

AD PARNASSUM

A JOURNAL OF EIGHTEENTH- AND
NINETEENTH-CENTURY INSTRUMENTAL MUSIC

VOLUME 12, ISSUE 24, OCTOBER 2014

UT ORPHEUS

AD PARNASSUM

A JOURNAL OF EIGHTEENTH- AND NINETEENTH-CENTURY INSTRUMENTAL MUSIC

Editor-in-Chief / Legal Responsibility

ROBERTO DE CARO

Editors

ROBERTO ILLIANO
FULVIA MORABITO
MICHELA NICCOLAI
CLAUDIO NUZZO
LUCA LÉVI SALA
MASSIMILIANO SALA

Advisory Board

Theophil Antonicek, *Vienna* – Eva Badura-Skoda, *Vienna* – Clive Brown, *Leeds* – Michele Calella, *Vienna* – Rémy Campos, *Paris / Geneva* – Federico Celestini, *Innsbruck* – Bathia Churgin, *Ramat Gan* – Andrea Coen, *Rome* – Barry Cooper, *Manchester* – Dorothy de Val, *Toronto* – William Drabkin, *Southampton* – Sergio Durante, *Padua* – Dinko Fabris, *Bari* – Jean Gribenski, *Poitiers* – Christopher Hogwood, *Cambridge* – Ralph Locke, *Rochester* – Simon McVeigh, *London* – Leon Plantinga, *New Haven* – Irena Poniatowska, *Warsaw* – Rudolf Rasch, *Utrecht* – Giancarlo Rostirolla, *Rome* – David Rowland, *Milton Keynes* – Manfred Hermann Schmid, *Tübingen* – László Somfai, *Budapest* – Christian Speck, *Koblenz* – Rohan H. Stewart-MacDonald, *Cheltenham* – Renata Suchowiejko, *Krakow* – Larry Todd, *Durham*

Consultant Editors

Paolo Dal Molin, *France* – Antonio Ezquerro Esteban, *Spain* – Giacomo Fornari, *Italy* – Andrea Lindmayr-Brandl, *Austria* – Peter Niedermüller, *Germany* – Adena Portowitz, *Israel* – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Poland* – Marina Ritzarev, *Israel* – Angela Romagnoli, *Italy* – Claudia Vincis, *Switzerland* – Pietro Zappalà, *Italy*

Ad Parnassum is published in April and October by Ut Orpheus Edizioni. Proposals for articles in English, French, German, Italian and Spanish should be addressed to:

submission@adparnassum.org

Books and editions of new music to be considered for reviews should be addressed to:

ROBERTO ILLIANO
Via Nottolini, 162
55100 Lucca (Italy)

Editorial and Advertising Office

UT ORPHEUS EDIZIONI
Piazza di Porta Ravegnana, 1 I-40126 BOLOGNA
Tel. +39.051226468 Fax +39.051263720
info@adparnassum.org
www.adparnassum.org
www.utorpheus.com

Advertising

Valeria Tarsetti
Tel. +39.051226468
Fax +39.051263720
vtarsetti@utorpheus.com

Cover Price

€ 70,00

Subscriptions – 2 Issues (2015)

€ 130,00

*The prices are inclusive of postal charges

Payment Methods:

- *Credit Card*
- *Bank Transfer* (bank charges at your expense) to:
Cassa di Risparmio in Bologna, Via Rizzoli 5
IBAN: IT90M0638502452100000102655
Swift Code: IBSPIT2B
- *Post Office Account* No. 28207405 in the name of
Ut Orpheus Edizioni S.r.l. – Bologna (ITALY ONLY)

© Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravegnana 1
40126 Bologna (Italy)

ISSN 1722-3954



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Registrazione Tribunale di Bologna

n. 7293 del 10/02/2003

Printed in Italy 2014 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Il nostro periodico è aperto a tutti coloro che desiderino collaborare nel rispetto dell'art. 21 della Costituzione che così recita: «Tutti hanno diritto di manifestare il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione», non costituendo, pertanto, tale collaborazione gratuita alcun rapporto di lavoro dipendente o di collaborazione autonoma.

