

Relación entre música y espacio acústico- arquitectónico: los conciertos para dos violines y orquesta de Vivaldi

Fabrizio Ammetto¹

Resumen

En el siglo XVIII, Antonio Vivaldi (1678-1741) fue el más importante compositor europeo de conciertos para dos violines y orquesta: sus veintiocho obras de este género (construidos tanto en la tipología del concierto *grosso* ‘romano’, como en la del doble-concierto solista ‘veneciano’) ofrecen numerosos elementos de análisis. En el artículo se discuten los aspectos conectados con la ejecución de los conciertos para dos violines de Vivaldi: los orgánicos orquestales requeridos por el mismo compositor en el *Ospedale della Pietà* en Venecia, los instrumentos utilizados para la realización del bajo continuo y, sobre todo, las diferentes disposiciones espaciales de los dos solistas y de la orquesta deseadas por el mismo autor (aspecto nunca analizado hasta ahora).

Palabras clave: concierto *grosso*, concierto solista, praxis ejecutiva, disposición espacial

Riassunto

Nel XVIII secolo, Antonio Vivaldi (1678-1741) fu il più importante compositore europeo di concerti per due violini e orchestra: i suoi ventotto brani di questo tipo (costruiti sia nella tipologia del concerto *grosso* ‘romano’, sia in quella del doppio-concerto solistico ‘veneziano’) offrono numerosi elementi di analisi. Nell’articolo si discutono gli aspetti connessi con l’esecuzione dei concerti per due violini di Vivaldi: gli organici orchestrali richiesti dal compositore stesso nell’*Ospedale della Pietà* di Venezia, gli strumenti utilizzati per la realizzazione del basso continuo e, soprattutto, le differenti disposizioni spaziali dei due solisti e dell’orchestra auspiccate dallo stesso compositore (aspetto quest’ultimo mai analizzato finora).

Parole chiave: concerto *grosso*, concerto solistico, prassi esecutiva, disposizione spaziale

¹ Agradezco a Alejandra Béjar Bartolo (Universidad de Guanajuato) por la traducción al español.

El “concierto instrumental” nació en Italia en las últimas dos décadas del siglo XVII, antes probablemente como simple praxis ejecutiva de sonatas con partes dobladas, después como género propiamente dicho. Alrededor de 1670 en Roma y en Bolonia empezaron a difundirse orquestas de cuerdas con un orgánico bastante amplio. Además, se definieron diferencias de *status* y de habilidad ejecutiva entre los integrantes: músicos fijos (empleados) o agregados (contratados para la ocasión, y con un pago menor), músicos hábiles (a los cuales se les asignaba las partes más difíciles) o músicos mediocres (relegados a la “fila”). También la diferente disposición de los integrantes en la orquesta de cuerdas en Roma y en el norte de Italia (Bolonia, Milano, Venecia, etc.) determinó dos modalidades diferentes en la estructura del concierto, a las cuales correspondió también una manera diferente de organizar la partitura. Las dos tipologías permanecieron sustancialmente separadas durante todo el período barroco, no obstante los contactos y las influencias entre sí.

En una orquesta romana el núcleo vital era el “concertino”, constituido

por dos violines, violonchelo (laúd) y bajo continuo (formación análoga a aquella prevista en una trío-sonata). Al “concertino” se le unía –o anteponía– el “ripieno” o “concerto grosso”, un orgánico más amplio de músicos *freelance*, constituidos por los mismos instrumentos (doblados *ad libitum*), además de los contrabajos y (normalmente) de las violas. Así pues, en los conciertos romanos estaban contempladas cuatro partes diferentes de violín (dos para el “concertino” y dos para el “ripieno”).

Por otro lado, la estructura *standard* de una orquesta del norte de Italia preveía cuatro partes: dos violines, viola y bajo continuo (sin necesariamente la presencia de solistas). Cuando fuese necesario, la parte de un violín (y/o de un violonchelo) solista –llamado “principal” u “obligado”– se adjuntaba a la correspondiente al “ripieno”: también un segundo violín solista era extraído generalmente de la fila de los violines primeros de la orquesta. Así pues, en el tipo más común de concierto del norte de Italia, o sea el “concierto a cinco”, estaban presentes tres partes de violín (una para el solista y dos para el “ripieno”).

