

Le recensement des cantates d'Antonio Vivaldi

par PETER RYOM

Depuis la « découverte » d'Antonio Vivaldi au siècle précédent, le nom de ce musicien est principalement lié au concerto instrumental, ce qui est parfaitement justifié par la grande influence que ses nombreuses œuvres de ce genre ont exercée dans la musique du XVIII^e siècle. Ce qui est moins justifié, c'est l'indifférence presque totale dont sa vaste production de musique vocale a été marquée. Il est vrai que ses contributions à l'opéra, à l'oratorio, à la cantate profane, à la musique sacrée sont moins novatrices et donc historiquement moins importantes que ses concertos, mais cela n'empêche pas qu'il a créé de nombreuses compositions vocales qui méritent une grande attention, avant tout parce qu'elles reflètent une beauté et une valeur musicale parfois extraordinaires. A ceci s'ajoute un argument peut-être plus banal mais non moins important: pour acquérir une connaissance approfondie de la musique de Vivaldi – ou de n'importe quel musicien – il ne suffit pas d'étudier un ou deux genres musicaux, mais il faut au contraire étendre les recherches à tous les domaines auxquels il a contribué. Etant donné que ce principe n'a pas été suivi, notre connaissance actuelle de Vivaldi doit être considérée comme incomplète, puisqu'elle est orientée de façon unilatérale vers les œuvres instrumentales.

Que la production vocale de Vivaldi soit vraiment négligée, même aujourd'hui, se reflète non seulement par le nombre fort limité de ces œuvres qui sont exécutées en concert ou enregistrées sur disque, mais aussi, et cela est encore plus important, par les diverses publications musicales et musicologiques.

Tandis que la grande majorité des compositions instrumentales sont rendues accessibles en éditions modernes, dont l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi fondé en 1947 par A. Fanna a fourni une part considérable, quoiqu'incomplète, en publiant plus de 500 tomes chez Ricordi, les éditions de la musique vocale sont rares et occasionnelles. La parution récente chez Ricordi d'une douzaine d'œuvres vocales sacrées ne comble que partiellement cette lacune fort regrettable [1].

1. La liste de ces œuvres est publiée dans *Informations* 1971.1, pp. 5–6, publié par la Société Internationale Antonio Vivaldi.

Parmi les ouvrages musicologiques et biographiques sur Vivaldi qui ont paru jusqu' à présent, le livre de M. Pincherle, de 1948, est malgré son âge absolument le plus important, mais il est significatif que le titre de cet ouvrage de base est « Vivaldi et la musique instrumentale » [2]. En dehors d'un aperçu sommaire de la musique vocale, l'auteur ne traite que des concertos. Et, bien que plusieurs ouvrages récents accordent une place plus ample aux compositions vocales, il faut reconnaître que les exposés sont insuffisants, étant en général superficiels et souvent même inexacts. Ces observations se rattachent notamment au livre de W. Kolneder datant de 1965, qui à cause d'un nombre très élevé d'erreurs et de contradictions doit être lu avec la plus grande prudence. Malheureusement, la traduction anglaise de 1970 présente ces mêmes défauts [3].

La négligence envers la musique vocale de Vivaldi se reflète cependant le plus manifestement par le contenu des différents catalogues de ses œuvres. Les inventaires de M. Pincherle (1948) [4] et de A. Fanna (1968) [5] ne tiennent compte que des sonates, des sinfonie et des concertos, et le catalogue de M. Rinaldi (1945) [6], qui est le seul à prendre tous les domaines en considération, est par contre si défectueux que l'utilité en est fort restreinte. À défaut d'inventaires exhaustifs on n'a pas ainsi les moyens, à l'heure actuelle, de trouver dans la littérature vivaldienne le nombre exact des compositions dont la musicologie a effectivement eu connaissance depuis le siècle précédent. Ceci est vrai, certes, au sujet de la musique instrumentale – des concertos et des sonates apparaissent toujours de temps en temps – mais en ce qui concerne la musique vocale, l'incertitude est particulièrement accentuée. La production de cantates profanes de Vivaldi nous offre, entre autres, un exemple manifeste de cet état des choses.

Les différents ouvrages sur Vivaldi présentent ainsi, en général, des énumérations sommaires et le plus souvent divergentes de ces compositions, et même l'article « Vivaldi » dans MGG, par R. Eller, se borne à transmettre une liste succincte (ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, que l'inventaire des œuvres instrumentales soit plus complet et plus exact que les catalogues de M. Pincherle et de A. Fanna). Les seuls auteurs qui fournissent une liste relativement détaillée des cantates sont R. Giazotto [7] et W. Kolneder. Le premier communique un inventaire dressé par A. Girard des compositions déposées dans certaines bibliothèques, et mentionne, en signalant le titre et l'ensemble de chaque œuvre vocale, un total de 39 cantates: Turin BN, Cantate Raccolta Foà tomo

2. Paris, Floury, 1948.

3. Antonio Vivaldi. *Leben und Werk*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Traduction anglaise par Bill Hopkins, Faber and Faber, Londres.

4. Tome second de « Antonio Vivaldi et la musique instrumentale ».

5. *Catalogo Numerico-Tematico*, Ricordi, Milan.

6. *Catalogo Numerico Tematico*, Editrice Cultura Moderna, Rome.

7. Vivaldi. *Nuova Accademia Editrice*, sans date [1965], p. 313 et suivantes.

I : 15 œuvres, tomo II : 17 œuvres, et Paris BN : 7 œuvres ; ces dernières sont citées d'après le catalogue de M. Rinaldi.

Sous la forme d'un tableau d'ensemble, W. Kolneder présente d'autre part une énumération [8] moins circonstanciée que celle de A. Girard mais apparemment beaucoup plus complète puisqu'elle s'élève à un total de 59 cantates : *Sopran und Bc.*, Turin 24, Dresden 7 ; *Alt und Bc.*, Turin 2, Dresden 3 ; *Bass und Bc.*, Turin 1 ; *Singstimme mit Soloinstrumenten und Bc.*, Turin 1, Dresden 1, Paris 2 ; *Singstimme mit Streichorchester*, Turin 9, Paris 5 ; *zwei Singstimmen mit Streichorchester*, Turin 1 ; *Singstimme mit grösserer Orchesterbesetzung*, Turin 1 ; *zwei oder mehrere Singstimmen mit grösserer Orchesterbesetzung*, Turin 2. Soit en tout: Turin 41, Dresden 11 et Paris 7 cantates.

De cette comparaison on peut facilement conclure que l'énumération du livre de R. Giazotto doit être considérée comme inexacte, étant avant tout incomplète, mais en réalité celle de W. Kolneder n'est pas moins incorrecte.

