

zykol. 1929–31 na uniwersytecie w Wiedniu i 1936–37 w Paryżu; 1956 uzyskał stopień kandydata nauk, a 1961 doktora w konserwatorium w Leningradzie. Pracował w Rydze: 1922–38 uczył w instytucyjach pedagogicznych, 1937–44 i 1946–61 w konserwatorium, od 1941 jako profesor, ponadto 1925–29 pełnił funkcję kierownika literackiego w operze narodowej; 1932–39 wydawał czasopismo „Mūzikas apskats”, od 1946 był profesorem w instytutach etnografii i folkloru Akademii Nauk Łotwy. 1961 zwolniony z pracy za publikację zbioru recenzji (ważnych za antyradz.) łot. kompozytora i krytyka muz. J. Zālītisa (†1943).

Prace — *Kordirigenta māksla* (sztuka dyrygowania chórem), Ryga 1928, 21947; *Latvju skanņu mākslinieku portrejas* (portrety muzyków łot.), z R. Krodere, Ryga 1930; *Wospitanije slucha*, 4 z., Ryga 1931–36; *Mūzikas vēsture* (historia muzyki), Ryga 1937; *Latviskaja SSR*, z N. Grinfeldem, Moskwa 1954, 21957; *A. Kalniņš*, Ryga 1968, przekł. ros. Leningrad 1980; *Latviskaja narodnaja piesnia*, Moskwa 1969; *Tautas dziesma latviešu mūzikā* (pieśń lud. w muzyce łot.), Ryga 1970; *Latviešu mūzikas vēsture* (historia muzyki łot.), z L. Krasinską, t. 1, Ryga 1972; *Mūzikas kritika*, Ryga 1973 □ *J. Vītola dzīve* (życie J. Vītola), w: *J. Vītols*, red. J. Graubiņš, Ryga 1944; *Rainis latviešu mūzikā*, w: *Jāņa Raiņa daiļrade*, red. J. Niedre, Ryga 1954; *Die lettischen Hirtenlieder*, „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde” XIII, 1967; *Stilveju osobiennosti latviskoj narodnoj piesni godowogo ziemliedzičeskogo cykła*, w ks. VII międzynarod. kongr. nauk antropologicznych i etnogr. w Moskwie 1964, red. S. Tołstow, Moskwa 1970, odb. w jęz. ros. i ang. Moskwa 1964; *Muzikalnaja kultura Latwii XVII–XVIII wieków*, MAEO. Acta Scientifica III, Bydgoszcz 1972 □ wydania: *Ciņas dziesmas* (pieśni walki), z V. Grebelem i E. Kokarem, Ryga 1957; *Latviešu tautas mūzikā* (łot. muzyka lud.), 5 t., Ryga 1958–86.

Prace V. dotyczą głównie łot. muzyki lud., zwłaszcza pieśni; jest on autorem edycji i monograficznych oprac. z tego zakresu, a ponadto pierwszej powszechnej hist. muzyki w języku łot. Do jego osiągnięć należy opublikowanie wielotomowej antologii muz. twórczości lud., obejmującej pieśni pracy (1958), pieśni weselne (1968), pieśni dziecięce i żałobne (1971), pieśni doroczne (1973) i pieśni zaręczynowe (1986).

Lit. L. Kārklīņš *J. V. par mūziku*, w: *J. V. Mūzikas kritika*, Ryga 1973; S. Stumbre *Atmiņu skices*, „Latviešu mūzikā” X, 1973; *Latviešu folklorā. Žanri, stils*, red. E. Kokare, J. Darbiniece, Ryga 1977 (zawiera spis prac V.); G. Bernandts, I. Jampolski *Sovietskie kompozitory i muzykovedy*, t. 1, Moskwa 1978. KMor

Vitous Miroslav Ladislav, *6 XII 1947 Praha, amer. kontrabasista, gitarzysta jazzowy i pedagog czes. pochodzenia. Uczył się gry na skrz. i fort., studiował u F. Posta (kb.) w konserwatorium w Pradze. 1966 jako laureat międzynarod. konkursu jazz. w Wiedniu otrzymał stypendium Berklee School of Music w Bostonie. 1967 wyjechał do N. Jorku, gdzie grał z czołowymi muzykami amer., m.in. Artem Farmerem, Freddieem Hubbardem, kwintetem Boba Brookmeyera i Clarka Terry'ego, zespołami Milesa Davisa i Herbiego Manna, Chickiem Coreą i Wayneem Shorterem. 1970–73 występował z grupą Weather Report (*I Sing the Body Electric* 1972, *Weather Report Live in*

Tokyo 1972, *Mysterious Traveller* 1974). W l. 1982–89 wykładał w New England Conserv. w Bostonie (1984–87 dziekan wydziału jazz.), w końcu lat 80. prowadził wiele kursów jazz. w Europie. Dydaktyka nie ograniczała jego działalności koncert.; 1979–82 był liderem M. Vitous Group, 1981 grał w trio Ch. Corei. 1988 występował w Niemczech z koncertami sol., zaś na pocz. lat 90. grał z Janem Garbarkiem, Peterem Erskinem (*Star* 1991) i Trilokiem Gurtu. 2003 nagrał album *Universal Syncopations*. Od 1992 V. wykorzystuje nowe technologie dźwięku, zajmuje się także samplingiem dźwięku, wydając bibliotekę brzmień akust. w serii «M. Vitous. Symphonic Orchestra Samples». Jest jednym z najbardziej wszechstronnych kontrabasistów i gitarzystów bas.; doskonale sprawdza się zarówno w jazzie mainstreamowym, jak i formacjach jazz-rockowych. Kontrabas traktuje jako instr. melod. i koloryst., nawiązując do stylistyki Scotta La Faro. BChm

Vitry Philippe de → Philippe de Vitry

Vittori, Victorij, Vittorij, **Loreto**, Victorius Laurentus, pseud. Rovitti Olerto, ochrzcz. 5 IX 1600 Spoleto, †23 IV 1670 Rzym, wł. śpiewak kastrat (sopran), kompozytor i poeta. Od 1614 śpiewał w chórze katedry w Spoleto, gdzie zwrócił uwagę tamtejszego biskupa Maffea Barberiniego (późn. papież Urban VIII), który 1617 zabrał go do Rzymu. Tam studiował prawdopodobnie u F. Sota de Langa, G.B. Nanina i F. Soriana. Ok. 1619 przeniósł się do Florencji i rozpoczął pracę na dworze wielkiego ks. Cosima II de' Medici. 1621 przeszedł na służbę kardynała Lodovico Ludovisiego i wraz z jego dworem osiadł w Rzymie. Od 23 I 1622 był także sopranistą w Cappella Sistina, a 1632 podjął pracę na dworze kardynała Antonia Barberiniego. W l. 1634–37 był skarbnikiem Cappella Sistina, w tym czasie rozpoczął też współpracę z Oratorium Filipinów. W l. 1637–40 przebywał w Spoleto, 1640 został kapelm. papieskiej kapeli, 1642–44 pełnił w niej funkcję camerlengo, w I 1647 zrezygnował ze służby w tym zespole. 1648, 1655 i 1656 śpiewał w katedrze w Spoleto z okazji święta Wniebowzięcia NMP; 1662 został członkiem tamtejszej Accad. degli Ottusi. Zmarł w Rzymie i został pochowany w kościele S. Maria sopra Minerva.

V. należał do grona najwybitn. kastratów rzymskich XVII w. Przez kilkadziesiąt lat występo-

wał na scenach operowych, odnosząc niezrównane sukcesy i biorąc udział w premierach znaczących drammi per musica, wyst. we Florencji (*Lo sposalizio di Medoro et Angelica* J. Periiego i M. da Gagliano, 1619, *La regina Sant'Orsola* i *La Flora* M. da Gagliano, 1624 i 1628), w Rzymie (*La catena d'Adone* D. Mazzocchiego, 1626, *Il S. Alessio* S. Landiego, 1632, *Chi soffre spera* M. Marazzolego i V. Mazzocchiego, 1639, *Il palazzo incantato* L. Rossiego, 1642) oraz w Parmie (prawdopodobnie w *Mercurio e Marte* C. Monteverdiego, 1628).

Ze spuścizny kompoz. V. zachowała się dramma per musica *Galatea*, zbiór monodii z b.c. oraz 2 rel. pieśni. V. jest też twórcą libr. i muzyki kilku komp. dramatycznych, z których zach. są tylko teksty (2 oratoria, dramma *La Santa Irene* oraz 3 sztuki teatr.). Jego autorstwa jest również poemat *La troia rapita* oraz zbiór *Dialoghi sacri e morali* (Rzym 1652), który dostarczył tekstów wielu kompozytorom (m.in. M. Marazzolemu). *Galateę* wystawiono 1644 w Neapolu, jednak wydanie 1639 w Rzymie jej libr. sugeruje, że premiera miała miejsce wcześniej, w teatrze Barberinich w Rzymie. Opera składa się z prologu i 3 aktów, arie przybierają najczęściej formę wariacji stroficznych lub prostych canzonett z tow. instrumentalnych ritornelli. Recytatywy odzwierciedlają dramatyzm zawarty w tekście, co widoczne jest zwł. w scenie lamentu Galatei *Pur mi lasci crudele*. Każdy akt zakończony jest ustępem chór., często opracowanym wariacyjnie lub wykorzystującym głosy solowe.

Wydany 1649 w Wenecji zbiór 25 arii (niektóre do tekstów V.) z tow. b.c. charakteryzuje się dużym zróżnicowaniem stylist. Obok komp. utrzymanych w prostym stylu deklamacyjnym zawiera utwory w metrum trójdzielnym o kantylenowej melodyce, a także wariacje stroficzne (sonet T. Tassa *Geloso amante*). W zbiorze znajduje się ponadto lament *Per l'affricana riva*, nawiązujący do *Lamento d'Arianna* Monteverdiego, oraz kantata *Udite le querele*.

Ed. *La Galatea*, wyd. Th.D. Dunn, «Recent Researches in the Music of Baroque Era» CXIX, Middleton (Wisconsin) 2002.

Lit. B.M. Antolini *La carriera di cantante e compositore di L. V.*, „Studi musicali” VII, 1978; F. Hammond *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven 1994; Z.M. Szwejkowski *Między sztuką a ekspresją*, t. 2: *Rzym*, Kr. 1994. MŻur-Koum

Vivaldi

Vivaldi Antonio Lucio, *4 III 1678 Wenecja, †27 lub 28 VII 1741 Wiedeń, wł. kompozytor i skrzypek. Był najstarszym synem Giovanniego Battisty (Giambattisty) V. (1655–1736), zw. Rossi lub Rosetto (od rudego koloru włosów), który 1666 przybył do Wenecji z Brescii, a w l. 1685–1729 był skrzypkiem bazyliki S. Marco. Na temat studiów muz. V. brak informacji, prawdopodobnie jego pierwszym nauczycielem był ojciec, być może 1700–03 uczył się u L.F. Somisa w Turynie, a także u G. Torellego w Bolonii. Od lat młodzieńczych Antonio odbywał z ojcem podróże koncert., zastępował go w ork. bazyliki (1696 i 1697), powierzał mu kopiowanie swoich utworów. W IX 1693 wstąpił do stanu duchownego, w III 1703 otrzymał święcenia kapłańskie; nazywano go „il prete rosso” (rudy ksiądz).



Antonio Vivaldi.
Sztach F.M. La Cave'a
z 1725

W IX 1703 V. otrzymał stanowisko maestro di violino i kapelana w Ospedale della Pietà w Wenecji (związany był z tą instytucją z przerwami przez ok. 40 lat, 1706–09 na prawach mansjonarza), 1704–09 uczył tam gry na wiolach i odpowiadał za zakup instrumentów smyczk. W 1705 V. wydał w Wenecji swój pierwszy zbiór utworów — *Suonate da camera a tre* op. 1. W 1708 sprzedał hr. R.F.E. von Schönborn swoje koncerty i sonaty wioloncz. Po zwolnieniu ze stanowiska w Ospedale della Pietà 1709 udzielał lekcji gry na skrz. i komp. D.G. Treuowi. W II 1711 grał z ojcem w kośc. Santa Maria della Pace w Brescii, tam rok później wykonano *Stabat Mater* RV 621. W IX 1711 wrócił do Ospedale jako nauczyciel gry na skrz., a 1713–16 pełnił także obowiązki maestro di coro; pisał wówczas m.in. msze, nieszpory, oratoria, motety. W 1711 wydano w Amsterdamie *L'estro armonico* op. 3, pierwszy i najbardziej popul. zbiór koncertów V. (odtąd kompozytor publikował tylko poza granicami Włoch). 15 II 1712 V. wystąpił w bazylice San Antonio w Padwie, prezentując swój wirtuoz. koncert skrz. *Per la solennità della S. Lingua di S. Antonio di Padova* RV 212 (jego ojciec grał w ork.). W VI 1713 w kościele S. Corona w Vicenzy wykonano *La vittoria navale* — pierwsze oratorium V.; podczas przerwy kompozytor zachwycił publiczność sol. recitałem skrzypcowym.

Prawdopod. Giambattista V. zaszczerpił synowi zainteresowanie muz. sceniczną. Można udokumentować ok. 60 premier oper V., w wyst. których był on osobiście zaangażowany w latach 1713–39. W V 1713 wystawiono w Teatro delle Garzerie w Vicenzy jego pierwszą operę — *Ottone in villa*. W 1714 V. po raz pierwszy podjął funkcję impresaria w Teatro Sant'Angelo w Wenecji, w XI wystawił tam *Orlando finto pazzo*. Premierą *La costanza trionfante degl'amori* w I 1716 rozpoczął współpracę z weneckim Teatro San Moisè. W III 1715 udzielał lekcji F. von Uffenbach, a w IV 1716 J.G. Pisendelowi, którym sprzedał swoje utwory. Od V 1716 pracował jako maestro de' concerti w Ospedale della Pietà, tamże w XI wykonano jego oratorium *Juditha triumphans*. Prawdopod. między II 1716 a VII 1717 V. zetknął się z przebywającym wówczas w Wenecji Fryderykiem Augustem (późn. elektorem saskim i królem Polski), dla drezdeńskiej kapeli skopioowano wtedy ok. 40 jego sonat i koncertów. Od



Ospedale della Pietà w Wenecji

III 1718 do wiosny 1720 V. przebywał w Mantui, gdzie otrzymał stanowisko maestro di cappella da camera na dworze ces. gubernatora ks. Filipa von Hessen-Darmstadt; do jego obowiązków należało dostarczanie oper dla Teatro Arciducal oraz kantat i serenat dla dworskich akademii. W Mantui, a także we Florencji, Vicenzy i Rzymie V. wystawił w tych latach kilka oper. Kilkadziesiąt utworów sprzedał hrabiemu W. von Morzin z Pragi.