Contents

| | |
|--|---|
| NEAL ZASLAW: <i>Editorial: Jean-Marie Leclair l'aîné (1697-1764)</i> | v |
|--|---|

ARTICLES

| | |
|---|-----|
| MICHAEL TALBOT: <i>Eight 'Double-Stopped' Fugues in A Major: Essays in the Union of Counterpoint and Violinistic Virtuosity by Corelli, Bitti, Albinoni, Carbonelli and Zuccari</i> | 1 |
| NANCY NOVEMBER: <i>Editing Beethoven's Middle-Period Quartets: Performers, Scholars and Sources in Dialogue</i> | 31 |
| LUCA LÉVI SALA: <i>An Unpublished Letter by Mieczysław Karłowicz and Other Previously Unknown Documents. The «Souvenirs inédits de Frédéric Chopin»: New Evidence</i> | 55 |
| ROSEMARY GOLDING: <i>Organ Recitals, Education, Repertoire, and a New Musical Public in Nineteenth-Century Edinburgh</i> | 89 |
| SUSAN WOLLENBERG: <i>Musical Life in a University City: The Development of Concert Culture in Nineteenth-Century Oxford</i> | 115 |
| TATIANA DEBROUX – VALÉRIE DUFOUR – CATHERINE A. HUGHES – CHRISTOPHER BRENT MURRAY: <i>Toward Mapping Recitals in «fin-de-siècle» Brussels</i> | 135 |

REVIEW ARTICLES

| | |
|---|-----|
| MICHAEL F. VINCENT: <i>Geminiani Studies</i> | 153 |
| EDWARD KLORMAN: <i>Mai Kawabata, Paganini: The 'Demonic' Virtuoso</i> | 157 |
| WALTER KURT KREYSZIG: <i>Boccherini Studies: Volume 3</i> | 163 |

| | |
|---|-----|
| WARWICK LISTER: <i>The Journals and Letters of Susan Burney: Music and Society in Late Eighteenth-Century England</i> | 173 |
|---|-----|

REVIEWS

| | |
|--|-----|
| NANCY NOVEMBER: Pippa Drummond, <i>The Provincial Music Festival in England, 1784-1914</i> | 179 |
| FEDERICO GON: Stephen Rumph, <i>Mozart and Enlightenment Semiotics</i> | 182 |
| BEATRIZ HERNÁNDEZ POLO: <i>Materiales Didácticos que apoyan el proceso de enseñanza-aprendizaje de disciplinas musicales y musicológicas</i> | 184 |
| MARIATERESA DELLABORRA: Paola Palermo – Giulia Pecis Cavagna, <i>La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810</i> | 187 |
| MARIA TERESA ARFINI: Fabrizio Ammetto, <i>I concerti per due violini di Vivaldi</i> | 187 |

REPORT

| | |
|---|-----|
| JORGE FONSECA: « <i>El Cuarteto de cuerda en España de fines del siglo XVIII hasta la actualidad</i> » Universidad de Granada (20-21 marzo de 2014) | 195 |
|---|-----|

NEWS

| | |
|--------------------------------|-----|
| <i>Forthcoming Conferences</i> | 199 |
| <i>Call for Papers</i> | 200 |
| <i>Contributors</i> | 201 |
| <i>Books Received</i> | 204 |
| <i>Abstracts</i> | 206 |
| <i>Index of Names</i> | 209 |
| <i>Commercial News</i> | |



in cui è dichiarata la paternità dei singoli capitoli e delle voci biografiche. Per quanto riguarda la vicenda storica, Paola Palermo ha ricostruito la vita della cappella musicale della basilica di Santa Maria Maggiore dal 1657 al 1759 e Giulia Pecis Cavagna dal 1760 al 1810, utilizzato come *terminus ad quem* valido in quanto entro tale data la documentazione si mantiene completa ed esaustiva.

Il metodo di lavoro è dichiarato puntualmente nella prefazione: i volumi conservati negli inventari sono stati analizzati e da essi si è elaborato un elenco di documenti raggruppati per tipologia, seguendo un ordine cronologico e alfabetico, quindi si è descritto il contenuto delle singole fonti analizzate e i documenti trascritti sono stati inseriti in un CD, allegato al libro. Tabelle e quadri riepilogativi degli organici e un dizionario dei musicisti, che hanno prestato servizio fisso o saltuario presso l'istituzione, completano il prezioso volume.

