# La comparaison entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach

## Par PETER RYOM

Un grand nombre de compositeurs et d'œuvres musicales, jadis totalement négligés, voire complètement inconnus, sont devenus de nos jours l'objet d'un réel intérêt et d'études approfondies. Nous sommes ainsi en mesure non seulement d'apprécier maints chefs-d'œuvre ignorés par les générations précédentes, mais nous avons aussi, et ce n'est pas moins important, acquis une connaissance beaucoup plus étendue des circonstances qui ont commandé l'histoire de la musique et l'évolution de ses formes à travers les âges, ainsi que des particularités distinguant les divers styles.

La production musicale du compositeur vénitien Antonio Vivaldi nous offre un exemple manifeste de ce développement. Il jouit de son vivant d'une assez grande réputation due à ses dons musicaux, qui, en plus, lui assurèrent les moyens de vivre, car il ne lui fut pas possible, pour des raisons de santé, de suivre sa vocation religieuse. Le nombre de concertos et de sonates imprimés à Amsterdam, à Paris et à Londres ou ayant circulé en manuscrit font ainsi preuve d'une renommée de grande envergure. Cependant, déjà avant sa mort il tomba dans l'oubli, probablement éclipsé par des compositeurs plus à la mode, plus modernes, et ce n'est qu'après plus d'un siècle d'oubli presque total que sa production de nouveau réussit à attirer l'attention, attention qui évolua d'une simple curiosité à un intérêt autant musical que musicologique.

Ce furent en premier lieu les études des relations entre les transcriptions pour orgue ou pour clavecin de J. S. Bach et leurs modèles respectifs qui firent naître l'estime dont Vivaldi et sa musique sont l'objet de nos jours <sup>1</sup>. Au nombre

J. Rühlmann: Antonio Vivaldi und sein Einfluss auf J. S. Bach, Neue Zeitschrift für Musik, 1867.

P. Waldersee: Antonio Vivaldis Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten. VjfMw I, 1885.

A. Schering: Zur Bach-Forschung, SIGM IV, 1902-03.

A. Schering: Zur Bach-Forschung II, SIGM V, 1903-04.

E. Praetorius: Neues zur Bach-Forschung, SIGM VIII, 1906-07.

M. Schneider: Das sogennante « Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedmann Bach », BJ 1911.

d'opus, qui avaient été examinés pour la première fois de près pour ces études, vinrent s'ajouter peu à peu une grande quantité de manuscrits et d'imprimés qui révélèrent qu'il s'agissait là d'une musique d'une surprenante diversité de formes et d'une qualité remarquable. Les recherches culminèrent en 1927 et 1930 par la découverte des deux riches collections de manuscrits, en grande partie autographes, actuellement déposées, sous les noms de Roberto Foà et de Renzo Giordano, à la Bibliothèque Nationale de Turin.

L'ensemble des œuvres ainsi connues pouvant presque incontestablement être considéré comme la grande majorité de la production musicale de Vivaldi et formant de la sorte une documentation susceptible d'une description détail-lée, un nombre de biographies et d'analyses musicales ont pu être publiées depuis 1930.

Parmi les problèmes qu'il était indispensable de résoudre pour une exacte connaissance de la musique de Vivaldi se présentèrent en premier lieu le dénombrement des compositions pouvant lui être attribuées et l'énumération des documents qui nous les ont transmises. Il est évident que cette dernière question est d'ordre fordamental, notamment parce qu'un certain nombre d'œuvres nous sont connues par plusieurs copies, et que de plus certaines compositions existent en plusieurs versions, qui, se distinguant soit par des différences d'instrumentation soit par le remplacement d'un ou de deux mouvements, manifestent des inégalités assez importantes pour nécessiter une présentation détaillée de chaque document et de chaque œuvre.

Déjà en 1922, Wilhelm Altmann avait publié un « Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis » ², qui outre une sélection des éditions anciennes signale quelques manuscrits. Le catalogue cite les sonates et les concertos publiés dans les 12 premiers numéros d'opus, mais pour chaque collection n'est signalée qu'une seule édition, celle-ci n'étant d'ailleurs pas toujours la première. A cause de son contenu ainsi fort limité ce catalogue est insuffisant aujourd'hui.

Les « Cataloghi Tematici » compris dans la monographie de M. M. Rinaldi ³ sont une reprise du catalogue de W. Altmann et des inventaires de certaines collections de manuscrits édités dans les publications de l'Accademia Chigiana di Siena ⁴. Dans l'intention de classer et de numéroter les compositions, l'auteur publia deux ans plus tard le « Catalogi Numerico Tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi » ⁵, qui, en raison de certains défauts, peut aujourd'hui être considéré comme sans intérêt.

<sup>2.</sup> AfMw IV, 1922.

<sup>3.</sup> M. Rinaldi: Antonio Vivaldi. Istituto d'Alta Cultura, Milan 1943. Les catalogues thématiques: pages 407 et suivantes.

<sup>4.</sup> Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere. Accademia musicale Chigiana, Sienne 1939.

La Scuola Veneziana. Accademia musicale Chigiana, Sienne 1941.

<sup>5.</sup> Editrice Cultura Moderna, Rome 1945.

En 1947, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, fondé par M. Antonio Fanna, commença à publier les œuvres instrumentales de ce compositeur. La publication, dont a été chargée l'édition milanaise G. Ricordi & Cie, compte aujourd'hui environ 400 tomes, contenant chacun un concerto ou une sonate. Bien qu'elle contribue considérablement à notre estime actuelle pour Vivaldi en permettant nombre d'exécutions musicales et d'enregistrements sur disque, elle ne peut être considérée comme base suffisante pour des études musicologiques. Pour chaque œuvre les éditeurs ne se sont appuyés que sur un seul document, même dans les nombreux cas où l'on en connaît plusieurs copies, et il est ainsi impossible de relever les multiples et inévitables variations de texte. Certaines modifications de la notation originale portent à croire que l'édition a été réalisée surtout en vue de l'exécution musicale; l'impression claire et soignée est parfaitement adaptée à ce but.

Chaque composition est munie, pour l'identification, d'un chiffre romain renvoyant à un classement des œuvres par ensemble d'instruments, suivi d'un chiffre arabe désignant l'ordre dans chacun de ces groupes. Ce dernier chiffre a été commandé par la succession des publications, mais comme celle-ci paraît arbitraire, la numérotation employée est peu informative; par contre elle permet la distinction des versions différentes d'une même composition, dans la mesure où celles-ci ont été publiées. Deux concertos suffiront à fournir un exemple représentatif: le concerto pour flûte en sol majeur, F. VI, 6 publié au tome 138, se retrouve en une version pour violoncelle considérablement modifiée: F. III, 19, tome 317. – Il faut enfin signaler que la numérotation ne se rapporte à aucun catalogue de la production de Vivaldi <sup>6</sup>, et elle n'a jusqu' à présent servi qu'à l'édition de ses œuvres instrumentales.

