 2001**

ORATORI

JUDITHA TRIUMPHANS DEVICTA HOLOFERNES BARBARIE, RV 644

Oratorio in due atti

Musica: Antonio Vivaldi
Libretto: Giacomo Cassetti

Ruoli:

- Judith, vedova ebrea (contralto)
- Holofernes, capo dell'esercito assiro (contralto)
- Abra, ancella di Judith (soprano)
- Vagaus, scudiero di Holofernes (soprano)
- Ozias, sommo sacerdote (contralto)
- Coro dei soldati
- Coro delle Vergini

Organico: 2 soprani, 3 contralti, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 trombe, 2 clarioni, 4 tiorbe, mandolino, organo, viola d'amore, viola inglese, timpani, archi, basso continuo

Composizione: 1716

Prima esecuzione: Venezia, Ospedale della Pietà, novembre 1716

Edizione: inedito

Un Oratorio per le "putte di coro"

A Venezia esistevano quattro "ospedali" ai quali era affidato il delicatissimo compito sociale di allevare ed educare gli orfani e i cosiddetti "esposti", cioè i bambini abbandonati: l'Ospedale della Pietà era uno di questi, esclusivamente femminile, retto da regole rigidissime e da grande serietà d'intenti.

Le bambine accolte alla Pietà venivano cresciute in una condizione monacale all'insegna della povertà, della disciplina e del lavoro, ma non mancava loro una attenta e ricca formazione culturale ed educativa. Lo sbocco poteva essere un "buon" matrimonio (a tal fine l'Ospedale costituiva un fondo comune per la dote delle ragazze), un inserimento in convento, oppure restare alla Pietà come "maestre".

All'interno delle attività didattiche la musica ricopriva un ruolo di assoluto rilievo; da semplice conoscenza e pratica volta all'accompagnamento delle funzioni liturgiche, il "choro delle putte" si avviò sempre più ad essere un vero e proprio complesso vocale e strumentale di straordinaria bravura.

Le piccole ospiti venivano suddivise in classi di studio a seconda dell'estensione della voce, degli strumenti praticati e delle capacità. Fino a tutto il Seicento la figura del "maestro di coro" era l'unica a dover adempiere all'insegnamento sia del canto che degli strumenti (che probabilmente si limitavano al cembalo e all'organo).

Fu Francesco Gasparini nel 1703 (era stato eletto maestro di coro alla Pietà nel 1701) a proporre l'assunzione di "maestri di strumenti": il 1° settembre di quell'anno quindi venne chiamato, quale insegnante di violino e viola all'inglese, Antonio Vivaldi.

Negli anni successivi fecero la loro venuta anche i maestri di oboe, di violoncello e di viola. Non troviamo l'insegnamento di molti strumenti che compaiono poi invece nelle esecuzioni: probabilmente alcuni venivano insegnati dalle maestre interne (quasi sicuramente ad esempio la tiorba, la cui pratica era assai diffusa nella Venezia del tempo), e per altri, il cui utilizzo era temporaneo o sporadico, si ricorreva all'aiuto di musicisti esterni disponibili all'occorrenza.

Grazie a numerosi studi archivistici sui documenti rimastici (al proposito si veda ad esempio il saggio di Giancarlo Rostirolla, *L'Organizzazione musicale nell'Ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi*, in Nuova Rivista Musicale Italiana, 1979, n.1), possiamo individuare anche i nomi delle "putte di coro": il nome era quello di battesimo e il cognome era... lo strumento che suonavano o il loro ruolo vocale.

Ed ecco che troviamo quindi Anastasia dal Sopran, Antonia dal Tenor, Barbara Cantora (forse la stessa Barbara che cantò nella *Juditha*), Prudenza dal Contralto e ancora Andriana dalla Thiorba, Angelica dal Violin, Catterina dal Violon, Geltruda dalla Violeta, Pelegrina dall'Oboé e Roseta Organista.



Nel 1716 a Vivaldi viene dato un incarico più importante, quello di "maestro di Concerti" con il compito di scrivere lavori appositamente per le musiciste della Pietà.

E proprio nel 1716 Venezia, dopo anni di guerra contro i Turchi, conquista finalmente una vittoria che le consente un periodo di relativa pace.

Anche se la commissione dell'opera per questa occasione non è esplicitamente documentata, appare evidente la volontà allegorica della scelta: la storia dell'eroina Giuditta che sconfigge l'infedele Oloferne appare assolutamente ideale per quel momento storico e, d'altra parte, tale intento è espressamente dichiarato nel libretto del Casseti.

La *Juditha triumphans devicta Holofermis barbarie*, denominato "Sacrum Militare Oratorium". viene quindi eseguito nel novembre 1716 alla Pietà. Sul libretto originale (conservato alla Biblioteca del Conservatorio di S.Cecilia di Roma), troviamo delle annotazioni manoscritte con l'indicazione dei nomi delle prime interpreti: Caterina (Giuditta), Silvia (Abra), Apollonia (Oloferne), Barbara (Vagaus), Giulia (Ozias).

Tutte le tessiture, tranne quella di Abra, sono medio-basse (mezzosoprano, contralto) e questa scelta dona all'intero impianto vocale una uniformità espressiva di grande efficacia.

Si tratta di una pagina di grandi proporzioni per 5 voci, coro ed orchestra.

L'Oratorio è suddiviso in 2 parti e la struttura formale è quella tipicamente settecentesca di alternanza fra recitativi e arie; i recitativi sono quasi tutti secchi ma all'accompagnato vengono affidati i due momenti "simbolo" dell'intera Opera, quello della decapitazione e quello dell'autocelebrazione finale.

Le arie sono tutte col da capo e ricalcano lo stile operistico: la struttura tripartita vede una ampia sezione A, la sezione centrale B molto ridotta e la ripresa di A necessariamente soggetta a variazioni e diminuzioni improvvisate.

Dal punto di vista compositivo generale l'Opera si evolve in un crescendo incalzante di tensione emotiva

SINOSSI

L'Oratorio si apre con il possente coro dei soldati dell'esercito assiro di Oloferne che assedia la città di Betulia, tutto costruito sull'imitazione degli squilli di trombe. Il coro, nella *Juditha*, rappresenta di volta in volta i soldati e le vergini: sicuramente il coro della Pietà era esclusivamente femminile, ma per Vivaldi esso è rappresentativo del contesto storico nel quale agiscono i personaggi, a maggior ragione in questo caso dove manca - fatto abbastanza inusuale - la figura del Testa.

L'aria di esordio di Oloferne ("Nil arma, nil bella", sol magg. 3/4) ha un carattere trionfante e pomposo; tutte le sue pagine saranno contraddistinte da una tessitura grave e da una certa immobilità espressiva, che non concede volutamente nulla all'analisi introspettiva. Subito dopo Vagaus, il suo scudiero, gli annuncia che una "matrona inimica", la giovane vedova Giuditta, è uscita dalla città assediata in compagnia dell'ancella Abra con l'intenzione di recarsi dal capo dei nemici per implorare la grazia. Vivaldi deve avere avuto sicuramente una predilezione per questo personaggio, o forse più per la sua interprete, la non meglio identificabile sig.ra Barbara, per la quale scrive appositamente diverse versioni delle arie. Certo è che tutti gli interventi di Vagaus sono di notevole intensità ed efficacia drammatica.

Oloferne accetta l'incontro e rimane istantaneamente colpito dallo straordinario lascino della protagonista. Giuditta irrompe sulla scena con l'aria "Quocum Patriae" tutta giocata sulle parole chiave "libertatis dulcissima spes" rese mirabilmente da Vivaldi con una scrittura rarefatta dei violini, che restituisce il senso del sospiro, dell'anelito. La tessitura vocale di Giuditta appare subito in tutta la sua complessità: nelle pagine scritte per lei il compositore veneziano sembra voler esplorare le molteplici potenzialità espressive del canto, dagli ampi slanci melodici al lirismo più intimo, dalla potenza drammatica al virtuosismo più arduo.

Giuditta, intimorita, invoca la presenza dell'ancella Abra accanto a sé; quest'ultima la rassicura prontamente dimostrandole fedeltà e devozione ("Vultus tui vago splendori"). Abra ha la tessitura più acuta della compagine vocale: i suoi sono interventi virtuosistici leggeri e raffinati che ci restituiscono una immagine di ingenua innocenza giovanile (sicuramente più consona alle interpreti della Pietà che non alla

tradizione iconografica che vede spesso Abra rappresentata come vecchia nutrice).

La seconda aria di Giuditta introduce l'aspetto forse più particolare e affascinante di questa partitura, l'utilizzo di strumenti concertanti inusuali. Che Vivaldi amasse diversi impasti sonori è testimoniato anche in molte altre sue Opere (soprattutto nei Concerti), ma certamente le maggiori dimensioni dell'Oratorio gli permettono di "sperimentare" molteplici soluzioni "coloristiche".

"Quanto magis generosa" è un'aria di seduzione e la intrigante voce di Giuditta viene sottolineata da uno degli strumenti preferiti dal "prete rosso", la viola d'amore (viola a 7 corde doppie di cui le sette inferiori risuonanti per "simpatia"; Vivaldi scriverà ben sei Concerti per questo strumento) con il suo tipico suono aspro e penetrante. La manovra seduttiva comincia a fare effetto (Oloferne risponde con un deciso "Sede o cara") ma nel dubbio di ciò che sta compiendo, Giuditta si sente smarrita e confusa. "Agitata infido flatu" è la tipica aria di "tempesta" (tonalità sol minore): il velocissimo andamento altalenante degli archi in sottofondo e sopra la linea vocale puntata (ottavo puntato e sedicesimo) restituiscono in maniera mirabile tutta l'ansia della protagonista; non mancano le soluzioni "affettive" delle parole (come la discesa cromatica su "plorando").

Vagaus fa allontanare le guardie e organizza per la cena e la notte del suo signore. Anche quest'aria, "O servi volate", è concertata in modo originale: 4 tiorbe all'unisono o per terze e 2 cembali; una apoteosi di pizziccati che nell'intenzione del compositore forse volevano rendere l'idea dei passi veloci dei servi nel fervore dei preparativi. Anche per quest'aria troviamo una seconda versione per la signora Barbara (scritta però per gli archi).

Giuditta si rivolge ancora alla fidata ancella con affetto ("Veni me sequere fida"); è un momento di tenerezza prima della drammatica decisione, e viene sottolineato questa volta dal dolcissimo suono del salmoè. Anche questo strumento (denominazione italianizzata dello chalumeau, sorta di flauto dritto dotato di ancia antesignano del moderno clarinetto), sarà utilizzato dal veneziano in altre pagine (come il bellissimo "Concerto funebre, per violino oboe, salmo", 3 viole all'inglese, archi e basso continuo in si bemolle maggiore RV 579).

La prima parte dell'Oratorio si chiude sulle voci lontane delle vergini di Betulia che trepidano sul loro destino.

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 .

MUSICE' EXPRESSUM

Ab Admod. Rev. D.

ANTONIO VIVALDI



VENETIIS , MDCCXVI.

Apud Bartholomæum Occhium, sub signo S. Dominici .
S U P E R I O R U N T E R N I S S U .