Préparant un catalogue thématique complet des œuvres de Vivaldi, renfermant les compositions instrumentales et vocales aussi bien que les œuvres incomplètes, les compositions faussement attribuées à Vivaldi, etc. – catalogue dont une édition abrégée sera publiée en 1972 – je n'ai pu relever, jusqu' à présent, qu'un total de 39 compositions pouvant être comprises sous la désignation de cantates profanes. La plupart de ces œuvres, 28 en tout, se trouvent à Turin, et cinq de celles-ci se retrouvent parmi les 10 cantates de Dresde ; de plus, la bibliothèque du conservatoire de Florence en renferme 3, et trois autres bibliothèques (St Michael's College à Tenbury Wells, Bodleian Library à Oxford, Staatliche Museen à Meiningen) possèdent chacune une cantate en manuscrit. Par contre, les « 7 cantates de Paris » n'existent pas. Enfin, il sera utile à ce propos d'attirer l'attention sur un ancien document et sur quelques références faisant mention de cantates de Vivaldi.

Le « Musikinventar der Kreuzherren » signale [10], sous la rubrique « Cantate de tempore », une œuvre nommée : « Cant : Candida Lylia A : S . . . D. Vivaldi ». Ayant disparue, l'œuvre n'a pu être identifiée, mais tout porte à croire que ce n'est pas une cantate profane. Puisqu'elle est signalée dans un inventaire énumérant exclusivement des compositions religieuses, il est plus vraisemblable qu'il s'agisse d'une œuvre sacrée (un motet ?) à laquelle la désignation de « cantate » probablement a été donnée par erreur.

Une composition de cette même appellation, citée dans une table thématique dans Quaderno dell'Accademia Musicale Chigiana [11], et inscrite dans un manuscrit déposé au British Museum, est en réalité, ainsi qu'il est dit dans le

8. op. cit., p. 233.

9. Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, et Engstrøm & Sødring, København.

10. Voir Acta Musicologica, 1967, p. 70, note 21.

11. N° XV, 1947, p. 45.

texte qui suit les incipit, un air d'opéra et non pas une cantate: il s'agit de l'air *Mio dolce amato sposo* qui achève le premier acte de *Il Giustino* [12]. C'est sans doute la même composition qui est inventoriée dans le Quellenlexikon de Eitner [13]: « Im br. Mus.: 1 Kantate im Ms. 364 ». Bien que cette cote ne corresponde pas à celle du manuscrit nommé (311.g.13 [Add. 31.592]), ladite bibliothèque ne semble posséder aucune autre composition vocale profane de Vivaldi.

Le Quellenlexikon de Eitner mentionne en outre l'existence à la bibliothèque royale de Berlin d'un manuscrit renfermant quelques cantates de ce musicien. Selon Eitner le manuscrit Ms. 3456 contiendrait 6 airs avec orchestre à cordes, et parmi eux le « Ti sento, si, ti sento »; le manuscrit Ms. 11497 renfermerait ce même air suivi de « 6 Kantaten ohne Namen ». En réalité il ne s'agit là que d'un seul document, déposé actuellement à la Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz à Berlin, avec la cote 21759/5. Le manuscrit renferme un total de 19 airs dont seulement trois portent un nom d'auteur: le premier est de Reinhard Keiser, le septième proviendrait de l'opéra Tamerlano de G. F. Händel, et le treizième, le « Ti sento, si, ti sento », est de Vivaldi. Ce dernier est suivi de 6 airs anonymes parmi lesquels Eitner communique les titres de cinq (le *Tuona a destra* manque), et ils correspondent ainsi aux six cantates mentionnées. Celles-ci sont donc en réalité des airs d'opéra anonymes, dont l'attribution à Vivaldi n'a pu être confirmée par aucun document et qui par conséquent doit être considérée comme conjecturale.

Enfin, dans le quatrième chapitre du tome IV de son « A General History of Music » [14], Charles Burney écrit: « D. Antonio Vivaldi merits a place among the candidates for fame in this species of composition; several are inserted in the collection mentioned above ». La collection à laquelle Burney fait allusion est celle de Henry Aldrich (1647–1710), déposée à la bibliothèque de Christ Church à Oxford. Cependant, les cantates de Vivaldi de ce fonds – ainsi que celles de Caldara, également nommées par Burney – n'ont apparemment jamais existé, et l'auteur avoue aussi, au sujet de ces dernières, « but having never heard or examined them, I am unable to speak of their merit ».

Il y aura lieu d'ajouter que quatre des cantates de Turin sont transmises sans nom d'auteur; pour trois de celles-ci, l'attribution à Vivaldi est cependant justifiée par l'écriture des documents, étant nettement celle du Prete Rosso lui-même. Pour la quatrième cantate anonyme, l'attribution à Vivaldi est également motivée par l'écriture du manuscrit: la composition est écrite par

12. Voir *Acta Musicologica*, 1968, pp. 181–182.

13. Tome X, p. 113.

14. Edition de 1935 par Frank Mercer, volume 2, p. 637. – Cf. M. Pincherle, « Vivaldi », Editions Le Bon Plaisir, Librairie Plon, Paris 1955, p. 176.

un copiste dont l'écriture se retrouve dans plusieurs autres documents portant expressément le nom de Vivaldi.

Le nombre de cantates profanes de Vivaldi contenues dans les documents actuellement connus s'élevant de la sorte à 39, la question est de savoir comment W. Kolneder est arrivé à un total de 59 compositions. L'auteur ne signale dans aucun cas dans son livre quelles ont été ses sources d'informations, ce qui pourtant est l'usage dans un ouvrage scientifique, mais il est néanmoins possible de fournir la réponse, qui est aussi intéressante qu'instructive, à cette question. Cela présuppose cependant quelques observations d'ordre historique.

Lorsque les œuvres de Vivaldi pour la première fois, au siècle précédent, furent soumises à des études musicologiques et historiques, à savoir par l'intermédiaire des transcriptions de J. S. Bach, les sources alors connues et disponibles étaient constituées principalement par les divers recueils imprimés (notamment les opus) et par un grand assemblage de manuscrits déposés actuellement à la Sächsische Landesbibliothek à Dresde, à quoi s'ajoutaient quelques collections de proportions moins importantes. L'ensemble de ces documents, nous le savons aujourd'hui, est fort loin de former la totalité des sources de la musique de Vivaldi, mais cela n'empêche pas qu'Arnold Schering, par exemple, grâce à eux a pu accorder une place équitable aux œuvres du vénitien dans son *Geschichte des Instrumentalkonzerts*. Ce ne fut qu'en 1927 et 1930 que les riches collections de manuscrits vivaldiens, découvertes par A. Gentili, furent transmises à la Biblioteca Nazionale de Turin, où elles sont déposées sous les noms de *Mauro Foà* et de *Renzo Giordano*. Notre connaissance actuelle de la musique de Vivaldi est avant tout fondée sur le contenu des 27 volumes qui constituent ces deux collections, mais cela n'empêche pas que l'exploitation de cette source abondante est encore inachevée ; malgré l'importance capitale de ce fonds, le recensement de son contenu n'a ainsi pas encore été fait avec l'exactitude rigoureuse nécessaire.