Durante su carrera compositiva, Antonio Vivaldi escribió veintiocho conciertos para dos violines, tanto en la estructura del “concerto grosso” romano (sobre todo durante su juventud), como en la estructura del doble–concierto solista, según una estructura más propiamente veneciana.²

En la primera década del siglo XVIII, o poco después, Vivaldi concibió la distribución funcional de las partes instrumentales de un concierto para dos violines como una “reducción” del *concertino* de un concierto *grosso* (sin una parte propia para el bajo) donde una parte solista es extraída de los violines primeros y otra de los violines segundos. Pero, no más allá de los últimos años de la segunda década el “Cura rojo” cambió completamente esta concepción y consideró el concierto para dos violines como una “ampliación” del concierto solista, aislando ambos solistas de los violines primeros.³

² Ver AMMETTO, Fabrizio. *I concerti per due violini di Vivaldi*, Olschki, Firenze, 2013 (“Quaderni vivaldiani”, XVIII).

³ Ver AMMETTO, Fabrizio. “I concerti di Vivaldi “con” (o “per”?) due violini “obbligati” (o “principali”?)”, pp. 59–72 de: FANNA, Francesco y TALBOT, Michael (eds.). *An-*

Es difícil establecer con precisión los orgánicos orquestales requeridos por Vivaldi para la ejecución de sus conciertos en general, y de los conciertos para dos violines en particular. Tanto el número de los instrumentos como su equilibrio entre las diversas secciones de la orquesta han dependido de muchas circunstancias particulares: las dimensiones del espacio físico previsto para el *performance*, el número y la calidad de los ejecutantes a disposición, las peculiaridades de las composiciones y, naturalmente, el tipo de tradición ejecutiva local.⁴

tonio Vivaldi. Passato e Futuro. Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2009 (<http://www.cini.it/index.php/it/publication/detail/5/id/1040>).

⁴ En la época de Vivaldi, el orgánico de las orquestas en el ámbito operístico italiano variaba de una institución a otra, pero generalmente comprendía una docena de cuerdas, dos o cuatro maderas (oboes/flautas), dos metales (cornos), además de uno o dos clavecines, y posiblemente una tiorba y un contrabajo. Ver STROHM, Reinhard. *The Operas of Antonio Vivaldi*, 2 vols., Olschki, Firenze, 2008 (“Quaderni vivaldiani”, XIII), pp. 92–97 (*Opera Orchestra and Instrumental Music*): 93. En la época de la representación de la primera versión de Vivaldi de *Tito Manlio*, RV 738 (Mantua, 1719), la *Cappella Arciducal*

Por ejemplo, esto era un orgánico-tipo para la ejecución en Roma de los Conciertos op. VI de Corelli:⁵

9/10 violines primeros (incluido el violín primero “di concertino”)
9/10 violines segundos (incluido el violín segundo “di concertino”)
4/5 violas
6/8 violonchelos (incluido el violonchelo “di concertino”)
4/6 contrabajos
2 trompetas (primera y segunda del “concerto grosso”)
1 trombón (refuerzo de los bajos)
1/2 laudes

de Mantua incluía catorce elementos: cuatro violines, una viola, un violonchelo, un contrabajo, el órgano, dos oboes y cuatro trompetas. En 1710, a su vez, la misma institución registraba doce instrumentistas: cuatro violines, dos violas, un violonchelo, un contrabajo, el órgano, un oboe y dos trompetas. Ver *Introduzione (The Orchestral Component)* de VIVALDI, Antonio. *Tito Manlio, RV 738/778*, Alessandro Borin (ed.), Ricordi, Milano (en proceso).

⁵ Ver PIPERNO, Franco. “Le orchestre di Arcangelo Corelli. Pratiche musicali romane. Lettura dei documenti”, pp. 42-48: 48 de: MORELLI, Giovanni (ed.). *L’invenzione del Gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Ricordi, Milano, 1982.

Entre las cuerdas se notan dos secciones homogéneas de violines, cuyo número total (entre primeros y segundos) constituye más de la mitad del orgánico; los bajos representan alrededor de la tercera parte del grupo. Por otro lado, la sección de las violas resulta numéricamente escasa. Así pues, a nivel tímbrico total el resultado es una neta distinción de polaridad agudo-grave, desventajosa para el registro medio de las violas.⁶

Por otro lado, en Venecia, del 1703 al 1738 –período durante el cual Vivaldi estuvo al servicio del *Ospe-dale della Pietà* (aunque de manera discontinua)–,⁷ es posible identificar la presencia constante de alrededor de 12/14 violinistas a lado de por lo menos 6/7 violistas: esto significa que en

⁶ Esto no sorprende si se considera que Corelli concibió sus conciertos *grossi* sustancialmente como una expansión de la sonata a tres, para dos violines y bajo continuo.