En dernier lieu M. M. Pincherle publia en 1948, après de nombreuses années de recherches, d'études et de préparations, la biographie et l'analyse musicale la plus complète et détaillée qui jusqu'à présent ait été écrite : Antonio Vivaldi et la musique instrumentale 7. Dans l'Inventaire Thématique qui en constitue le second tome, l'auteur a réuni et classé toutes les compositions instrumentales « dont il a pu avoir connaissance ». Bien que ce catalogue ne soit pas sans quelques imperfections, il est beaucoup plus exhaustif que les précédents, et il sert fort naturellement aujourd'hui à l'identification des concertos et des sonates du compositeur vénitien. La numérotation qui ne compte que les concertos, le dénombrement des sonates et des « sinfonie » étant réalisé séparément, est basée sur un groupement par armatures (ut majeur et la mineur ; sol majeur et mi mineur ; ré majeur et si mineur ; etc.) ce qui rend le catalogue peu pratique, et elle ne distingue pas, à une exception près (les nos 41 et 43), les versions différentes d'une même œuvre. Il serait cependant

La disposition de l'« Indice Tematico di 200 opere strumentali di Antonio Vivaldi », Milan 1955, ne suit pas la numérotation de M. Fanna.

<sup>7.</sup> Paris, Floury, 1948.

facile et utile de suppléer à ce défaut en ajoutant une lettre aux chiffres à dédoubler. Les deux concertos de l'exemple cité plus haut seraient ainsi cotés : 118-a et 118-b ; le premier chiffre renverrait à la version pour violoncelle, le second à celle pour flûte. (Je dois signaler que M. Pincherle, à qui j'ai demandé avis en cette question, a donné son approbation bienveillante au dédoublement ainsi proposé).

L'Inventaire Thématique est le seul catalogue qui fasse mention de manuscrits autographes, mais l'auteur n'a malheureusement pu en relever qu'un petit nombre (voir la préface) ; les renseignements précis à ce sujet auraient été fort utiles.

M. Pincherle publia en 1955 un nouvel ouvrage sur Vivaldi <sup>8</sup>, basé en grande partie sur la monographie mentionnée ci-dessus, et contenant une brève révision de l'Inventaire Thématique <sup>9</sup>, qui doit être augmenté d'une douzaine de compositions, tandis que quelques autres y figurent deux fois ou ayant été attribuées à d'autres compositeurs, sont à retrancher.

Les études des transcriptions de J. S. Bach ont eu pour but de déterminer le modèle de chaque transcription, et, à l'aide d'une comparaison minutieuse, de constater dans quelle mesure Bach aurait « amélioré » les textes. D'un total de 22 transcriptions il a été établi qu'Antonio Vivaldi est l'auteur primitif de dix : six concertos pour clavecin seul, un concerto pour quatre clavecins et orchestre et trois concertos pour orgue. De plus, il semble que Bach se serait permis certaines libertés en introduisant nombre de modifications de caractère plus ou moins radical.

Si l'attribution au compositeur vénitien a été confirmée, il y a d'autre part lieu de réviser la première pratique, dont on use encore parfois et qui consiste à rattacher chacune des transcriptions à un numéro d'opus. Etant donné qu'un grand nombre de compositions ont souvent circulé en manuscrit avant d'être imprimées, il semble fort possible que Bach en plusieurs cas ait eu un tel manuscrit à sa disposition, et comme la version de celui-ci peut facilement différer de celle qui plus tard a été publiée, il a été nécessaire d'étendre les comparaisons à tous les documents vivaldiens découverts, notamment parce que nous avons effectivement eu connaissance de quelques-uns de ces concertos en versions dissemblables.

M. Rudolf Eller est arrivé à la conclusion suivante <sup>10</sup> qui paraît fort vraisemblable : la seule édition imprimée que Bach ait employée est le fameux « Estro Armonico », l'Op. III, datant d'environ 1712, et dont il s'est servi pour six concertos, à savoir les 1<sup>er</sup>, 5<sup>ème</sup> et 7<sup>ème</sup> concertos pour clavecin, le concerto pour quatre clavecins et orchestre et les 2<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> concertos pour orgue. Pour les quatre concertos restants il serait parti de versions manuscrites.

<sup>8.</sup> M. Pincherle: Vivaldi. Editions le bon Plaisir. Librairie Plon. Paris, (1955).

<sup>9.</sup> op. cit., p. 53-54.

<sup>10.</sup> Rudolf Eller: Zur Frage Bach-Vivaldi. Kongress-Bericht Hamburg 1956, Bärenreiter.

Chacun des quatre concertos de Vivaldi correspondants est connu par plusieurs documents, dont voici la liste :

- Op. VII, lib. II, nº 2; Select Harmony, nº 10; manuscrit à Dresde: 2389/0/56 <sup>11</sup>. Les trois versions sont identiques et correspondent toutes au 2<sup>e</sup> concerto pour clavecin.
- 2. Op. VII, lib. II, n° 5; Select Harmony, n° 11; manuscrits à Turin: Giordano V, n° 21 (selon Inventaire Thématique n° 22), et à Schwerin, 5565. Les deux premières versions sont identiques, les deux suivantes en diffèrent chacune à sa manière. La version la plus proche du 3° concerto pour orgue est celle de Schwerin, bien que pour plusieurs raisons elle n'ait pu en être le modèle même.
- 3. Op. IV, nº 1; manuscrits à Danzig, 4143 ½, et à Uppsala: Caps 61: 7. Les deux premières versions, pour violon et orchestre, sont identiques, la dernière, pour deux violons et orchestre, correspond pour les trois mouvements au 9e concerto pour clavecin, mais comme pour le concerto précédent, il est prouvé qu'elle ne peut en être l'original.
- 4. Op. IV, nº 6; manuscrit à Darmstadt. Déjà en 1885 le comte Waldersee avait soutenu que le 4ème concerto pour clavecin est basé non pas sur l'Op. IV mais sur un manuscrit à Darmstadt, avec lequel il correspondrait pour les trois mouvements; malheureusement la collection des 8 documents vivaldiens de cette ville a apparamment été détruite avant qu'une comparaison détaillée n'ait pu être faite 13.