La finalità eminentemente documentaria giustifica, a mio avviso, solo in parte la mancanza di riscontri con le voci enciclopediche, i repertori bibliografici o le monografie più aggiornate che certamente avrebbe comportato un intenso lavoro supplementare, ma senza dubbio fornito allo studioso e al lettore ulteriore motivo di interesse e di completezza al già ponderoso lavoro di ricognizione e indagine. Mi riferisco soprattutto alle personalità più illustri o a quei musicisti dai cui dati emergono rapporti o provenienze certe con altre realtà o all'uso di specifici timbri strumentali. Ad esempio l'impiego del corno inglese nel 1780, grazie alla presenza di Carlo Forti (Fortis), della tiorba e del liuto con specifici virtuosi in arrivo prevalentemente da Napoli; l'intervento di [Giuseppe] San Martino suonatore di oboe nel 1714 insieme ai fratelli Perona [Perroni]; la nomina per chiara fama di [Alessandro] Rolla nel 1803; la partecipazione di virtuosi acclamati sulle scene come Giacomo David, Giuseppe Gallieni [detto il Brescianino], Filippo Finazzi, Antonio Pasi, Francesco

Triulzi [Trivulzio] potevano essere un ottimo motivo per presentare elementi aggiuntivi che suffragassero o arricchissero la pur ricca messe di informazioni offerte. Spetterà invece al lettore tirare le molteplici fila sulla base dei propri interessi e competenze. Infine la presenza di almeno un indice dei nomi avrebbe accresciuto la facilità di consultazione rendendola nel contempo immediatamente più proficua.

Mariateresa Dellaborra
Novara

AMMETTO, Fabrizio. *I concerti per due violini di Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2013 (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani, 18), pp. xxxii+368, ISBN 978-88-222-6209-7, € 38,00.

Il volume *I concerti per due violini di Vivaldi* è la rielaborazione della tesi dottorale di Fabrizio Ammetto¹ e colma un'importante lacuna nell'ambito degli studi vivaldiani. Potrebbe apparire forse un po' strano che in tale contesto vi siano ancora lacune da colmare, ma, parafrasando le parole di Michael Talbot nella prefazione al libro, talvolta un piccolo elemento di novità può far sì che anche i fatti già ben noti e cristallizzati possano essere presi in considerazione da differenti, e forse più fruttuosi, punti di vista. Talbot, che ha seguito passo passo la genesi e lo svolgimento di questa ricerca, essendone stato uno dei correlatori, aveva a suo tempo indicato² il sottogenere del concerto per due violini come «ambito di ricerca idoneo per un importante progetto collegato al compositore»³.

Sino allo studio di Ammetto nessuno si era ancora occupato sistematicamente di tutti i concerti vivaldiani per due violini, ventotto in totale, e questo libro lo fa in maniera completa ed esauriente, prendendo le mosse, con precisione didascalica, dalla definizione del genere del concerto e dalla sua storia.

Nel primo capitolo ('Il contesto del concerto') si traccia, per l'appunto, la storia

del genere a partire dal mutevole significato del termine che lo designa. Sono presentati i primi esempi di concerto strumentale, nato in Italia alla fine del Seicento, focalizzando l'attenzione sui due maggiori centri della sua diffusione, ovvero Roma e Bologna. A Roma, la raccolta *L'Armonico tributo, cioè Sonate di Camera comodissime a pochi, ò a molti stromenti* (1682) di Georg Muffat sostanzialmente inaugura il genere del 'concerto grosso', poi compiutamente sviluppato da Arcangelo Corelli, a partire dai suoi *Concerti grossi* Op. 6 (1714). A Bologna sono invece la *Sinfonie à tre e concerti à quattro* (1692) di Giuseppe Torelli a presentare l'impiego di orchestre d'archi di cospicue dimensioni e soprattutto a stabilire un modello formale, ora strutturato in tre movimenti con scrittura omofonica, e non più un semplice ampliamento in organico della sonata da chiesa e da camera. Con l'Op. 6 di Torelli (1698), e con i contemporanei dieci *Concerti grossi* del lucchese Giovanni Lorenzo Gregori, sono introdotte nel concerto anche le parti squisitamente solistiche, per lo più per un violino, ma eventualmente anche per due.