Les premiers catalogues des œuvres de Vivaldi parurent dans deux ouvrages publiés à l'occasion des « Semaines Musicales » organisées par l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne : « *Antonio Vivaldi, Note e Documenti sulla vita e sulle opere* » (abr. NeD) de 1939, et « *La Scuola Veneziana* » (abr. SV) de 1941. Le premier de ces opuscules renferme le catalogue thématique manuscrit des compositions instrumentales des collections Foà et Giordano, dressé par O. Rudge, et contient en outre la table des opéras et oratorios de Vivaldi par U. Rolandi, le catalogue non-thématique des œuvres vocales attribuées à Vivaldi de la Bibliothèque Nationale de Turin et l'inventaire des microfilms de certains manuscrits et imprimés que possède l'Accademia Musicale Chigiana. Le second renferme la reproduction du « *Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis* » publié en 1922 par W. Altmann [15], suivi du catalogue

15. Archiv für Musikwissenschaft IV, 1922, pp. 262–279.

thématique manuscrit d'un certain nombre des œuvres vocales de Turin, de Dresde, de la Bibliothèque Nationale de Paris, etc. Insuffisants parce que très incomplets et souvent même fautifs, ces différents inventaires ont néanmoins joué un rôle non sans importance dans la musicologie vivaldienne. Ainsi, ils sont reproduits textuellement dans la monographie de M. Rinaldi [16], et ils ont de plus servi comme base pour le *Catalogo Numerico Tematico* du même auteur [17]. Enfin, en dépit de leurs imperfections notoires, ils ont constitué jusqu' à une époque récente le seul inventaire disponible des manuscrits de Turin ; le catalogue non-thématique de P. Damilano en est, malgré une certaine quantité d'inexactitudes regrettables, un successeur utile [18].

Bien que W. Kolneder ne signale aucune référence à ses sources d'informations, il est toutefois simple de déterminer de façon presque certaine la provenance de ses renseignements concernant le nombre des cantates de Vivaldi : ainsi, la liste des 41 œuvres provenant de la Bibliothèque Nationale de Turin est sans aucun doute fondée sur la catalogue non-thématique de NeD des compositions vocales ; pour les cantates de Dresde, l'auteur a vraisemblablement consulté le *Quellenlexikon* de Eitner (et peut-être aussi la monographie de M. Rinaldi) ; enfin, le *Catalogo Numerico Tematico* de Rinaldi semble avoir livré les 7 cantates présumées de la Bibliothèque Nationale de Paris. Ceci explique tout au moins les chiffres signalés par W. Kolneder.

Les œuvres vocales profanes de Vivaldi de la Biblioteca Nazionale de Turin sont toutes contenues dans les tomes 27 et 28 de la collection Foà (anciennement cotés Cantate vol. I et II). Le premier de ces volumes renferme en tout 14 (ou 15) compositions : 11 cantates – dont une se trouve en deux copies – pour soprano ou contralto, et 3 compositions qui ne sont pas des cantates mais des *serenate* [19] : « La Gloria e Himeneo », « Serenata à 3 » et « La Sena Festeggiante. Serenata à 3 voci ».

L'Inventaire de NeD de ce volume diffère légèrement du contenu réel : la cantate n° 5 n'est pas pour basse mais pour soprano, et le manuscrit qui renferme le n° 15 du catalogue (*Rigore*, Cantata, alto, vlni, vla, incompleta) fait en réalité partie de la composition qui suit : la cantate *Amor hai vinto* pour « alto e 4tto » ; le mot *Rigore*, inscrit au début de chacune des trois parties d'orchestre (violons I et II, alto), est le dernier mot du récitatif initial de la cantate (« . . . quest'aspro tuo rigore ») et doit être compris non pas comme le titre de la composition mais comme un point de repère destiné aux

16. Antonio Vivaldi. Istituto d'Alta Cultura, Milan 1943, pp. 407–523.

17. M. Rinaldi écrit, p. 62: « Per il Catalogo l'autore si è valso largamente degli indici tematici curati della Dott. Olga Rudge e pubblicati dall' Accademia Musicale Chigiana di Siena ».

18. *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. III, 1968, pp. 109–179.

19. Voir plus loin la description de ces œuvres.

exécutants. Bien que le catalogue confirme que la musique de cette cantate diffère du n° 3 qui a le même texte, il ne signale pas, par contre, qu'elle est identique au n° 10, celui-ci étant la partition, le n° 14 (et n° 15 du catalogue) les parties séparées. Le catalogue thématique de O. Rudge dans SV corrige cette erreur, ce qui a permis à M. Rinaldi de signaler ce double dans la liste des « Doppioni » de son catalogue [20], mais ce qui apparemment a échappé à W. Kolneder.

Les compositions du second tome de « cantates » (Foà 28) se subdivisent d'après leur nature en quatre groupes : a) ff. 2–40, 9 cantates, dont une, la première, est pour contralto, orchestre à cordes et basse continue ; les 8 autres sont pour soprano et basse ; b) ff. 41–176, un ensemble de 47 airs provenant vraisemblablement tous des opéras de Vivaldi ; c) ff. 177–208, 6 cantates pour soprano et 2 cantates pour contralto, toutes avec basse continue ; d) ff. 209–302, l'oratorio *Juditha Triumphans* (anonyme et sans titre, mais autographe !).

L'inventaire de NeD de ce volume est très incorrect (les airs ne seront pas considérés ici, ne faisant pas partie du sujet traité). En se basant peut-être sur le fait que les 8 cantates des ff. 177–208 appartiennent au même genre musical que les neuf premières compositions du volume, l'auteur de l'inventaire a rassemblé ces 17 cantates au début de l'énumération, de sorte que la liste des airs commence au numéro 18. En acceptant, à la rigueur, ce procédé un peu singulier, on s'explique difficilement pourquoi la seconde série de cantates est recensée de nouveau, et cette fois-ci à l'endroit où elle se trouve réellement, à savoir entre les airs et l'oratorio. Il s'en suit que l'inventaire de NeD compte un total de 73 compositions – au lieu de 65 – dont 25 seraient des cantates. Le catalogue thématique manuscrit de O. Rudge dans SV réduit le nombre de cantates au chiffre exact, 17, mais en réunissant les informations de ces deux inventaires, M. Rinaldi a conclu que les 8 cantates de la seconde série du volume s'y trouvaient en deux exemplaires. Ces « doubles » sont par conséquent énumérés dans la liste des « Doppioni » [21]. Par contre, ni le catalogue thématique de O. Rudge, ni celui de M. Rinaldi ne corrigent les quelques erreurs de l'inventaire de NeD concernant les ensembles : la cantate n° 2 (qui est la composition anonyme et non-autographe) n'est pas pour « soprano e 4tto » mais pour soprano et basse continue, et il en est de même pour la cantate *Alla caccia* (n° 16 et 71 de l'inventaire de NeD), celle-ci étant composée pour contralto et basse continue et non pas pour « alto e 4tto ».