Les manuscrits dont Bach s'est servi n'ayant pas été retrouvés, il a par contre été possible de déterminer avec quelque précision la version utilisée pour chaque concerto. En dédoublant les chiffres de l'Inventaire Thématique, la liste de ces concertos pourra être dressée avec une certaine exactitude (aucune de ces versions n'ayant encore été publiée chez Ricordi, la numérotation de M. Fanna n'entrera pas en considération ici) : \*)

P	96	Op. III,	3	BWV	978	P 102	
P	2	Op. III,	8	BWV	593	(Dresde 2389/0/56) . BWV	973
P	147	Op. III,	9	$\mathbf{B}\mathbf{W}\mathbf{V}$	972	P 151-b	
P	148	Op. III,	10	$\mathbf{BWV}$	1065	(Schwerin 5565) BWV	594
P	250	Op. III,	11	$\mathbf{BWV}$	596	P 328-b	
P	240	Op. III,	12	BWV	976	(Uppsala Caps 61.7). BWV	980
						P 327-b	
						(Darmstadt, perdu) . BWV	975

<sup>11.</sup> Sächsische Landesbibliothek, Dresde.

<sup>12.</sup> Biblioteka Gdańska P. A. N. Je dois remercier M. Otto Mortensen de l'Université d'Århus de m'avoir signalé l'existence de ce manuscrit.

<sup>13.</sup> W. Kolneder: Antonio Vivaldi. Leben und Werk. Breitkopf & Härtel, 1965, p. 174.\*) Voir NOTE p. 111.

Le concerto d'Antonio Vivaldi dont les différentes versions seront étudiées et comparées ci-après est le huitième de cette liste, soit le nº 151 (a et b) de l'Inventaire Thématique, qui actuellement est connu, comme nous l'avons vu, par quatre documents : deux manuscrits et deux imprimés.

Le manuscrit de Turin : collection Renzo Giordano, tome V, nº 21 (selon Inventaire Thématique nº 22), du folio 167 recto au folio 181 recto, soit en tout 29 pages. Le manuscrit, en partition *autographe*, porte le titre : Con<sup>to</sup> del Vivaldi ; les instruments ne sont pas spécifiés, mais s'agit évidemment d'un concerto pour violon principal accompagné d'un orchestre d'instruments à archet : premier et second violons, altos et basse continue, qui est l'ensemble le plus fréquent chez Vivaldi. La version de ce document a été publiée au tome 314 de l'édition Ricordi (F. I. nº 138).

Les trois mouvements sont :

1<sup>er</sup> mouvement: Allegro, C, ré majeur, violon principal, violons I et II, altos et basse continue. 138 mesures.

mes. 1 à 25, tutti en ré majeur.

mes. 26 à 58, solo modulant de ré majeur en la majeur, accompagné par les deux violons, plus tard par la basse continue.

mes. 58 à 63, tutti en ré majeur.

mes. 63 à 80, solo modulant de ré majeur en si mineur, accompagné par les deux violons, les altos et parfois en plus par la basse.

mes. 81 à 92, tutti modulant de mi mineur en si mineur.

mes. 93 à 111, solo modulant de si mineur en fa dièze mineur, accompagné par les premiers violons et la basse.

mes. 112 à 117, tutti modulant de si mineur en ré majeur.

mes. 117 à 133, solo commençant en sol majeur, accompagné par la basse et plus tard en plus par les deux violons. Ce passage se termine de la sorte: le violon principal, les deux violons d'orchestre et la basse ont un accord en la majeur; la basse est notée en ronde, les autres parties en noires 14. Suivent les mots: « Qui si ferma a piaci(men)to » qui invitent le soliste à terminer l'épisode par quelque improvisation. Au gré de l'exécutant celle-ci peut prendre la forme d'un bref interlude conduisant immédiatement au dernier tutti, ou d'une cadence d'une importance plus ou moins considérable; toutefois, à en juger d'après le contexte, l'addition d'une telle improvisation ne semble nullement facultative. L'intervalle qui sépare l'épisode du dernier tutti doit être rempli, sinon le mouvement musical serait interrompu d'une façon abrupte et certainement non intentionelle.

mes. 134 à 138, tutti en ré majeur.

<sup>14.</sup> Cf. le tome 314 des œuvres complètes, p. 21. Les parties de violoncelle et de contrebasse ne sont pas originales.

2ème mouvement: Grave Recitativo. C, si mineur, violon principal, basse continue. 23 mesures.

Ce mouvement constitue un long récitatif au violon principal, soutenu par les longues valeurs de la basse continue. Le même « Grave » est contenu dans le manuscrit de Schwerin et dans la transcription de Bach.

 $3^{\text{ème}}$  mouvement: Allegro,  $\frac{3}{4}$ , ré majeur, violon principal, violons I et II, altos et basse continue. 188 mesures.

mes. 1 à 31, tutti en ré majeur.

mes. 32 à 63, solo modulant de ré majeur en la majeur, accompagné par la basse.

mes. 64 à 75, tutti en ré majeur modulant en la majeur.

mes. 76 à 112, solo en la majeur, accompagné par les quatre parties d'orchestre en différentes combinaisons.

mes. 113 à 125, tutti en la majeur, modulant en fa dièze mineur.

mes. 126 à 165, solo en fa dièze mineur modulant en ré majeur, accompagné par les premiers et seconds violons alternants avec la partie de basse continue.

mes. 166 à 181, tutti en ré majeur. La dernière mesure comporte un accord en ré majeur, noté en noires et suivi de deux soupirs. Comme au premier mouvement, Vivaldi a ici inséré les mots « Qui si ferma a piaci(men)to » et a ainsi rendu possible de prolonger le mouvement par l'addition d'une cadence. Sinon le finale s'achève à la mesure 181.

mes. 182 à 188, tutti en ré majeur, terminant le mouvement à la suite de la cadence éventuellement ajoutée.

Le premier et le troisième mouvements ont ainsi la forme habituelle du concerto vivaldien: le rondo où les ritournelles en tutti alternent avec les épisodes (normalement modulants) de l'instrument soliste. Le mouvement central est en revanche inhabituel, non pas par son instrumentation, car Vivaldi prescrit très fréquemment pour ses mouvements lents un ensemble différent, en général réduit par rapport aux mouvements vifs; mais il est inhabituel par son titre et par sa forme. Nulle part ailleurs dans la production actuellement connue de ce compositeur on ne trouve un mouvement intitulé « récitatif ». Chose étonnante, car l'influence de la musique vocale est manifeste chez Vivaldi, notamment dans les mouvements lents où il apporte non seulement les formes, mais aussi les expressions caractéristiques de la musique dramatique. Ceci explique en partie le rôle prépondérent de l'instrument principal et de l'intrumentation réduite, les parties d'accompagnement n'ayant souvent pour but que de mettre en relief la mélodie du soliste 15.