Wydana w XII 1720 satyra *Il teatro alla moda* B. Marcella, ośmieszająca impresariat i styl operowy V., zapewne przyczyniła się do tego, że V. wyjechał do Mediolanu. Tam w VIII 1721 w Teatro Ducale odbyła się prapremiera opery *La Silvia*, a w I 1722 w koście. San Felice wykonano oratorium *L'adorazione delli tre re magi al bambino Gesù* (obecnie zag.). Prawdopodobnie w lecie 1722, z okazji koronacji Ludwika XV, V. odbył z muzykami weneckimi podróż do Francji. Początek 1723 roku spędził w Rzymie, pozostając pod opieką ks. Marii Livii Spinola Borghese i kardynała P. Ottoboniego, dla którego skomponował wiele koncertów oraz kilkanaście kompozycji wok.-instrumentalnych. W I tegoż roku w Teatro Capranica wystawił *Ercolo sul Termodonte* i dwukrotnie wystąpił przed papieżem Innocentym XIII. Po powrocie do Wenecji w VII 1723 wznowił współpracę z Ospedale della Pietà; nie przyjął żadnego stanowiska, lecz zobowiązał się dostarczać 2 koncerty miesięcznie i przeprowadzać kilka prób ich wyk. (do VIII 1729 zapłacono mu za ponad 140 koncertów). W karnawale 1724 wystawił jedną operę i pasticcio w Teatro Capranica w Rzymie. Jesienią 1724 jego *Orlando furioso* grano na otwarcie Sporcksches Theater hrabiego F.A. von Sporck w Pradze. 12 IX 1725 z okazji ślubu króla Ludwika XV z Marią Leszczyńską wykonano serenatę V. *Dall'eccelsa mia reggia (Gloria e Imeneo)* we fr. ambasady w Wenecji. Jesienią 1725 V. objął ponownie impresariat w Teatro Sant'Angelo i wystawiał tam swoje kolejne opery. W XII 1725 w Amsterdamie zostało wyd. jego 12 koncertów pt. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* op. 8, ze sławnymi już wtedy *Le quattro stagioni*.

W 1726 odbyły się prapremiery 4 oper V. w Wenecji i Pradze. Występ Anny Girò w *Dorilla in Tempe* w Teatro Sant'Angelo zapoczątkował wieloletnią współpracę i przyjaźń kompozytora z tą mezzosopranistką. 31 VII 1726 serenatę V. *Questa Eurilla gentil* (obecnie zag.) wystawiono w Mantui z okazji urodzin ks. Filipa von Hessen-Darmstadt; prawdopodobnie 25 VIII tego roku na okoliczność imienin Ludwika XV kompozytor poprowadził wyst. serenaty *La Senna festeggiante* we fr. ambasady w Wenecji, zaś 19 IX 1727 urodziny królewskich bliźniaczek uczczono tam wyst. serenaty *L'unione della Pace e di Marte* oraz wykonaniem *Tè Deum* RV 622 w koście. Madonna dell'Orto. W XI 1727 ukazał się w Amsterdamie zbiór 12 koncertów *La cetra* op. 9, dedyk. Karolowi VI Habsburgowi; w IX 1728 w Trieście V. wręczył cesarzowi rękopiśmienny zbiór, podobnie zatytułowany, lecz zawierający in. koncerty. Jesienią 1729 V. udał się wraz z ojcem w ok. dwuletnią podróż po Austrii, Czechach i Niemczech. 1730 i 1731 wystawił 3 opery w Sporcksches Theater w Pradze, w tych latach skomponował koncerty lutn. dla hrabiego J.J. von Wrtba, odwiedził też prawdopodobnie Drezno, gdzie jego uczeń i przyjaciel J.G. Pisendel został kapelm. kapeli dworskiej, dla której potrzeb V. sprzedał kolejne utwory. Jesienią 1731 V. objął impresariat w Teatro Arciducal w Mantui i w XII wystawił tam operę *Semiramide* (obecnie zag.). W I 1732 *La fida ninfa* grano na otwarcie Teatro Filarmonico w Weronie; w karnawale 1735 V. został impresariem w tym teatrze i wystawił operę *L'Adelaide* (obecnie zag.) oraz pasticcio *Il Tamerlano (Il Bajazet)*. 1735 otrzymał tytuł honor. kapelmistrza Franciszka III, ks. Lotaryngii; w tymże roku w Wenecji jego opery po raz pierwszy prezentowano na scenie prestiżowego Teatro San Samuele (*Griselda* i pasticcio *Aristide*).

W l. 1735–38 V. ponownie pełnił funkcję maestro de' concerti w Ospedale della Pietà. W l. 1736–38 podejmował nieudane próby zaprezentowania kilku swoich oper w Ferrarze. Kolejne opery wystawiał w Wenecji i Weronie. 26 VIII 1739 prowadził od klawes. orkiestrę akompaniującą Annie Girò u hiszp. ambasadora w Wenecji na koncercie z okazji zaślubin infanta Filipa z księżniczką fr. Marią Luizą Elżbietą. Wzrastająca popularność opery neapolitańskiej i coraz mniejsze zainteresowanie muzyką V. w Wenecji zmusiły kompozytora do poszukiwań innych źródeł dochodu. Wystawiona w XI 1739 *Feraspe* była ostatnią operą napisaną dla rodzinnego miasta. 21 III 1740 na prośbę przebywającego w Wenecji ks. Fryderyka Krystiana (syna Augusta III) wykonano podczas koncertu na jego cześć w Ospedale della Pietà koncerty RV 540, 552, 558 i sinfonię RV 149. V. nie pracował już wtedy dla tej instytucji, ale prawdopodobnie brał



A. Vivaldi *Le quattro stagioni*. Koperta płyty wg projektu M. Jankowskiego



A. Vivaldi *Suonate da camera a tre...* Frontyispis pierwodruku głosu pierwszych skrzypiec, Wenecja 1705



Płyta pamiątkowa na budynku Technische Universität w Wiedniu

udział w owym wydarzeniu i wręczył księciu rękopis wykonanych utworów. W V 1740 V. sprzedał władzom Ospedale ponad 20 nowych koncertów i przypuszczalnie latem udał się do Wiednia w nadziei uzyskania stanowiska na dworze przychylnego mu Karola VI. Śmierć cesarza w X 1740 przekreśliła plany V.; w II 1741 kompozytor bezskutecznie zabiegał u ks. Antona Ulricha von Sachsen-Meiningen o sfinansowanie wyst. jego oper w Kärntnertheater. W VI 1741 sprzedał dużą część rękopisów hrabiemu A. Vinciguerra di Collalto. V. zmarł w nocy z 27 na 28 VII 1741 w domu hotelowym przy Kärntnerthor; nazajutrz został pochowany bez ceremonii pogrzebowych na cmentarzu Spettaler Gottesacker w Wiedniu. Jego śmierci nie odnotowano w wiedeńskim śródmieściu muz., dopiero 2 VIII 1741 informował o niej zdawkowo „Wiener Diarium”. Obecnie na miejscu pochopy kompozytora znajduje się budynek Technische Universität, na którym umieszczono tablicę pamiątkową.

Kompozycje¹

Wykaz kompozycji opracowano na podst. A. V. *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)* P. Ryoma, Wiesbaden 2007. Określenie Anh. (Anhang) dotyczy utworów uznawanych dawniej za wątpliwego autorstwa. Pominięto kompozycje zaginione oraz, poza uzasadnionymi przypadkami, wersje wariantowe, oznaczone w katalogu literą „a”.

instrumentalne

koncerty

na instrument sol. (z tow. 2 skrz., altówki i b.c.): ponad 370 utw. (zach. 360)² — 254 (zach. 242) na skrz. RV 170–173, 175–180 (*Il piacere*), 181–192 (*Sinfonia*), 192a, 194–199 (*Il sospetto*), 201–208 (*Il grosso Mogul*), 208a–212 (*Per la solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova*), 212a–221 (*Violino in tromba*), 222–234 (*L'inquietudine*), 235–243 (*Violino senza cantin*), 244–253 (*La tempesta di mare*), 254, 256 (*Il ritiro*), 257–269 (*La primavera*), 270 (*Il riposo. Concerto per il Santissimo Natale*), 270a, 271 (*L'amoroso*), 273–277 (*Il favorito*), 278–286 (*Per la solennità di S. Lorenzo*), 287–289, 291–293 (*L'autunno*), 294 (*Il ritiro*), 294a–297 (*L'inverno*), 298–303, 306–308, 310, 311 (*Violino in tromba*), 312, 313 (*Violino in tromba*), 314–315 (*L'estate*), 316a–335 (*The Cuckow*), 335a (*Il rosignuolo*), 336, 339–350, 352–362 (*La caccia*), 363 (*Il corneo da posta*), 364–391, 745, 761 (*Amato bene*), 762, 763 (*Lottavina*), 768–773, 790, 792, 794; 6 na wiole d'amore RV 392–397; 29 na wioloncz. RV 398–424, 787, 788; 18 na fl. (zach. 16) RV 426–428 (*Il gardellino*), 429–433 (*La tempesta di mare*), 434–439 (*La notte*), 440, 783; 5 na fl. prosty RV 441–445; 21 na ob. RV 446–455 (*Sassonia*), 456–458, 460–465; 39 na fg. RV 466–501 (*La notte*), 502–504; 1 na mandolinę RV 425; 1 na klawes. RV 780.

na 2 instrumenty sol. (z tow. 2 skrz., altówki i b.c.): 52 utw.³ — 28 na 2 skrz. RV 505–517, 519–530, 552, 764, 765; 6 na skrz. i org. RV 541, 542, 766, 767, 774, 775; 4 na skrz. i wioloncz. RV 544 (*Il Proteo o sia Il mondo al rovescio*), Anh. 91, 546, 547; 4 na 2 ob. RV 534–536, 781; 2 na skrz. i ob. RV 543, 548; 2 na 2 rogi RV 538, 539; 1 na 2 wioloncz. RV 531; 1 na 2 mandoliny RV 532; 1 na 2 fl. RV 533; 1 na 2 tr. RV 537; 1 na wiole d'amore i lutnię RV 540; 1 na ob. i fg. RV 545.

na 3–13 instrumentów sol. (z tow. 2 skrz., altówki i b.c.): 34 utw.⁴ — 1 na 3 skrz. RV 551; 1 na skrz., org./skrz. i ob. RV 554 (wersja na skrz., org./skrz.

i wioloncz. RV 554a); 1 na skrz. i 2 wioloncz. RV 561; 1 na skrz. i 2 ob. RV 563; 2 na 2 skrz. i wioloncz. RV 565, 578; 1 (*Tempesta di mare*) na fl., ob. i fg. RV 570; 3 na 4 skrz. RV 549, 550, 553; 2 na 2 skrz. i 2 wioloncz. RV 564 (wersja na skrz., 2 ob. i fg. RV 564a), 575; 2 na 2 ob. i 2 kl. RV 559, 560; 2 na 4 skrz. i wioloncz. RV 567, 580; 1 na 2 skrz., 2 ob./2 fl. proste i fg. RV 557; 1 (*Per la solennità di S. Lorenzo*) na skrz., 2 ob. i 2 rogi RV 562 (wersja na skrz., 2 ob., 2 rogi i kotły RV 562a); 1 na 2 ob., 2 rogi i 2 fg. RV 573; 1 na skrz., 2 fl. proste, 2 ob. i fg. RV 577; 1 (*Concerto funebre*) na skrz., ob., szalającym, 3 wiole all'inglese RV 579; 4 na skrz., 2 ob., 2 rogi i fg. RV 568, 569, 571, 574; 1 na 2 skrz., 2 fl. proste, 2 ob. i fg. RV 566; 1 na skrz., ob., 2 fl. proste, 2 ob. i fg. RV 576; 1 (*Il Proteo o sia Il mondo al rovescio*) na 2 fl., 2 ob., skrz., wioloncz. i klawes. RV 572; 1 (*Per la solennità di S. Lorenzo*) na 2 ob., 2 kl., 2 fl. proste, 2 skrz. i fg./lutnię RV 556; 1 na 2 skrz., 2 fl. proste, 2 mandoliny, 2 szalające, 2 teorbij i wioloncz. RV 558; 1 na 3 skrz., ob., 2 fl. proste, 2 wiole all'inglese, szalające, 2 wioloncz. i 2 klawes. RV 555.

na instrumenty sol. z tow. 2 zespołów smyczk. i b.c. (jeśli nie podano inaczej): 6 utw.⁵ — 3 na skrz. RV 581, 582 (oba pt. *Per la SS.ma Assunzione di Maria Vergine*), 583; 1 na 2 skrz. i 2 org. RV 584; 1 na 2 zespoły sol. (I: 2 skrz., 2 fl. proste i wioloncz., II: 2 skrz., 2 fl. proste, org. i wioloncz.) RV 585; 1 na 2 org. RV 793.

da camera (z b.c.)⁶: 22 utw. — 1 na fl. prosty, ob. i 2 skrz. RV 87; 4 na fl. prosty, ob., skrz. i fg. RV 88, 94, 101, 105; 2 na fl. i 2 skrz. RV 89, 102; 1 (*Il gardellino*) na fl./fl. prosty/skrz., ob./skrz., skrz. i fg./wiole. RV 90; 1 na fl., skrz. i fg. RV 91; 1 na fl. prosty, skrz. i fg./wiole. RV 92; 1 na lutnię i 2 skrz. RV 93; 1 (*La pastorella*) na fl. prosty/skrz., ob./skrz., skrz. i fg. RV 95; 1 na fl., 2 skrz. i 2 fg. RV 96; 1 na wiole d'amore, 2 rogi, 2 ob. i fg. RV 97; 3 na fl., ob., skrz. i fg. RV 98 (*La tempesta di mare*), 99, 107; 1 na fl., skrz. i fg. RV 100; 1 na fl. prosty, ob. i fg. RV 103; 1 (*La notte*) na fl./skrz., 2 skrz. i fg. RV 104; 1 na fl./skrz., skrz. i fg./wiole. RV 106; 1 na fl. prosty i 2 skrz. RV 108.

na ork. smyczk. (2 skrz. i altówka) i b.c.⁷: 60 utw. — RV 109–129 (*Concerto madrigalesco*), 131–151 (*Concerto alla rustica*), 152–163 (*Conca*), 164–169 (*Sinfonia al Santo Sepolcro*), 786, 802 (*Improvvisata*).

sonaty

na instrument sol. i b.c.⁸: 62 utw. (zach. 61) — 46 na skrz. RV 1–12, 14–37, 754–760, 776; 10 na wioloncz. (zach. 9) RV 39–47; 4 na fl. RV 48–51; 1 na fl. prosty RV 52; 1 na ob. RV 53.