On constate ainsi que le catalogue non-thématique de NeD des compositions vocales de Vivaldi à Turin mentionne un total de 41 cantates : 24 pour

20. pp. 40–41.

21. pp. 40–41, nos 18 à 25 = Op. 306 n. 8 à 13, Op. 309 n. 2 et Op. 308.

soprano et basse continue, 2 pour contralto et basse, 1 pour basse et bc., 1 pour soprano, violon et bc., 9 pour soprano ou contralto, orchestre à cordes et bc. et 4 pour des ensembles plus grands. Ces chiffres correspondent exactement aux nombres signalés par W. Kolneder.

La grande majorité des œuvres déposées à la Sächsische Landesbibliothek à Dresde sont des concertos, principalement pour violon solo, auxquels s'ajoutent un certain nombre de sinfonie et de sonates diverses, mais en dépit de la prépondérance notoire des compositions instrumentales, la musique vocale est assez amplement représentée, par un total de 58 œuvres, dans ce fonds important : 2 motets et un *Laudate Pueri* pour soprano, orchestre à cordes et basse continue, 16 airs de l'opéra *Arsilda Regina di Ponto*, 28 airs provenant pour la plupart de *La Fida Ninfa*, un terzetto pour soprano, contralto et ténor, accompagnés par l'orchestre à cordes, du même opéra, et enfin 10 cantates. De celles-ci, six sont écrites pour soprano et basse continue, une est « à Canto Solo [= soprano] con Flauto Trav^r » plus la basse, et les trois dernières sont composées pour contralto et basse. Malgré ce nombre relativement élevé d'œuvres vocales, celles-ci n'ont pas réussi à attirer l'attention de tous les auteurs des anciens catalogues : elles ne sont mentionnées ni dans NeD, ni dans SV ; par contre, M. Rinaldi signale dans sa monographie [22] l'existence de 56 œuvres vocales, et parmi elles 11 cantates ; aussi est-il fort singulier que ces compositions ne soient pas répertoriées dans son *Catalogo Numerico Tematico*, dont la préface déclare néanmoins : « da ora in poi, infatti, tutte le composizioni del Vivaldi – dal concerto alla sonata, dal melodramma alla cantata, dall'oratorio al più modesto dei motetti – hanno un numero di identificazione, una tonalità definita, nonché un punto esatto di riferimento per la ricerca dei manoscritti e delle edizioni originali » [23].

La source d'informations de W. Kolneder au sujet des cantates de Dresde semble avoir été le *Quellenlexikon* de Eitner, qui pour ces compositions est plus exhaustif que l'exposé de M. Rinaldi. Eitner écrit, en effet : « Dresden. Mus. Ms. 835. Cantata à Sopr. c. Fl. trav. P. – 3 Cantate à A. col B. – 7 Cantate à Sopr. col B. qufol. », ce qui correspond aux indications de W. Kolneder. Le *Quellenlexikon* de Eitner est certainement, même de nos jours, un ouvrage extrêmement utile, mais il est bien connu qu'il ne doit être consulté sans réserve. Dans le cas présent, une simple vérification des manuscrits de la Sächsische Landesbibliothek révèle qu'ils ne renferment que 10 cantates, dont cinq se retrouvent dans les collections de la Bibliothèque Nationale à Turin.

En dehors de ces deux bibliothèques, qui sans comparaison constituent les fonds les plus riches et les plus importants pour la musicologie vivaldienne, les documents qui transmettent les œuvres de ce musicien se trouvent dans une grande quantité de bibliothèques européennes : en Allemagne, en Angleterre,

22. p. 402, nos 40 à 55.

23. pp. 9–11.

en Autriche, en France, en Italie, en Norvège, en Pologne, en Suède, etc. L'importance de ces collections varie naturellement selon le nombre de documents qui y sont déposés ; en général, celui-ci n'est pas très élevé, mais quelques bibliothèques se distinguent pourtant par une quantité assez considérable de documents vivaldiens : la bibliothèque universitaire de Lund et notamment la Bibliothèque Nationale de Paris, à laquelle les anciens fonds de la bibliothèque du Conservatoire de Paris furent transférés en 1935 [24]. De ce fait les collections de la BN doivent être considérées comme l'une de nos sources les plus précieuses, notamment de musique vocale, la musique instrumentale n'y étant que faiblement représentée. Ces œuvres vocales sont exclusivement des airs d'opéras tels que *Ercole sul Termidonte*, *Tito Manlio*, *Il Giustino* et *Tigrane*, et les collections ne renferment donc ni motets, ni cantates de Vivaldi.

Le manuscrit (ancienne cote Vm7 1655, nouvelle cote Vm7 261) qui renferme les 13 motets attribués à Vivaldi dans le « Catalogue du fonds de musique ancienne à la Bibliothèque Nationale » par J. Ecorcheville, porte l'inscription suivante : « ... Di Filippo Vital[i] maestro di Cap[pe]lla del Ser[enissi]mo Gran Duca di Toscana ».

Parmi les nombreux airs de Vivaldi se trouvent, dans le manuscrit Vm7 7694, les 8 airs suivants : p. 35 *Amato ben tu* (soprano, violon et bc.), p. 127 *Seben sente* (soprano, orchestre à cordes, bc.), p. 137 *Par mi udirti* (contralto, violon, bc.), p. 205 *Ti sento, si, ti sento* (contralto, orchestre à cordes, bc.), p. 233 *Lascera l'amata* (soprano, violon, bc.), p. 238 *Sento con quel diletto* (soprano, violon, bc.), p. 257 *La farfalletta* (soprano, orchestre à cordes, bc.), p. 415 *Scorre il fiume* (basse, orchestre à cordes, bc.). Ce manuscrit fait partie de l'ancien fonds de la Bibliothèque Nationale, et les airs sont par conséquent inventoriés dans le catalogue d'Ecorcheville déjà cité, où chacun d'eux est bien intitulé « Aria ». Le manuscrit est de plus indiqué dans l'inventaire de NeD des microfilms de l'Accademia Musicale Chigiana, selon lequel il renfermerait cependant 21 airs. Le catalogue thématique manuscrit de O. Rudge dans SV fournit ensuite les incipit de 7 de ces compositions (le *Par mi udirti* manque), mais le catalogue ne précise pas que ce sont des airs d'opéra. La monographie de M. Rinaldi reproduit les 7 incipit, toujours sans indication de genre, mais la liste de la « Musica manoscritta esistene nelle biblioteche » affirme par contre que chacune des 7 compositions de la Bibliothèque Nationale de Paris est une « cantata », et cette appellation est reprise dans le Catalogo Numerico Tematico. En rédigeant cet inventaire, M. Rinaldi a par surcroît transformé l'air pour basse, *Scorre il fiume*, en une cantate pour contralto, bien que la clef de fa soit conservée à l'incipit. Sous les numéros d'opus 318 et 319, le Catalogo Numerico Tematico mentionne ainsi « Cinque

24. MGG, tome IX, col. 1050.

cantate per soprano e strumenti vari » et « Due cantate per voce e quartetto » ; ces deux dernières sont pour contralto.