Le manuscrit ici analysé nous fournit des renseignements fort intéressants.

<sup>15.</sup> Cf. M. Pincherle: Ant. Vivaldi et la mus. instr., p. 175.

Etant autographe, il rend incontestable l'authenticité de la composition. De plus, un nombre de corrections donnent à croire qu'il s'agit de la version originale du concerto.

# 1er mouvement.

A. Les mesures 32, 34, 36 et 38 ont, conformément aux mesures 26 et 29, dû être à l'origine répétées une fois, de sorte que la section comptait 6 fois trois mesures. L'auteur a cependant rayé les quatre dernières répétitions afin de racourcir l'évolution musicale ; la section a donc été réduite à 2 fois trois mesures suivies de 4 fois deux mesures. L'encre des ratures est d'une nuance plus claire que celle qui a servi à la notation musicale.



B. Le troisième tutti (mes. 81 à 92) s'est originellement terminé à la deuxième moitié de la mesure qui suit la mesure 91 actuelle, et un épisode de soliste ressemblant aux mesures 18 à 20 et 22 à 24 a été amorcé. Cependant, Vivaldi



s'est arrêté court ; il a rayé trois mesures et a finalement donné une nouvelle conclusion au tutti. L'épisode de soliste qui remplace la mélodie projetée est composé uniquement de triolets. Ici également, l'encre de la rature est plus claire que celle de la notation musicale.

C. Le tutti des mesures 111 à 117 qui commence par trois mesures au folio 172 recto, est au verso de cette même feuille suivi par le début d'un épisode de soliste, accompagné par la seule basse chiffrée :



En dehors des dix portées habituelles, le folio 173 recto est laissé en blanc, mais il porte, ainsi que la page d'en face (172 verso), des traces de la cire à cacheter qui a servi à coller les folios 172 et 173. La section ainsi supprimée est composée des trois dernières mesures du tutti et des mesures citées de l'épisode de soliste. La suite du tutti qui s'ouvre au folio 172 recto est écrite



à nouveau au verso du folio 173, mais non pas refaite; ces deux dernières pages doivent done se tenir. L'épisode de soliste abandonné est remplacé par le passage actuel, mesures 117 et suivantes.

D. Les quatre mesures reproduites ci-dessus ont été rayées en entier; les mesures situées immédiatement avant et après la section omise doivent donc se suivre (les mesures 129 et 130 actuelles). Une fois de plus, l'encre de la rature est de couleur plus claire que celle qui a servi à la notation musicale, mais ici elle diffère aussi de celle qui a été employée pour les corrections A et B.

## 2ème mouvement.

E. Deux mesures entre les mesures 16 et 17 (chez Ricordi mesures 154 et 155) ont été rayées. L'analyse harmonique de ces deux mesures montrera qu'elles ne peuvent, logiquement, aboutir aux mesures suivantes : à la place du la mineur auquel elles devaient mener on trouve un mi mineur. Il s'en suit que les deux mesures ont été remplacées par le développement actuel.



3ème mouvement.

F. Ce mouvement ne contient qu'une seule correction, qui en revanche est fort intéressante, car elle témoigne encore plus que ne le font les corrections B et E, de la manière dont Vivaldi a travaillé. Le passage commençant à la mesure 96 (Ricordi mesure 257) s'est originellement développé de la façon suivante (en notation originale):



Arrivé au terme de cet épisode du violon principal, Vivaldi a écrit le mot « tutti » et a ensuite dû écrire les parties d'orchestre. Il ne fait pas de doute que ce passage pour une raison quelconque n'a pas plu à son auteur, car celuici a tout biffé à l'exception de la première mesure, et à la suite de la section ainsi rayée, il a composé un nouveau développement, cette fois-ci de 16 mesures en tout (en notation originale) :



(Cf. Ricordi mesures 257 à 273).

L'existence dans la partition autographe de ces corrections et en particulier la nature de celles qui ont été examinées en B, C, E et F, portent à croire que Vivaldi a dû composer le concerto tout en écrivant son manuscrit. D'un autre côté, nous ne pouvons pas exclure qu'il s'agisse ici de la copie d'une composition antécédente, mais dans ce cas le concerto aurait subi, lors de l'écriture du manuscrit en question, de fortes révisions. Quant aux ratures en A et en D, il est impossible à dire à quel moment elles ont été faites sur le manuscrit, car contrairement à celles de B, C, E et F, elles ne font que supprimer des sections sans que celles-ci soient remplacées ou refaites, et Vivaldi a donc, logiquement, pu rayer ces parties par la suite, voire même longtemps après avoir terminé sa composition (ou sa copie révisée).

La rature D nous pose cependant une énigme supplémentaire : pourquoi le passage en question a-t-il été rayé du manuscrit autographe, alors qu'il figure intégralement dans les autres versions, parmi lesquelles une au moins a dû être sanctionnée par son auteur : Op. VII ? Peut-être parce que Vivaldi en fin de compte a jugé le mouvement meilleur s'il gardait le passage retanché, ou peut-être parce que la correction a été faite un certain temps après que le manuscrit eut été écrit. Les couleurs différentes d'encre semblent confirmer cette dernière hypothèse, sans en être toutefois une preuve définitive. Quoi qu'il en soit, le manuscrit de Turin est sans aucun doute possible la source première des autres versions actuellement connues du concerto.

Le manuscrit de Schwerin: cote 5565, est en parties séparées, sauf le mouvement du milieu, écrit en partition pour le violon principal et la basse continue. 1er et 3ème mouvements: violino principalo, 8 pages, violino primo, 4 pages, violino secundo, 4 pages, viola, 2 pages, bassus continuo, 2 pages. 2ème mouvement, 2 pages, soit en tout 22 pages. Le manuscrit, qui n'est pas daté, porte le titre: Concerto Grosso Mogul / a 5 / Violino prisipale (sic) / Violino Primo / Violino Secundo / Viola / con / Bassus Continuo / del Sing: Vivaldÿ. Au bas de la page de titre, le copiste a inscrit son nom: skripsiet (sic) P. J. Fick.

Un grand nombre des œuvres musicales déposées à la Landesbibliothek de Schwerin ont été écrites (copiées ou même composées) par un Fick. Parmi les 13 manuscrits qui contiennent des concertos de Vivaldi, cinq portent ainsi le nom de P. J. Fick, et cinq autres, d'une écriture différente, celui de Fick sans initiales.