La seconda parte si apre sulle riflessioni del sacerdote Ozias che prega per il successo della missione ("O Sydera, o stelle"). Ad Ozias sono affidate solo 2 arie, che nella loro gravità non mancano però di un certo interesse. Intanto nel campo assiro Oloferne dichiara apertamente il suo amore a Giuditta ("Nox obscura tenebrosa"), la quale, per portare a termine il suo piano, accetta di partecipare al banchetto e finge di essere lusingata dai complimenti. Indugia però su un'aria "morale", "Transit aetas", in cui riflette sulla caducità del corpo e della bellezza e sull'immortalità dell'anima. L'utilizzo del mandolino solista e dei violini pizzicati infonde alla pagina un'atmosfera estremamente rarefatta, in una assonanza simbolica fra la precarietà della condizione umana e la vacuità dell'elemento sonoro.

Oloferne insiste nel corteggiamento: intona "Noli o cara" che rappresenta in un certo senso il contraltare della prima aria di seduzione di Giuditta; in questo caso il languore dell'invocazione è associato ai colori dell'oboe e dell'organo.

Il condottiero si fa prendere la mano dai ripetuti brindisi e finisce coll'addormentarsi ubriaco. Un breve interludio del coro prevede la presenza di 2 claren solisti, anch'essi strumenti ad ancia dal timbro più chiaro ed echeggiante.

Giuditta capisce che è arrivato il momento: chiama Abra e Vagaus all'interno della tenda. Lo scudiero porta via gli avanzi del banchetto e affida Oloferne alle cure delle due donne, ignaro delle loro reali intenzioni ("Umbrae carae"). Il calar della notte con il suo carico di silenzio e di pace è affidato alle evocazioni pastorali di 2 flauti dritti.

Mentre Abra rimane di guardia dinanzi alla tenda in una trepidante attesa ("Non ita reducem"), l'eroina porta a termine la sua missione. Queste pagine sono sicuramente fra le migliori in assoluto del compositore. Giuditta rivolge dapprima una preghiera al Signore, "Summe Astrorum Creator", un recitativo accompagnato con un consort di viole da gamba ("Concerto de' viole all'inglese"); segue la drammatica aria "In somno profundo" concertata sempre con il consort di viole più tutti gli altri archi. Anche qui la tensione è impressa da un incalzante ritmo puntato, dalla inquietante tonalità di re minore e da una scrittura vocale fatta di ampi intervalli e ardite soluzioni armoniche.

Il momento preciso della decapitazione è nuovamente affidato al recitativo accompagnato: sulle parole "Deus in nomine tuo scindo cervicem" gli archi si scatenano in una rapida successione di note ribattute in discesa d'ottava. Seguono gelide note lunghe sulle quali la voce di Giuditta proclama la sua vittoria. Chiama Abra che, dopo aver riposto la testa del nemico in un sacco, si allontana inneggiando al trionfo dell'eroina ("Si fulgida per te").

Quando Vagaus rientra nella tenda e scopre l'accaduto si dispera e grida vendetta contro il popolo ebraico. "Armatae face et anguibus" è un'altra aria "di furia" di intensità straordinaria, dove voce e strumenti si rincorrono in una pressione virtuosistica di sconvolgente risultato emotivo.

Nel frattempo Ozias scorge da lontano la figura di Giuditta di ritorno in città ed intona un canto di ringraziamento e di gioia in suo onore. Gli fa eco il coro delle vergini esultanti che svela il significato allegorico ("Debellato sic barbaro Trace / Triumphatrix sit Maris Regina / Et placata sic ira divina / Adria vivat, et regnet in pace").

L'incantevole e grandioso sfondo scenografico della Venezia settecentesca si riflette nel mirabile affresco sonoro della *Juditha*, in quell'affascinante barocco che "stupisce et meraviglia".

Il mito di Giuditta

Le vicende di Giuditta e Oloferne sono narrate nel testo biblico intitolato appunto *Libro di Giuditta* e fin dal Medioevo il mito dell'eroina ispirò tutti i settori artistici, dalla poesia alla pittura, dalla scultura alla musica. In campo letterario e poetico troviamo importanti produzioni a partire dal XVI secolo: si vedano ad esempio le tragedie di Joachim Greff (1536), Sixt Birk (1539), Samuel Hebel (1566) e il dramma sacro di Hans Sachs *Judith. Tragedia des jungsten Gerichtes*, rappresentato nel 1551. Nel secolo successivo la vicenda ispirò Federico della Valle (*Judit*, 1627), il tedesco Martin Opitz (1635), e lo spagnolo Felipe Godinez (*Judit y Olofernes*). Un nuovo interesse verso i personaggi di Giuditta e Oloferne riprese nell'800 con i drammi di Heinrich Keller (1808), di Paolo Giacomelli (1857) e soprattutto con la tragedia in 5 atti in prosa *Judith* di Friedrich Hebbel (Berlino 1840) che diede vita ad un'ampia produzione librettistica. Nel Novecento va segnalata la tragedia *Judith* di

Jean Giraudoux (1937) e una *Giuditta* di Carlo Terron (1949) ambientata nel tragico contesto della seconda guerra mondiale.

FRIEDRICH HEBBEL



La produzione musicale ispirata al mito di Giuditta è immensa: dal '600 al '900 si possono contare oltre un centinaio di titoli di cui citiamo solo alcuni fra i più significativi dei vari periodi.

L'epopea dell'eroina ebrea trova la sua maggior fortuna nel periodo barocco con i lavori di: Marco da Gagliano (*La istoria di Judit*, 1626), Giacomo Carissimi (*Giuditta*, 1656), Maurizio Cazzati (*La Giuditta*, 1668), Alessandro Melani (*L'Oloferne*, 1675), Antonio Sartorio (*L'Oloferne*, 1681), Giovanni Paolo Colonna (*Giudith*, 1684 e *Bettuglia liberata*, 1690), Marc'Antonio Ziani (*La Giuditta*, 1686), Francesco Gasparini (*Judith de Holoferne triumphans*, 1689), Alessandro Melani (*Giuditta*, 1693), Antonio Lotti (*La Giuditta*, 1701), Carlo Agostino Badia (*La Giuditta*, 1704), Benedetto Marcello (*La Giuditta*, 1709), Baldassare Galuppi (*Judith*, 1746), Giovanni Battista Costanzi (*Giuditta*, 1753), Gaetano Latilla (*Judith triumphans*, 1757 sullo stesso libretto di Casseti utilizzato da Vivaldi), Domenico Cimarosa (*Giuditta*, 1782), Giuseppe Nicolini (*Judith*, 1785). Da ricordare anche la *Judith sive Bethulia liberata* di Marc-Antoine Cbarpentier (1680). Meritano un cenno a parte i due lavori di Alessandro Scarlatti ispirati a questo personaggio: l'Oratorio *Giuditta* su testo di Benedetto Pamphili del 1695 e la *Giuditta detta di Cambridge* dove Scarlatti, pur ispirandosi al medesimo argomento biblico, tralascia il racconto dell'impresa bellica ed analizza invece i moti interiori dell'eroina che confida alla sua nutrice, in un colloquio intimo e delicato, le sue ansie e i suoi timori.

Era inevitabile che anche il più grande poeta "per musica" italiano, Pietro Metastasio, si cimentasse con questo affascinante soggetto.

Nella sua *Betulia liberata* la storia di Giuditta viene però parzialmente "riletta": innanzitutto il personaggio di Oloferne non appare mai in scena poiché è la stessa vedova, al ritorno in città, a raccontare l'episodio della decollazione (in questo modo il poeta rispetta i tre canoni aristotelici di tempo, luogo e azione); dall'altra egli introduce nel racconto, attraverso altre due figure, il tema della certezza o dubbio della fede (l'ebrea Amital che pur credente dubita dell'aiuto del suo Dio e l'"infedele" Achior che invece, alla vista della testa di Oloferne, si convertirà).

Nella seconda metà del Settecento sarà quasi esclusivamente questo il testo poetico di riferimento per i compositori, fra cui Wolfgang Amadeus Mozart; a partire da Georg Reutter nel 1734 seguiranno poi le Opere di

WOLFGANG AMADEUS MOZART



Lorenzo Torve, Pietro Alessandro Guglielmi, Niccolò Jommelli, Pasquale Cataro, Vincenzo Legrenzio Ciampi, Ignaz Jakob Holzbauer, Johann Gottlieb Naumann, Pasquale Anfossi, Nicola Sala, Giuseppe Morosini, Pietro Pompeo Sales, Antonio Brunetti, Gaetano Pugnani.

Interessanti anche due versioni tedesche del testo metastasiano: quella di Joseph Schuster (libretto con testo italiano-tedesco, Dresda, 1796) e quella di Natale Nicola Mussini (con il titolo *Das beifreite Bethulien*, Berlino, 1806).

La veste musicale della storia di Giuditta prosegue anche nell'Ottocento con *Il trionfo di Giuditta* di Giuseppe Gazzaniga (su testo di Simeone Antonio Sografi, 1803), *Giuditta* di Pietro Raimondi (libretto di Andrea Leone Tortola, 1827), *Judith* di Giacomo Meyerbeer (libretto di Eugène Scribe, 1854), *Giuditta* di Achille Peri (libretto di Marco Marcelliano Marcello, Milano, Teatro alla Scala, 1860).

Nel 1840 esce un altro capolavoro letterario, la *Judith* di Friedrich Hebbel; sarà questo testo ad ispirare i lavori dell'ultimo secolo: *Judif'* di Aleksandr Nikolaevic Serov (1863), *Giuditta* di Carlo Jachino (1914), *Judith* di Max Ettinger (1921), *Judith* di Carl Natanael Berg (1936), *Holofernes* di Emil Nikolaus von Reznicek (1923).

Del 1923 è anche la *Judith* di Arthur Honegger su libretto di René Morax. Nel 1981 la Fondazione del Gewandhaus di Lipsia, in occasione della celebrazione dei propri 200 anni, commissiona un lavoro al compositore Siegfried Matthus il quale, ispirandosi anch'esso al testo poetico di Hebbel, scrive *Holofernes*, *Porträt* per baritono e orchestra.

Nell'Opera di Matthus però gli elementi caratteristici della storia biblica diventano dei pretesti per affrontare temi di più drammatica attualità: la miseria delle ambizioni e l'infelicità della condizione umana, la violenza sessuale, la paura della morte.

A conclusione non si possono non citare alcuni capolavori artistici ispirati al mito di Giuditta: dal bellissimo bronzo di Donatello alle straordinarie immagini visive di Botticelli (Dittico *Le storie di Giuditta*), Orazio e Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana, Giovanni Baglione, Rubens, Carlo Dolci, Mattia Preti, Giovanni Battista Piazzetta, Seghers, Giovanni Antonio Pellegrini.

Sopra tutti, per incredibile efficacia drammatica, la celeberrima *Giuditta* di Caravaggio.

GIUDITTA E OLOFERNE



La Raccolta Foà della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino

La partitura manoscritta autografa della *Juditha Triumphans* è conservata alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino in quello straordinario fondo musicale vivaldiano che è la Raccolta Foà (a questo proposito si veda il prezioso lavoro di catalogazione di Isabella Fragalà e Annarita Colturato, con il saggio introduttivo di Alberto Basso).