Ammetto delinea la rapida evoluzione del concerto per uno o due violini solisti a cavallo tra Seicento e Settecento, portando come esempi deliziose primizie di autori sconosciuti con grande precisione nella trascrizione dei frontespizi e nella restituzione dei commenti degli autori, utilissima per comprenderne i mutamenti nella concezione e nella prassi esecutiva. Si sofferma con ancor più attenzione sul contesto veneziano, ove si trovano i diretti antecedenti e contemporanei di Vivaldi, come Tomaso Albinoni, che per primo immette il genere sulla scena veneziana con le *Sinfonie e concerti a cinque*, Op. 2 (1700), e Benedetto Marcello, nonché alcuni autori minori, dei quali esamina nel dettaglio le composizioni più significative.

Nel capitolo secondo ('Alle origini del concerto per due violini') è affrontata la genesi 'concettuale' del sottogenere, ovvero come e perché il secondo solista abbia ottenuto, a un certo punto, una parte autonoma e non

più di rinforzo, precedentemente costituita soprattutto con raddoppi in moto parallelo. Dopo gli esperimenti dell'ultimo Torelli in tale direzione, «è stato proprio Vivaldi a consolidare il ruolo del secondo violino solista, grazie all'esperienza maturata con la produzione di ventotto concerti per due violini, composti dagli anni giovanili sino alla fine della sua carriera»⁴. Tale modalità di scrittura si evolve parallelamente nella Sonate per due violini «da suonarsi anco senza basso» (RV 68, 70, 71 e 77).

Il terzo, lunghissimo capitolo ('I concerti per due violini di Vivaldi') esamina molto dettagliatamente i ventotto concerti oggetto di studio, procedendo con rigore a partire dalla descrizione delle fonti, ovvero i manoscritti autografi⁵, le copie manoscritte con annotazioni autografe, le copie manoscritte e le edizioni; nelle diverse tipologie di fonti si trovano sia partiture sia parti staccate. Segue un'indagine sulla struttura dei concerti basata sull'esame di tali fonti: Ammetto, dopo aver presentato le due morfologie principali del concerto per due violini (secondo violino solista «obligato» che funge anche da guida dei violini secondi; secondo violino solista «principale» che può suonare con la fila dei primi), esamina molto attentamente le partiture manoscritte al fine di individuarvi l'una o l'altra disposizione. Comparando la posizione in partitura del secondo violino solista in molte fonti, specialmente autografe, arriva a concludere che in un primo periodo Vivaldi ha «concepito la distribuzione funzionale del concerto per due violini come un 'assottigliamento' del "concertino" di un concerto grosso: due parti solistiche rispettivamente tratte dalle file dei violini primi e dei violini secondi. Successivamente, [...] avrebbe invece inteso il concerto per due violini come un 'ampliamento' del concerto solistico, isolando dalla fila dei violini primi entrambi gli strumenti solisti»⁶.

Una parte del terzo capitolo è dedicata ad alcuni cammei, finemente cesellati nei particolari, che possono essere fruiti anche separatamente rispetto a una lettura

complessiva del volume (e che in alcuni casi costituiscono rielaborazioni di contributi precedenti): parecchie pagine sono dedicate alla descrizione degli errori e dei ripensamenti negli autografi, con molte immagini delle partiture esaminate (un grande pregio suppletivo di questo volume, che permette anche al lettore meno pratico di manoscritti musicali di farsi un'idea abbastanza completa di come si scrivesse nell'epoca di Vivaldi). Un altro cameo riguarda gli adattamenti di tre concerti per due violini per un organico alternativo (in due casi con il secondo violino solista sostituito dall'organo, RV 510 e 765; in un altro caso con il primo solista che sostituisce l'oboe, RV 764); quella che oggi parrebbe una trascrizione complessa, per Vivaldi e per la sua epoca non lo era: la scrittura organistica era sovente tratta da una parte melodica, specialmente di violino, cui era aggiunto il basso continuo. Ha tratti di curiosità ancora più smaccati il paragrafo che descrive un concerto «per doppia orchestra» (RV 552): Ammetto descrive, con abbondanti riferimenti, circa la prima esecuzione e la particolare disposizione nello spazio del primo solista, affiancato dalla compagine orchestrale maggiore, e del secondo, lontano e affiancato da un gruppo strumentale ridottissimo, con una spazializzazione del suono derivata dalle esperienze operistiche. Questioni squisitamente filologiche si trovano infine nei paragrafi circa l'attendibilità delle fonti di RV 513, di RV 521 e circa la dubbia attribuzione di RV 528.