Peter Johann Fick est probablement le fils d'un certain Paul Fick, qui est né vers 1680 et qui, parmi plusieurs activités musicales, principalement à Altona, a été oboiste de l'armée à partir de l'année 1700. On sait qu'il avait en 1718 quatre fils et quatre filles, parmi lesquels deux seulement sont connus : Hans Adolf (mort en 1735 à l'âge de 32 ans) et Jürgen Wilhelm (mort à Altona en 1756 à l'âge de 53 ans). En ce qui concerne Peter Johann Fick, nous ne sommes que très peu renseignés sur sa vie : sa date de naissance est inconnue ; vers 1730 il a été engagé à titre d'organiste à la cour ducale de Schwerin, situation qu'il a dû quitter bientôt, puisqu'il est nommé « Laquai und Organist » à la capitale de Mecklenburg en 1740. Il meurt en 1743. — L'étude de la biographie de P. J. Fick ne nous permet donc pas, même approximativement, de dater la copie du concerto et encore moins la composition elle-même. (Ajoutons que Paul Fick et son fils Hans Adolf ont signé une série de manuscrits : compositions de G. Ph. Telemann et d'autres) 16.

Le concerto transmis par le manuscrit de Schwerin est le même que celui de la partition autographe, mais il n'en est toutefois pas la copie exacte : la confrontation des deux versions révèle un nombre considérable de différences. Une grande partie de celles-ci peuvent être attribuées aux fautes de copie (comme par exemple les si bémols de la basse à la mesure 16 du dernier mouvement ; cette erreur tire apparemment son origine de la confusion entre un bémol et le chiffre 6, placé en haut et à gauche de la première note à la version originale). La place accordée ici ne permet pas de faire un exposé détaillé de ces divergences.

Les transformations les plus remarquables qui distinguent la version de Schwerin des trois autres sont l'addition aux premier et troisième mouvements des cadences que nous retrouvons, avec quelques modifications, dans la transcription de J. S. Bach. Comptant 35 mesures, la cadence de l'allegro initial s'ouvre sur la dernière note de l'épisode de soliste (do dièze, mesure 137), et poursuit sans interruption le rythme de doubles-croches de celui-ci. La « Cadenza » du finale est écrite en  $\Phi$ , qui contraste avec le rythme ternaire de l'allegro même; comptant en tout 104 mesures, elle se compose de plusieurs sections de caractère différent. Dans chacun des deux mouvements, les parties d'orchestre portent à cet endroit les mots « Qui si ferma a piacimento ».

Selon l'article de M. R. Eller <sup>17</sup>, la cadence du premier allegro serait une partie intégrale de ce mouvement puisqu'elle ne peut en être retranchée sans d'insurmontables difficultés, et ceci prouverait l'authenticité de la version de Schwerin. Il est vrai que le dernier épisode de soliste de ce mouvement doit être rattaché au tutti final par quelque passage intermédiaire, mais comme les deux cadences que contient ce manuscrit ne se trouvent ni dans la partition autographe de Turin, version originale du concerto, ni dans les deux versions

<sup>16.</sup> Je désire exprimer ici ma reconnaissance au Dr. Rolf Dempe de la Mecklenburgische Landesbibliothek à Schwerin, qui avec bienveillance a mis ces renseignements à ma disposition.

<sup>17.</sup> op. cit., p. 83.

imprimées, il faut en conclure qu'elles ont été ajoutées à la composition et donc qu'elles n'en sont pas inséparables. Le fait de ne pas avoir ces cadences de la main même de Vivaldi nous amènerait à nous poser la question de savoir s'il en est réellement l'auteur. Mais M. Eller, en constatant une ressemblance frappante entre les cadences de Schwerin et celles qui sont contenues dans deux manuscrits de la Sächsische Landesbibliothek à Dresde (concertos P 165 et P 169), semble avoir donné une preuve incontestable de leur authenticité.

Le concerto en ré majeur pour violon, P 165, se trouve en partition autographe à Turin, avec accompagnement d'orchestre à cordes à 4 parties. Tandis que le premier mouvement de ce manuscrit porte l'inscription « Qui si ferma a piacimento poi segue », le finale est complété d'une cadence du soliste. Le même concerto se trouve à Dresde (2389/0/74), manuscrit en parties séparées. Malgré un nombre d'obscurités provenant principalement de la destruction partielle de toutes les pages du document, celui-ci peut cependant nous fournir des renseignements utiles. L'orchestre a été augmenté par deux hautbois, la partie de basse comporte « basso », « organo » et « cembalo » ; le second mouvement de la partition de Turin n'y figure pas, mais semble avoir été remplacé par plusieurs mouvements lents; chacun des deux allegros est muni d'une cadence, dont celle du finale, longue de 71 mesures, est une rédaction nouvelle de celle du manuscrit de Turin. La partie de violon principal contient en outre une copie (biffée) incomplète de la cadence du premier allegro, et une troisième cadence au rythme de 3 qui n'a aucun rapport avec celles des deux mouvements vifs, mais dont de nombreux passages ressemblent à celles du manuscrit de Schwerin. M. Eller interprête la présence de cette troisième cadence somme une alternative à celle du finale.

Le concerto en ré majeur, P 169, manuscrit en parties séparées est écrit pour violon principal accompagné pas une partie de violons (nommée « 2<sup>do</sup> »), une partie de violetta alto, plus deux hautbois, deux « corni da caccia » et deux orgues. Le dernier mouvement du concerto doit s'achever par la cadence qui occupe les deux premières pages (autographes) du manuscrit <sup>18</sup>, et dont de nombreux passages se retrouvent dans la troisième cadence du manuscrit 0/74 et dans les deux cadence du manuscrit de Schwerin, ainsi que dans la transcription de Bach. Elle est suivie des sept mesures du tutti qui achève le finale du concerto P 165, mais celles-ci ont été biffées et remplacées, à la portée inférieure, par un tutti, qui tire son origine du mouvement dont elle fait actuellement partie. Il s'en suit que la cadence de ce manuscrit a été composé originellement pour le finale du concerto P 165, et son emplacement dans dans le manuscrit 0/94 confirme qu'elle y a été ajoutée par la suite.

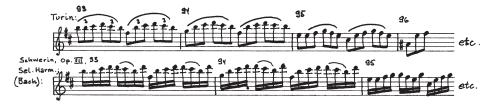
<sup>18. 2389/0/94.</sup> L'incipit du nº 169 de l'Inventaire Thématique est la première mesure de cette cadence; cf. le début de la cadence du finale de la transcription pour orgue. Voir en outre le nº 444 de l'Inventaire Thématique.