⁵ RV 581 na skrz., 2 zespoły smyczk. i b.c. jest wariantem RV 179 na skrz., instr. smyczk. i b.c.

⁶ W przypadku RV 89 i 102 autorstwo V. wątpliwe. RV 90 na fl., 2 skrz. i b.c. jest wariantem RV 428 na fl., instr. smyczk. i b.c.; RV 101 na fl. prosty, ob., skrz., fg. i b.c. jest wariantem RV 437 na fl., instr. smyczk. i b.c.; RV 104 na fl./skrz., 2 skrz., fg. i b.c. jest wariantem RV 439 na fl., instr. smyczk. i b.c.

⁷ Utwory te niekiedy zwane są w źródłach sinfoniami.

⁸ 6 sonat na dudy, lirę korbową, fl., ob./skrz. i b.c. RV 54–59, wyd. jako *Il pastor fido* op. 13 to pastisze N. Chédeville'a, wykorzystujące części koncertów V., G.M. Albertiego i J. Mecka.

¹ Uwzględnione w katalogu P. Ryoma koncerty na skrz. RV 272, 338, na ob. RV 459, na 2 skrz. RV 518, na ork. smyczk. RV 132, 144, 148, sonaty RV 13, 785 i 791, *Sacrum* RV 586 i *Credo* RV 592, *Laudate Dominum* RV 614, kantata sol. *Prendea con man di latte* RV 753 nie są autorstwa V.

² W przypadku RV 464 i 465 autorstwo V. wątpliwe. RV 393 i 396 na wiole d'amore, instr. smyczk. i b.c. są wariantami RV 769, 770 i 768 na skrz., instr. smyczk. i b.c.; RV 433 na fl., instr. smyczk. i b.c. jest wariantem RV 98 na fl., ob., skrz., fg. i b.c. oraz RV 570 na fl., ob., fg., instr. smyczk. i b.c.; RV 438 na fl., instr. smyczk. i b.c. jest wariantem RV 414 na wioloncz., instr. smyczk. i b.c.; RV 780 na klawes., instr. smyczk. i b.c. jest wariantem RV 546 na wioloncz., instr. smyczk. i b.c.

³ RV 528 na 2 skrz., instr. smyczk. i b.c. jest wariantem RV 381 na skrz., instr. smyczk. i b.c.; RV 543 na skrz., ob., instr. smyczk. i b.c. jest wariantem RV 139 na skrz., instr. smyczk. i b.c.; RV 548 na skrz., ob., instr. smyczk. i b.c. jest wariantem RV 764 na 2 skrz., instr. smyczk. i b.c.; RV 766 i 767 na skrz., org., instr. smyczk. i b.c. są wariantami RV 510 i 765 na 2 skrz., instr. smyczk. i b.c.

⁴ RV 563 na skrz., 2 ob., instr. smyczk. i b.c. jest wariantem RV 781 na 2 ob., instr. smyczk. i b.c.; RV 572 na 2 fl., 2 ob., skrz., wioloncz., klawes. i b.c. jest wariantem RV 544 na skrz., wioloncz., instr. smyczk. i b.c.

na 2 instrumenty sol. i b.c.: 28 utw. — 20 na 2 skrz. RV 60–63 (*Follia*), 64–68 (*Anco senza basso*), 69, 70 (*Anco senza basso*), 71 (*Anco senza basso*), 72–77 (*Anco senza basso*), 78, 79; 2 na 2 fl. RV 80, 800 (*Trio*); 2 na skrz. i lutnię RV 82 (*Trio*), 85 (*Trio*); 1 na 2 ob. RV 81; 1 na skrz. i wioloncz. RV 83; 1 na skrz. i fl. RV 84; 1 na fl. prosty i fg. RV 86.

na 3–4 instrumenty sol. i b.c.: 3 utw. — 1 (*Sonata a 4 al Santo Sepolcro*) na 2 skrz., altówkę i wioloncz. RV 130; 1 na skrz., ob., org. i szalającą ad lib. RV 779; 1 na skrz., ob. i fg. RV 801.

wokalno-instrumentalne

religijne (poza utw. przeznaczonymi na 2 zespoły wok.-instr. wszystkie z tow. instr. smyczk. i b.c.)

części mszalne — *Kyrie g-moll* na 2 chóry RV 587; 3 *Gloria* (zach. 2): *D-dur* na 5 gł., chór, ob., 2 skrz., 2 altówki i 2 wioloncz. RV 588, *D-dur* na 3 gł., chór, skrz. ad lib., tr. i ob. RV 589; *Credo e-moll* na chór RV 591 □ psalmy — *Domine ad adiuuandum me festina, G-dur* na 2 chóry RV 593; 3 *Dixit Dominus: D-dur* na 2 zespoły wok.-instr.⁹ RV 594, *D-dur* na 5 gł., chór 5-gł., 2 ob., tr. i 2 wioloncz. RV 595, *D-dur* na 5 gł., chór, 2 ob. i tr. RV 807; 2 *Confitebor tibi, Domine: C-dur* na 3 gł. i 2 ob. RV 596, *B-dur* RV 789, zach. fragm.; 3 *Beatus vir: C-dur* na 2 zespoły wok.-instr.¹⁰ RV 597, *C-dur* na 4 gł. i chór RV 795, *B-dur* na 3 gł. i chór RV 598; 4 *Laudate pueri, Dominum: c-moll* na sopr. RV 600, *G-dur* na sopr. i fl. RV 601, *A-dur* na 2 zespoły wok.-instr.¹¹ RV 602 (2 wersje), *A-dur* na 2 zespoły wok.-instr.¹² RV 603; *In exitu Israel, C-dur* na chór RV 604; *Credidi propter quod locutus sum, C-dur* na chór 5-gł. RV 605; *Laudate Dominum, d-moll* na chór RV 606; *Laetatus sum, F-dur* na chór RV 607; 2 *Nisi Dominus: g-moll* na alt i violę d'amore RV 608, *A-dur* na 3 gł., violę d'amore, szalającą, skrz. „in tromba marina” i org. RV 803; 2 *Lauda Jerusalem: e-moll* na 2 zespoły wok.-instr.¹³ RV 609, *C-dur* na 5 gł. Anh. 35 □ hymny — *Deus tuorum militum, C-dur* na 2 gł. i 2 ob. RV 612; *Gaude Mater Ecclesia, B-dur* na sopr. RV 613; *Sanctorum meritis, C-dur* na sopr. RV 620 □ antyfony — *Regina coeli, C-dur* na ten. i 2 tr. RV 615; 4 *Salve Regina* (zach. 3): *c-moll* na 2 zespoły wok.-instr.¹⁴ RV 616, *F-dur* na sopr. i skrz. RV 617, *g-moll* na 2 zespoły wok.-instr.¹⁵ RV 618 □ sekwencja *Stabat Mater, f-moll* na alt RV 621 □ magnifikaty — *g-moll* na 4 gł., chór i 2 ob. RV 610 (wersja na 2 zespoły wok.-instr.¹⁶ RV 610a, wersja na 4 gł. i chór RV 610b), *g-moll* na 2 gł. i chór RV 611 □ motety — na sopr.: *Canta in prato, ride in monte* RV 623, *Carae rosae, respirate* RV 624, *In furore iustissimae irae* RV 626, *In turbato mare inato* RV 627, *Longe mala umbrae terrores* RV 629, *Nulla in mundo pax sincera* RV 630, *O qui coeli terraeque serenitas* RV 631, *Sum in medio tempestatum* RV 632, *Vos aurae per montes* RV 634; na alt: *Clarae stellae, scintillate* RV 625, *Invicti, bellate* RV 628, *Vestro principi divino* RV 633¹⁷ □ introduzioni — *Ascende laeta, A-dur* na sopr. RV 635, do *Dixit* RV 595; *Canta in prato, ride in monte, G-dur* na sopr. i 2 ob. RV 636, do *Dixit* RV 594; *Cur sagittas, cur tela, B-dur* na alt RV 637, do *Gloria* RV 589; *Filiae maestrae Ierusalem, c-moll* na alt RV 638; *Jubilate, o amoeni chori, D-dur* na alt, 2 ob., tr. i org. RV 639, do *Gloria* RV 588 (wersja na sopr., tr., 2 ob. i org. RV 639a); *Longe mala umbrae terrores, g-moll* na alt RV 640¹⁸, do *Gloria* RV 589; *Non in pratis aut in hortis, F-dur* na alt RV 641; *Ostro picta, armata spina, D-dur* na sopr. RV 642, do *Gloria* RV 589 □ 4 oratoria, w tym zach. *Juditha triumphans devicta Holofernes barbarie* RV 644, tekst G. Cassetti, wyk. Wenecja.

świeckie

41 kantat sol. — na sopr. i b.c.: *All'ombra d'un bel faggio* RV 649, *Allor che lo sguardo* RV 650, *Amor, hai vinto* RV 651, *Aure, voi più non siete* RV 652, *Del suo natio rigore* RV 653, *Elvira, anima mia* RV 654, *Era la notte* RV 655, *Fonti del pianto* RV 656, *Geme l'onda che parte dal fonte* RV 657, *Il povero mio cor* RV 658, *Indarno cerca la tortorella* RV 659, *La farfalla s'aggira al lume* RV 660, *Nel partir da te, mio caro* RV 661, *Par che tardo oltre il costume* RV 662, *Scherza*

⁹ I: 4 gł., chór, 2 ob., 2 tr., instr. smyczk. i b.c., II: sopr., chór, instr. smyczk. i b.c.

¹⁰ I: 4 gł., chór, instr. smyczk. i b.c., II: sopr., chór, instr. smyczk. i b.c.

¹¹ I: sopr., chór, ob./fl. prosty, instr. smyczk. i b.c., II: sopr., instr. smyczk. i b.c.

¹² I: sopr., chór, fl. prosty, instr. smyczk. i b.c., II: chór, instr. smyczk. i b.c.

¹³ I: sopr., chór, instr. smyczk. i b.c., II: sopr., chór, instr. smyczk. i b.c.

¹⁴ I: alt, 2 fl. proste, instr. smyczk. i b.c., II: instr. smyczk. i b.c.

¹⁵ I: alt, 2 ob., instr. smyczk. i b.c., II: instr. smyczk. i b.c.

¹⁶ I: 2 gł., 2 ob., instr. smyczk. i b.c., II: 3 gł., chór, instr. smyczk. i b.c.

¹⁷ RV 646–648 to anonim. aranżacje arii z oper V. RV 700 i 728, dzieła wątpliwego autorstwa, dziś oznaczone Anh. 59.24–26.

¹⁸ Oparty na motywach RV 629, tekst słowny ten sam.

di fronda in fronda RV 663, *Se ben vivono senz'alma* RV 664, *Si levi dal pensier* RV 665, *Si, si luci adorate* RV 666, *Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora* RV 667, *T'intendo, st mio cor* RV 668, *Tra l'erbe i zeffiri* RV 669, *Tremori al braccio e lagrime sul ciglio* RV 798, *Usignoletto bello* RV 796; na alt i b.c.: *Alla caccia dell'alme e de'cori* RV 670, *Care selve, amici prati* RV 671, *Filli di gioia* RV 672, *Ingrata, Lidia, hai vinto* RV 673, *Perfidissimo cor! Iniquo fato* RV 674, *Piango, gemo, sospiro* RV 675, *Pianti, sospiri e dimandar mercede* RV 676, *Qual per ignoto calle* RV 677; na sopr., instr. smyczk. i b.c.: *Che giova il sospirar, povero core* RV 679, *Vengo a voi, luci adorate* RV 682; na alt, instr. smyczk. i b.c.: *Amor, hai vinto* RV 683, *Cessate, omai cessate* RV 684 (2 wersje), *O mie porpore più belle* RV 685; *All'ombra di sospetto* na sopr., fl. i b.c. RV 678; *Lungi dal vago volto* na sopr., skrz. i b.c. RV 680; *Perché son molli* na sopr., 2 skrz. i b.c. RV 681; *Qual in pioggia donate i dolci rai* na alt, 2 rogi, instr. smyczk. i b.c. RV 686.