⁷ Con varios encargos: en 1703-09 y en 1711-16 como “Maestro di Violino”, en 1716-17 como “Maestro de’ Concerti”, en 1723-29 con la obligación de componer dos conciertos al mes (independientemente de su presencia en Venecia), y en 1735-38 también como “Maestro de’ Concerti”.

la constitución del orgánico orquestal las secciones de los violines primeros, de los violines segundos y de las violas eran bastante equilibradas en cuanto a número de integrantes.⁸

Naturalmente, no es el número total de los instrumentos de la orquesta a determinar –a nivel de equilibrio sonoro– un buen resultado ejecutivo, sino la justa proporción entre las diversas secciones del orgánico utilizado, sobre

⁸ Aunque no se conocen los elencos relativos al número de las “figlie di coro” empleadas en el orgánico instrumental de las cuerdas en la *Pietà* (la documentación existente hasta la fecha es muy posterior al período aquí examinado), es interesante registrar las prácticas en los otros *ospedali* de Venecia: en los *Derelitti*, en 1743, figuraban ocho violines, cuatro *violette*, cuatro *viole* (o sea violonchelos) y tres violones, mientras en los *Incurabili*, en 1777, diez violines, cuatro violas, cinco violonchelos y cuatro violones. Y también una comparación con la usanza en la Basílica de San Marco confirma estas proporciones en el orgánico de las cuerdas: en 1766 es documentada la presencia de doce violines, seis violas, cuatro violonchelos y cinco violones. Ver GILLIO, Pier Giuseppe. *L’attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, Olschki, Firenze, 2006 (“Quaderni vivaldiani”, XII), pp. 106–107.

todo en relación al espacio acústico–arquitectónico disponible.⁹

En la época de Vivaldi, la (antigua)¹⁰ iglesia del *Ospedale del-*

⁹ El mismo Johann Joachim Quantz (1697–1773) subrayaba la importancia de este aspecto, independientemente de la “medida” del ensamble, con partes reales o con instrumentos doblados. Ver QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Voss, Berlin, 1752, p. 185. Afirmar que en el período barroco el orgánico con partes reales era la norma en la ejecución de conciertos, como escribe Richard Maunder (en su libro *The Scoring of Baroque Concertos*, Boydell, Woodbridge, 2004), puede resultar hasta un desvío: de hecho, siguiendo esta hipótesis, en los conciertos para dos violines de Vivaldi en los cuales también el segundo solista pertenece a la sección de los violines primeros, los *Tutti* sonarían extremadamente desequilibrados, con tres violines “primeros” (dos solistas más uno de la orquesta) contra un solo “segundo”. La elección de ejecutar una composición con partes reales o dobladas depende principalmente de las dimensiones de la sala, del teatro o de la iglesia a disposición.

¹⁰ La hoy visitable (a lado del actual hotel *Metropole*) es la “nueva” iglesia de la *Pietà*, realizada a partir de 1745 y basada en el proyecto de Giorgio Massari (aprobado en 1736). Ver MORETTI, Laura. *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica (1522–1790)*, Olschki, Firenze, 2008 (“Quaderni vivaldiani”, XIV), pp. 98–100 y 110–112. En el célebre cua-

la Pietà –en donde las “putte di coro” se exhibían diariamente– era pequeña: “cerca de veinte metros de profundidad, diez metros de ancho y otros tantos, o pocos más, de altura”.¹¹ Había cinco altares, de los cuales cuatro estaban en las paredes laterales y muy probablemente estaban hechos de madera. Las paredes laterales, así como la de la entrada, eran revestidas –hasta dos metros de altura– también con madera. En el coro central estaba colocado un órgano (de siete registros, con un manual y pedales, con octava “corta”), y en 1735 se añadió un segundo órgano “unísono” al primero en el pequeño coro lateral (con ocho registros y un manual).¹²



Imagen 1. Francesco Guardi, *La partenza del Bucintoro* (Paris, Louvre)

dro *La partenza del Bucintoro* de Francesco Guardi (Venecia, 1712–Venecia, 1793) –resguardado en el *Louvre* de Paris– se pueden bien identificar (con una precisión casi fotográfica) tanto la “antigua” como la “nueva” iglesia de la *Pietà*.

¹¹ Ver VIO, Gastone. “La vecchia chiesa dell’Ospedale della Pietà”, pp. 72–86: 74 de: *Informazioni e studi vivaldiani*, núm. 7, Italia, 1986. El autor propone la iglesia de San Basso (cercana a la Basílica de San Marco) como punto de comparación para evaluar la superficie y el volumen de la antigua iglesia de la *Pietà* (p. 73).