Le 7 janvier 1738 le concerto P 169 (ou plutôt le P 444) a été exécuté à Amsterdam à l'occasion du centenaire du théâtre de cette ville, par un orchestre placé sous la direction d'Antonio Vivaldi en personne, mais la documentation complète <sup>19</sup> qui nous transmet le programme de cette fête révèle une version légèrement différente du concerto. L'ensemble d'instruments y est augmenté par des timbales, le mouvement lent est remplacé par une « Grave » différent, et la cadence du troisième mouvement a été supprimée <sup>20</sup>.

Ceci nous fournit la preuve que Vivaldi en plusieurs cas s'est servi de la même substance musicale pour composer une série de cadences, et que cellesci ont été ajoutées à différents concertos ou aux versions différentes d'un même concerto. De plus, et ce n'est pas moins important, un seul et même concerto peut être pourvu selon les différents manuscrits de plusieurs cadences, qui sont soit entièrement différentes, soit composées en partie de sections communes.

Parmi les modifications dans le texte musical même de la version de Schwerin, il y a lieu de relever qu'un nombre de sections de la basse continue des deux allegros ont été supprimées, ce qui peut paraître étrange, car les omissions touchent à l'accompagnement de tous les épisodes de soliste. Il s'agit des passages compris entre les mesures suivantes : 51 à 57, 64 à 80, 93 à 111, 118 à 137 ; 32 à 63, 76 à 111, 126 à 165 (= 126 à 129, 141 et 142, 160 à 165).

Comme nous l'avons constaté en examinant la partition autographe de Turin et les corrections qu'elle contient, l'épisode de soliste des mesures 93 à 111 du premier mouvement est composé uniquement de triolets au violon principal, accompagné par les violons I jusqu'à la mesure 105 et par la basse continue. Dans la version du manuscrit de Schwerin, et avec elle dans les deux versions imprimées, la partie de violon principal a été légèrement modifiée ; le caractère de la mélodie reste le même, mais les triolets ont été remplacés par des doubles-croches jusqu'à la mesure 104, à partir laquelle les versions sont identiques.



Dans le mouvement du milieu certaines divergences d'ordre mélodique et rythmique distinguent les deux versions. Les présentations différentes de quelques passages serviront d'exemple :

<sup>19.</sup> Bibliothèque Universitaire d'Amsterdam, cote : 2 dln 4°.

Voir D. F. Scheuleer: Het Musikleven in Nederland in de tweede helft der 18e euw. La Haye, 1909, tome II, p. 207. – A. Loewenburg: Early Dutch Librettos. Londres, 1947, p. 11, nº 25.



Op. VII: Concerti / à Cinque Stromenti, tre violini / Alto Viola, e Basso Continuo / DI / D. Antonio Vivaldi / Musico di Violino, e Maestro de Concerti / del Pio Ospitale della Pieta di Venetia / Opera Settima / Libro Primo (Secundo) / Uno e con Oboe / / A Amsterdam / Chez Jeanne Roger / Nº 470 (471).

Les éditeurs Estienne Roger, sa fille Jeanne Roger et son gendre Michel Le Cène ont publié un grand nombre des opus de Vivaldi, aussi bien en première édition qu'en rééditions <sup>21</sup>. La première publication de l'Op. VII, collection en deux volumes de chacun six concertos, signée par Jeanne Roger, parut selon M. Pincherle vers 1716–17, selon O. E. Deutsch <sup>22</sup> vers 1718. Elle a été réimprimée quelques années plus tard par Roger et Le Cène, et plus tard encore par le seul Le Cène.

Contrairement aux autres collections de 12 concertos en deux tomes, les compositions de l'Op. VII sont numérotées de 1 à 6 dans chaque volume. Selon la numérotation de l'Inventaire Thématique le recueil contient les œuvres suivantes :

Libro I, n°	1	P	331	Libro II, n° 1	(7)	P	334
	2	P	5	2	(8)	P	102
	3	P	332	3	(9)	P	335
	4	P	6	4 (	10)	P	256
	5	P	255	5 (	11)	P	151
	6	P	333	6 (	12)	P	152

Le cinquième concerto du tome second (numéro d'édition 471) occupe en tout 16 pages : Violino Primo Principale p. 16 à 19, Violino Primo p. 12 à 15, Violino Secundo p. 10 à 12, Alto Viola p. 8 à 9, Organo e Violoncello, en deux exemplaires identiques, p. 10 à 12. La version de cette publication a été réimprimée intégralement et presque sans modifications à Londres, et l'analyse en sera faite ici après la présentation de cette dernière édition.

Le concerto fut publié en 1963 par Eulenburg (nº 1237). Il semble assez

<sup>21.</sup> Voir M. Pincherle, op. cit., p. 294.

<sup>22.</sup> op. cit., p. 56. – O. E. Deutsch: Musik-Verlags-Nummern. Verlag Merseburger, Berlin, 1961, p. 21.

singulier que l'éditeur, tout en renvoyant au numéro 151 de l'Inventaire Thématique, ne se soit référé qu'à deux sources : le manuscrit de Schwerin et l'édition de Jeanne Roger. Si le manuscrit de Turin avait été pris en considération, la publication aurait été plus complète et de la sorte plus intéressante ; d'autre part, l'éditeur aurait évité quelques-unes des erreurs que l'on relève dans la préface et dans la révision de textes qui précèdent la partition. C'est ainsi qu'on lit à propos du manuscrit de Schwerin que celui-ci « hat manches mit Bachs Übertragung gemeinsam; vor allem enthält diese Quelle dessen Kadenz zum letzten Satz und Bachs hinzugefügten zweiten Satz in einer Rückbertragung für Violine ». Mais comme nous l'avons vu plus haut, le manuscrit contient une cadence dans chacun des deux allegros et non pas seulement dans le dernier mouvement, et les deux cadences se retrouvent dans la transcription pour orgue, sans toutefois en tirer leur origine. De même, Bach n'a pas pu ajouter le mouvement central, puisque celui-ci figure dans la partition primitive, écrite de la main de Vivaldi, et ce mouvement peut donc encore moins être une retranscription pour violon.

Select Harmony / being / XII / Concertos / in six Parts / for / Violins and other Instruments: / Collected from the Works / of / Antonio Vivaldi / viz. His 6th. 7th. 8th. and 9th. Operas: / being a well-chosen Collection of his most / Celebrated Concertos / The whole carefully corrected. / Note. The rest of the Works of Vivaldi may be had where these are sold, Viz. his / Solos for a Violin and Bass Opera Secondo. (sic) his Grand Concertos Opera Terza / and his Extravaganzas Opera Quarto. (sic). / London. Printed for and sold by I: Walsh servant to his Majesty at the Harp / and Hoboy in Catherine street in the Strand. and Ioseph Hare at the Viol & / Hoboy in Cornhill near the Royal Exchange.