sceniczne	RV	libretto	prapremiera
oper			
<i>Ottone in villa</i>	729	D. Lalli wg <i>Messaliny</i> F.M. Picciolego	Vicenza 17 V 1713
<i>Orlando finto pazzo</i>	727	G. Braccioli	Wenecja ok. 10 XI 1714
<i>La costanza trionfante degl'amori e de gl'odi, zach. fragm.</i>	706	A. Marchi	Wenecja ok. 17 I 1716
<i>Arsilda, regina di Ponto</i>	700	D. Lalli	Wenecja 27 lub 28 X 1716
<i>L'incoronazione di Dario</i>	719	A. Morselli	Wenecja 23 I 1717
<i>Armida al campo d'Egitto, zach. fragm.</i>	699	G. Palazzi wg T. Tassa	Wenecja 15 II 1718
<i>Teuzzone</i>	736	A. Zeno	Mantua 26 XII 1718
<i>Tito Manlio</i>	738	M. Noris	Mantua karnawał 1719
<i>La verità in cimento</i>	739	G. Palazzi, D. Lalli	Wenecja 26 X (?) 1720
<i>La Candace, o siano Li veri amici, zach. fragm.</i>	704	F. Silvani, D. Lalli wg <i>Heracliusa</i> P. Corneille'a	Mantua karnawał 1720
<i>La Silvia, zach. fragm.</i>	734	E. Bissari	Mediolan 28 VIII 1721
<i>Ercole sul Termodonte, zach. fragm.</i>	710	A. Salvi	Rzym 21 (?) I 1723
<i>Il Giustino</i>	717	P. Pariati wg N. Beregana	Rzym karnawał 1724
<i>Dorilla in Tempe Farnace</i>	709	A.M. Lucchini	Wenecja 9 XI 1726
<i>Orlando (Orlando furioso)</i>	711	A.M. Lucchini	Wenecja 10 II 1727
<i>L'Atenaide</i>	728	G. Braccioli wg L. Ariosta	Wenecja ok. 10 XI 1727
<i>Argippo, zach. fragm.</i>	702	A. Zeno	Florencja 29 XII 1728
<i>La fida ninfa</i>	697	D. Lalli	Praga jesień 1730
<i>Motezuma</i>	714	S. Maffei	Werona 6 I 1732
<i>L'Olimpiade</i>	723	A. Giusti	Wenecja 14 XI 1733
<i>Griselda</i>	725	P. Metastasio	Wenecja 17 II 1734
<i>Catone in Utica, I akt zag.</i>	718	A. Zeno i C. Goldoni wg <i>Dekameronu</i> G. Boccaccia	Wenecja 18 V 1735
serenaty			
<i>Mio cor, povero cor</i>	705	P. Metastasio	Werona V 1737
<i>Dall'ecclasa mia reggia (Gloria e Imeneo)</i>	690		1719
<i>La Senna festeggiante</i>	687		Wenecja 12 IX 1725
	693	D. Lalli	Wenecja 25 VIII (?) 1726

pasticcia

Orlando furioso Anh. 84 (przeróbka opery G.A. Ristoriego z 1713), libr. G. Braccioli wg L. Ariosta, wyst. Wenecja 1713; *Die über Hass und Liebe siegende Beständigkeit oder Tigranes* Anh. 57 (zawiera arie z zag. opery *Artabano* RV 701), wyst. Hamburg 1719; *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio* (akt II) RV 740, libr. F. Silvani, wyst. Rzym 1724; *La tirannia castigata* Anh. 55 (zawiera m.in. arie z *La costanza trionfante* RV 706), libr. F. Silvani, wyst. Praga 1726; *Lodio*

vinto dalla costanza Anh. 51 (przeróbka *La costanza trionfante* RV 706), libr. B. Vitturi wg A. Marchiego, wyst. Wenecja karnawał 1731; *Tamerlano (Bajazet)* RV 703, libr. A. Piovene, wyst. Werona 1735¹⁹; *Il giorno felice* RV 777, arie Anh. 92, libr. S. Maffei, wyst. Wiedeń 1737; *Rosmira (Rosmira fedele)* RV 731, libr. S. Stampiglia, wyst. Wenecja 1738²⁰; *Ernelinda* Anh. 45, libr. F. Silvani, wyst. Wenecja 1750 (przeróbka *La fede tradita* RV 712)²¹.

V. był obok A. Corellego najbardziej cenionym instrumentalistą epoki baroku. Za życia cieszył się sławą niezrównanego skrzypka i najwybitn. twórcy koncertów, które przez kilkadziesiąt lat służyły za wzór kompozytorom całej Europy (m.in. J.S. Bachowi, J.J. Quantzowi, J.G. Pisendelowi, J.-M. Leclairowi st., G. Tartiniemu); jego twórczość kompoz. i jej znacząca rola w kształtowaniu nowych nurtów stylist. została w pełni doceniona w XX wieku.

V. był pierwszym w historii muz. kompozytorem, który pozostawił tak wiele utworów skrz. i ork., choć w jego twórczości reprezentowane są wszystkie najważniejsze gatunki muz. epoki. Miał niezwykłą łatwość komponowania. Często przerabiał własne utwory oraz posługiwał się zapożyczeniami z dzieł innych autorów (m.in. G.M. Ruggieriego, A. Lottiego). Na jego warsztat kompoz. oddziaływała silnie muzyka skrz. i operowa; krzyżowanie ich cech stylist. było krytykowane m.in. przez B. Marcella, Quantza i Tartiniego. Formę i fakturę utworów V. cechuje zwykle przejrzystość i prostota, a melodie tematów zwięzłość i wyrazistość. Kompozytor stronił od kunsztownych rozwiązań kontrap.; wprowadzał je na zasadzie zapożyczeń z dzieł in. twórców, homofonia continuo dawała mu więcej swobody w zakresie ekspresji i retoryki muz. Często wykorzystywał grę unisono kilku głosów, synkopowaną ryt-

mikę, barwę brzmienia różnicował za pomocą bogatych środków artykulacyjnych i instr., a pod względem stosowania odcieni dynamicznych wyprzedzał szkołę mannheimską. W zakresie techniki skrz. i traktowania orkiestry osiągnięcia V. stanowią zapowiedź poczynań klasyków wiedeńskich. Już jego pierwsze utwory świadczą o dojrzałości warsztatu kompoz. Po 1720 zaznacza się większe oddziaływanie stylu galant i szkoły neapolitańskiej. W tematach arii i koncertów widoczna jest większa skłonność do periodycznego kształtowania melodii, rytmika staje się bardziej skonstrastowana, figuracje bardziej fantazyjne.

W spuściznie kompoz. V. najliczniejszą i najważniejszą pozycję zajmują koncerty (ok. 550 utworów). V. doprowadził ten gatunek do szczytu popularności, szybko stając się najwybitniejszym twórcą koncertów. Na podstawie jego dzieł Quantz zredagował w *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) zalecenia dotyczące komponowania utworów tego gatunku. W twórczości V. można wyróżnić 5 rodzajów koncertów: 1. solowe, 2. na wiele instr. solowych (con molti stromenti), 3. na instr. solowe i 2 orkiestry, 4. kam. (da camera), 5. na ork. smyczkową (ripieni). Nie pisał koncertów typu grosso; w zbliżonych do nich pod względem obsadowym koncertach dla wielu solistów (od 2 do

13) nie dochodzi do antyfonalnego przeciwstawiania grupy concertini i grosso wg wzoru zaproponowanego przez A. Stradellę i A. Corellego. Utwory te są odmianą koncertu sol. (instr. obbligato traktowane solistycznie), wpływy Corellego ujawniają się jedynie w kilku wczesnych utworach z op. 3 (RV 578, 550, 567, 565) i op. 4 (RV 185, 249), w których V. zastosował formę 4- lub 5-cz., a solistów traktował jak concertino.

V. przejął od G. Torellego i T. Albiniego model formy 3-cz., który w dużej mierze za jego sprawą rozpowszechnił się. Wprowadził go już w najwcześniejszych utworach z 1708 (RV 402, 416, 420) i konsekwentnie stosował. We wszystkich typach koncertów w szybkich cz. skrajnych, a nierzadko również w środkowych, najczęściej posługiwał się formą ritornelową. Nieritornelowe finały są niekiedy fugą lub 2-3-członową formą taneczną. W zakresie aplikowania formy ritornelowej V. ujawnił dużą inwencję. Ilość ritorneli ork. waha się od 4 do 9; ich tematy obejmują kilka do kilkudziesięciu taktów (krótkie sprowadzają się do motta i formuły kadencyjnej), podobnie jak epizody sol., które czasami nawiązują do materiału ritornela, zwykle jednak silnie z nim kontrastują. Epizody sol. zazwyczaj różnią się między sobą (na zasadzie kupletów formy rondowej). Ritornele złożone są przeważnie z 3 segmentów (niekiedy więcej). Zazwyczaj w toku utworu V. skracal ritornele orkiestry, wydłużając epizody sol.; gdy ostatni ritornel jest powtórzeniem pierwszego, wzorem arii wprowadzał oznaczenie „da capo”. Mimo iż w owym czasie obowiązywał standardowy plan tonalny części ritornelowych (następstwo stopni I-V-VI-I dla tonacji durowych oraz I-III-V-VI-I dla molowych), w koncertach V. taki schematyzm nie występuje; przeważnie ritornele utrzymane są w tonacji głównej, a nowe tonacje pojawiają się w epizodach sol. W przypadku zamknięcia ritornela nie na tonice plan tonalny całej części jest bogatszy i bardziej dynamiczny. Sporadycznie (zwł. w koncertach ork.) V. stosował technikę fugowaną, w której rolę ritornela pełnią imitacyjne przeprowadzenia tematu, a rolę łączników zewnętrznych modulujące epizody sol. lub orkiestrowe. W częściach środk. koncertów panuje większa swoboda formalna, występują różnego typu formy 2-cz., 3-cz. (ABA lub ABA₁), wariacyjne, przekomponowane, ostateczne lub ritornelowe; utrzymane są zwykle w tonacji paralelnej, subdominanty lub medianty.



A. Vivaldi, początek motetu *Clarae stellae, scintillate*, autograf. Turyn, Biblioteca Nazionale

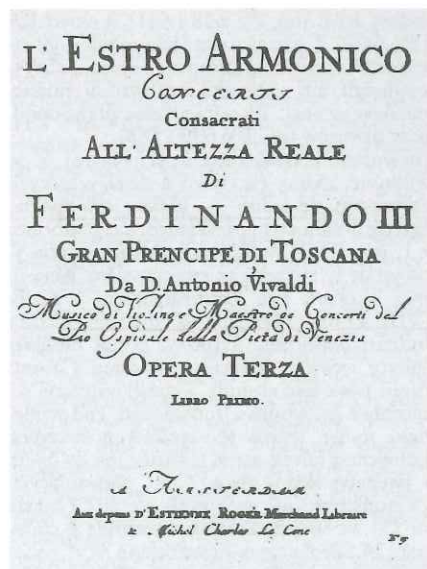
¹⁹ Zawiera arie G. Giacomellego, J.A. Hassego, N. Porpory, R. Broschiego.

²⁰ Zawiera arie J.A. Hassego, G.F. Händla, A. Mazzonego, G.B. Pergolesiego.

²¹ Zawiera arie F. Gaspariniego i B. Galupiego.

Wkładem V. w historię koncertu jest wprowadzenie do niego elementów ilustracyjnych i programowych, sugerowanych tytułem, np. *La tempesta di mare* ('burza na morzu') RV 98, *Il gardellino* ('szczygieł') RV 90, *La caccia* ('polowanie') RV 362, lub dodatkowo didaskaliami umieszczonymi w part., np. w *Le quattro stagioni* ('cztery pory roku') RV 269, 315, 293, 297 czy w *La notte* ('noc') RV 439. Większość tytułów wskazuje jedynie na charakter utworu, dotyczą one m.in. uczuć, np. *L'inquietudine* ('niepokój') RV 234, przeznaczenia utworu, np. *Concerto funebre* RV 579, *Per il Santissimo Natale* RV 270, adresata koncertu, np. *Il Carbonelli* RV 366 (dla skrzypka G.S. Carbonellego) lub szczegółów wyk., np. *Lottavina* RV 763 (partie sol. należy grać o oktawę wyżej w stosunku do zapisu).

Szczególne znaczenie w twórczości koncert. V. ma zbiór *L'estro armonico* ('muzyczny kaprys') op. 3 (1711), zawierający koncerty na 1, 2 i 4 skrz. z akomp. orkiestry smyczk., w którym muzycy towarzyszącego zespołu smyczk. wykonują sporadycznie również partie solowe (np. wioloncz. lub II skrzypiec). Międzynarod. sukces tego zbioru upowszechnił model koncertu V. poza Włochami; 6 koncertów (RV 310, 522, 230, 580, 565, 265) opracował na instr. klawiszowe J.S. Bach (BWV 978, 593, 972, 1065, 596, 976). Drugim historycznie ważnym zbiorem jest *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* ('próba harmonii i inwencji') op. 8 (1725), w którym znajdują się 4 programowe koncerty skrz. pt. *Le quattro stagioni*. Posługując się środkami ilustracji muz., zarezerwowanymi dotychczas dla dzieł oper. (tremola, figuracje ilustrujące burzę, ilustracja śpiewu ptaków, fanfar z polowania i in., kantylena solisty), nie rezygnując wszakże z przyjętych i konsekwentnie realizowanych założeń formalnych koncertu sol., V. osiągnął siłę wyrazu, nadającą tym dziełom wartości ponadczasowe.



A. Vivaldi *L'estro armonico*. Frontispis pierwodruku partytury, Amsterdam 1711



A. Vivaldi *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Frontispis pierwodruku partytury, Amsterdam 1725

W twórczości V. najliczniej reprezentowane są koncerty solowe (zach. ponad 370), większość (ponad 250) przeznaczona jest na skrzypce. 77 koncertów skrz. zostało wyd. za życia V.; poza 4 utworami w *L'estro armonico* 12 znalazło się w zbiorach *La stravaganza*, 6 w op. 6 i 10 w op. 7, 12 w *Il cimento*, 12 w *La cetra*, 5 w op. 11 i 5 w op. 12, 2 w *Two celebrated concertos*, 1 w *L'élite des concerto italiani* oraz w antologiach (8). Nie wydane koncerty skrz. V. są, z wyjątkiem *Le quattro stagioni*, utworami bardziej wartościowymi od opublikowanych. V. już w 2. dekadzie XVIII w. wprowadził po raz pierwszy do koncertu skrz. solową cadenzę, zwykle w ostatnim epizodzie przed końcowym ritornelem ork. Cadenze, liczące do kilkudziesięciu taktów, znajdują się tylko w rkp. (np. RV 212); ujawniają najbardziej wirtuoz. aspekty techniki wiolinistycznej V. (gra na strunie E do XIV pozycji, gra polifon., skomplikowane arpeggia, bariolage, lotne staccata w szybkich figuracjach). W koncertach V. wykorzystywał specyficzne właściwości skrzypiec, zarówno pod względem doboru tonacji (często D-dur), jak i kształtowania melodii (puste struny, strój kwintowy). W *La cetra* op. 9, dedyk. cesarzowi Karolowi VI, często stosował scordaturę (praktyka szczególnie popul. wśród austr. skrzypków).

Koncerty na in. instrumenty sol. — wioloncz., wiolę d'amore, różne odmiany fl. (prosty, prosty sopranowy zw. flautino, traverso), ob., fg., mandolinę i klawes. pisane były przeważnie dla profesorów i uczennic Ospedale della Pietà. Wśród nich koncerty wioloncz. należą do najbardziej wirtuoz. przykładów tego gatunku w owym czasie. Koncerty zach. w Wiesentheid (np. RV 402, 416, 420, 405 i 407) powstały ok. 1708–14 dla grającego na wiolonczeli hr. R.F.E. von Schönborn; pozostałe, datowane na lata 20., przeznaczone były dla nauczycieli gry wioloncz. w Ospedale. Koncerty fg. tworzą drugą co do liczebności grupę koncertów sol. V. Koncerty na fl. tra-

verso, z których część ukazała się jako op. 10, to pierwsze w historii muz. utwory tego typu, obojowe wpisują się w tradycję podobnych utworów weneckich, zainicjowaną przez B. Marcella i T. Albiniego.