La sezione conclusiva del capitolo è invece dedicata all'analisi delle composizioni. Ammetto dapprima affronta sistematicamente l'analisi formale e armonico-strutturale di tutti i ventotto concerti: ne compara la forma, l'impianto tonale, i percorsi armonici, la dialettica agogica, le relazioni strutturali tra le sezioni di Tutti e quelle dei Soli, le questioni di orditura, soffermandosi con attenzione, per esempio, sulla presenza di scrittura contrappuntistico-imitativa in un genere ormai divenuto per lo più omofonico. Non

descrive ogni concerto separatamente bensì affronta questi tratti salienti, e molti altri che è impossibile elencare in maniera esaustiva, mediante una comparazione continua dei ventotto brani, riuscendo a delinearne le principali caratteristiche nella globalità.

Infine, Ammetto affronta l'argomento in cui è forse più versato, data la sua attività di esecutore e direttore storicamente informato, ovvero le questioni di tecnica strumentale e di prassi esecutiva. I concerti con due solisti potevano avere due funzioni esecutive: quella pedagogica – permettendo al secondo solista di esibirsi in qualità di virtuoso ma protetto dal primo, e verosimilmente più esperto, solista – e quella di sfida – laddove i due solisti davvero gareggiavano tra loro nell'affrontare notevoli virtuosismi. Sono analizzati poi i vari livelli di difficoltà delle parti solistiche, soprattutto per quel che riguarda l'estensione verso l'acuto: molti concerti spingono le parti sino all'ottava posizione, mostrando espressamente la loro impostazione competitiva. Altri aspetti costituiscono specifiche difficoltà nell'esecuzione accoppiata, come i problemi d'intonazione nei frequenti passaggi a corde doppie. Anche i rapporti dei solisti con l'orchestra sono esaustivamente indagati. Ammetto si sofferma soprattutto sugli organici orchestrali, ricostruendone, pur con tutte le difficoltà del caso, la consistenza numerica, la consuetudine di suonare a parti reali (o, al contrario, con raddoppi) e la prassi esecutiva, specie per quel che concerne l'Ospedale della Pietà, sede principale dell'attività di Vivaldi. Dall'esame di fonti dirette, l'autore descrive gli spazi della chiesa ove le «putte di coro» si esibivano quotidianamente, fa ipotesi sull'impiego dell'organo per la realizzazione del basso continuo e sulla disposizione spaziale dei solisti e dell'orchestra. Quest'ultimo aspetto non è mai stato indagato sinora ed egli propone due tipologie di collocazione dei solisti e delle sezioni: nella prima i due solisti, che appartengono l'uno alla fila dei primi violini, l'altro a quella dei secondi, si

fronteggiano con viole e bassi al centro, nella disposizione standard del concerto grosso romano; nella seconda, valida per la maggior parte dei concerti per due violini, i solisti escono entrambi dalla fila dei primi violini e suonano affiancati. Due concerti fanno eccezione: in RV 521 la scrittura policorale permette di ipotizzare una disposizione speculare delle sezioni e dei solisti; in RV 552, già affrontato in un precedente paragrafo, sono invece ricercati effetti stereofonici mediante la collocazione di una parte dell'orchestra in posizione più lontana rispetto all'uditorio. Anche la questione, difficilmente risolvibile, della datazione è affrontata al fondo di questo lunghissimo capitolo. Ammetto rendiconta le numerose strategie già seguite dagli studiosi che l'hanno preceduto: dal punto di vista prettamente grafico, lo studio dei cambiamenti nella prassi scrittoria e l'analisi dei tipi di carta, dei sistemi di rigatura, dei mutamenti calligrafici⁷; da quello più specificamente compositivo, l'analisi delle ricorrenze di specifiche soluzioni melodiche e armoniche, abbastanza facilmente databili nell'arco della produzione vivaldiana⁸ e l'analisi «dell'evoluzione strutturale della forma 'con ritornello'»⁹. Dopodiché discute i vari casi aperti e ipotizza alcune soluzioni.