Les éditions Walsh ont publié nombre de collections contenant des œuvres de Vivaldi: Op. II (Walsh & Hare), Op. II (retirage par Walsh seul), Op. III (Walsh & Hare), Op. IV (I. Walsh & I. Hare), Op. IV (retirage par I. Walsh), Two Celebrated Concertos (Walsh & Hare), Harmonia Mundi (Walsh & Hare) et Select Harmony <sup>23</sup>.

Comme son titre l'indique ce dernier recueil contient 12 concertos déjà publiés dans les opus, mais en fait un concerto ne provient pas de ces sources : à savoir le septième, qui, d'autre part, est imprimé dans le Harmonia Mundi. Le contenu du Select Harmony peut avec la numérotation de l'Inventaire Thématique être dressé de la manière suivante <sup>24</sup>:

```
1 P 258 Op. VIII, 7
2 P 337 Op. VIII, 8
3 P 9 Op. IX, 1
4 P 214 Op. IX, 2
5 P 414 Op. VI, 2
6 P 332 Op. VII, I, 3
```

<sup>23.</sup> Voir M. Pincherle op. cit. et Inventaire Thématique.

<sup>24.</sup> Cf. A. J. B. Hutchings: The Baroque Concerto. Faber & Faber (1961), p. 261.

```
7 P 217 - 10 P 102 Op. VII, II, 2= 8
8 P 256 Op. VII, II, 4=10 11 P 151 Op. VII, II, 5=11
9 P 329 Op. VI, 1 12 P 152 Op. VII, II, 6=12
```

Il est bien connu que Walsh, tout comme ses émules, ne reculait pas devant la piraterie, et si le Select Harmony est basé sur les éditions de la maison Roger à Amsterdam, le recueil a dû être publié en 1728 au plus tôt, année vers laquelle parut l'Op. IX chez Roger. En 1734 fut publiée une nouvelle collection intitulée Select Harmony, Third Collection, et le recueil dont il est question ici étant sans doute le premier de la série, peut ainsi être daté d'entre les années 1728 et 1734 <sup>25</sup>.

Les versions de l'Op. VII et du Select Harmony du concerto P 151 sont à un détail près identiques, ce qui semble confirmer que la publication anglaise provient de l'édition de Roger. Aux mesures 29 à 31 du premier mouvement, le violon principal présente à l'Op. VII le texte suivant :



tandis que le passage correspondant du Select Harmony suit les versions manuscrites, cf. l'exemple p. 98.

Les versions imprimées diffèrent fondamentalement des versions manuscrites à deux endroits :

1. Au premier mouvement, le « Qui si ferma a piacimento » de la partition de Turin et la cadence du manuscrit de Schwerin ont été remplacés par une « improvisation » confiée au violon principal, longue de six mesures, et dont le rôle est d'unir le dernier épisode soliste au tutti final :



Le troisième mouvement s'achève à mesure 181. Ceci veut dire que la possibilité qu'offrait le manuscrit original d'ajouter à la composition quelque improvisation ou cadence a été supprimée.

<sup>25.</sup> M. Pincherle: op. cit., p. 56. - A. J. B. Hutchings: op. cit., p. 261.

qui couvre 11 mesures, consiste en une mélodie soutenue par une simple série d'accords, et son caractère général est ainsi différent de celui du Grave qu'il remplace.

En outre, le texte musical contient quelques modifications par rapport aux manuscrits. Les versions imprimées suivent tantôt la partition autographe (la basse continue s'y retrouve intégralement), tantôt le manuscrit de Schwerin (l'épisode de soliste des mesures 93 à 104 du premier allegro est de nouveau composé de doubles-croches et à partir de la mesure 105 de triolets). D'autre part, certains passages ne figurent que dans ces versions imprimées. Je me borne à indiquer à titre d'exemple les mesures 10 à 12 du mouvement initial :



La transcription pour orgue en ut majeur, BWV 594, a déjà été examinée de près par le comte Waldersee, et il ne sera pas nécessaire d'en refaire ici l'analyse. Il suffira de rappeler que le concerto, publié en 1852 au huitième tome des compositions pour orgue de l'édition Peters, se trouve au volume XXXVIII de l'intégrale des œuvres de J. S. Bach, pages 171 à 195 <sup>26</sup>.

Comme on pourra le constater d'après la table ci-jointe, où les dispositions générales des quatre versions du concerto pour violon et celle du concerto pour orgue sont comparées, ce dernier suit de près la version du manuscrit de Schwerin; ceci est particulièrement évident vu la présence des deux cadences solistes, qui ne figurent ni dans la partition autographe, ni dans les versions imprimées. Cependant un assez grand nombre de divergences dans les textes musicaux impliquent que la copie de P. J. Fick, comme l'a signalé M. Eller, n'a pu être l'origine du concerto de Bach, et dans ces conditions, il faut en conclure que chacune des deux compositions, le concerto de Schwerin et la transcription pour orgue, proviennent d'une même source, qui, dérivée à son tour de la partition autographe, est restée inconnue jusqu'à présent.

Réimpression par procédé photographique dans LEA Pocket Scores, nº 37, p. 95 à 119.

	Ms. Turin Giord. V, 22	Ms. Schwerin 5565	Op. VII, lib. II, 5	Select Harm. no. 11	BWV 594
1 mvmt	Allegro C	- Ф	Allegro C	Allegro C	- <b>C</b>
Tutti	1- 25	1- 25	1- 25	1- 25	1- 25
Solo	26- 58	26- 58	26- 58	26 58	26- 58
Tutti	59- 63	59- 63	59- 63	59- 63	59- 63
Solo	63- 80	63- 80	63- 80	63- 80	63- 80
Tutti	81- 92	81- 92	81- 92	81- 92	81- 92
Solo	93–111:	93-111:	93-111:	93-111:	93-111:
	(93–104)	∫ 93–104	∫ 93–104	93–104	93–104
	105–111	105–111	105–111	105–111	105–111
Tutti	112–117	112–117	112–117	112–117	112–117
Solo	117–133:	117–133:	117–133:	117–133:	117–133:
	117–129	[ 117–129	117–129	117–129	117–129
	4 mes. ray.	{ 130–133	{ 130–133	{ 130–133	{ 130–133
	130–133	134–137	134–137	134–137	134–137
Cadence	Qui si ferma	137–171:	_	_	137–173:
	a piacimento	137–150			137–150
		manque			151
		151–165			152–166
		166			manque
		167	ſ		{ ∫ 167
		107	l		168
		168			∫ 169
			l		170
		[ 169–171			171–173
		_	137–142	137–142	_
Tutti	134–138	172–176	143–147	143–147	174–178
2 mvmt	Grave. Recitativo C	Recitativo C	-	_	Recitativ C
	1- 23	1- 23	-		1- 23
		_	Grave <b>T</b>	Grave <b>d</b>	_
	-	_	1- 11	1- 11	_