Koncerty na wiele instr. solowych (w tym podwójne) zbudowane są na podobnych zasadach jak solowe. Oprócz kilku wyd. w op. 3 (RV 549, 550, 565, 567, 578, 580) nie były publikowane za życia V. Powstawały gł. dla Ospedale oraz ork. elektorskiej w Dreźnie, zespołów znanych z dużych możliwości obśadowych. Spośród koncertów podwójnych w 28 partie solo realizuje 2 skrz., w 10 dwa inne jednakowe instrumenty, a w pozostałych 2 różne instr. (skrz. z org., skrz. z wioloncz., skrz. z ob., ob. z fg., wiola d'amore z lutnią). W koncertach na 3–13 instr. V. traktował formę ritornelową bardziej swobodnie niż w koncertach na 1 instr., soliści współdziałają ze sobą lub z ork. w urozmaicony sposób. Poza epizodami sol. krótkie partie sol. pojawiają się niekiedy w ritornelach. W tych koncertach V. z dużą inwencją zestawiał różne instr. smyczkowe (skrz., wiolę, wioloncz.), dęte (flety, ob., szałamaje, kl., fg., rogi), szarpane (mandolinę i teorby) i klawiszowe (org., klawesyn). Na uwagę zasługuje użycie klawetów (RV 559–560), wówczas stosowanych b. rzadko. Na tle wł. muzyki instr. utwory te, powstające już od 1716, są dziełami wyjątkowymi; stylistycznie należą do typu koncertu uprawianego przez kompozytorów niem., np. J.S. Bacha (*Koncerty brandenburskie*).

Najmniej liczną grupę stanowią koncerty na instr. solowe i 2 orkiestry, które powstały najprawdopodobniej w l. 1717–25 dla kaplicy przy Ospedale (2 z nich: RV 581 i 582 przeznaczone są na święto Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny). Wpisują się one wprawdzie w wenecką tradycję utworów polichór., ale sprawiają wrażenie dzieł pierwotnie przeznaczonych na jeden zespół. W tych utworach soliści traktowani są podobnie jak w koncertach sol. (RV 581–583) i con molti stromenti (RV 584–585, 793), tzn. partie sol. zarezerwowane są dla epizodów w formie ritornelowej lub niewielkie fragm. solowe mogą występować w ramach ritornelu.

Koncerty kameralne (da camera) pochodzą z lat 1717–31; są to utwory przeznaczone dla solistów z towarzyszeniem b.c., adresowane do wytrawnych muzyków, nierzadko wirtuozów. Kilka z nich nosi tyt. programowe. Niekiedy są to wersje znanych koncertów sol. (np. *La tempesta di mare* RV 98 to wersja RV 433). Niektóre mają wymienną obsadę; partia b.c. zwykle nie jest cyfrowana, co może sugerować ich wykonanie bez udziału instr. harmonicznego. Ujęte są w formę 3-cz., z formami ritornelowymi w cz. skrajnych; partie ritornelowe wykonują wszyscy soliści, w epizodach występują oni pojedynczo, rzadziej parami. Koncerty kam., zwykle o mniejszych rozmiarach niż solowe, mają ograniczoną liczbę tematów. Koncerty te były w Włoszech zjawiskiem unikatowym, reprezentują typ kameralistyk kulturowany częściej przez muzyków niem. (G.Ph. Telemann, J.S. Bach), będący zapowiedzią klas. dzieł kameralnych.

Spośród 60 koncertów na orkiestrę smyczk. bez udziału solistów tylko jeden (RV 124) ukazał się drukiem jako op. 12 nr 3.

Podobne utwory wydawali w pierwszych dekadach XVIII w. G. Torelli, T. Albinoni, G. Gentili, G. Taglietti. Z wyjątkiem 2-cz. *Concerto madrigalesco* RV 129 mają budowę 3-cz., znacznie rzadziej jednak niż w in. koncertach pojawiają się w nich formy ritornele. V. używał określeń *concerto ripieno*, *concerto a quattro* i *sinfonia* wymiennie, jednak pomiędzy utworami określanymi jako *concerto* lub *sinfonia* można zauważyć różnice stylist. Sinfonie są utrzymane w prostym stylu homofon., często skrz. pierwsze i drugie grają unisono. Części pierwsze (allegro) mają formę da capo lub prostą ritornele, kontrastując tonalnie kantylenowe części środk. są zwykle 1- lub 3-ustępowe, a tan. finały mają budowę dwuczłonową z modulacją do dominanty i powrotem do toniki. Z uwagi na cechy stylist. niektóre sinfonie (np. RV 112, 122, 131, 135, 140, 146) mogły pełnić funkcję uwertur oper. lub wstępów do serenat. Utwory określone mianem *concerto* utrzymane są w stylu kontrap. i mają 4-gł. fakturę, co zdaje się wskazywać na ich kościelne przeznaczenie. Części skrajne przeważnie mają postać fugi lub są swobodnie szeregowane (3–5 odcinków). W przypadku form ritornelewych na plan pierwszy wysuwają się raczej epizody ork., a ritornele mają postać skróć. i najczęściej modulują do dominanty lub toniki VI stopnia. W częściach środk. częściej niż w sinfoniach stosowane są ostatinowe basy. Poprzez usunięcie z koncertów smyczek. i sinfonii elementów wirtuoz. i programowych oraz położenie większego nacisku na przejrzystość formy i faktury ta twórczość ork. V. odegrała ważną rolę w kształtowaniu nowych nurtów stylist. (szkoła mannheimska, klasycy wiedeńscy).

Sonata zajmuje miejsce drugoplanowe w twórczości instr. V.; kompozytor uprawiał ten gatunek gł. przed 1720, podążając za przykładem Corellego, Gentilego i Albinoniego. Większość sonat utrzymana jest w typowej dla późnego baroku 4-cz. formie o naprzemiennym następstwie cz. *adagio* i *allegro*, mniej licznie reprezentowane są sonaty 3-cz. (RV 70, 71, 72, 76, 78). We wszystkich typach sonat V. stosował formę hybrydyczną, w której krzyżują się elementy sonaty da chiesa i da camera, z przewagą tych ostatnich — po preludiu następują części tan. (*allemande*, *courente*, *gigue*, *sarabanda*, *gawot*) i nietaneczne, w tym — b. rzadko — *fugowane*.

Spośród ponad 90 zach. sonat 62 przeznaczone są na 1 instrument solowy z b.c. (46 na skrz.). W 12 sonatach wyd. jako op. 2 zwraca uwagę częste dialogowanie partii b.c. ze skrzypcami. Faktura 4 sonat z op. 5 (RV 18, 30, 33, 35) oraz sonat drezdeńskich, dedyk. Pisendelowi (RV 2, 6, 13, 25, 29), jest homofon., a melodia kształtowana symetrycznie, z elementami wirtuoz. W cyklu 12 sonat, znanych obec. jako *Sonaty manchesterskie* (RV 3, 6, 12, 17a, 754–760), kształtowanie melodii i różnicowanie wyrazu wskazuje na wpływy opery. W sonatach na 2 instrumenty z b.c. zaznacza się charakt. dla V. skłonność do homofonizowania faktury (dominacja melod. pierwszych skrzypiec). Wyróżniają się 4 sonaty na 2 skrz. RV 68, 70, 71, 77, zarówno ze względu na homofon. fakturę, jak i możliwość pominięcia partii b.c.; mają one 3-cz. formę i należą do pierwszych w historii przy-

kładów duetu skrzypcowego. Sonaty na 3 i 4 instrumenty z b.c. nawiązują w stylu do koncertów kameralnych (mają zbliżoną do koncertów formę, soliści wspólnie grają ritornele, w epizodach sol. dochodzi do głosu wirtuozeria). *Sonata al Santo Sepolcro* RV 130 jest 2-cz. kwartetem smyczek. z fugą w części drugiej. Podobnie jak *Sinfonia* RV 169 wykonywana była w kaplicy Ospedale della Pietà w Wielką Sobotę podczas paraliturg. nabożeństw przed grobem Pańskim, gdy zezwalano już na udział instrumentów.


W twórczości wokalnoinstrumentalnej również występują przejawy nowatorstwa; V. należał do pierwszych kompozytorów, którzy uniezależnili partię ork. od głosów wok. (np. *Credo* RV 591), przyczyniając się do wykształcenia pod koniec XVIII w. dojrzałego stylu symf. W konstruowaniu melodii i doborze środków wyrazowych kierował się gł. przesłankami czysto muz., bardzo często czerpiąc pomysły z muz. instrumentalnej. Zachowało się ponad 60 dzieł rel. V., skomponowanych na potrzeby Ospedale della Pietà, kościołów w Rzymie, Brescii, Vicenzy i Mediolanie oraz na użytek kapeli dworskiej w Dreźnie. Są to części mszalne (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, wykonywane podczas missa lecta), muzyka do niesporów (psalmy, hymny, antyfony, sekwencje, motety i introduzioni) i oratoriów, przeznaczone na: 1. głosy sol. i ork., 2. chór i ork., 3. głosy sol., chór i ork., 4. głosy sol., 2 chóry i ork. Niektóre mają kilka wersji, co było spowodowane potrzebą dostosowania istniejących dzieł do możliwości obsadowych in. zespołu. V. wykorzystywał zarówno teksty liturg. (z ordinarium missae i niesporów), jak i nieliturgiczne łac. i wł. (anonim. w motetach i introduzioni, autorskie w oratoriach). Zasadniczy wpływ na dobór środków warsztatowych miały możliwości wykonawcze zespołów, dla których komponował. W utworach z głosami sol. dominuje technika koncertująca, w kompozycjach chór. (bez solistów) zaznacza się większa skłonność do ujęć kontrap.; utwory na 2 chóry utrzymane są w technice polichór. i koncertującej. W utworach liturg. V. wprowadzał tzw. *Kirchenarie* (termin używany przez muzykologów niem., m.in. W. Kolneder), złożoną z 2 lub 3 odcinków sol., przedzielonych 3 lub 4 ritornelemi; arie do tekstów nieliturg. mają formę da capo lub przekomponowaną (RV 625, 633).

Części mszalne są opracowane wieloodcinkowo, z podziałem na arie, duety i chóry, w których V. stosował kontrap. w stile *concertato* oraz *antico* (np. fugi zapożyczone od G.M. Ruggieriego w *Glorii* RV 588, albo z własnego *Concerto madrigalesco* RV 129 w *Kyrie* RV 587) oraz recytację chóru w falso *bordone*. W psalmach niemal każdy wers zgodnie z tradycją ujęty jest w osobną, kontrastującą z sąsiednimi część; V. wykorzystywał w nich wyróżnione wyżej typy obsady i techniki, wprowadzając nawet w kompozycjach polichór. części kontrap. i *fugowane* (m.in. RV 594, 595, 597). Wśród psalmów wyróżnia się *Dixit Dominus* RV 594, w którym 2 chóry prowadzone są w blokach akordowych lub kontrap. imitacyjnym (np. 4-tematowe fugato na słowach „Tu es sacerdos”), albo dzielone na grupy głosowe, wprowadzające efekty echa. *Beatus vir* RV 598 jest przykładem wielkiej formy ritor-

nelowej o bogatszym planie tonalnym niż w utworach instr. (*B-dur*, *F-dur*, *B-dur*, *g-moll*, *d-moll*, *a-moll*, *C-dur*, *F-dur*, *g-moll*, *c-moll*, *g-moll*, *d-moll*, *F-dur*, *B-dur*). Ritornele tutti wykonuje chór. Wpływy stylu operowego zaznaczają się w *Laudate pueri* RV 601; przykładów sugestywnego, teatr. malarstwa dźwięk. dostarcza *Nisi Dominus* RV 608. Podobnie został potraktowany tekst w najwcześniejszym dziele rel. V. — *Stabat Mater* RV 621 (1712). Jest to utwór w rzadkiej w owych czasach tonacji *f-moll*, podzielony na 9 skontrastowanych części; oprac. muzyczne wersów 1–4 powtórzone w wersach 5–8 wywołuje wrażenie budowy stroficznej. W hymnach V. stosował formę zwrotkową, przedzielając strofy ritornelem ork. i pomijając zwykle zwrotkę 2. i 4., które mogły być odprawiane cicho przez celebransę podczas wyk. ritornele.

Motety są kompozycjami na głos sol. (sopr. lub alt) z ork. i stanowią odpowiednik wł. kantaty sol. Składają się z typowego dla kantaty następstwa ARA (arie da capo, recyt. secco) z kolarat. finałem na słowie Alleluja. Różnią się od kantaty nie tylko łac. tekstem i liturg. funkcją, lecz również planem tonalnym, gdyż dodanie Alleluja pozwalało utrzymać drugą arie w tonacji innej niż główna, do której zwykle powracano w finale. Z uwagi na silne wpływy koncertu (forma ritornelewa) i kształtowanie melodii wok. na sposób instr. (szczeg. w Alleluja) motety V. (m.in. RV 626, 627, 630), podobnie jak jego kantaty, zyskały miano „wokalnych koncertów” (K. Heller *A. V.*, 1965). W pierwszej arii *Longe mala, umbrae terrores* RV 629 kompozytor przeciwstawił dwa skrajnie różne nastroje, co bywa traktowane jako zapowiedź dualizmu tematycznego sonaty klas. (M. Talbot *The Sacred Vocal Music of A. V.*, 1995). Stylistycznie do motetów zbliżają się utwory określane przez V. jako *introduzioni*; pełniły one funkcje muz. spoiwa, łączące części mszy lub niesporów. Od motetów różni je brak części Alleluja, obie arie utrzymane są w tej samej tonacji. Poza kantatowymi strukturami ARA kompozytor stosował również układy RAR (np. RV 638 i 641), a nawet RA (RV 640). Z uwagi na związki tonalno-tematyczne niektórych introdukcji z oprac. przez V. psalmami lub częściami ordinarium missae, możliwe są obec. do odtworzenia prawdopodob. pary utworów (np. RV 639 i 588).