La storia dei manoscritti vivaldiani è assai avventurosa e se è sicuramente cospicuo il materiale fortunatamente giunto fino a noi è altrettanto consistente quello andato perduto. Fra quest'ultimo ad esempio vi sono gli altri 3 Oratori del compositore (*Papa V* del 1713, *Il Mosè* del 1714, e *l'Adorazione dei Magi* del 1722).

Nella primavera del 1740 Vivaldi decide di abbandonare Venezia e di recarsi definitivamente a Vienna. Prima della partenza sceglie (probabilmente anche per procurarsi i soldi per il viaggio e la permanenza) di mettere in vendita le proprie musiche: le propone in prima istanza all'Ospedale della Pietà, che, dopo alcuni tentennamenti, delibera l'acquisto solo delle musiche "nuove" (d'altra parte fino a che Vivaldi era in carica aveva l'obbligo di "lasciar copia delle partiture, quali saranno fatte copiare dalla Maestra di Choro, dagli originali"). Le altre le lascerà in parte nella casa veneziana e in parte le porterà con sé a Vienna, dove saranno acquistate, il 28 giugno 1741 (un mese prima della sua morte), da Antonio Vinciguerra conte di Collalto (musiche che con molta probabilità costituiscono ora il fondo del Moravské Muzeum di Brno).

I manoscritti vivaldiani rimasti a Venezia vengono comprati dal senatore Jacopo Soranzo, forse direttamente dal compositore prima della sua partenza o più probabilmente dagli eredi subito dopo la sua morte. Dal catalogo della biblioteca del notevole veneziano (rintracciato da Fabio Fano), emerge la descrizione del contenuto dei manoscritti e soprattutto si evince che già dall'estate del 1745 Soranzo possedeva già tutti i 27 tomi della raccolta vivaldiana. Alla morte del senatore, nel 1761, il suo immenso patrimonio librario viene suddiviso fra due nobili famiglie che poco dopo piazzarono il materiale sul mercato antiquario; fra gli acquirenti il noto collezionista e raffinato uomo di cultura abate Matteo Luigi Canonici e il grande mercante di libri padovano Carlo Scapin. Fra gli anni '60 e '80 del Settecento è presente a Venezia, in qualità di ambasciatore imperiale della corte viennese presso la Repubblica, il conte genovese Giacomo Durazzo, che oltre ad essere uomo politico di grandissima levatura, era appassionatissimo e gran sostenitore della musica e del teatro. Basti pensare che dopo essersi ritirato a vita privata manteneva in vita a Venezia un proprio personale teatrino, e nel 1771, in quella città, ricevette i Mozart durante il loro primo viaggio italiano.

Non c'è da stupirsi quindi che il Durazzo frequentasse antiquari e collezionisti importanti quali il Canonici o lo Scapin: e probabilmente fu proprio da quest'ultimo che, fra libri, stampe e disegni comprò anche i manoscritti vivaldiani.

CONTE E CONTESSA DURAZZO



Alla morte di Giacomo Durazzo il patrimonio passò a vari eredi fino a quel Marcello Durazzo che verso la fine dell'Ottocento decise di donare il fondo librario al vicino Collegio Salesiano "San Carlo" di Borgo San Martino, vicino a Casale Monferrato (dove il Durazzo aveva trasferito la propria residenza).

Rimane tutto confinato nelle cantine e nei solai fino al 1926 quando il rettore del Collegio, Don Federico Emanuel, per realizzare dei lavori di ristrutturazione, stabilisce di mettere in vendita i contenuti di quegli ingombranti "scatoloni".

Per le cose musicali fortunatamente il rettore si rivolge all'allora direttore della Biblioteca Nazionale di Torino, Luigi Torri che, avvalendosi della consulenza del musicologo Alberto Gentili, scopre l'incredibile raccolta.

Vengono applicate le norme di legge sul vincolo ma per assicurare il fondo alla Biblioteca occorre una somma consistente di cui Torri non disponeva.

Gentili mobilita le sue conoscenze e trova nella persona dell'agente di cambio Roberto Foà il possibile acquirente; l'unica condizione che Foà pone è l'intitolazione del fondo alla memoria del figlio Mauro morto pochi mesi prima.

L'atto di acquisto dei volumi del Collegio porta la data del 15 febbraio 1927; il dono viene poi "accettato" dallo Stato in data 23 maggio.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 10 novembre 2000**

CANTATA A UNA VOCE, STRUMENTI E BASSO CONTINUO

LUNGI DAL VAGO VOLTO, RV 680

Cantata per soprano, violino e basso continuo

Musica: Antonio Vivaldi

Testo: autore ignoto

1. Lungi dal vago volto
Recitativo per soprano e basso continuo
2. Augelletti voi col canto - Largo (sol minore)
Aria per soprano, violino e basso continuo
3. Allegrezza mio core
Recitativo per soprano e basso continuo
4. Mi stringerai sì - Allegro (mi bemolle maggiore)
Aria per soprano, violino e basso continuo

Organico: soprano, violino, basso continuo

Composizione: 1717 - 1736

Edizione: inedita

Lungi dal vago volto, è l'unica Cantata, assieme a quella con flauto, in cui Vivaldi preveda uno strumento solista accanto alla voce e naturalmente al basso continuo.

Il clima espressivo, di una pastorale serenità, è nondimeno pervaso, nel Sol minore e nei cromatismi della prima Aria, d'una malinconia tutta lagunare, tipicamente vivaldiana che si trasforma poi in sensuale gioiosità nell'Aria conclusiva in cui il gioco di raddoppi e rincorse tra voce e violino esemplifica quello dei due amanti, finalmente riuniti.

**Clau
dio Osele**

TESTO

Recitativo

Lungi dal vago volto
della mia bella Elvira
viver non posso. Oh Dio!
E pur crudo destin per mio tormento
or mi condanna a pascolar l'armento.
Ma qual da lungi ammira
non distinta beltade il guardo mio
pastorella che viene?
Temo d'errar, mi perdo.
Deh per pietade Amor, amico cielo,
sciogli dal mio bel sol la nube, il velo.

Aria

Augelletti, voi col canto
queste selve impreziosite,
ed io posso sol col pianto
consolare il mio dolor.
Fate voi che dolce incanto,
con amor o con pietade,
chiami al bosco il mio tesor.

Recitativo

Allegrezza, mio core,
ch'al fin giunse alla meta
l'avida mia pupilla:
ti riconosco, o bella,
ti riveggio, mio bene,
t'abbraccio, pastorella.
Perdona, o cara, a' miei sospesi affetti,
perché errante pastor veder non suole
tra queste ombrose fronde aperto il sole.

Aria

Mi stringerai sì, sì,
non partirai più no.
Bella, ti rapirò se il cor non cede.
Avvinto al tuo bel sen
ti giuro, amato ben,
che mai ti mancherò d'amor e fede.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 7 maggio 2004**

CESSATE OMAI, CESSATE, RV 684

Cantata per contralto, archi e basso continuo

Musica: Antonio Vivaldi

Testo: autore ignoto

1. Cessate omai cessate - Largo e sciolto
Recitativo per contralto, archi e basso continuo
2. Ah ch'infelice sempre - Larghetto (sol minore)
Aria per contralto, archi e basso continuo
3. A'voi dunque ricorro orridi specchi - Andante e pianissimo
Recitativo per contralto, archi e basso continuo
4. Nell'orrido albergo - Allegro (mi bemolle maggiore)
Aria per contralto, archi e basso continuo

Organico: contralto, basso continuo

Composizione: 1720 - 1724

Edizione: Ricordi, Milano, 1987

La musica vocale settecentesca conosceva anche una dimensione esecutiva più contenuta ma per nulla meno spettacolare, anche se lontana dalle scene teatrali.

È quella della Cantata che, nata nel Seicento come successione compiuta di Recitativi ed Arie, raggiunse con Vivaldi, Alessandro Scarlatti ed Händel una capacità evocativa non dissimile da quella dell'Opera seria. Ne è uno straordinario esempio *Cessate omai cessate*, in cui la virtuosità drammatica del compositore veneziano si dipana appieno già nei Recitativi accompagnati.

La prima Aria, con gli archi pizzicati ad evocare le lacrime del testo, ben descrive il sentire dell'amante abbandonato, il doloroso richiudersi su se stesso. Dopo l'irreale fissità del Recitativo che ne segue, ad essa si contrappone un'Aria di furore in cui la dinamicità del disegno degli archi avvolge ed esalta il declamato della voce.

Claudio Osele

ALESSANDRO SCARLATTI



TESTO

Recitativo

Cessate, ornai cessate,
rimembranze crudeli
d'un affetto tiranno;
già barbare e spietate
mi cangiaste i contenti
in un immenso affanno.
Cessate, ornai cessate,
di lacerarmi il petto,
di trafiggermi l'alma,
di toglier al mio cor riposo e calma.
Povero core afflitto e abbandonato,
se ti toglie la pace
un affetto tiranno,
perché un volto spietato, un'alma infida,
la sola crudeltà pasce ed annida.

Aria

Ah, ch'infelice sempre
mi vuol Dorilla ingrata.
ah, sempre più spietata
m'astringe a lagrimar.
Per me non v'è ristoro,
per me non v'è più speme,
e il fier martoro
e le mie pene
solo la morte
può consolar.

Recitativo

A voi dunque ricorro,
orridi spechi, taciturni orrori,
solitari ritiri ed ombre amiche,
tra voi porto il mio duolo,
perchè spero da voi quella pietade,
che Dorilla inumana non annida.
Vengo, spelonche amate,
vengo, spechi graditi,
affine meco involto
il mio tormento in voi resti sepolto.

Aria

Nell'orrido albergo,
ricetto di pene,
potrò il mio tormento
sfogare contento,
potrò ad alta voce
chiamare spietata
Dorilla l'ingrata,
morire potrò.
Andrò d'Acheronte
su la nera sponda,
tingendo quell'onda
di sangue innocente,
gridando vendetta,
ed ombra baccante
vendetta farò.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 7 maggio 2004**

OPERE LIRICHE

ORLANDO (FURIOSO), RV 728

Dramma musicale in tre atti

Musica: Antonio Vivaldi

Libretto: Grazio Braccioli, da Ludovico Ariosto

Ruoli:

- Orlando (contralto)
- Angelica (soprano)
- Alcina (contralto)
- Bradamante (contralto)
- Medoro (contralto)
- Ruggiero (contralto)
- Astolfo (basso)
- coro

Organico: orchestra

Composizione: 1727

Prima rappresentazione: Venezia, Teatro Sant'Angelo, 10 novembre 1727

Edizione: inedito

SINOSSI

Luogo dell'azione:

Sull'isola incantata della maga Alcina.

Atto I

Mentre Orlando si lamenta della cattiva sorte che gli impedisce di ritrovare Angelica, questa piange la scomparsa dell'amato Medoro. Ma ecco giungere dalle onde Medoro morente su un relitto. In aiuto di Angelica giunge Alcina che, con la sua magia, restituisce la vita a Medoro.