Il a été établi que Bach, encore davantage que ne le supposait Waldersee, a suivi et respecté la disposition des compositions qu'il a transcrites; mais tant que nous n'avons pas connaissance des documents mêmes dont il s'est servi, il nous est impossible de déterminer dans quelle mesure il a transformé le texte musical. Nous possédons par exemple au moins trois cadences pour violon, basées sur des éléments qui se retrouvent dans celles de la transcription BWV 594, sans que celles-ci pourtant en soient les copies exactes. Mais puisque Vivaldi à plusieurs reprises a modifié ses propres cadences dans une seule et même composition, nous sommes dans l'impossibilité de dire si les modifications sont dues au compositeur vénitien (auquel cas Bach peut avoir suivi son modèle textuellement), ou si au contraire le maître allemand a modifié ce qui lui a été transmis.

Quoi qu'il en soit, il ne sera pas inutile de consulter les documents vivaldiens

	Ms. Turin Giord. V, 22	Ms. Schwerin 5565	Op. VII, lib. II, 5	Select Harm. no. 11	BWV 594
3 mvmt	Allegro 3	Allegro 3/4	Allegro 3	Allegro 3/4	Allegro 3/4
Tutti	1- 31	1- 31	1- 31	1- 31	1- 31
Solo	32- 63	32- 63	32- 63	32- 63	32- 63
Tutti	64- 75	64- 75	64- 75	64- 75	64- 75
Solo	76–112	76–112	76-112	76–112	76–112
Tutti	113-125	113-125	113-125	113-125	113-125
Solo	126–165:	126-165:	126-165:	126-165:	126-163:
	126–153	[ 126–153	126–153	[ 126–153	[ 126–153
	154–155	{ 154–155	154–155	154–155	manquent (1)
	156–165	156–165	156–165	156–165	154–163
Tutti	166–181	166–181	166–181	166–181	164–179
Cadence	Qui si ferma a piacimento	182–285			180–283 (2)
Tutti	(182–188)	286–292			284–290

Voir la préface du tome VIII des Œuvres pour orgue de J. S. Bach, édition Peters, 1852.
 Le manuscrit P 286, actuellement déposé à la Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Dahlem), contient ces deux mesures.

ayant relation aux transcriptions pour clavecin et pour orgue, lors de la réalisation de la nouvelle édition des œuvres complètes de J. S. Bach.

De l'examen de chacun des documents qui transmettent le concerto P 151 et de la comparaison entre les versions que contiennent ces textes, il semble possible de tirer les conclusions suivantes :

- 1. Dans « Die Orgelwerke Bachs », l'auteur, M. Hermann Keller, pose (p. 68) la question suivante à propos du second mouvement du 3ème concerto pour orgue, attribué, tout comme les cadences, à Bach: « kann das von Bach sein? » M. W. Kolneder <sup>27</sup> constate, en se basant en partie sur les résultats de M. Eller, que ceci ne peut pas être, sans préciser toutefois qui est l'auteur. La partition autographe de Turin permet d'établir avec certitude cette attribution: le mouvement est dû à Vivaldi.
- 2. Malgré les dissimilitudes dans le texte musical, le concerto de la partition de Turin et celui du manuscrit de Schwerin ont le même mouvement lent, différent de celui qui fut publié dans l'Op. VII et dans le Select Harmony, et ceci doit justifier le dédoublement du numéro 151 de l'Inventaire Thématique :
  - 151-a: Concerto en ré majeur pour violon principal, orchestre à cordes et basse continue (à 5). Allegro C, Grave �, Allegro \(^3\_4\), Sources: Op. VII, lib. II, no 5; Select Harmony, no 11.

Les mesures 208<sup>II-IV</sup> et 209<sup>I</sup> manquent dans l'édition Peters; voir cependant »Revisionsbericht« de l'édition de 1952.

<sup>27.</sup> W. Kolneder: op. cit., p. 142.

151-b: Même composition, avec un mouvement central différent: Grave, Recitativo C. Sources: Turin, Giord. V, 21 (part. autographe); Schwerin, 5565 (Kade nº 3), cadences dans les deux allegros. – Cf. BWV 594. Un dédoublement semblable pourra se faire des nºs 165 et 169 (= 444).

Les recherches et les études musicologiques de la production de Vivaldi commencées de divers côtés et intensifiées au cours de la dernière dizaine d'années ont été très fructueuses. Les résultats obtenus comprennent aussi bien la découverte d'un nombre considérable d'œuvres inconnues que la description des nombreux documents et l'analyse des compositions qu'elles nous transmettent. Comparés à l'ampleur actuelle de nos connaissances, les catalogues existants de la production musicale d'Antonio Vivaldi paraissent insuffisants, et la nécessité d'un catalogue thématique, donnant des renseignements détaillés d'ordre historique, pratique et musicologique, apparaît de plus en plus manifeste.

#### NOTE

Depuis la rédaction de cet article, les Editions Ricordi ont publié quelques-uns des concertos de Vivaldi transcrits par J. S. Bach. De plus, M. Antonio Fanna m'a bienveil-lamment communiqué les numéros de son cataloguement et des tomes des œuvres à paraître. La liste des compositions transcrites pourra ainsi être dressée de la façon suivante:

Version	Pincherle Inv. Thém.	Fanna	Ricordi, tome	BWV
Op. III, 3	96	I, 173	408	978
Op. III, 8	2	I, 177	413	593
Op. III, 9	147	I, 178	414	972
Op. III, 10	148	IV, 10	415	1065
Op. III, 11	250	IV, 11	416	596
Op. III, 12	240	I, 179	417	976
Op. IV, 1	327–a	I, 180	418	
Uppsala, 61:7 (2 violons)	327-b	-	_	(980)
Berlin, Th. 232 (1 violon)	327-c	I, 235	514	980
Op. IV, 6	328a	I, 185	423	-
Darmstadt (perdu)	328-b	_	_	975
Op. VII, II, 2	102	I, 203	449	973
Op. VII, II, 5	151-a	I, 206	452	
Turin, Giord. V, 21	151-b	I, 138	314	(-)
Schwerin=Turin plus cadences	151-b	_	_	594