Les informations du livre de W. Kolneder au sujet des sept cantates présumées de Paris correspondent d'une manière frappante aux données du catalogue de M. Rinaldi, et il est donc plus que probable que l'auteur allemand se soit basé sur l'inventaire italien. Cependant, on ne s'explique que difficilement ce procédé si l'on tient compte de ce que W. Kolneder a annoncé lui-même à plusieurs occasions – et avec juste raison, cela est certain – au sujet du catalogue de Rinaldi.

Dans le même livre sur Vivaldi [25] l'auteur écrit que l'inventaire « von Mario Rinaldi kann als völlig gescheitert bezeichnet werden, wobei kriegsbedingte Schwierigkeiten nur zum Teil als Entschuldigung gelten können, weil sie die vielen nicht aufgenommenen oder auch doppelt angeführten Werke nicht erklären », et dans un article publié en 1966 dans *Die Musikforschung* [26], le catalogue est caractérisé comme une « wissenschaftlich höchst bedenkliche Arbeit ». Ce dernier article se reporte en grande mesure à une étude du même auteur, datant de 1954 et consacrée à l'analyse critique des différents catalogues existants de la production de Vivaldi [27]. L'inventaire de M. Rinaldi y est encore une fois caractérisé comme « vollständig gescheitert », et plus loin il est écrit : « Zudem scheint Rinaldi die Bestände nicht selbst gesehen, sondern nur nach Rudge gearbeitet zu haben, sonst hätten nicht Irrtümer wie die in der Fachwelt viel belachten « Konzerte für 5 Trompeten » vorkommen können. (Die Bezeichnung str [= stromenti] bei Rudge hat Rinaldi als 5 tr gelesen !) Wie oberflächlich die Arbeit ist, geht daraus hervor, dass Identitäten nicht erkannt wurden und einige Werke somit doppelt aufscheinen (. . .) Der Katalog ist ausserdem nicht annähernd vollständig, fast 2/3 der Dresdener Werke fehlen ». Toutes ces remarques sont parfaitement justes et elles renferment en réalité une mise en garde sérieuse contre l'emploi du *Catalogo Numerico Tematico* pour des études musicologiques.

Pour dresser l'inventaire des cantates de Vivaldi, il faut avant tout exclure de l'ensemble de ses œuvres vocales profanes les compositions qui n'appartiennent pas spécifiquement à ce genre particulier. Pour la plupart des auteurs qui traitent des compositions vocales (et notamment pour M. Rinaldi et W. Kolneder qui sont les seuls à procéder de façon systématique), le domaine de la musique profane n'est constitué que de *cantates* (les opéras exceptés, naturellement), mais il est en réalité nécessaire de faire le discernement entre deux genres qui se distinguent par un ensemble et un contenu musical différents. Cette distinction est même soulignée par la présence de deux appella-

25. p. 48.

26. 1966, p. 186.

27. *Archiv für Musikwissenschaft*, pp. 323–331. Cf. l'article de H. R. Jung dans la même revue, 1955, pp. 314–318.

tions précises : *cantata* d'une part et *serenata* d'autre part. Dans MGG [28], article « Die italienische Kantate im 18. Jahrhundert », Helmut Hücke précise que « Die Übergänge zwischen der Glückwunschkantate, dem Prologo sowie den umfangreicheren Feste teatrali, Azioni teatrali, Complimenti, Componimenti, für die das Wort Serenata als eine Art Sammelbegriff gebraucht wird, sind fließend. Auch derartige Stücke werden häufig als « Cantata » bezeichnet . . . », mais chez Vivaldi les appellations ne semblent présenter aucune ambiguïté. Elles sont au contraire très nettes.

Les compositions avec la désignation *cantata* qui peuvent lui être attribuées sont exclusivement écrites pour *une* voix solo, accompagnée soit par la basse continue, éventuellement avec le supplément de quelque instrument obligé (violon, flûte), soit par l'orchestre à cordes à quatre parties, qui, lui aussi, peut être renforcé par l'addition d'instruments solistes (2 cors, 2 violons) [29]. Ces œuvres sont sans exception composées de deux airs dont le tempo et le rythme, et même souvent le ton, sont différents. Entre ces deux airs, qui ont toujours la forme de Da-Capo, se situe un récitatif assez bref, et dans certains cas, les cantates sont de plus introduites par un récitatif. Les *cantate*, qui sont ainsi composées de 3 ou de 4 « numéros », ont nettement le caractère de musique de chambre.

Des cinq compositions actuellement connues qui sont expressément intitulées *serenata*, deux seulement sont transmises en entier, mais l'analyse des partitions, complétée par l'étude des livrets conservés, permet de relever certains traits caractéristiques qui sont sans doute applicables à toutes les œuvres de cette appellation. Il en résulte que celles-ci diffèrent essentiellement des cantates : principalement, les *serenate* sont composées pour *plusieurs* parties vocales, qui, de plus, sont exécutées par des personnages allégoriques et non pas par des chanteurs « anonymes ». De ce fait, les *serenate* se rapprochent de l'opéra ; R. de Candé [30] rattache ainsi la *Serenata* à 3, « sorte d'opéra miniature », au domaine de la musique dramatique, et l'une des compositions dont seul de livret subsiste est vraisemblablement identique à la composition anonyme signalée dans la « Drammaturgia » de Leone Allaci : « Gare del dovere, tributario di Lodi al Merito singolare di Sua Ecc. il Sig. Cav. Francesco Quirini (etc.). Serenata. – in Venezia, senz'anno. – d'Incerto Autore » ; le fait que la composition est mentionnée dans cet ouvrage semble étayer l'hypothèse d'une représentation scénique de l'œuvre. Les *serenate* se distinguent en outre par leurs proportions sensiblement plus vastes que celles des *cantate* : La Sena Festeggiante, divisée en deux parties introduites chacune par une ouverture pour orchestre à cordes, compte ainsi 35 « numéros » : récitatifs, airs, duos,

28. Tome VII, col. 564.

29. Cf. Eugen Schmitz: Geschichte der weltlichen Solokantate. VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1955, p. 173.