Informacje o twórczości oratoryjnej V. są znikome; znany tyt. tylko 4 dzieł, z których zachowało się jedno — *Juditha triumphans*, będące doskonałym przykładem łac. oratorium z 1. poł. XVIII w. Ta wczesna kompozycja V. powstała w związku ze zwycięstwem Wenecji nad Turkami pod Petrovaradinem i Korfu (VIII 1716), określano ją mianem *scrum militare* oratorium. Tytułową postać biblijnej Judyty wenecki librecista Giacomo Casseti przedstawił jako alegorię Wenecji walczącej samotnie z Imperium Otomańskim. Pod względem stylist. dzieło to, zgodnie z ówczesną konwencją azone sacra, zbliżone jest do opery i serenaty; składa się z 2 cz., obejmujących 28 numerów (nie zachowała się aria Ojzasa nr 25), w ramach których występują 4 chóry oraz 24 arie da capo, przedzielane recyt. secco (tylko jeden *accompagnato*). Wykorzystane zostało bogate instrumentarium, jakim dysponowano w Ospedale della Pietà; jako in-

JUDITHA TRIUMPHANS
 DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE
Sacrum Militare Oratorium
 HISCE BELLI TEMPORIBUS
 A Pfalantium Virginum Choro
 IN TEMPO FISTATIS CANENDUM
JACOBI CASSETTI EQ.
 METRICE' VOTIS EXPRESSVM.
 Piiffimis ipsius Orphanodochii PRÆSI-
 DENTIBVS ac GUBERNATORIBVS
 submissè Dicatum .
 MUSICE' EXPRESSVM
Ab Amad. Rev. D.
ANTONIO VIVALDI

VENETIIS, MDCCXVI.
 Apud Bartholomæum Occhium, sub signo S. Dominici.
 SUPERIORUM PERMISSU.

A. Vivaldi *Juditha triumphans*... Frontysepis tekstu oratorium, Wenecja 1716

strumenty obbl. pojawiają się viole d'amore, szalająca i skrz. z tłumikiem, mandolina, obój, org., 2 fl. proste, 4 teorby oraz 5-gł. zespół viol da gamba. Oratorium to jest jednym z pierwszych utworów w historii muz. z użyciem klarnetu (chór żołnierzy *Plena nectare non mero* nr 19).

Zachowane kantaty i serenaty pochodzą gł. z mantuańskiego okresu działalności V. (1718–20), niektóre powstały na użytek dworu w Dreźnie. Kantaty solowe przeznaczone są na głosy ż., 31 ma towarzyszenie b.c., 3 instrumentów obbl., 6 orkiestry smyczk. Pod względem formy dominują schematy ARA i RARA; obie arie, utrzymane w tej samej tonacji, różnią się metrum, tempem i charakterem. Przeważają arie da capo, zdarzają się również 2-cz. arie tan. Wszystkie recyt. należą do typu secco. Serenady (8, zach. 3) V. były niesłusznie określane mianem kantat, wykonywano je w kostiumach, z elementami gry scen. Powstawały do alegorycznych tekstów, opiewających cnoty swych adresatów, zwykle członków rodzin panujących we Francji, Anglii, Niemczech, Norwegii. V. pisał je od najwcześniejszych lat (np. *Le gare del dovere* 1708), kulminacją tego typu twórczości przypada na lata 20. Spośród 3 zach. serenat na uwagę zasługuje największa i najbardziej zbliżona do opery *La Senna festeggiante* RV 693, dedyk. Ludwikowi XV. Obejmuje ona 35 numerów (arie, duety i tercety, recyt. secco i accompagnato), ujętych w 2 cz., poprzedzonych symfonią, nawiązującą do stylu uwertury francuskiej.

Podobnie jak koncertom V. poświęcił operze wiele energii twórczej; czasem w jednym roku tworzył co najmniej 4 nowe opery i pasticcia (1720, 1726, 1727, 1735). Jego utwory scen.

wystawiano w wielu miastach wł., także w Londynie, Wiedniu, Hamburgu, Monachium, Wrocławiu, Pradze i Brnie. Ok. 100 arii z oper V. aranżowano jako solowe kantaty w różnych ośrodkach europejskich (np. w Dreźnie, Wiedniu, Londynie). Poza Włochami zaprezentowano ok. 30 dzieł scen., często były wznawiane pod in. tytułami. Pragnąc uzyskać większy finansowy profit, V. pełnił zwykle rolę impresaria teatrów, w których prezentował swe dzieła. Najdłużej związany był z Teatro Sant'Angelo, w którym wystawiono 18 jego oper. W ciągu 26 lat aktywności teatr. (1713–39) V. zaangażował się w wyst. ok. 60 premier swoich dzieł oper. Z 37 oper, co do autorstwa których nie ma wątpliwości, zachowały się 23 (niektóre niekompletnie). Należą one do typu 3-akt. drama per musica. Komponując opery V. podążał utartą ścieżką konwencji; zaczął jako naśladowca F. Gaspariniego, potem uwzględnił przemiany szkoły neapolitańskiej. W czasach, gdy popularność zdobywała opera buffa, pisał opery seria, dystansował się też od reformy Metastasia (stworzył do jego librett zaledwie 3 opery, zach. 2). Historyczna, baśniowa i egzotyczna tematyka odzwierciedlała gusty weneckiej publiczności.

V. pisał rozmaite typy arii (patetica, bravura, cantabile, parlante, di mezzo carattere, di paragone), utrzymane zarówno w formie da capo jak i przekomponowanej. Widoczne są w nich wpływy stylu galant (appoggiatury, metra $\frac{3}{4}$ i $\frac{2}{4}$, ósemkowa pulsacja, homofonia) oraz koncertów (np. colla parte smyczków z głosem sol., formy ritornelowe). Recytatywy należą na ogół do typu secco. V. rzadko stosował partie zespołowe, najczęściej wprowadzał duety, zwykle o budowie stroficznej. Sporadycznie wprowadzał większe zespoły (trio w *L'incoronazione di Dario*, kwintet w *La verità in cimento*) i chóry, będące przeważnie chórmi solistów (np. w *Il Giustino*). Wiązał niekiedy motywicznie symfonie z pierwszym numerem wok. Instrumentom powierzał funkcję nośnika tematów; jako

obligatoryjne występują nawet tak rzadko stosowane instr., jak psalterium (*Il Giustino*), viola da gamba (*L'incoronazione di Dario*), viola d'amore (*Tito Manlio*).

Dla rozwoju twórczości scen. V. istotne znaczenie miał pobyt 1723–24 w Rzymie, gdyż poznał wówczas opery N. Porpory, L. Vincięgo, L. Lea i dokonał znaczących zmian stylist.: ograniczenia liczby arii na korzyść partii zespołowych, zwiększenia liczby recyt. accompagnato, rezygnacji z przesadnego malarstwa dźwięk. i udziału licznych instr. obbligato, powiększenia faktury ork. z realnego 2–3-głosu do 4-głosu, nasycenia partii ork. treścią wyrazową i jej ściślejszego powiązania melod. z partią solisty. Od końca lat 20. V. starał się budować większe sceny, wykorzystując zarówno arie, recytatywy jak i arioso (m.in. w *Orlando finto pazzo* i *L'Atenaide*), dążył do nadania ostatnim scenom aktu roli kulminacji wyrazowej poprzez zwiększenie liczby głosów i wprowadzenie rzadko używanych tonacji (*Farnace*, *L'Olimpiade*, *Griselda*). W ariach z późnych oper pogłębiany jest kontrast wyrazowy między częścią A i B, a najważn. postaciom przypisane są określone tonacje (*Griselda*, *Arsilda*, *Farnace*). W operach, podobnie jak w in. utworach, V. posługiwał się autzapożyczeniami (np. z koncertu na ob. RV 450 w arii *Scocca dardi* z opery *Griselda*). W pasticcjach postępował w trojaki sposób: wykorzystywał arie in. kompozytorów, uzupełniając je recytatywami własnego autorstwa (*Tamerlano*, *Rosmira*), komponował muzykę do wybranego aktu lub niektóre arie, dokonywał współautorsko gruntownej przeróbki opery swojej lub in. kompozytora (*Orlando furioso*).

Przez współczesnych V. był bardziej ceniony jako skrzypek niż kompozytor. Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte...*) podziwiał wprawdzie jego koncerty, lecz krytykował częste wprowadzanie szablonowych rozwiązań i uleganie wpływom muzyki operowej. J. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*,



A. Vivaldi *Il Giustino*. Fragment autografu. Turyn, Biblioteca Nazionale

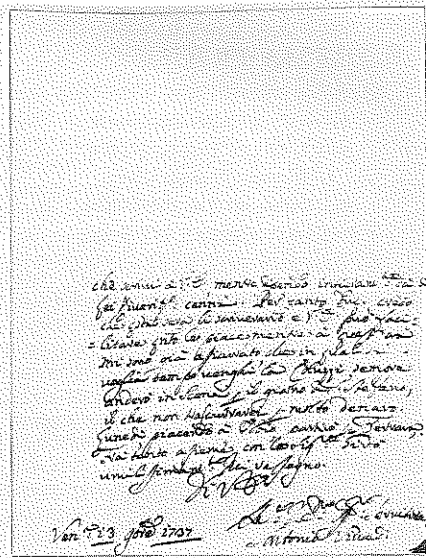
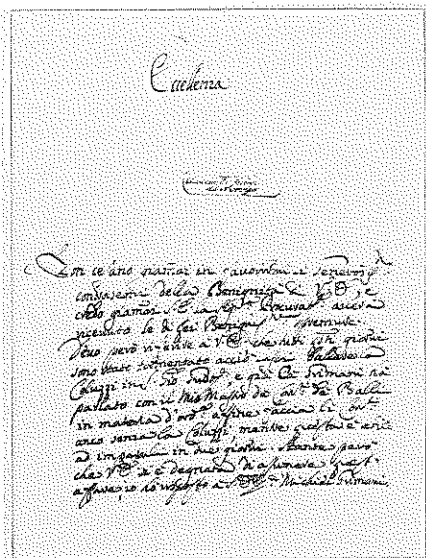
1739) chwalił V. za umiejętność odpowiedniego różnicowania idiomu instr. i wokalnego. Tartini (cyt. przez Ch. de Brossesa) podawał go za przykład kompozytora, który odnosił sukcesy na polu muzyki instr. i porażki w dziedzinie opery. Pod koniec XVIII w. był V. kompozytorem niemal całkowicie zapomnianym, w XIX w. nie znano już i nie grano jego utworów. Dopiero badania twórczości J.S. Bacha, zwł. jego klawiszowych oprac. dzieł in. kompozytorów, zapoczątkowane w ostatniej ćwierci XIX w. przez Ph. Spittę, J.N. Forkela i P. von Waldersee, doprowadziły do odkrycia niektórych koncertów V. Na początku XX w. A. Schering (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1905) jako pierwszy wskazał na hist. znaczenie koncertów, jednak in. badacze na ogół nie doceniali twórczości V. (P. von Waldersee, J. von Wasielewski). Do lat 20. XX wieku znany był gł. jako autor *Le quattro stagioni* czy *L'estro armonico*. Do szerszego poznania jego muzyki nie przyczynił się pierwszy katalog tematyczny, wyd. 1913 przez A. Bachmanna.

Przełom w badaniach i odbiorze muzyki V. spowodował A. Gentili, zakupując 1927 dla Bibl. Nazionale w Turynie ok. 450 kompozycji V., które odnalazł w zbiorach salezjańskiego kolegium San Carlo w Borgo San Martino (Piemont). Zbiór ten (dziś znany jako Fondo Foà i Fondo Giordano), zawierający w przeważającej mierze autografy V., sporządzone na przestrzeni kilkudziesięciu lat, ukazał wszystkie uprawiane przez niego gatunki muz., w tym dotąd nieznane utwory wok.-instrumentalne. Po raz pierwszy do programów koncert. włączył muzykę V. (m.in. *Stabat Mater* i *L'Olimpiade*) A. Casella wraz z Accad. Musicale Chigiana podczas Settimana Celebrativa di A. Vivaldi w Sienie 16-21 IX 1939. W 1943 i 1948 ukazały się pierwsze znaczące monografie poświęcone V. (M. Rinaldi, M. Pincherle), z katalogami tematycznymi, uwzględniający-



*Il Preside Nicola Caporali
di Musica e Lettere
L'opera a Formazioni del 1729*

Antonio Vivaldi w karykaturze P.L. Ghezzięgo. Rzym, Biblioteca Apostolica Vaticana



List Vivaldiego do markiza Guido Bentivoglio d'Aragona z 13 XII 1737. Rovigno, Biblioteca dell'Academia dei Concordi

mi nowo odnalezione dzieła. 1947 z inicjatywy A. Ephrikiana i A. Fanny założono w Treviso Istituto Italiano A. Vivaldi, który we współpracy z wydawn. Ricordiego w Mediolanie podjął m.in. pod red. G.F. Malipiera trud wydania wszystkich dzieł instrumentalnych V. Publikacje te nie spełniały wymogów wydań źródłowo-kryt., ale za sprawą wykorzystujących je do koncertów i nagrań płytowych licznych zespołów przyczyniły się do popularzacji muzyki V. W 1978 z okazji 300. rocznicy urodzin kompozytora Istituto Italiano A. Vivaldi przeniesiono na wyspę San Giorgio Maggiore w Wenecji, gdzie dzięki Fondazione Cini pod przewodnictwem F. Fanny i rady nauk., złożonej z najwybitn. znawców twórczości V., stymulowane są gł. kierunki badań; instytut organizuje konferencje międzynarod., wydaje biuletyn („Informazioni e studi vivaldiani”, „Studi vivaldiani”) i nadzoruje źródłowo-kryt. edycję zarówno dzieł wok., jak i nowo odkrytych utworów instrumentalnych. Obecnie znanych jest ponad 800 kompozycji V., przy czym za jego życia wydano ponad 130 utworów instr., natomiast żadnej kompozycji wok., ponadto kilkadziesiąt utworów posiada niepewną atrybucję (w katalogu Ryoma oznaczone sygnaturą „Anh.”). Utwory V. rozproszone są w wielu archiwach, do najważn. należą zbiory w Bibl. Nazionale Universitaria w Turynie (ponad połowa twórczości), Sächsische Landesbibl. w Dreźnie, Henry Watson Music Library w Manchesterze, Conserv. di Musica „Benedetto Marcello” w Wenecji oraz Musikbibl. des Grafen von Schönborn w Wiesentheid. Wzrastające zainteresowanie muzyką V. sprawiło, że zasób zach. utworów stale jest poszerzany, następują rewaloryzacja jego twórczości wok.; współcz. badania zmierzają do ustalenia właściwego datowania i wyd. dzieł wszystkich.