Improvvisamente compare Orlando che, folle di gelosia, vuole uccidere Medoro, ma Alcina lo convince che il giovane è fratello di Angelica. Rimasta sola, Alcina vede atterrare un ippogrifo cavalcato da Ruggiero, si invaghisce dell'eroe e lo ammalia con le sue arti.

Sopraggiunge Bradamante, amante di Ruggiero, che si dispera trovandolo tra le braccia della maga, sotto l'effetto di un incantesimo.

Atto II

Bradamante scioglie con l'anello magico l'incantesimo di Ruggiero e poi lo abbandona con parole di sdegno. Intanto Astolfo, compagno di Orlando, tenta di conquistare Alcina, ma viene deriso dalla maga. Bradamante e Ruggiero si incontrano di nuovo e questa volta la donna perdona l'amato. Sempre con l'aiuto di Alcina, Angelica tenta di liberarsi dell'insistente corteggiamento di Orlando, chiedendogli di raccogliere per lei un'acqua di giovinezza, custodita da un mostro in cima a una montagna stregata. Orlando sfida il mostro, ma la roccia gli crolla intorno rendendolo prigioniero nell'antro di una grotta. Nel frattempo Angelica e Medoro celebrano in un bosco il loro matrimonio, incidendo i loro nomi sugli alberi circostanti. Sul posto giunge Orlando, liberatosi fortunatamente, e vedendo i nomi degli amanti impazzisce.

Atto III

Ruggiero e Astolfo piangono la sorte di Orlando che credono morto; organizzano la vendetta contro Alcina fidando nell'aiuto della buona maga Melissa. Compare Orlando in preda alla follia e si rivolge con tristi fantasticherie ad Alcina destando la compassione di Ruggiero e Bradamante.

Giunge Angelica e Orlando la rimprovera con frasi rese sconnesse dalla follia. Gli eroi presenti accusano Angelica di malvagità e la giovane piange pentita. Dopo altri dolorosi vaneggiamenti, Orlando ingaggia una lotta con Aronte, il guardiano del tempio, e lo uccide. Per effetto della rottura dell'incantesimo crolla il tempio e con esso il regno della maga Alcina. I paladini gioiscono nel ritrovarsi e svegliano Orlando che recupera la ragione. Alcina fugge invocando vendetta, mentre Orlando serenamente perdona Angelica e Medoro, benedicendo le loro nozze.



Struttura musicale

Atto I:

Scena I:

- Bella Regina, il tuo poter sovrano - Recitativo
- Un raggio di speme - Allegro (mi bemolle maggiore) - Aria n. 1 per Angelica, archi e basso continuo

Scena II:

- Quanta pietà mi desta il suo cordoglio - Recitativo
- Alza in quegl'occhi - Allegro (la maggiore) - Aria n. 2 per Alcina, archi e basso continuo

Scena III:

- Della bella negl'occhi vidi per te - Recitativo
- Costanza tu m'insegni, e vuoi ch'io spero - Andante molto (re maggiore) - Aria n. 3 per Astolfo, archi e basso continuo

Scena IV:

- Pietoso Dio d'amor: poiché à te piacque - Recitativo
- Asconderò il mio sdegno - Allegro non molto (si bemolle maggiore) - Aria n. 4 per Bradamante, archi e basso continuo

Scena V:

- Insolito coraggio ora in quest'alma - Recitativo
- Orlando, allora il ciel per te dispose - Recitativo
- Amoroze mie brame non più duol, e timor - Recitativo
- Nel profondo cieco mondo - Allegro (sol maggiore) - Aria n. 5 per Orlando, archi e basso continuo

Scena VI:

- Quanto somigli tempesto mare - Recitativo

Scena VII:

- Alcina. Alcina: ah tal mi rendi - Recitativo

Scena VIII:

- Non godrai sempre in pace - Recitativo
- Tu sei degl'occhi miei - Allegro (do minore) - Aria n. 6 per Angelica, archi e basso continuo

Scena IX:

- Ahi crudel gelosia tiranna degl'affetti - Recitativo
- Troppo è fiero il nume arciero - Allegro (sol maggiore) - Aria n. 7 per Orlando, archi e basso continuo
- Medoro il ciglio abbassi, e stai dolente? - Recitativo
- Rompo i ceppi - ... (si bemolle maggiore) - Aria n. 8 per Medoro, archi e basso continuo

Scena X:

- Innocente Garzon, tu ancor non sai? - Recitativo

Scena XI:

- Vò cercando Ruggiero, e'l trovo involto - Recitativo
- Sol per te mio dolce amore - Largo (do minore) - Aria n. 9 per Ruggiero, flauto traverso, 2 violini con sordini, viola e basso continuo (senza clavicembalo)

Scena XII:

- Ah inumano! Ah crudele! - Recitativo
- Se lo crede Bareno ella s'inganna - Recitativo
- Amoroze a' rai del sole - Allegro (mi minore) - Aria n. 10 per Alcina, archi e basso continuo

Atto II:

Scena I:

- Tant'è l'amor per variar d'oggetto - Recitativo
- Vorresti amor da me? - Allegro (fa maggiore) - Aria n. 11 per Alcina, archi e basso continuo

Scena II:

- Per qual donna incostante crudele amor - Recitativo
- Benché nasconda - ... (mi bemolle maggiore) - Aria n. 12 per Astolfo, archi e basso continuo

Scena III:

- Qui viene il mio Ruggier - Recitativo
- Taci non ti lagnar: taci non mi pregar - Allegro (mi bemolle maggiore) - Aria n. 13 per Bradamante, archi e basso continuo

Scena IV:

- Qual terra ignota al suol, qual antro cieco - Recitativo
- Sorge l'irato nembo - Allegro (do maggiore) - Aria n. 14 per Orlando, archi e basso continuo

Scena V:

- Da questi sassi? - Recitativo
- Qual candido fiore - Allegro (si bemolle maggiore) - Aria n. 15 per Medoro, 2 violini, viola e basso continuo

Scena VI:

- Ne giunge Orlando ancor? Con la sua morte - Recitativo
- Chiara al pari di lucida stella - Largo (si bemolle maggiore) - Aria n. 16 per Angelica, archi e basso continuo
- Questa è amorosa fè, quello è un bel core - Recitativo

Scena VII:

- Orlando, dov'è Orlando? Arresta il passo - Recitativo

Scena VIII:

- L'importuno partì - Recitativo

Scena IX:

- Precipizio ch'altrui morte saria - Recitativo

- **Scena X:**

- Hai vinto al fine, o mio pudico amore - Recitativo
- Che bel morirti in sen - Allegro non molto (do maggiore) - Aria n. 17 per Ruggiero, archi e basso continuo
- Narrate i miei contenti piante, frondi, antri, aure e venti - Recitativo
- Se cresce un torrente - Presto (fa maggiore) - Aria n. 18 per Bradamante, archi e basso continuo

Scena XI:

- Al fragor de' corni audaci - ... (fa maggiore) - Coro, 2 corni, archi e basso continuo
- Qui dove dolce zeffiretto spira - Recitativo
- Te gran diva di Cipro alta, e possente - Recitativo per Medoro, archi e basso continuo
- Gran madre Venere - ... (do maggiore) - Coro, 2 trombe, archi e basso continuo
- Così da questi Dei s'udisser per Ruggiero - Recitativo
- Diva dell'Espero fanciullo Idalio - ... (do maggiore) - Coro, 2 trombe, archi e basso continuo
- Così da questi Dei s'udissero per Ruggiero - Recitativo
- Così potessi anch'io - Andante molto (mi bemolle maggiore) - Aria n. 19 per Alcina, 2 violini, viola e basso continuo

Scena XII:

- M'ha commosso a pietà - Recitativo
- Belle pianticelle crescete - Allegro (sol maggiore) - Arioso n. 20 per Angelica, medoro, 2 violini e basso continuo
- Leggi nel verde alloro - Recitativo

- Sei mia fiamma e sei mio bene - ... (sol maggiore) - Duetto per Angelica, medoro, 2 violini e basso continuo

ORLANDO FU

**RIOSO DI MESSER LVDOVICO
ARIOSTO NOBILE FERRARE
SE CON LA GIVNTA, NO,
VISSIMAMENTE STAM
PATO E CORRETTO.**



**CON Vna Apologia di M. Lodouico Dolce con
tra i detrattori dell'Autore, Et an modo breuissima di tro-
uare cose aggiunte. E TAVOLA di tutto quello
che contiene nel LIBRO. Aggiuntosi una
breue expositione del luogo difficile.**

**Se uendeno in Tridino dal nobile messer Iouane Gio: Maria
de Peranis. Et in Torino da Jacobino Dolei detto Currin.**

M.D.XXXVI.

Scena XIII:

- Ah sleale, ah spargiura, donna ingrata infedel - Recitativo
- Io ti getto elmo ed usbergo - ... (re maggiore) - Arioso n. 21 per Orlando, archi e basso continuo
- Medoro quì d'Angelica fu sposo - Recitativo
- Ho cento vanni al tergo - Larghetto (do maggiore) - Arioso n. 22 per Orlando, archi e basso continuo

Atto III:

Scena I:

- Morto Orlando tu credi? - Recitativo
- Dove il valor combatte - Allegro molto (do maggiore) - Aria n. 23 per Astolfo, archi e basso continuo

Scena II:

- Vendetta sì cor mio - Recitativo

Scena III:

- L'arco vo' frangerti - Allegro (do maggiore) - Aria n. 24 per Alcina, archi e basso continuo
- Mà invan minaccio amor, ride il superbo - Recitativo per Alcina, archi e basso continuo
- Ti assista amor - Recitativo

Scena IV:

- Cortese Ifigenia il furibondo Oreste - Recitativo

Scena V:

- Come pupureo fior languendo muore - ... (do maggiore) - Arioso n. 25 per Angelica, 2 violini e viola con sordini
- È la donna crudel - Recitativo
- Che dolce più, che più giocondo stato - Arioso n. 26 per Alcina, 2 violini con piombi, viola e basso (senza clavicembalo)
- Ma se lungi è il suo ben qual più doglioso - Recitativo

- Poveri affetti miei siete innocenti - Andante molto (sol minore) - Aria n. 27 per Angelica, archi e basso continuo

Scena VI:

- Ella parte. Mirate la menzogna con lei - Recitativo
- Io son ne' lacci tuoi - Allegro (do maggiore) - Aria n. 28 per Bradamante, archi e basso continuo
- Parte il mio ben, amor che far degg'io? - Recitativo
- Non è felice un'alma - Aria n. 29 per Alcina

Scena VII:

- Gloria, che mi ragioni? Onor che parli? - Recitativo

Scena VIII:

- Costanza è allora il variar pensiero? - Recitativo
- Come l'onda con voragine orrenda e profonda - Allegro (si bemolle maggiore) - Aria n. 30 per Ruggiero, archi e basso continuo

Scena IX:

- Partir convien da questo cielo - Recitativo
- Pena il mio bene, non meno io peno - Recitativo
- Vorrebe amando il cor - ... (fa maggiore) - Aria n. 31 per Medoro, archi e basso continuo

Scena X:

- Nò nò ti dico nò forse pretendi ombra squallida - Recitativo
- Scendi nel Tartaro - Allegro (do minore) - Arioso n. 32 per Orlando, 2 violini, viola e basso continuo
- Furia bella, e crudel? Sono ben - Recitativo
- Quanto fracasso. Cos'è treman le mura - Presto (sol minore) - Recitativo per Orlando, archi e basso continuo
- Son pur stanco! pur lasso! Or che tratto ho il mio ben - Recitativo

Scena XI:

- Infelice ove fuggo? ove m'ascondo - Recitativo

Scena XII:

- Salviamci. E'dove ò bella? Arresta il piede - Recitativo

Scena XIII:

- Angelica si arresti, e pur Alcina - Recitativo
- Oh ingiusti Numi, oh fati, o avverse stelle - Recitativo per Alcina, archi e basso continuo
- Anderò, chiamerò dal profondo - Presto (sol minore) - Arioso n. 33 per Alcina, archi e basso continuo
- Vedi, ch'è tuo trionfo l'eccidio della rea - Recitativo
- Con mirti, e fiori - Allegro (do maggiore) - Coro, 2 violini, viola e basso continuo

Nella stagione 1713, al piccolo Teatro Sant'Angelo di Venezia, era stata allestita con successo un'Opera del compositore bolognese Giovanni Alberto Ristori su libretto di Grazio Braccioli dal titolo *Orlando furioso*. Vivaldi si appassiona al soggetto e chiede al poeta ferrarese di adattargli un nuovo testo, questa volta però ispirato maggiormente all'*Orlando innamorato* di Boiardo; è lo stesso Braccioli a scrivere nella prefazione: "Per guidare a fine cotesta Azione, l'ho condotta per vari ravvolgimenti, e ne ho intrecciato il Poema Drammatico, che in questo Autunno faccio succedere a molti miei negli anni scorsi compatiti su queste Scene; ed avendo conosciuta una distinta parzialità nell'approvazione, ch'ebbe l'anno scorso il mio *Orlando Furioso* onorato di così abbondevole concorso per il lungo tratto di presso cinquanta recite, ho voluto servire al Genio de' miei spettatori col mettere su il Teatro, l'*Orlando finto pazzo* [...]".

L'Opera (la prima scritta dal Prete rosso per Venezia e la seconda dopo l'esordio in teatro con l'*Ottone in villa* presentata a Vicenza nel maggio del 1713) va in scena nel novembre 1714 riscuotendo però solo una tiepidissima accoglienza; per rimediare al fiasco la direzione del teatro impone il riallestimento del lavoro di Ristori al quale Vivaldi apporta alcuni cambiamenti con l'aggiunta di qualche Aria per il nuovo cast.

Dopo un esilio artistico iniziato nel 1718 e segnato da brillanti tappe a Milano e Roma, nell'autunno 1725 Vivaldi riallaccia i legami con il Teatro Sant'Angelo che, dalla stagione d'autunno 1726, lo assume ufficialmente come "Direttore delle Opere in musica". Si tratta di un nuovo slancio per la sua carriera lirica che lo porterà a scrivere in meno di cinque mesi tre capolavori come *Dorilla in Tempe* (Teatro Sant'Angelo, 9 novembre 1726), *Ipermestra* (Firenze, Teatro alla Pergola, 25 gennaio 1727) e *Farnace* (Teatro Sant'Angelo, carnevale 1727).

LUDOVICO ARIOSTO



Per la stagione d'autunno del 1727 il compositore decide di porre rimedio alla *defaillance* di tredici anni prima rimusicando l'*Orlando*. Recupera la prima versione di Braccioli, più fedele all'originale letterario, e - secondo una prassi allora consueta - inserisce anche alcune Arie tratte da precedenti Opere (di cui 5 dell'*Orlando finto pazzo*): in questa nuova veste lo ripresenta al pubblico veneziano il 10 novembre, come Opera inaugurale.

Il ruolo di protagonista venne affidato al mezzosoprano Lucia Lancetti, specialista di ruoli "en travesti", che già aveva fatto furore in *Ipermestra*. Il ruolo di Alcina, centralissimo e ricco di splendide Arie, fu invece riservato alla prediletta Anna Girò (nota anche come "Annina del Prete Rosso" per la *liaison* verosimilmente non solo artistica con il compositore).

Angelica fu interpretata dal soprano veneziano Benedetta Soresina (era stata Berenice nel *Farnace*) mentre Maria Caterina Negri - una dei contralti preferiti da Händel - fu Bradamante. A due giovani castrati "alle prime armi" (Vivaldi non amava il divismo che circondava questi cantanti), Casimiro Pignotti e Giovanni Andrea Tassi, vennero affidati i ruoli di Medoro e di Ruggiero. Infine Astolfo ebbe la voce del basso Gaetano Pinetti.

Purtroppo nulla si sa dell'esito di questa Operazione ma certo è che molte Arie trovarono eco ancora nei mesi e gli anni successivi: come ad esempio la travolgente "Sorge l'irato nembo", che sarà aggiunta dalla Lancetti già nella ripresa del *Farnace* come seconda Opera della stagione e utilizzata anche da Anna Girò nel *Teodorico* di Giuseppe Maria Buini a Bologna nel 1728; la melodica "Un raggio di speme" e la furiosa "Nel profondo cieco mondo", che saranno inserite nell'*Atenaide* (rispettivamente con il titolo "Della rubella" e "Nel profondo cieco orrore") del 1729; e la marziale "Benché nasconda", che sarà adottata da Händel nel suo "Pasticcio" *Catone in Utica* nel 1732 e fornirà la base di un anonimo contrafactum sacro (*Eja voces plausum date/Natopastorprò me melos*).

VOLTAIRE



"Se questa non piace, non voglio più scrivere di musica"

(scritto sulla musica dell'Aria "Sventurata navicella" in *Orlando finto pazzo*)

Del lavoro dell'Ariosto, "Opera prodigiosa" che Voltaire metterà al di sopra del *Don Chisciotte*, accanto all'*Iliade* e all'*Odissea*, il librettista Braccioli conservò non solo l'essenza poetica ma anche la dimensione umanista mescolando epopea, umorismo e morale: una storia cioè capace di utilizzare il meraviglioso per raccontare, attraverso i suoi personaggi, la fragile forza dell'umanità. E il colpo di genio fu quello di unificare in un solo testo il tema drammatico della follia di Orlando, conseguenza degli amori di Angelica e Medoro, a quello tragico della sconfitta della maga Alcina.

Giardini incantati e orride grotte, paladini e maghe, amori infelici e ambigui travestimenti, finti detti morali e pazzia autentica: questa la sostanza drammaturgica, intricata e intrigante, dell'*Orlando*, Opera in cui le stupefacenti e sfolgoranti esistenze dei protagonisti plasmano lo svolgimento di un'azione irresistibile. Insomma un capolavoro generato dalla perfetta simbiosi fra un libretto eccellente e lo straordinario talento vivaldiano.

Il soggetto offre al compositore l'opportunità di esplorare le forme musicali più varie, abbandonando le rigidità strutturali in favore di invenzioni di notevolissimo effetto scenico: dall'utilizzo sistematico delle grandi Arie "variate" (ampliamento della consueta forma tripartita) in tutte le tipologie (patetiche, di furia, di tempesta, virtuosistiche, in una mescolanza di seduzione melodica, luminoso colore strumentale ed elettrizzante vitalità ritmica) agli arditi accompagnamenti armonici; dalle brevi Ariette "esplosive" ad un raffinatissimo uso del recitativo - sia secco che accompagnato - a cui vengono affidati i momenti decisivi della narrazione.

Punto di forza dell'intero lavoro è la spiccata caratterizzazione musicale dei personaggi. Vivaldi crea cioè per ognuno di essi una sorta di "costume sonoro": dalle sdolciate ed equivocate Arie della cinica Angelica a quelle più convenzionali dell'ingenuo Medoro; dai veementi accenti della focosa Bradamante alle mutevoli pagine dell'incostante Ruggiero.

GERORG FRIEDRICH HANDEL



E se, naturalmente, all'interno di questo quadro spiccano le intricate parti scritte per il poliedrico Orlando (dalle visionarie "Dal profondo cieco mondo" e "Sorge irato nembo" all'assoluto verismo della scena della follia - esplorata dalla sola alchimia della voce e basso continuo - che si colloca al di fuori di tutti i codici drammatici dell'epoca) è forse l'ammaliante Alcina quella a cui il compositore riserva maggiori attenzioni: nelle sue Arie, così diverse una dall'altra (da quella virtuosistica d'esordio "Alza in quegl'occhi", alla patetica "Così potessi anch'io", all'ultima breve ma terribile "Anderò, chiamerò dal profondo"), Vivaldi esplora con rara sapienza psicologica la complessità di un'anima controversa e affascinante.

Dopo circa tre secoli dalla sua creazione l'*Orlando* si ripresenta a noi ancora intatto nella sua freschezza inventiva e nella sua capacità di stupire, emblema di quel sapientissimo uso del linguaggio poetico e musicale che trova nel teatro barocco una delle sue massime espressioni.

"Se avessi un solo amante / fra le donne sarei donna volgare"

(Alcina, Atto primo, Scena X)

Tutta l'azione si svolge su un'isola incantata, luogo in cui la maga Alcina ha istituito il proprio potere rubando le ceneri di Merlino: esse sono conservate all'interno di una statua nel Tempio di Ecate Infernale, protette dall'invulnerabile Arante. Nel momento in cui ha inizio il dramma, Orlando, incaricato dallo stregone Malagigi di riprendere possesso dei gloriosi resti e di infrangere il maleficio, giunge sul posto e vi trova il fedele compagno Astolfo, vittima di un sortilegio amoroso. Anche altri due seguaci del paladino, il cavaliere Ruggiero e la sua compagna Bradamante, si apprestano a raggiungere l'isola.

L'Opera si apre sulle due protagoniste femminili: Alcina infatti ha accolto nel suo castello la bella Angelica, figlia del re del Catai, "lì rifugiatasi per sfuggire ai pressanti corteggiamenti di Orlando". Fra i tanti che "arsero d'amore per i suoi lumi" ella infatti aveva scelto non già un nobile o un potente ma il semplice fante (per di più dell'esercito saraceno) Medoro di cui però aveva perso le tracce nella fuga. La sua disperazione è raccolta dalla maga che le promette aiuto sia nel ritrovare

l'amante sia nell'allontanare definitivamente l'indesiderato spasimante. La rinnovata speranza di Angelica si palesa con la danzante "Un raggio di speme". Nel frattempo arriva Orlando che vede Astolfo in preda all'amore per Alcina, ma la maga, con la acrobatica e petulante invocazione "Alza in quegl'occhi", cerca di conquistare anche il condottiero. Astolfo però, riconoscitolo, lo mette in guardia ma, pur ricordandosi della loro missione, non riesce ad allontanarsi dalla sua "ammaliatrice" (con la patetica "Costanza tu m'insegni").



Nel frattempo sopraggiunge Bradamante la quale, grazie all'anello magico datole dalla maga Melissa, è determinata a sconfiggere Alcina sia con l'astuzia ma anche - se necessario - con la forza "Asconderò il mio sdegno".