30. Vivaldi, collection Solfèges, Editions du Seuil, Paris 1967, p. 158.

chœurs, etc., et la *Serenata* à 3 en compte un total de 30. Les *serenate* ne sont cependant pas des opéras proprement dit : plus brèves, elles ne renferment ni les intrigues, ni les effets dramatiques des grandes pièces de théâtre, et leur texte n'est pas non plus divisé en actes et en scènes. Les *serenate* doivent par conséquent être considérées comme un genre musical indépendant, tenant pour ainsi dire le milieu entre d'une part la *cantata*, musique de chambre, et d'autre part l'opéra, musique de théâtre par excellence. Qu'elles soient exécutées avec une mise en scène ou simplement en concert, est une question moins importante pour faire la distinction entre les genres différents. Enfin, contrairement aux *cantate*, les *serenate* sont souvent munies d'un titre particulier : « Le Gare del dovere », « La Sena Festeggiante », « L'Unione della pace e di Marte » ; mais il y a lieu d'observer qu'il ne s'agit point là d'une règle sans exceptions : la *Serenata* à 3 et la *Serenata* a quattro voci, représentée à Mantoue en 1726, n'ont ainsi pas d'autre titre.

A ce propos, trois compositions de Vivaldi méritent une attention particulière : « Il Mopso », « La Gloria e Himeneo » et « Le Gare della giustizia e della pace ». La première est citée dans la « Drammaturgia » de Leone Allaci dans ces termes : « Il Mopso. Egloga Pescatoria (à cinque voci) cantata dalle Virgine della Pietà di Venezia (...) Musica di D. Antonio Vivaldi, Veneziano ». L'appellation d'« egloga » (petit poème pastoral) d'une part, le nombre de parties vocales d'autre part, font supposer que la composition appartient à la même catégorie d'œuvres que les *serenate*. M. Pincherle [31] signale qu'il ne s'agit pas d'un opéra mais d'une cantate, et W. Kolneder [32] parle de « die szenische Kantate 'Mopso' », et affirme que « manche Autoren zählen auch eine fünfstimmige Kantate « Il Mopso », die vielleicht auch szenisch aufgeführt wurde, zu den Bühnenwerken ». L'auteur semble partager cette opinion, car la composition n'est pas comprise dans l'énumération des cantates. Chez R. Giazotto, A. Girard [33] signale que la composition se trouve dans le fonds de Turin : « Foà, cant. vol. III ». Malheureusement, ce volume n'existe pas, et la composition demeure en réalité totalement inconnue, car ni la partition, ni le livret en ont été retrouvés. R. de Candé [34] affirme toutefois qu'un quatuor et quintette enchainés seraient empruntés à l'opéra *La Verità in Cimento*, mais le manuscrit qui transmet ces deux compositions (Turin, Foà 28, fol. 165 et fol. 169) ne semble renfermer aucune indication pouvant confirmer cette supposition. En outre, seul le quintette, dont le thème initial est identique à celui du quatuor, fait partie de l'opéra en question, dans lequel il achève le second acte (Foà 33, fol. 266 et suivants).

31. Vivaldi et la musique instrumentale, p. 61. Cf. Vivaldi du même auteur, Editions Le Bon Plaisir, Librairie Plon, Paris 1955, p. 181.

32. op. cit., p. 32 et p. 202.

33. op. cit., p. 345.

34. op. cit., p. 159.

L'erreur remonte sans doute à la liste des airs du fonds de Turin publiée dans NeD, suivant laquelle la composition en question proviendrait effectivement de « [II] Mopso ».

La seconde composition qui mérite attention est connue d'un manuscrit autographe à Turin (Foà 27, ff. 62–94). À la première page, qui renferme le début du récitatif initial, Vivaldi a inscrit les seuls mots « La Gloria » et en dessous « Himeneo », et la composition se présente par conséquent sans nom d'auteur et sans indication de genre. Une grande partie des manuscrits autographes qui transmettent des œuvres d'une certaine importance sont introduits par une page sur laquelle le compositeur, en dehors de son propre nom, a inscrit le titre de la composition, suivi en général d'une indication plus ou moins détaillée de l'ensemble de parties instrumentales et vocales. Parmi de nombreux exemples on peut citer le « Concerto Funebre », les deux concertos « in due Cori per la S. S. Assuntione di M[aria] V[ergine] », le « Beatus Vir » en deux chœurs, la « Serenata à 3 ». Dans ces manuscrits la notation musicale commence soit à la page suivante, soit au recto du folio suivant. Si, par contre, la notation musicale commence à la première page du manuscrit, ainsi que cela est le cas pour la grande majorité des concertos, des sonates, des cantates et même des opéras, le titre de la composition et le nom de l'auteur sont inscrits sur cette même page. Le manuscrit qui renferme la composition en question semble ainsi montrer que Vivaldi pour une fois aurait agi contre ses habitudes, mais il est en réalité bien plus probable que le manuscrit originellement ait été précédé d'une page de titre (et éventuellement d'une sinfonia ?), actuellement disparue, sur laquelle il aura inscrit les différentes informations. Cela explique, en effet, non seulement l'anonymat de la composition, mais encore la présence, sinon un peu singulière, des mots isolés « La Gloria » et « Himeneo », qui seraient ainsi non pas le titre de l'œuvre mais la liste des personnages. La page de titre étant inconnue, il est impossible de savoir comment Vivaldi a dénommé sa composition, voire même si il lui a donné un titre particulier, mais il ne fait pas de doute que l'œuvre suit de près le modèle des compositions appelées *serenata* : les deux solistes, un soprano et un contralto, sont des personnages allégoriques, dont les noms apparaissent régulièrement dans le manuscrit suivant la marche de l'action, et le nombre de « numéros » s'élève à un total de 22 : 11 récitatifs, 9 airs et 2 duos. Il sera par conséquent le plus convenable de ranger la composition parmi les *serenate* et de conserver le titre « La Gloria e (l') Himeneo », adopté par tous les auteurs.

La troisième œuvre qui attire une attention particulière est inventoriée en appendice dans le « Catalogo delle Composizioni Musicali Continente Oratori Sacri, Componimenti da Camera, Serenate e Opere, composte e rappresentate sotto il Gloriosissimo Governo . . . di Carlo VI » [35]. Le n° 68 de cet appen-

35. Vienne, Oesterreichische Nationalbibliothek, cote S.M. 2452.

dice est une composition intitulée : « Le Gare della Giustitia e della Pace. Per il Gloriosissimo Nome della Sacra Ces^a : e Cat^a : Real Maestà di Carlo VI. Cantato in Venezia. Poesia di Giovanni Batta : Catena. Musica, d'Antonio Vivaldi ». La partition et le livret de la composition n'ayant pas été retrouvés, ce texte récemment découvert [36] en constitue l'unique source, et il s'en suit que le genre musical auquel elle appartient ne peut être déterminé avec certitude. Cependant, la présence d'un titre particulier semble indiquer qu'il s'agisse d'une œuvre apparentée aux *serenate*, et elle sera par conséquent inventoriée parmi ces œuvres. Il y aura lieu de noter, enfin, que la découverte de ce document amplifie nos connaissances sur les rapports entre Vivaldi et l'empereur Charles VI, à qui le musicien dédia deux collections de concertos intitulées « La Cetra ».