Ed. Opere strumentali, wyd. G.F. Malipiero i in. (pod auspicjami Istituto Italiano A. Vivaldi), 529 z.,

Mediolan 1947-72; *Nuova edizione critica delle opere di A. V.*, wyd. P. Everett, M. Talbot, K. Heller, F. Degradà, R. Strohm, R. Rym i in. (pod auspicjami Istituto Italiano A. Vivaldi), Mediolan 1982- (do 2007 ukazało się ponad 100 z.) □ *La fida ninfa*, wyd. R. Monterosso, Cremona 1964; *Juditha triumphans*, wyd. A. Zedda, Mediolan 1971; *Griselda*, faks. wyd. H.M. Brown, «Italian Opera 1640-1770» XXV, N. Jork 1978, wyd. także R. Fasano, Palermo 1985; *Onone in villa*, faks. wyd. J.W. Hill i M. Gemin, «Drammaturgia Musicale Veneta» XII, Mediolan 1983; *A. V. Due serenate (Dall'eccelesia mia reggia i La Senna festeggiane)*, faks. wyd. M. Talbot i P. Everett, «Drammaturgia Musicale Veneta» XV, Mediolan 1995.

Pierwodruki: *Suonate da camera a tre, due violini, violone o cembalo* op. 1, Wenecja 1705 G. Sala (RV 73, 67, 61, 66, 69, 62, 65, 64, 75, 78, 79, 63); *Sonata a violino, e basso per il cembalo* op. 2, Wenecja 1709 A. Bertali (RV 27, 31, 14, 20, 36, 1, 8, 23, 16, 21, 9, 32); *L'estro armonico* op. 3, koncerty na 1, 2, 4 skrz. i wioloncz., Amsterdam 1711 E. Roger (RV 549, 578, 310, 550, 519, 356, 567, 522, 230, 580, 565, 265); *La stravaganza* op. 4, koncerty skrz., Amsterdam 1716 E. Roger (RV 383a, 279, 301, 357, 347, 316a, 185, 249, 284, 196, 204, 298); *VI sonate, quattro (sic!) a violino solo e basso e due a due violini & basso continuo* op. 5, Amsterdam 1716 J. Roger (RV 18, 30, 33, 35, 76, 62); *VI concerti a cinque stromenti, tre violini, alto viola e basso continuo* op. 6, Amsterdam 1719 J. Roger (RV 324, 256, 318, 216, 280, 239), zbiór nieautoryzowany; *Concerti a cinque stromenti, tre violini, alto viola e basso continuo* op. 7, Amsterdam 1720 J. Roger (RV 465, 188, 326, 354, 285a, 374, 464, 299, 373, 294a, 208a, 214), zbiór nieautoryzowany; *Il cimento dell'armonia e dell'inventione. Concerti a 4 e 5...* op. 8, Amsterdam 1725 M.-Ch. Le Cène (RV 269, 315, 293, 297, które tworzą cykl *Le quattro stagioni* oraz 253, 180, 242, 332, 236, 454, 362, 210, 178, 449); *La cetra* op. 9, koncerty na 1-2 skrz., Amsterdam 1727 M.-Ch. Le Cène (RV 181a, 345, 334, 263a, 358, 348, 359, 238, 530, 300, 198a, 391); *VI concerti a flauto traverso, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello*

- op. 10, Amsterdam 1729 M.-Ch. Le Cène (RV 433, 439, 428, 435, 434, 437); *Sei concerti a violino principale, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello* op. 11, Amsterdam 1729 M.-Ch. Le Cène (RV 207, 277, 336, 308, 202, 460), zbiór nieautoryzowany; *Sei concerti a violino principale, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello* op. 12, Amsterdam 1729 M.-Ch. Le Cène (RV 317, 244, 124, 173, 379, 361), zbiór nieautoryzowany; *Two celebrated concertos* na skrz., Londyn 1720 J. Jones (RV 335, 347); *L'élite des concerto italiens a tre violini, alto viola, violoncello e organo*, Paryż 1742–51 Madame Boivin, Le Clerc (RV 364a); *VI Sonates, violoncello solo col basso*, Paryż 1740 Le Clerc le cadet, Le Clerc Mme Boivin (RV 47, 41, 43, 45, 40, 46).
- Lit.** Dokumentacja — A. Fuchs *Thematisches Verzeichniss über die Compositionen von A. V.*, rkp. 1839, faks. wyd. P. Ryom w: „Vivaldi Informations” I, 1971–72; A. Bachmann *Les grands violinistes du passé*, Paryż 1913; M. Rinaldi *Catalogo numerico tematico delle composizioni di A. V.*, Rzym 1945, n. wyd. 1954; A. Fanna A. V. (1678–1741). *Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*, Mediolan 1968, wyd. zrewid. pt. *Opere strumentali di A. V.*, 1986; P. Ryom A. V. *Table de concordances des œuvres*, Kopenhaga 1973; P. Ryom *Verzeichnis der Werke A. V.s Kleine Ausgabe*, Lipsk 1974, zrewid. 21979; O. Landmann *Katalog der Dresdener V.-Handschriften und -Frühdrukke*, w: *V.-Studien* (zob. publik. specjalne); P. Ryom *Répertoire des œuvres d'A. V. Les compositions instrumentales*, Kopenhaga 1986; I. Fragalà Data, A. Colturato *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, I. Raccolta Mauro Foà, raccolta Renzo Giordano*, «Cataloghi di Fondi Musicali Italiani» VII, Rzym 1987; P. Ryom A. V. *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden 2007;
- R. Eller *Über Charakter und Geschichte der Dresdner V. Manuskripte*, w: *Vivaldiana I* (zob. publik. specjalne); P. Ryom *Les manuscrits de V.*, Kopenhaga 1977; M. Talbot V.s. „Manchester Sonatas”, Proc. R. Mus. Ass. CXIV, 1977–78; M. Fechner *Neue V.-Funde in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, w: *V.-Studien* (zob. publik. specjalne); M. Talbot *Anna Maria's Partbook, w: Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, red. H. Geyer i W. Osthoff, Rzym 2004;
- W. Kolneder A. V. *Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Wilhelmshaven 1979;
- R.-C. Travers *Discographie V.*, «Informazioni e studi vivaldiani» I–XXI, 1980–2000 oraz „Studi vivaldiani”, 2001–;
- Biografie, przyczynki biograficzne — C. Goldoni *Mémoires*, t. 1, Paryż 1787; Ch. de Brosses *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paryż 1799; *Sei lettere di A. V.*, wyd. F. Stefani, Wenecja 1871; A. Salvatori A. V. (*il prete rosso*), «Rivista mensile della città di Venezia» VII, 1928; R. Gallo A. V., *il prete rosso. La famiglia, la morte*, «Ateneo Veneto» CXXIV, 1938; E. Preussner *Die musikalische Reisen des Herrn von Uffenbach*, Kassel 1949; T. Volek, M. Skalická A. V. a Čechy, «Hudební věda» II, 1965, wyd. niem. *V.s. Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, AMI XXXIX, 1967; A. Cavicchi *Inediti nell'epistolario V.-Bentivoglio*, NRMI I, 1967; H. Pabisch *Neue Dokumente zu V.s. Sterbetag*, ÖMZ XXVII, 1972; Th. Antonicek *V. in Österreich*, ÖMZ XXXIII, 1978; G. Corti *Il Teatro La Pergola di Firenze e la stagione d'opera per il carnevale 1726–27. Lettere di Luca Casimiro degli Albizzi e V. Porpora ed altri*, RIM XV, 1980; R.-C. Travers *La maladie de V.* Poitiers 1982; M. Talbot *V. and Rome. Observations and Hypotheses*, «Journal of Royal Music Association» CXIII, 1988.
- Monografie — M. Rinaldi A. V., Mediolan 1943; M. Pincherle A. V. *et la musique instrumentale*, 2 t. (t. 2: *Inventaire thématique*), Paryż 1948, przedr. N. Jork 1968, 31970; W. Kolneder *Aufführungspraxis bei V.*, Lipsk 1955, przedr. Adliswil 1973; M. Pincherle V., Paryż 1955, wyd. w jez. ang. *V. Genius of the Baroque*, N. Jork 1957; W. Kolneder *Die Solokonzertform bei V.*, Strasburg 1961; W. Kolneder A. V. *Leben und Werk*, Wiesbaden 1965, wyd. ang. Londyn 1970; R. Giazotto V., Mediolan 1965, wyd. poszerz. Turyn 1973; H.G. Klein *Der Einfluss der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk J.S. Bachs*, Baden-Baden 1970; W. Kolneder *Melodietypen bei V.*, Zurycy 1973; E. Selfridge-Field *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to V.*, Oksford 1975, 31994; M. Talbot V., Londyn 1978, 21993, wyd. pol., tłum. H. Dunicz-Niwirska, Kr. 1988; M. Rinaldi *Il teatro musicale di A. V.*, Florencia 1979; E. Cross *The Late Operas of A. V.*, 1727–1738, Ann Arbor 1981; M. Stegemann A. V., Reinbek k. Hamburga 1985; K. Heller A. V., Lipsk 1991, wyd. w jez. ang. A. V. *The Red Priest of Venice*, Portland 1997; H.Ch.R. Landon *V. Voice of the Baroque*, Londyn 1993; P. Everett V. *„The Four Seasons” and other Concertos Op. 8*, Cambridge 1996; Th. Antonicek, E. Hilscher V., Graz 1997; M. Talbot *The Chamber Cantatas of A. V.*, Woodbridge 2006.
- Studia analityczne — J. Rühlmann A. V. *und sein Einfluss auf J.S. Bach*, NZfM LXIII, 1867; J. von Wasielewski *Die Violine und ihre Meister*, Lipsk 1869; P. von Waldersee A. V.s *Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von J.S. Bach bearbeiteten*, VfMw I, 1885; S. Clercx *A propos des sinfonies de V.*, «La revue internationale de musique» I, 1938; W. Kolneder *V. als Bearbeiter eigener Werke*, AMI XXIV, 1952; W.S. Newman *The Sonatas of Albinoni and V.*, JAMS V, 1952; R. Eller *Zur Frage Bach-V.*, w: *Gesellschaft für Musikforschung*, ks. międzynarod. kongresu w Hamburgu 1956, red. W. Gerstenberg, H. Husmann, H. Heckmann, Kassel 1957; R. Eller *V.-Dresden-Bach*, Beitr. z. Mw. III, 1961; W. Kolneder *V.s. Aria Concerto*, DJfMw IX, 1964; P. Ryom *La comparaison entre les versions différentes d'un concerto d'A. V. transcrit par J.S. Bach*, «Dansk aarboeg for musikforskning» V, 1966/67; H.Ch. Wolff *V. und der Stil der italienische Oper*, AMI XL, 1968; P. Damilano A. V. *compose due vespri?*, NRMI III, 1969; K. Heller *Die Bedeutung J.G. Pisendels für die deutsche V.-Rezeption*, w: *Gesellschaft für Musikforschung*, ks. kongresu w Lipsku 1966, red. C. Dahlhaus i R. Kluge, Lipsk 1970; D. Arnold *V.s. Church Music. An Introduction*, «Early Music» I, 1973; E. Cross *V.s. Operatic Borrowings*, ML LIX, 1978; J.W. Hill V.s. „Griselda”, JAMS XXXI, 1978; M. Rinaldi *Vita, morte e risurrezione di A. V.*, «Studi musicali» VII, 1978; P. Ryom A. V. *Les relations entre les opéras et la musique instrumentale* oraz R. Strohm *Zu V.s. Operschaffen*, w: *Venezia e il melodramma nel Settecento*, red. M.T. Muraro, Florencia 1978; P. Ryom *La situation actuelle de la musicologie vivaldienne*, AMI LIII, 1981; R. Strohm *Bemerkungen zu V. und der Oper seiner Zeit*, H.-J. Schulze *Neue Ermittlungen zu J.S. Bachs V.-Bearbeitungen* oraz P. Ahnsehl *Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis J.S. Bachs*, w: *V.-Studien* (zob. publik. specjalne); J.W. Hill V.s. „*Ottone in villa*” (*Vicenza 1713*), «Drammaturgia Musicale Veneta» XII, Mediolan 1983; E. Cross *The Relationship between Text and Music in the Operas of V. oraz J.W. Hill V.s. „Orlando”. Sources and Contributing Factors*, w: *Opera and V.* (zob. publik. specjalne); P.G. Gillio *Il mottetto per voce sola nella produzione di A. V.*, «Rivista internazionale di musica sacra» VI, 1985; F. Tammaro *„Il Farnace” di V. Problemi di ricostruzione*, «Studi musicali» XV, 1986; R. Strohm *V.s. and Handel's Settings of „Giustino”*, w: *Music and Theatre*, ks. pam. W. Deana, red. N. Fortune, Cambridge 1987; R. Stinson *The „critischer musikus” as Keyboard Transcriber? Scheibe, Bach and V.*, «The Journal of Musicological Research» IX, 1990; C. Fertonani A. V. *La simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone 1992; E. Cross *V. and the Pasticcio. Text and Music in „Tamerlano”*, w: *Con che soavità? Studies in Italian Opera, Song and Dance 1580–1740*, red. T. Carter i I. Fenlon, Oksford 1995; K. Hoffmann *Zum Bearbeitungsverfahen in Bachs Weimarer Concerti nach Vs. „Estro armonico” op. 3*, w: *Das Frühwerk J.S. Bach*, red. K. Heller i H.-J. Schulze, Kolonia 1995; L. Pancino *Le opere di V. nel raffronto fra libretti e partiture*, cz. 1–5, «Informazioni e studi vivaldiani» XVI–XXI, 1995–2000, cz. 6–8, «Studi vivaldiani» I–III, 2001–03; M. Talbot *V.s. Academic Cantatas for Mantua*, w: *300 Let Years Academia Philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, red. I. Klemenčič, Lublana 2004; B. Brover-Lubovsky *Tonal Space in the Music of A. V.*, Bloomington (Indiana) 2008.
- Publikacje specjalne — «Informazioni e studi vivaldiani. Bollettino annuale dell'Istituto Italiano A. Vivaldi» I–XXI, Wenecja 1980–2000, kontynuacja pt. «Studi vivaldiani. Rivista annuale dell'Istituto Italiano A. Vivaldi», 2001–;
- w serii «Quaterni Vivaldiani», Florencia: I. *V. veneziano europeo*, ks. kongresu w Wenecji 1978, red. F. Degrada, 1980; II. *A. V. Teatro musicale, cultura e società*, red. L. Bianconi i G. Morelli, 1982; III. A.L. Bellina, B. Brizi, M.G. Pensa *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, 1982; IV. *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, 2 z., ks. kongresu w Wenecji 1987, red. A. Fanna i G. Morelli, 1988; V. M. Talbot *V. Fonti e letteratura critica* (pierwodruk A. V. *A Guide to Research*, N. Jork 1988), 1991; VI. K. Heller *A. V. Cronologia della vita e dell'opera* (pierwodruk A. V. *Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte*, Blankenburg 1987), 1991; VII. *V. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, ks. kongresu w Poitiers 1991, red. A. Fanna i M. Talbot, 1992; VIII. M. Talbot *The Sacred Vocal Music of A. V.*, 1995; IX. C. Fertonani *La musica strumentale di A. V.*, 1997; X. *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di V. 1947–1997*, red. A. Fanna i M. Talbot, 1998; XI. F.M. Sardelli *La musica per flauto di A. V.*, 2001; XIII. R. Strohm *The Operas of A. V.*, 2008;
- A. V. *Note e documenti sulla vita e sulle opere*, nr specjalny «Chigiana» I, 1939; *Vivaldiana I*, publikacja Centre International de Documentation A. Vivaldi, Bruksela 1969 (zawiera m.in.: P. Demoulin *Chronologie des principaux événements qui ont marqué la résurrection d'A. V. au XX^e siècle*); A. V. *da Venezia all'Europa*, red. F. Degrada i M.T. Muraro, Mediolan 1978 (zawiera m.in.: E. Garbero *Drammaturgia vivaldiana. Regesto e concordanze dei libretti*); A. V., nr specjalny NRMI XIII, 1979 (zawiera m.in.: N. Ohmura *I concerti senza orchestra di A. V.*); *V.-Studien*, materiały z kolokwium w Dreźnie 1978, red. W. Reich, Dreżno 1981; *Opera and V.*, ks. kongresu w Dallas 1980, red. M. Collins i E.K. Kirk, Austin 1984; nr specjalny «Chigiana» XLI, n. seria XXI, 1989 (zawiera m.in.: P. Everett *V.s. Paraphrased Oboe Concertos of the 1730s*).