Orlando, rimasto solo, medita sulla propria missione e professa la sua risoluzione in una dichiarazione solenne: un recitativo accompagnato precede una delle pagine più famose di tutta l'Opera, la strepitosa "Nel profondo cieco mondo" Aria di furia virtuosistica e di grandissimo efficacia teatrale. E la bravura dell'interprete sta proprio nell'utilizzare le variazioni delle sezioni in un *climax* crescente di intensità drammatica.

Nello stesso momento Medoro, ferito, si arena sulla riva e, soccorso da Angelica, è poi riportato in vita da Alcina. Mentre i due amanti si stanno

finalmente ricongiungendo arriva improvvisamente Orlando il quale, vedendoli in teneri atteggiamenti, scoppia in una violenta crisi di gelosia.

Dapprima l'abile maga cerca di calmarlo facendogli credere che Medoro è in realtà il fratello della principessa e subito dopo Angelica porta a compimento l'inganno rivolgendogli una languida dichiarazione d'affetto.

Tutto lo svolgimento dell'azione è affidato ad un lunghissimo recitativo che trova il suo compimento nella nervosa finta Aria d'amore "Tu sei degl'occhi miei" che la scaltra Angelica gioca su due piani: apparentemente rivolta ad Orlando ma in realtà dedicata a Medoro.

Il risultato è che il primo si lascia conquistare e le chiede perdono (con la stucchevole "Troppo è fiero il Nume Arciera") e il secondo si chiede se debba dubitare della costanza della donna (con la tenace "Rompo i ceppi").

Rimasta sola, Alcina vede scendere dal cielo un ippogrifo, cavalcato da Ruggiero: affascinata dal nuovo venuto, lo seduce facendogli bere un filtro d'amore. Bradamante, che sopraggiunge di lì a poco - e che Ruggiero sotto l'effetto del sortilegio non riconosce - fugge via disperata mentre il cavaliere soccombe definitivamente alla maga cantandole la dolcissima "Sol da te mio dolce amore" in dialogo con le suadentissime cascate di note di un flauto traverso (unico strumento concertante dell'intera Opera), simbolo dell'incantesimo (una sorta di primo flauto magico della storia).

Alcina assapora con gusto la sua nuova conquista "Amorose ai rai del Sole".

"Ho cento vanni al tergo / ho duecent'occhi in fronte"

(Orlando, Atto secondo, Scena XIII)

Astolfo intanto è ancora soggiogato dalla bellezza della maga che prosegue con lui un perverso gioco di seduzione riassunto dalla secca e derisoria "Vorresti amor da me?". Toccherà a Bradamante scuotere il povero cavaliere e fargli riacquistare quella dignità perduta che lo porterà a meditare intenti di vendetta dichiarati dalla bellicosa "Benché nasconda la serpe in seno". Intanto la fiera amazzone riesce, grazie all'anello, a rompere l'incantesimo di Ruggiero ma non gli perdona il "facile" tradimento e con uno sprezzante "Taci non ti lagnar" lo lascia in preda ai suoi crucci.

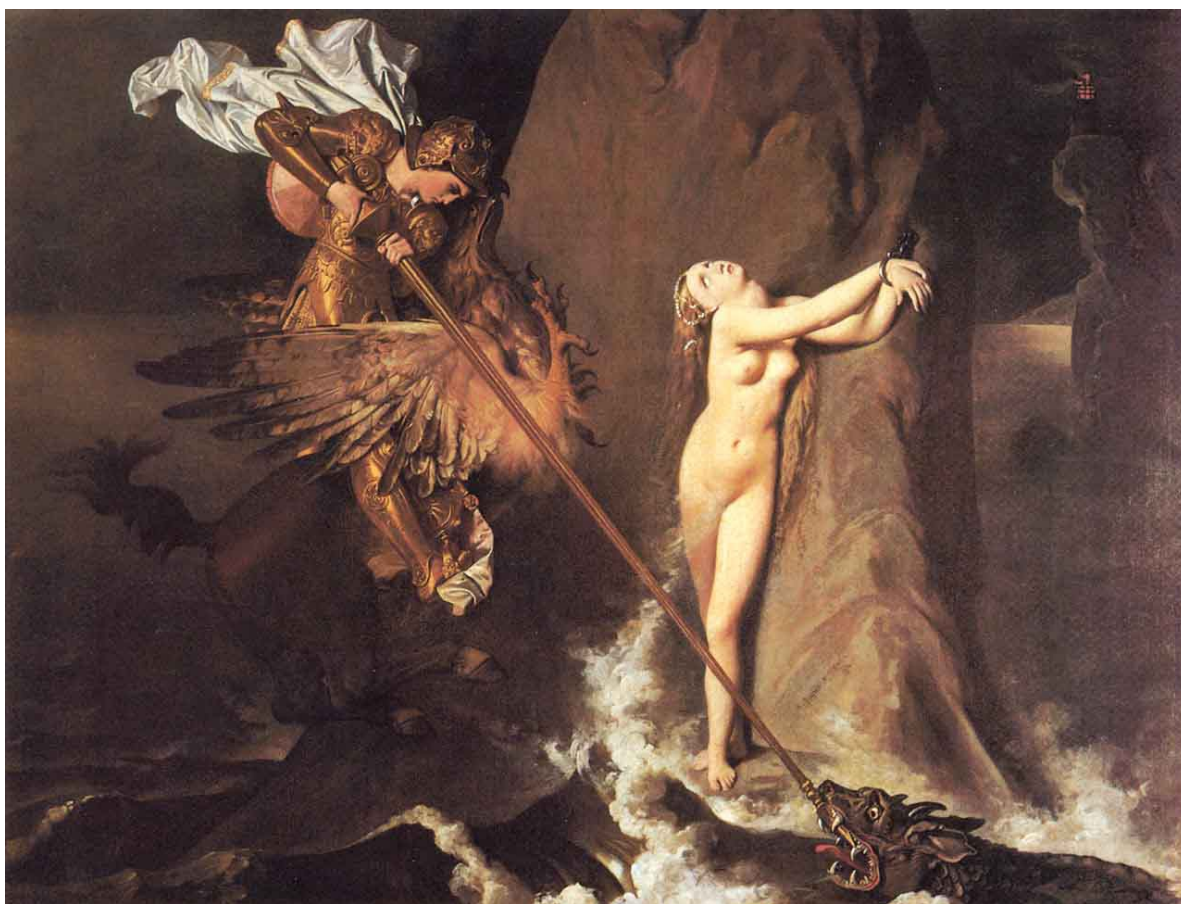
Orlando tenta di consolarlo con l'immagine della quiete dopo il temporale e lo fa con quell'autentico capolavoro di pittura lirica descrittiva che è l'Aria "Sorge irato nembo": una delle più belle Arie di tempesta mai scritte dove Vivaldi disegna con prodigioso realismo le fasi successive dello scatenarsi degli elementi utilizzati come specchio dei sentimenti umani. Un pezzo che appartiene di diritto alle "Arie di bravura" con tempo mosso, ritmi sincopati, estese fioriture, ampi salti melodici e uno sfruttamento intensivo dei registri vocali estremi.

Nel frattempo Medoro gioisce (con l'ingenua e un po' banale "Qual candido fiore") alla notizia che potrà presto sposare Angelica senza più temere le ire di Orlando. Infatti, aiutata da Alcina, la principessa lo convincerà - con la languente e ingannevole "Chiara al par di lucida stella" - ad entrare in una montagna stregata con il pretesto di raccogliere per lei un'acqua di giovinezza ardentemente desiderata. Orlando cade nel tranello e, malgrado i calorosi avvertimenti di Astolfo, si ritrova imprigionato in una caverna senza uscita.

Tutta la scena della prigionia è scritta senza soluzione di continuità, dalla disarmante consapevolezza della situazione alla dolorosa invocazione fino al furore conclusivo: un fluire di emozioni restituito dal sapientissimo utilizzo delle mille sfaccettature del recitativo (secco, accompagnato, arioso) e suggellato dal ritornello conclusivo dell'orchestra che sottolinea la predizione di "scempio crudele e memorando" del regno di Alcina.

Intanto Ruggiero e Bradamante si ritrovano e si riconciliano dichiarandosi a turno: il primo con la serena e appagante "Che bel morirti in sen" e la seconda con la irruente e passionale "Se cresce un torrente". Contemporaneamente, in una grande radura, Angelica e Medoro celebrano le loro nozze con fasto di trombe e coro ("Al fragor de corni audaci") sotto lo sguardo protettore ma invidioso di Alcina (che ha perso di vista Ruggiero e sospira l'amore perduto nella inaspettata e commovente "Così potessi anch'io").

Gli sposi, dopo aver inciso sul tronco di un lauro e di un mirto i loro giuramenti d'amore (suggeriti dal breve Duetto "Sei mia fiamma, e sei mio ben"), si allontanano proprio nel momento in cui arriva Orlando, fortunatamente uscito dalla caverna incantata. La vista degli sposi e la scoperta delle iscrizioni sul tronco degli alberi lo fanno precipitare nella pazzia.



(È questa una delle scene centrali dell'Opera in cui Vivaldi è ancora più lontano dall'audacia formale, messa al servizio del dramma e della ricerca psicologica).

Ed ecco quindi che, come nella scena della grotta, il compositore utilizza il solo basso continuo - nelle sue infinite possibilità di strumentazione e di armonizzazione - per seguire con incredibile precisione i più piccoli fremiti dell'anima di Orlando: dal vibrante "Ah sleale, ah spergiura" al pietoso "Oh ciel, che leggo?", dalle strazianti poche battute dell'arioso "Sgorgate o lagrime" alla brusca esplosione "lo ti getto, elmo ed usbergo" con la quale il paladino si spoglia della sua armatura.

Ed ecco che solo in questo momento, a suggellare il culmine della disperazione, entrano gli archi al completo che accompagnano la delirante proclamazione: "La mia schiena ha cento ali, la mia fronte ha duecento occhi e la rabbia che scuote il mio petto potrebbe irritare mille cuori".

La scena si chiude con il placarsi di un allucinato sospiro.

"Sovra l'ignuda terra, ignudo Orlando"

(Orlando, Atto terzo, Scena ultima)

Convinti che Orlando sia morto, Ruggiero e Astolfo si impegnano a vendicarlo (con la impetuosa "Dove il valor combatte"): a loro si unisce anche Bradamante che decide di presentarsi ad Alcina sotto le mentite spoglie di Alderico.

I paladini trovano la maga che si prepara ad entrare nel Tempio di Ecate Infernale abbattendo, con i suoi sortilegi, il pesante muro d'acciaio che lo rende invisibile al mondo. Tutta la scena - dalle tremende pienezze orchestrali delle invocazioni "L'arco vò frangerti" e "Numi orrendi d'Averno" alla rarefatta sonorità del supplichevole recitativo accompagnato "Se mai d'Alcina" - risuona di portento, di stupore, di... "meraviglia" (nel più perfetto senso barocco del termine).