Avant de procéder à l'énumération des cantates de Vivaldi il sera nécessaire d'envisager un dernier problème que W. Kolneder soulève avec juste raison. A la suite de la liste des cantates l'auteur écrit : « Ausserdem liegen in diesen Bibliotheken sowie auf Schloss Wiesentheid über 100 Arien, die wohl zumeist aus erhaltenen oder verlorenen Opern Vivaldis stammen, von denen aber ein Teil sicherlich als für sich allein stehende Kurzkantaten komponiert wurde ». (En réalité, les nombreux airs dont la musicologie vivaldienne a connaissance se trouvent dans un grande quantité de bibliothèques : Berlin, Copenhague, Lund, Londres, Milan, Munich, Münster, Rome, Rostock, Schwerin, Sondershausen, etc.). Ces compositions ne sont dans aucun cas intitulées *cantata*, mais cela n'empêche pas que Vivaldi, ainsi que le suppose W. Kolneder, ait pu écrire des airs isolés, n'ayant donc aucun rapport à quelque œuvre dramatique ; la musique vocale profane de Vivaldi serait ainsi continuée non pas de deux, mais de trois catégories différentes : les *arie da camera*, les *cantate* et les *serenate*.

Or, la question est de savoir quels seront les critères qui permettront aux musicologues de déterminer si un air quelconque est une composition isolée, ou si il provient d'un opéra. Dans certains cas les sources mêmes communiquent la provenance des airs (comme par exemple un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris qui renferme au moins 6 airs munis d'un titre tel que « Del Vivaldi. 2^{da} di Capranica 1723 nel Ercole sul Termodonte »), mais pour les airs sans indication d'origine – qui sont les plus nombreux – le problème est extrêmement complexe. Il a été établi que Vivaldi a composé un nombre très élevé d'opéras, mais seulement une vingtaine d'entre eux sont, grâce aux fonds Giordano et Foà, arrivés jusqu' à nous. Afin de pouvoir déterminer l'origine des nombreux airs déposés dans les diverses bibliothèques, il est naturellement indispensable de dresser avant tout de façon détaillée le

36. Je désire exprimer ici ma reconnaissance au Dr Th. Antonicek, Vienne, qui avec bienveillance m'a signalé l'existence du document.

37. Cote du manuscrit : D. 13.593.

catalogue des opéras connus, c'est à dire en communiquant les incipit de tous les récitatifs, airs, duos, chœurs, etc. ; de grande utilité pour cette identification est également l'étude des livrets imprimés, qui le plus souvent sont les uniques sources qui nous sont transmises des ouvrages dramatiques. A titre d'exemple, l'air déjà cité à plusieurs reprises, le « Ti sento, si, ti sento », a été employé par Vivaldi dans plusieurs opéras [38] (*La Costanza trionfante* [Venise 1716], *Artabano Re dei Parti* [Venise 1718 ; par contre il ne se trouve pas dans la version du même opéra représentée à Mantoue en 1725, ni dans le *Doriclea*, autre version des mêmes opéras, [exécutée à Prague en 1732], *Ercole sul Termodonte* [Rome 1723]) et il se retrouve en outre dans plusieurs opéras arrangés ou compilés par d'autres musiciens (*Die über Hass und Liebe siegende Beständigkeit* [Hambourg 1719], *La Tirannia castigata* [Prague 1726]). Par l'intermédiaire des divers livrets il a été possible d'établir la provenance d'un grand nombre des airs isolés, mais il est probable, d'un autre côté, qu'une partie restera indéterminable puisque certains opéras ne sont connus que de nom, et d'autres peuvent encore avoir disparu en ne laissant aucune trace. Cependant, même si tous les airs sont identifiés, un problème important subsistera : plusieurs d'entre eux sont connus en versions différentes, dont certaines ont nettement le caractère de musique de chambre (accompagnement réduit, ne comprenant souvent que la seule basse continue), mais à qui faut-il attribuer ces transformations : à Vivaldi ou à quelque musicien inconnu ? La documentation actuellement disponible n'est pas susceptible de nous en fournir la solution, et les airs doivent donc, pour le moment, être laissés hors de considération.

Dans l'inventaire suivant des 39 cantates de Vivaldi dont j'ai pu avoir connaissance, chaque œuvre est désignée par les premiers mots du texte initial, que celui-ci provienne d'un récitatif ou d'un air (deuxième colonne) ; couramment employé, ce procédé semble plus convenable que celui qui est pratiqué par O. Rudge – et par conséquent par M. Rinaldi – et qui consiste à citer le début du premier air, même dans les cas où les cantates commencent par un récitatif. Les noms des cantates ne correspondent donc pas toujours à ceux qui sont signalés dans le *Catalogo Numerico Tematico* de M. Rinaldi, mais afin de permettre l'identification de chaque œuvre, les numéros de ce catalogue sont communiqués dans la mesure où les compositions y sont inventoriées (quatrième colonne). Etant donné que la liste des cantates sera publiée prochainement dans le catalogue thématique des compositions de Vivaldi, où elles sont recensées dans l'ordre de la nouvelle numérotation des œuvres (troisième colonne), il a semblé préférable de dresser ci-après l'inventaire systématique des documents qui transmettent ces compositions, classés par

38. L'air se retrouve dans la partition de l'opéra *Il Teuzzone* (Turin, BN, Foà 33, fol. 48v à 51r), dont le livret n'a pas été retrouvé. (La liste des livrets demeurant inconnus est publiée dans *Informations* 1971.2).

fonds et désignés par leur cote ; il y a lieu de noter que la cantate à Oxford, RV 753, a été découverte depuis l'achèvement du manuscrit de l'édition abrégée du catalogue (mai 1971), et elle a donc été ajoutée à la numérotation des œuvres suivant les méthodes prévues pour le catalogage des compositions nouvellement découvertes. Les informations de la dernière colonne concernent enfin les compositions elles-mêmes : les indications des ensembles sont suivies des tons de chacun des deux airs des cantates, mis entre crochets ; les tons écrits avec majuscule sont les tons majeurs, les tons mineurs étant désignés par les lettres minuscules.