Il quarto capitolo, infine, dà un cenno sull'incidenza del concerto per due violini in Germania all'epoca di Vivaldi: descrive la diffusione dei modelli italiani oltralpe (soprattutto le composizioni di Torelli e quelle giovanili di Vivaldi, già conosciute nel primo decennio del Settecento) e le composizioni dei due più importanti compositori che vi si dedicarono: Georg Philipp Telemann e Johann Sebastian Bach. Telemann compose otto concerti per due violini e Ammetto ne descrive sommariamente le fonti, la struttura musicale e l'organico, seguendo sostanzialmente, seppure in maniera drasticamente ridimensionata, l'impostazione del lungo capitolo dedicato a quelli vivaldiani. Di Bach è noto il celebre concerto BWV 1043: anche in questo caso l'autore

riassume tutti i dati rilevanti, secondo la stessa impostazione, evidenziandone soprattutto le affinità stilistiche con i modelli italiani.

Il quinto e ultimo capitolo, molto stringato, consiste invece nell'introduzione alla ricostruzione dei due concerti incompleti RV 520 e 526, che corredata, in appendice, il volume. Ammetto spiega le ragioni per cui ha deciso di fare un simile lavoro: la parte mancante (quella del primo solista), nel caso dei concerti a due solisti, si può ricostruire senza incorrere in un arbitrio esagerato, giacché lo scambio dialettico fra i due strumenti ha tratti caratteristici e procedure ben delineate nel resto della produzione. Si tratta quindi di una ricostruzione da studioso, redatta appunto secondo criteri e paradigmi spiegati in questa sede, e non da compositore, pur nello stile di Vivaldi.

L'appendice successiva elenca e descrive le edizioni moderne dei concerti per due violini ed è seguita da una discografia scelta nonché dai consueti apparati, utili per la consultazione della grande quantità di informazioni, anche dettagliatissime, che si trovano nel volume.

Come ho già scritto in esordio, questo studio è un importante contributo agli studi vivaldiani e offre una documentazione completa e accurata, molto utile per successive ricerche. L'unica critica, peraltro marginale, che posso muovere a un lavoro di tale sostanza e precisione è di aver conservato un po' troppo l'aspetto rigoroso, e forse un tantino pedante, della dissertazione dottorale, arricchita a cipolla di contributi già discussi o pubblicati in altra sede. Insomma, di non presentare una scorrevolezza d'impianto che renda la lettura più accattivante, e che solleciti ad arte la curiosità del lettore non specificamente interessato all'argomento.

Maria Teresa Arfini
Aosta

¹. AMMETTO, Fabrizio. *I concerti per due violini di Vivaldi (con edizione di RV 513, 521, 528, 764 e ricostruzione di RV 520, 526)*, tesi di dottorato, Bologna, Università di Bologna, 2010.

². TALBOT, Michael. 'Miscellanea', in: *Studi vivaldiani*, n. 1 (2001), pp. 158 e 165.

³. ID. 'Prefazione', in: AMMETTO, Fabrizio. *I concerti per due violini di Vivaldi*, p. viii.

⁴. AMMETTO, Fabrizio. *I concerti per due violini di Vivaldi*, p. 62.

⁵. La maggior parte di queste partiture autografe è collocata nei fondi Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino.

⁶. AMMETTO, Fabrizio. *I concerti per due violini di Vivaldi*, p. 104.

⁷. Cfr. HELLER, Karl. 'Tendenzen der Tempo-Differenzierung im Orchester-Allegro Vivaldis', in: *Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Konferenzbericht d. 4. Wissenschaftl. Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 26./27. Juni 1976*, a cura di Eitelriedrich Thom, 2 voll., Blankenburg/Harz-Lipisa, Konsultationsstelle beim Telemann-Kammerorchester-Zentralhaus für Kulturarbeit, 1977 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 4), vol. 1, pp. 79-84; EVERETT, Paul. 'Towards a Vivaldi Chronology', in: *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, 2 voll., a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988 (Quaderni vivaldiani, 4), vol. II, pp. 729-757.

⁸. Cfr. SARDELLI, Federico Maria. 'Dall'esterno all'interno: criteri di autenticità e catalogazione di nuove fonti vivaldiane', in: *Studi vivaldiani*, n. 8 (2008), pp. 93-109.

⁹. Cfr. ID. 'Le opere giovanili di Antonio Vivaldi', in: *Studi vivaldiani*, n. 5 (2005), pp. 45-79 e ID. 'Da RV Anh. 76 a RV 808: un nuovo concerto di Vivaldi', in: *Studi vivaldiani*, n. 7 (2007), pp. 115-121.