Vivell [f'yfɛl] **Coelestin** Max, *21 X 1846 Wolfach (Badenia), †10 III 1923 Seckau (Styria), niem. muzykograf i duchowny, OSB. Po ukończeniu gimn. w Offenburgu i liceum w Konstancji studiował od 1868 w seminarium duchownym we Fryburgu Bryzg., 1871 wstąpił do klasztoru benedyktynów w Beuron, gdzie 1873 złożył śluby zakonne; 1874 otrzymał święcenia kapłańskie w Rottenburgu. 1875–82 przebywał w opactwie Maredsous w Belgii, 1883, po krótkim pobycie w Emaus w Pradze, osiedlił się na stałe w nowo założonym opactwie w Seckau, gdzie — obok pełnienia różnych funkcji zakonnych, m.in. kantora — rozwinął działalność nauk.-badawczą, kontaktując się z wieloma wybitnymi przedstawicielami mediewistyki muz. Przedmiotem jego badań był gł. chorał greg., jego źródła, dzieje, tradycje i sposoby zapisu. Duże znaczenie do dziś zachowały także jego prace źródłowe o średniow. teorii muz.; był jednym z założycieli „Gregorianische Rundschau” (1902).

Prace — *Der gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit der Tradition*, Graz 1904; *Erklärung der vatikanischen Choralhandschrift nebst Proben aus dem Kyriele*, Graz 1906; *Vom Musik-Traktate Gregors des Grossen. Eine Untersuchung über Gregors Autorschaft und über den Inhalt der Schrift*, Lipsk 1911; *Initia tractatum musicæ, ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit*, Graz 1912 □ art. w „Gregorianische Rundschau”: *Die Gesänge J. von Speier zu seinen Reimoffizien auf die hl. Franziskus und Antonius*, I, 1902, *Der Introitus Resurrexi, Ein interessantes Neumenfragment in Capodistria* oraz *Die Wahrheit in der gregorianischen Frage von P. Gietmann*, III, 1904, *Das Quilisma*, IV, 1905 i V 1906; *Die liturgische und gesangliche Reform des hl. Gregors des Grossen*, «Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens» XXV, Seckau 1904; *Vom unedierten Tonarius des Mönches Frutolf*, SIMG XIV, 1912/13; *Das Breviarium de musica des Mönches Frutolf von Michaelsberg* oraz *Musik-Termini in der Benediktiner-Regel*, «Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens» XXXIV, n. seria III oraz XXXVII, n. seria VI, Salzburg 1913, 1916; *Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius*, «Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften» CLXXXVIII/2, Wiedeń 1919 □ wydania: *Ein anonymes Kommentar zum Micrologus des Guido d'Arezzo*, «Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens» XXXV, n. seria IV, Salzburg 1914, wyd. także pt. *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini*, «Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften» CLXXXV/5, Wiedeń 1917.

Lit. J. Smits van Waesberghe *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, «Musicologia Medii Aevi» I, Amsterdam 1957; B. Roth *Seckau. Geschichte und Kultur*, Wiedeń 1964. JMor

Vives Roig Amadeo, Amadeu, *18 XI 1871 Collbató (prow. Barcelona), †2 XII 1932 Madryt, hiszp. kompozytor. 1881 przeniósł się z rodziną do Barcelony, gdzie podjął naukę w zakresie gry na fort., harm. i komp. pod kier. J. Ribery, od 1890 kontynuował ją wraz z L. Milletem i E. Granadosem u F. Pedrella. 1891 wraz z Milletem założył Orfeo Catalá — jeden z czołowych chórów w Katalonii, dla którego dokonywał aranżacji muz., gł. pieśni lud.,

a także pisał utwory własne. 1896 objął kier. chóru Teatro Novedades w Barcelonie, gdzie wyst. jego pierwszą operę *Artús*. Zamieszkał w Madrycie 1897, poświęcając dalsze lata życia intensywnej działalności kompoz. Przez krótki czas wykładał również w tamtejszym konserw. muzycznym.

Kompozycje — utwory chór.: m.in. *L'emigrant* 1894; *Folies i paisages* 1928 □ *Canciones epigramáticas* 1915 i in. pieśni na gł. i fort. □ scen. (wyst. w Madrycie, w roku powstania, jeśli nie podano inaczej) — opery: *Artús*, libr. S. Trullol y Planes, 1895, wyst. Barcelona 1897; *Euda d'Uriach*, libr. A. Guimerá, 1900, wyst. Barcelona; *Colomba*, libr. C. Fernández Shaw i L. Ballesteros, 1910; komedia lir. *Maruxa*, libr. L. Frutos, 1913, wyst. 1914; *Balada de Carnaval*, libr. L. Ardavin i J. Montero, 1919; 6 operetek, w tym: *La favorita del rey*, libr. G. Perrín i M. Palacios, wyst. 1905; *La generala*, libr. G. Perrín i M. Palacios, 1912; *El pretendiente*, libr. M. Echeagaray, wyst. 1913; *El duquesito*, libr. L. Frutos, wyst. 1920; ok. 100 zarzuel, w tym: *La primera del barrio*, libr. S.M. Granés i J.G. Rufino, wyst. 1898; *Don Lucas del Cigarral*, libr. T. Luceño i C. Fernández Shaw, 1899; *Bohemios*, libr. G. Perrín i M. Palacios, 1903, wyst. 1904; *El hisar de la guardia*, z J. Giménezem, libr. G. Perrín i M. Palacios, 1904; *El príncipe ruso*, libr. L. Boada i M. de Castro Tiedra, wyst. 1905; *Juegos malabares*, libr. M. Echeagaray, 1910; *El señor Pandolfo*, libr. P. Pérez Fernández i L. Ardavin, wyst. 1916; *Pepe Conde*, libr. L. Frutos, 1920; do libr. F. Romera i G. Fernández Shawa: *Doña Francisquita*, 1923, *La villana*, 1927, *El talismán*, wyst. 1932; z M. de Fallá: *El cornetín de órdenes*, ok. 1903, zag., *La cruz de Malta*, ok. 1903, zag., *Prisionero de guerra*, ok. 1904.

V., jeden z najważn. twórców zarzueli w XX w., ceniony jest za znaczący wkład w rozwój muz. katalońskiej. Głównym obszarem jego działań kompoz. była muzy. do dzieł scen., z których wiele powstało przy współpracy z in. twórcami, m.in. 3 zarzuele napisane z udziałem młodego M. de Falli. Spośród oper największe uznanie zyskały *Euda d'Uriach*, w której kompozytor wykorzystał lud. pieśni katalońskie, oraz *Maruxa*. Największą sławę przyniosły mu jednak operetki i zarzuele: *La generala*, *Bohemios*, a zwłaszcza *Doña Francisquita*, lir. komedia w 3 aktach. Język kompoz. V. bliski jest tradycji oper. XIX w., charakteryzuje się bogactwem kolorystyki, interesującymi rozwiązaniami w warstwie harm., a także potwierdza sprawność i finezję kompozytora w operowaniu aparatem orkiestrowym.

Lit. J. Subirá *Ideario estético y ético de A. V.*, Barcelona 1933; F. Hernández Girbal *A. V.*, Madryt 1971; A. Sagardía *A. V. Vida y obra*, Madryt 1971; T. Borrás i in. *A. V. (1871–1971)*, Madryt 1972; S. Burguete *A. V.*, Madryt 1978; X. Aviñoa *Doña Francisquita: A. V.*, Barcelona 1986; J.M. Lladó i Figueras *A. V. (1871–1932)*, Barcelona 1988. ŁDobr

Viviani Giovanni Bonaventura, *15 VII 1638 Florencja, †po 1692 Pistoia (?), wł. kompozytor i skrzypek. 1656–62 był skrzypkiem na dworze arcyks. Ferdynanda Karola w Innsbrucku, a 1672–76 kapelm. dworu Anny de' Medici, wdowy po arcyks., z którą często przebywał na dworze w Wiedniu. Po powrocie do kraju, w sezonie operowym 1677/78 prawdopodob. mieszkał w Wenecji, gdzie grano jego

operę *Astiage* oraz *Scipione Affricano* F. Cavallego w jego oprac. W okresie wielkopostnym 1678 V. prowadził wykonanie prawdopodob. swego oratorium w kośc. S. Marcello w Rzymie, nast. w sezonach 1678/79 i 1681/82 kierował zespołem śpiewaków oper. przy Teatro S. Bartolomeo w Neapolu, gdzie wykonywano także jego opery i oratoria. Wl. 1679–81 przebywał prawdopodob. w Mediolanie (także tu wystawiono *Astiage*), 1686 V. był kapeim. księcia Bisignano w Kalabrii, a 1687–92 maestro di cappella katedry w Pistoii.

Kompozycje — instr.: *Suonate a tre* op. 1, Wenecja 1673, ²1679; *Capricci armonici* op. 4, Wenecja 1678, pt. *Sinfonie, arie, capricci...* op. 4, Rzym 1678; sonaty na skrz. solo z b.c. zach. w rkp. (Wiedeń, Minoritenkonvent) □ wok.-instr.: *Intreccio armonico di fiori ecclesiastici*, Augsburg 1676 (zag.); *Salmi, motetti e litanie a 1, 2, 3 voci con violini e senza* op. 5, Bologna 1688; *Cantate a voce sola* op. 6, Bologna 1689; *Veglie armoniche a 1, 2, 3 voci con violini e senza* op. 7, Florencja 1690; *Solfeggiamenti a due voci* op. 8, Florencja 1693; oratoria — *La strage degli innocenti*, wyk. Neapol 1682, *L'Esquie del Redentore*, wyk. Neapol 1682, *L'Abramo in Egitto*, wyk. Modena 1690, *Le nozze di Tobia*, libr. A. Finneschi, wyk. Florencja 1692 (zag.), *Faraone*, wyk. Neapol (?) □ opery — *La vaghezza del fato*, libr. P. Guadagni, wyst. Wiedeń 1672, *Astiage*, libr. M. Noris wg G.F. Apolloniiego, wyst. Wenecja 1677, *Scipione Affricano*, oprac. opery F. Cavallego, libr. T. Fattorini wg N. Minata, wyst. Wenecja 1678, *Mitilene, regina delle Amazoni*, libr. G. Barbò, wyst. Neapol 1681, *L'Elidoro*, libr. J.B. de Villegas, wyst. Saponara 1686; ponadto w rkp.: sol. kantaty i arie (Neapol, Bibl. del Conservatorio S. Pietro a Majella, Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek).

V. uprawiał niemal wszystkie najważn. gatunki muzyki wok.-instr. i instrumentalnej 2. poł. XVII w., w zakresie twórczości rel. (oratoria, małoobsadowe koncerty, sonaty) oraz świeckiej (oper, sol. kantaty, suity). Na jego styl kompoz. duży wpływ wywarł A. Cesti, pod którego kier. pracował od młodzieńczych lat na dworze w Innsbrucku i którego śladami podążał do teatrów operowych Wiednia i Wenecji. Wpływy te widoczne są w operach i kantatach, które cechuje dążenie do wyraźnego rozgraniczania recytatywu, ariosa i arii. Efektem wieloletniej pracy V. jako kier. wykonań operowych i oratoryjnych są *Solfeggiamenti*, beztekstowe 2-gł. ćwiczenia wokalne.

Twórczość instr. V. obejmuje utwory przeznaczone na 1 (op. 4) i 3 (op. 1) instr. z towarzyszeniem b.c., wg tytułów zbiorów przeznaczone do wyk. da chiesa i da camera. Do grupy da chiesa należą sonaty triowe z op. 1 oraz sol. sonaty, toccaty i sinfonie z op. 4. Sonaty z op. 1 mają 3–6 cz., panuje w nich technika koncertująca; solistycznie potraktowane są zarówno partie dwojga skrzypiec, jak i wiola basowa. Odmienny typ stanowią utwory z op. 4. Sonaty, toccaty i sinfonie są przeważnie 4-cz., ze zmiennym porządkiem agogicznym. W różny sposób zestawione są w nich monodyczne lub wariacyjne cz. wolne oraz fugowane lub figuracyjne cz. szybkie, zbudowane często na zróżnicowanym planie tonalnym. Do grupy da camera należą znacznie prostsze tan. introdukcje, arie, capriccia oraz *Sinfonia cantabile*, w której V. naśladuje styl kantatowy (podział na fragmenty recytatywne i ariyjne). W muzyce