De l'inventaire se dégage enfin que les cantates profanes de Vivaldi actuellement connues sont bien au nombre de 39 :

Soprano et basse continue	22
Contralto et basse continue	8
Soprano, instrument(s) et basse continue	5
Contralto, instrument(s) et basse continue	4

LES CANTATES DE VIVALDI

1) Turin, Bibliothèque Nationale.

a) Collection Foà, volume 27

Folios	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
2-5	Par che tardo – Dresden: 1/J/7, 96-101	662	301,1	Soprano et bc. [Fa – Fa]
6-9	Geme l'onda che parte – Dresden: 1/J/7, 64-71	657	301,2	Soprano et bc. [Do – Do]
10-13	Amor hai vinto	651	301,3	Soprano et bc. [do – la]
14-17	Tra l'erbe i zeffiri	669	301,4	Soprano et bc. [Si bém. – Si bém.]
18-21	All'or che lo sguardo	650	303	Soprano et bc. [Fa – Fa]
22-26	La farfelletta s'aggira	660	301,5	Soprano et bc. [La – La]
27-32	O mie porpore più belle « Cantata in Lode di Monsignor Vescovo Bagni di Mantova ». – Ms. ano- nyme, mais autographe.	685	305,1	Contralto, violons I et II, alto et bc. [Fa – Fa]
33-40	Lungi dal vago	680	301,6	Soprano, violin solo et bc. [sol – Mi bém.]
41-52	Qual in pioggia dorata « Cantata Prima In lode di S.A.S. Il Prencipe Fe- lippo d'Armistath Gov- erne: di Man ^a : etc. ». [sic]. Del Vivaldi	686	305,2	Contralto, 2 cors, violons I et II, alto et bc. [Fa – Fa]
53-61	Amor hai vinto (partition)	683	302,1	Contralto, violons I et II, alto et bc. [mi – Do]
254-261	Amor hai vinto (parties séparées)	683	302,2	même œuvre
262-267	Vengo à voi luci adorate	682	301,7	Soprano, violons I et II, alto et bc. [Do – Do]

Les folios 62-94, 95-145 et 146-253 du volume 27 renferment les *serenate* « La Gloria e Himeneo », « Serenata à 3 » et « La Sena Festeggiante ».

b) Collection Foà, volume 28

Folios	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
2–12	Cessate omai cessate	684	309,1	Contralto, violons I et II, alto et bc. [sol – Mi bém.]
13–14	Indarno cerca la Tortorella. Ms. anonyme, non-autographe	659	307	Soprano et bc. [sol – sol]
15–18	Elvira, Elvira, anima mia	654	306,1	Soprano et bc. [sol – do]
19–22	Si levi dal pensier	665	306,2	Soprano et bc. [Fa – Fa]
23–25	Il povero mio cor	658	306,3	Soprano et bc. [do – sol]
26–29	Nel partir da te mio cor Ms. anonyme, mais autographe	661	306,4	Soprano et bc. [Mi bém. – Mi bém.]
30–32	Del suo natio rigore	653	306,5	Soprano et bc. [do – do]
33–36	All'ombra d'un bel faggio Ms. anonyme, mais autographe	649	306,6	Soprano et bc. [Si bém. – Fa]
37–40	Aure voi più non siete	652	306,7	Soprano et bc. [mi – mi]
177–180	Sorge vermiglia in ciel – Dresden: 1/J/7, 88–95	667	306,8	Soprano et bc. [sol – la]
181–184	Fonti di pianto piangete – Dresden: 1/J/7, 80–87	656	306,9	Soprano et bc. [Si bém. – Si bém.]
185–188	Seben vivono senz'alma	664	306,10	Soprano et bc. [Fa – Fa]
189–192	Si si luci adorate	666	306,11	Soprano et bc. [Fa – la]
193–196	Era la notte – Dresden: 1/J/7, 72–79	655	306,12	Soprano et bc. [si – mi]
197–200	T'intendo si mio cor	668	306,13	Soprano et bc. [Do – Do]
201–204	Alla caccia, alla caccia	670	309,2	Contralto et bc. [Ré – Ré]
205–208	Care selve amici prati	671	308	Contralto et bc. [Do – Do]

Les folios 41–176 et 209–302 du volume 28 renferment les 47 « airs » (dont un quatuor et un quintette, ce dernier provenant du second acte de *La Verità in Cimento*) et l'oratorio « Juditha Triumphans ».

2) Dresde, Sächsische Landesbibliothek
Manuscrit 1/J/7

Pages	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
57–63	Scherza di fronda	663	–	Soprano et bc. [Mi bém. – Mi bém.]
64–71	Geme l'onda che parte – Foà 27, fol. 6	657	301,2	Soprano et bc. [Do – Do]
72–79	Era la notte – Foà 28, fol. 193	655	306,12	Soprano et bc. [si – mi]
80–87	Fonti di pianto piangete – Foà 28, fol. 181	656	306,9	Soprano et bc. [Si bém. – Si bém.]
88–95	Sorge vermiglia in ciel – Foà 28, fol. 177	667	306,8	Soprano et bc. [sol – la]
96–101	Par che tardo – Foà 27, fol. 2	662	301,1	Soprano et bc. [Fa – Fa]
102–113	All'ombra di sospetto	678	–	Soprano, flûte traversière et bc. [Sol – Sol]
114–120	Perfidissimo cor!	674	–	Contralto et bc. [sol – ré]
121–128	Pianti, sospiri	676	–	Contralto et bc. [Fa – Fa]
129–136	Qual per ignoto	677	–	Contralto et bc. [mi – do]

Les folios 1–56 du volume renferment une cantate de Tozzi [?] et une cantate anonyme.

3) Florence, Biblioteca del Conservatorio « Cherubini ».

Tome second du manuscrit 772 (ancienne cote D-II-568/9), renfermant des cantates de plusieurs auteurs: Pistocchi, Albinoni, Bononcini, Bern. Sabatini [?], Tosi, etc.

Numéros	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
11	Piangi, gemo, sospiro	675	–	Contralto et bc. [ré – ré]
13	Ingrata lidia hai vinto	673	–	Contralto et bc. [sol – Mi bém.]
14	Filli di gioia	672	–	Contralto et bc. [fa – fa]

4) Meiningen, Staatliche Museen

Manuscrit Ed 82^b, daté de 1727, et renfermant des cantates de plusieurs auteurs: Porpora, Franc. Stiparoli, Dom. Manini, Giuseppe de Majo, etc.

Numéro	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
11	Che giova il sospirar	679	–	Soprano, violons I et II, alto et bc. [Fa – ré]

5) Oxford, Bodleian Library

Manuscrit Mus. Sch. D. 223, daté de 1714 [sic!], et renfermant des cantates de plusieurs auteurs: Bononcini, Perti, Ariosti, Stradella, Mancini, Al. Scarlatti, etc.

Numéro	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
12	Prendea con mandi latte	753	–	Soprano et bc. [do – do]

6) Tenbury Wells, St Michael's College

Manuscrit 1131, renfermant des cantates de plusieurs auteurs: Händel, Pepusch, Purcell, Ariosti, Bononcini, etc.

Numéro	Titre (incipit)	RV	Rin.	Remarques
2	Perche son molli	681	–	Soprano, 2 violons soli, violons I et II et bc. [Sol – Sol]

Janvier 1972

Depuis la rédaction de cet article j'ai du déterminer, par l'intermédiaire d'un livret, l'origine du quatuor *Anima del cor mio* qui précède le quintette *Anima mia mio ben* dans le volume Foà 28 (fol. 165–168 et 169–175). Le quatuor, et un certain nombre des airs du même fonds, proviennent de l'opéra *La Candace o siano li veri amici* (Mantoue, carnaval 1720).