Improvvisamente appare in mezzo a loro Orlando completamente nudo il quale, ancora in preda alla pazzia, dà libero sfogo al proprio delirio e - come alla fine del secondo atto - a farla da padrone è un recitativo, tanto incalzante quanto sofisticato. La sua confusione mentale e le sue frasi sconfusionate sono sottolineate con esemplare efficacia dall'alternanza repentina di pieni e vuoti strumentali: i versi e gli emistichi dell'Ariosto vengono richiamati qua e là con ironia e sulle parole "danziam signora la follia d'Orlando" Vivaldi cita - in un ulteriore livello di riferimento - anche il famoso tema popolare della *Follia di Spagna* (danza sviluppatasi appunto in ambito iberico alla fine del Medioevo).

L'atmosfera è spezzata dalla voce gorgheggiante di Angelica che si sta avvicinando; nel tentativo di calmare il paladino anche Alcina si mette a cantare ma alla vista dell'amante perduta in Orlando riemerge la stizza, acuita ulteriormente dal patetico tentativo della principessa di giustificarsi (con la leziosa Aria "Poveri affetti miei"). Alla vista dell'insigne cavaliere in tale deplorabile stato i presenti meditano sui mali dell'amore: Ruggiero con la concitata "Come l'onda" (un'altra mirabile Aria di tempesta), Medoro con la più garbata "Vorrebbe amando il cor". Nel frattempo Orlando, nelle sue allucinazioni, scambia la statua di Merlino per Angelica; nel tentativo di proteggerla e di liberarla dai ceppi, affronta valorosamente - ma inconsapevolmente - il guardiano Arante e la sua temibile clava. Dopo aver avuto la meglio sul mostro, abbracciando la statua la muove, rompendo infine l'incantesimo: il Tempio crolla e l'isola ritorna deserta. Orlando, eroe "per caso", si addormenta. Giunge Astolfo con i soldati di Logistilla (la sorella "buona" di Alcina): la perfida maga, vinta, fugge promettendo una terribile vendetta ("Anderò, chiamerò dal profondo"). Il paladino si sveglia e, finalmente rinsavito, perdona Angelica benedicendo le sue nozze con Medoro.

Ma intanto Vivaldi aveva creato una delle pagine più ingegnosamente e lucidamente "folli" di tutta la storia della musica.

Laura Pietrantoni

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 ottobre 2008

SERENATE

LA SENNA FESTEGGIANTE, RV 693

Serenata per tre voci e strumenti

Musica: Antonio Vivaldi

Testo: Domenico Lalli

Sinfonia

1. Allegro (do maggiore)
2. Andante molto (do minore)
3. Allegro molto (do maggiore)

Parte I

4. Dalle Senna in su le Sponde - Allegro (fa maggiore)
Coro e tutti gli strumenti
5. Io che ramingo errante
Recitativo per basso e basso continuo
6. Se qui pace tall'or vò cercando - Allegro ma non molto (si bemolle maggiore)
Aria per soprano (Età), archi e basso continuo
7. Anch'io ramingo errando
Recitativo per contralto e basso continuo
8. In quest'onde che feconde - Allegro (sol maggiore)
Aria per contralto (Virtù), 2 flauti, archi e basso continuo
9. Illustri amiche, ò quanto col moi tenero amor
Recitativo per basso e basso continuo
10. Qui nel profondo del Cupo fondo - Allegro più ch'è possibile
(do minore)
Aria per basso (Senna), archi e basso continuo

11. Si si già che tu brami
Recitativo per soprano, contralto, archi e basso continuo
12. Godrem fra noi la pace - Allegro (mi minore)
Duetto per soprano (Età), contralto (Virtù), archi e basso continuo
13. Tutto muor, tutto manca
Recitativo per contralto, archi e basso continuo
14. Vaga perla benche sia - Allegro (do maggiore)
Aria per contralto (Virtù), archi e basso continuo
15. Tal di me parlo ancora
Recitativo per soprano e basso continuo
16. Al mio seno il Pargoletto - Largo alla Francese (re minore)
Aria per soprano (Età), archi e basso continuo
17. Della ferrea stagion l'acuta asprezza
Recitativo per contralto, archi e basso continuo
18. Già che virtude ancor
Recitativo per soprano e basso continuo
19. Qui per darci amabil pace - Menuet. Allegro (re maggiore)
Duetto per soprano (Età), contralto (Virtù), archi e basso continuo
20. Ma rimirate amiche
Recitativo per basso e basso continuo
21. L'alta lor gloria immortale - Allegro (si bemolle maggiore)
Aria per basso (Senna), archi e basso continuo
22. O'di qual melodia non anch'intesa
Recitativo con basso continuo
23. Di queste selve venite o Numi - ... (re maggiore)
soprano, contralto, basso e tutti gli strumenti

Parte II

24. Ouverture - Adagio (do minore). Presto - archi e basso continuo
Il Presto è tratto dal madrigale "Moralità d'una perla" di Antonio Lotti
25. Allegro molto (do minore)
26. Mà già ch'unito in schiera
Recitativo per basso, archi e basso continuo
27. Pietà dolcezza fanno il tuo volto - Largo (la minore)
Aria per basso (Senna), archi e basso continuo
28. Non si ritardi. A veder quel si corra
Recitativo per contralto e basso continuo
29. Stelle con vostra pace - Allegro molto (sol minore)
Aria per contralto (Virtù), archi e basso continuo
30. Vedrete in quest'Eroe
Recitativo per archi e basso continuo
31. Io qui provo sì caro diletto / Qui nel seno ho sì tenero affetto - ...
(sol maggiore)
Duetto per soprano (Età), contralto (Virtù), archi e basso continuo
32. Quanto felici siete o spiagge
Recitativo per soprano e basso continuo
33. Giace languente - Allegro ma poco (do minore)
Aria per soprano (Età), archi e basso continuo
34. Quando felici o spiagge avventurose
Recitativo per contralto e basso continuo
35. Così sol nell'aurora - Allegro (mi maggiore)
Aria per contralto (Virtù), archi con sordina e basso continuo
36. Ma giunti eccone innante
Recitativo per basso e basso continuo
37. Non fu mai più vista in soglio - Allegro (si bemolle maggiore)
Aria per basso (Senna), archi e basso continuo

38. Io primo offro i miei voti
Recitativo con archi e basso continuo

39. Il destino la sorte e il fato - Allegro (si bemolle maggiore)
Soprano, contralto, basso, archi e basso continuo

Organico: basso (La Senna), soprano (L'Età dell Oro), contralto (La Virtù), 2 flauti, 2 oboi, archi, basso continuo

Composizione: 1726

Edizione: inedita

L'ouverture è simile al Concerto per archi RV 117

Nessun dubbio che la Serenata *La Senna festeggiante* occupi un posto di grande rilievo all'interno della produzione vocale di Antonio Vivaldi; il che vuol dire all'interno dell'intero catalogo di Vivaldi, posto che il maestro veneziano, tornato in auge nel XX secolo essenzialmente sulla base della sua produzione strumentale, è oggi ammirato e amato ancor più per le sue Opere teatrali e per i lavori sacri che non per i suoi Concerti. Lo stesso Vivaldi, d'altronde, trascorse gran parte della propria attività nell'impegno di impresario teatrale, convivente per di più - a suo dire castamente - con una nota primadonna; anche l'incarico, lungamente ricoperto, di "maestro de' Concerti" presso l'Ospedale della Pietà (uno dei quattro orfanotrofi femminili di Venezia) implicava la stesura di numerosi lavori vocali sacri, accanto ai lavori strumentali.

Questi spunti biografici trovano puntuale riscontro nella collezione personale di Vivaldi: i ventisette volumi contenenti l'immensa raccolta di partiture custodite presso le collezioni Mauro Foà (numerati 27-40) e Renzo Giordano (numerati 28-39 e 39 bis) acquisiti nel 1930 dalla Biblioteca Nazionale di Torino, dopo essere appartenuti al Conte Giacomo Durazzo, al senatore veneziano Jacopo Soranzo, per finire in seguito presso una istituzione religiosa. Questi volumi conservano non solo gli innumerevoli Concerti, ma anche e soprattutto una vastissima produzione vocale, sia profana che sacra. In particolare melodrammi, Cantate da camera, Serenate, Mottetti, Salmi, Inni, movimenti di Messa ecc.

DOMENICO LALLI



La *Senna festeggiante* è conservata appunto, insieme ad altri lavori vocali, nel volume 27 della collezione Foà; e tutto quanto sappiamo oggi su questa Serenata deve essere ricostruito a partire da quel manoscritto - che, come si vedrà, non è autografo - posto che mancano fonti secondarie di qualsiasi tipo (copie coeve, libretti a stampa) nonché informazioni di altro genere, quali annunci, testimonianze, lettere e via dicendo. Spunti importanti per comprendere la fisionomia della Serenata vengono dall'indagine del contesto socioculturale della repubblica veneta; e gli studiosi che soprattutto si sono impegnati in questa delicata indagine sono i curatori della edizione in facsimile del manoscritto, Michael Talbot e Paul Everett, al cui meticoloso lavoro queste note sono in parte debitrice (vedi M. Talbot e P. Everett, "Homage To A French King. Two

serenatas By Vivaldi", Venice, 1725 and ca. 1726 in A. Vivaldi, Due Serenate. Partiture in facsimile. Ricordi, Milano 1995, pp.VII-LXXXVII).

Il medesimo volume 27 della collezione Foà conserva altre due Serenate vivaldiane (la cosiddetta Serenata "nuziale" RV 687 e la *Serenata à 3* RV 690); e complessivamente abbiamo la certezza (per l'esistenza di alcuni libretti a stampa e di alcune citazioni in cataloghi) che Vivaldi abbia scritto altre cinque Serenate. È verosimile peraltro che a questo genere il compositore si sia dedicato con un impegno assai maggiore.

Con il nome di Serenata si indicava, nella civiltà musicale dell'età barocca, un componimento musicale di organico ed articolazione estremamente vari, generalmente basato su un testo poetico e con la presenza di voci, destinato spesso ad esecuzioni all'aperto (l'etimologia viene da "sereno" e non da "sera", come spesso si è creduto, data la prassi consolidata di esecuzioni dopo il tramonto). La funzione della Serenata era generalmente celebrativa ed encomiastica, volta cioè ad integrare situazioni conviviali legate a qualche ricorrenza all'interno di famiglie altolocate; dunque onomastici e compleanni, ma anche matrimoni e nascite. I libretti di queste "azioni teatrali" erano spesso basati su personaggi mitologici o allegorici, impersonati da cantanti in costume, impegnati su un palcoscenico anche se talvolta muniti dello spartito con la propria parte; dunque una via di mezzo fra la forma scenica e quella concertante, e anche la musica si collocava a metà strada fra la Cantata e il teatro musicale.

Se tutte le società aristocratiche praticavano con assiduità tale genere, questo è vero in modo particolare per la società veneziana, che aveva vasti spazi a disposizione per banchetti all'aperto e riunioni conviviali. Frequentissime erano poi queste riunioni presso gli stranieri presenti a Venezia; infatti gli ambasciatori degli stati esteri presenti sul territorio veneziano erano interdetti, per legge, da ogni rapporto con i nobili indigeni, al fine di scoraggiare ogni ipotesi sediziosa.

Erano pertanto fiorenti le occasioni ricreative, spesso pensate per festeggiare le famiglie reali, che coinvolgevano i vari membri delle famiglie degli ambasciatori, a cui i veneziani potevano partecipare solo se muniti di una maschera.

CARDINALE PIETRO OTTOBONI



È probabilmente all'interno di un simile contesto che vide la luce *La Senna festeggiante*, il cui libretto e la cui musica suggeriscono qualche connessione con la corte o l'ambasciata francese. Nel libretto - redatto da Domenico Lalli (1679-1741), sotto il cui nome si celava in realtà il napoletano Sebastiano Biancardi riparato a Venezia in seguito all'accusa di furto - i personaggi dell'Età dell'oro e della Virtù trovano conforto presso la Senna, e proprio la Senna li invita a celebrare la figura del re di Francia, Luigi XV. In realtà le allusioni del testo poetico sono troppo sobrie per lasciar indicare con certezza l'occasione per cui la partitura venne commissionata. È possibile tuttavia compiere a questo proposito delle ipotesi piuttosto plausibili. Già in altre occasioni Vivaldi venne richiesto di scrivere Serenate da parte dell'ambasciatore francese presso la Serenissima, Jacques-Vincent Languet, conte di Gergy, che, dopo tredici anni di rottura diplomatica fra i due stati, si insediò a Venezia, presso il Palais de France sulle Fondamenta della Madonna dell'Orto nel dicembre 1723, per trattenersi fino al 1731. La Serenata "nuziale" RV 687 venne scritta da Vivaldi appunto dietro commissione di Languet, per festeggiare presso l'ambasciata, nel 1725, il matrimonio fra Luigi XV e la principessa polacca Maria Leszczynska.

Esistono diverse testimonianze di un altro trattenimento tenuto da Languet il 25 agosto 1726, in presenza del cardinale Pietro Ottoboni, per festeggiare il genetliaco di Luigi XV. Lo stesso Languet descrisse in una lettera questa festa: «Il signor Cardinale Ottoboni mi fece l'onore di assistere la scorsa domenica al Concerto che ho dato per il giorno di festa del Re. [...] Non ebbe alcuna difficoltà a trattenersi con tutto il suo seguito; una gran parte della nobiltà veneziana che tuttora non può entrare nel mio palazzo a causa del rigore delle leggi, era accorsa in una infinità di gondole per gioire della musica che era collocata in una loggia ai margini del mio giardino sul bordo del mare».

Altre testimonianze vengono dai rapporti dell'inquisizione di stato: «questo signor conte di Gergi [...] diede [...] una nobil Veglia consistente in varie Sinfonie, e Concerti di musica, durante la quale furono sempre distribuiti abbondantissimi rinfreschi di tutte le sorti alli sopra nominati soggetti, li quali furono anche dall'Eccellenza sua trattati ad'una lautissima Cena». E ancora: «fece questo Signor Conte di Gerggi [...] cantare nel suo palazzo, il quale era tutto illuminato, una bellissima Serenata con preciso invito de Ministri de Principi Stranieri, e altri

Signori di qualità, doppo la quale l'Eccellenza sua diede a' medesimi una sontuosa Cena oltre la dispensa di Copiosi, e pretiosi rinfreschi».

LUIGI XV



Difficile trovare parole che evochino con maggiore immediatezza di questi freddi rapporti di polizia lo sfarzo e la magnificenza del trattenimento gentilizio nella calda notte dell'agosto veneziano. Ed è probabile che proprio questa sia stata l'occasione che vide la nascita della *Senna festeggiante*. Varie circostanze - come il riferimento del libretto ai figli del re e lo studio degli autoimprestiti - spingono a considerare questa partitura come successiva alla Serenata "nuziale" del 1725, e precedente la data del 2 settembre 1726. Un elemento non secondario per la datazione è proprio la presenza del cardinale Ottoboni alla festa dell'ambasciatore francese.

Sia Vivaldi che il librettista Lalli, infatti, erano due protetti di Ottoboni, mecenate passato alla storia (protesse anche Händel a Roma) e personaggio non secondario della politica internazionale di quegli anni. Patrizio veneziano, aveva accettato il posto di protettore degli affari di Francia presso la Santa Sede, causando nel 1712 la radiazione della famiglia Ottoboni dall'albo d'oro della nobiltà veneta. La riconciliazione avvenne solo nel 1721, e Ottoboni fece il suo ritorno a Venezia appunto nel luglio 1726; dunque proprio la sua presenza può essere all'origine della commissione a Vivaldi e Lalli, della Serenata per la festa del re francese.

Se questa era l'occasione per cui *La Senna festeggiante* vide la luce, non c'è da stupirsi che Vivaldi si sia impegnato per definire una partitura di grandi ambizioni. La presenza di svariati autoimprestiti identificati, nulla toglie all'impegno del compositore, dato l'impiego del tutto comune di questa pratica presso gli autori dell'epoca, e il tempo certamente non abbondante che l'autore ebbe a disposizione.

Relativamente pochi sono i problemi testuali posti dal manoscritto, tratto verosimilmente dall'autografo e messo in "bella copia" da uno scriba che certamente godeva della massima fiducia del compositore, forse lo stesso padre, il violinista Giovanni Battista Vivaldi (ma è presente in misura ridotta anche la mano di Antonio). In sostanza, a parte un banale errore di rilegatura, c'è una piccola lacuna nell'ultimo recitativo, ed è presumibile che la presenza di un medesimo recitativo per introdurre due arie differenti sia dovuta al fatto che queste arie (nn.14 e 15) erano fra di loro alternative, per motivi che non possiamo stabilire.

GIOVANNI BATTISTA VIVALDI



È anche possibile che Vivaldi abbia preparato la partitura senza avere presenti con certezza le forze che avrebbe avuto a disposizione per l'esecuzione; lo suggeriscono alcune indicazioni in partitura, come la possibilità di raddoppiare i fiati in alcuni numeri e l'auspicio che al trio finale partecipi anche un tenore.

Di fatto, la partitura venne destinata a tre differenti voci: un soprano (L'Età dell'oro), un contralto (La Virtù) e un basso (La Senna), e a un gruppo strumentale che comprendeva archi, flauti e oboi.

Essa si articola in due parti, ciascuna delle quali introdotta da un brano strumentale, e da 17 numeri vocali (16 qualora si sopprima una delle due arie da considerarsi alternative), secondo lo schema seguente:

Parte prima

1. Sinfonia (*Allegro-Andante molto-Allegro molto*)
1. Coro a 3: "Della Senna in su le sponde"
2. Aria, L'Età dell'oro: "Se qui pace talor vo cercando"
3. Aria, La Virtù: "In quest'onde che feconde"
4. Aria, La Senna: "Qui nel profondo"
5. Duo, L'Età dell'oro & La Virtù: "Godrem fra noi la pace"
6. Aria, La Virtù: "Vaga perla, benché sia"
7. Aria, L'Età dell'oro: "Al mio seno il Pargoletto"
8. Duo, L'Età dell'oro & La Virtù: "Qui per darci amabil pace"
9. Aria, La Senna: "L'alta lor gloria immortale"
10. Coro a 3: "Di queste selve"

Parte seconda.

1. Ouverture (*Adagio-Presto-Allegro molto*)
11. Aria, La Senna: "Pietà, dolcezza"
12. Aria, La Virtù: "Stelle, con vostra pace"
13. Duo, L'Età dell'oro e La Virtù: "Io qui provo... Qui nel seno"
14. Aria, L'Età dell'oro: "Giace languente"
15. Aria, La Virtù: "Così sol nell'Aurora"
16. Aria, L'Età dell'oro: "Non fu mai più vista in soglio"
17. Coro a 3: "Il destino la sorte e il fato"

Come si vede, la partitura comprende, oltre ai due brani strumentali, tre Cori "a 3" (nn. 1, 10, 17; per cori si intende beninteso semplicemente un insieme dei tre cantanti solisti); tre duo per le voci femminili (nn. 5, 8, 13); tre arie del basso (nn. 4, 9, 11); quattro arie del soprano (nn. 2, 7, 14, 16) e quattro arie del contralto (nn. 3, 6, 12, 15). E converrà subito riferirsi a uno degli elementi più importanti della "Senna", ossia la grande varietà delle pagine che la compongono, sotto il profilo sia stilistico, sia formale, sia espressivo.

Va notato il fatto che numerosi brani sono pensati nello stile francese, certamente con un preciso riferimento alla committenza. Troviamo infatti in apertura della seconda parte una vera ouverture di stampo lulliano, con una introduzione lenta e un fugato, per quanto la sua armonia rimanga di stampo italiano. Ma non mancano forme di danza della tradizione francese, come la *chaconne* che innerva il brano conclusivo, e il minuetto, elaborato in una struttura di rondò, del duo n. 8. Anche l'aria n. 7 viene definita *alla francese* in partitura.

Al contrario è in stile italiano, com'è ovvio, la maggior parte dei brani; a partire dalla Sinfonia che precede la prima parte (nei tre consueti movimenti allegro-andante-allegro). Ma anche gli altri duo e trio mostrano forme piuttosto varie, mentre le arie possiedono tutte la consueta forma col *da capo*, con una sezione centrale quasi sempre in modo minore.

MARIA LESZCZYNSKA



Tutte le pagine sono comunque impreziosite da soluzioni coloristiche specifiche; come la presenza dei flauti solisti nell'aria n. 3, o gli archi in sordina nell'aria n. 17. Magistrale è poi l'uso delle voci, sempre volto alla definizione di un "affetto" dalla tipologia ben definita, e pensato su misura rispetto alla corrispondente immagine, spesso calligrafica, del testo poetico.

È probabile che Vivaldi avesse ben presente almeno il basso chiamato ad interpretare la parte della Senna, perché le tre arie di questo personaggio allegorico sono assai impegnative, e richiedono un cantante dall'estensione eccezionale, che nell'aria n. 11 raggiunge il re profondo sotto il rigo. D'altronde, proprio queste tre arie sono fra loro molto dissimili e comunque assai incisive: la prima (n. 4, *Allegro più ch'è possibile*) evoca l'effetto dei flutti con una corsa continuata condotta all'unisono dal solista e dagli archi; la seconda (n. 9) ricrea la tempesta attraverso arpeggi virtuosistici e arditi salti di registro; la terza (n. 11) è un *Largo* dalla nobilissima linea, che abbraccia tutta la tessitura.

Le altre due parti solistiche, pensate per due cantanti di buon livello, forse due castrati, o un soprano e un castrato contralto, non sono altrettanto ambiziose, ma non mancano di svolgere in modo seducente le loro tipologie di affetti; basterà riferirsi alla prima aria del soprano (n. 2), incentrata sullo stilema del canto dell'usignolo. Pensata per compiacere un ambasciatore francese, per omaggiare un protettore che era uno squisito intenditore, per dilettere i veneziani esclusi dai banchetti e pure presenti dal mare sulle gondole, la mirabile Serenata trascende l'occasione unica e irripetibile per la quale venne creata, e, dalla ripresa del 1949 alla Settimana Musicale Senese dell'Accademia Chigiana sotto la direzione di Carlo Maria Giulini, parla nuovamente all'ascoltatore moderno rievocando il fascino e il fulgore di una vera età dell'oro.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 18 gennaio 2002**