¹² *Ibidem*, p. 79. Los órganos y los organeros de la *Pietà* están descritos en VIO, Gastone. “Documenti di storia organaria veneziana”, pp. 169–197, de: *L’Organo*, núm. 16, Italia, 1978. Gracias a un presupuesto para la limpieza, revisión, entonación y afinación de los dos órganos, presentado por Giacinto Pescetti el 16 de mayo de 1744, se sabe de la presencia de un registro de “contrabassi”. Ver VIO, Gastone. “Documenti di storia organaria veneziana”. *Op. cit.*, p. 178.



Imagen 2. Venecia: la “nueva” iglesia de la *Pietà* y, a la derecha, el hotel *Metropole* (en el lugar donde estaba la antigua iglesia de la *Pietà*)

Las partituras autógrafas de Vivaldi generalmente no indican el instrumento (o los instrumentos) de teclado a utilizarse para la realización del bajo continuo. Por otro lado, las partichelas –que son esencialmente material de uso– ofrecen a veces indicaciones precisas al respecto: “Organo”, “Cembalo”, “Organo e Violoncello”, “Cimbalo o Violoncello”.¹³ Entre los instrumentos que refuerzan el bajo continuo, figura también la tiorba que no podía faltar en los ensambles de la *Pietà*, y tres eran por lo menos las ejecutantes en la época de Vivaldi: Andriana (1663/64–1734), Madalena “Rossa” (1674–1747) y Stella (1677/78–1763), todas apodadas “dalla thiorba”.¹⁴

¹³ En las impresiones holandesas, la indicación “Organo e Violoncello” sobreentendía también la participación del clavecín: tanto “Organo” como “Cembalo” se utilizaban para cualquier parte de bajo continuo. Además, mientras que el uso del término “Cembali” (al plural) sugiere un contexto teatral, “Organi” denota a su vez un contexto sacro.

¹⁴ Ver WHITE, Micky. “Biographical Notes on the “Figlie di coro” of the *Pietà* Contemporary with Vivaldi”, pp. 75–97: 82, 88, 89, 94 de: *Informazioni e studi vivaldiani*, núm. 21, Italia, 2000, y GILLIO, Pier Giuseppe. *L’attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, *Op. cit.*, p. 104.

Gracias al análisis de las partituras de los conciertos para dos violines de Vivaldi, muchas veces es también posible deducir la disposición espacial de los solistas y de la orquesta, tal y como tuvo que haber sido deseada por el mismo compositor (un aspecto nunca investigado hasta ahora). Dentro de los 28 conciertos para dos violines, de hecho, se pueden distinguir por lo menos cuatro diferentes comportamientos compositivos, correspondientes a otras tantas diferentes disposiciones espaciales de los orgánicos (y a modalidades ejecutivas específicas):

1. Colocación de los violines primeros y de los violines segundos de la orquesta –y, así pues, también de los respectivos solistas– uno enfrente del otro, con violas y bajos al centro del grupo (según una praxis ejecutiva típica de los conciertos *grossi* romanos);¹⁵

¹⁵ En el Concierto juvenil RV 507 cada solista pertenece a una sección orquestal de violines diferente. Esta hipótesis está confirmada por la escritura particular de los violines de la orquesta en el *Allegro* inicial, caracterizada por la alternancia de un mismo módulo rítmico entre violines primeros y segundos.

2. los dos solistas colocados uno al lado de otro, al centro del espacio escénico;¹⁶
3. disposición simétrica de las cuatro secciones de la orquesta, con los bajos al centro¹⁷ y los dos solistas uno frente al otro;¹⁸

¹⁶ En la casi totalidad de los conciertos de Vivaldi, los dos solistas pertenecen a la sección de los primeros violines de la orquesta. Seguramente en la ejecución tenían que estar colocados uno al lado de otro, al centro del espacio escénico. Esto resulta evidente sobre todo cuando la escritura de sus partes prevé espesos diálogos y perfecta sincronía.

¹⁷ En una ejecución en la *Pietà* se habrían colocado cerca del órgano, en el coro arriba del altar mayor.

¹⁸ En el Concierto RV 521 donde los dos solistas pertenecen a la misma sección de los violines primeros de la orquesta. La particularidad de escritura de esta composición justifica esta disposición: experimentación de una policoralidad utilizada como medio ejecutivo, que se puede verificar gracias a varios indicios presentes en el texto musical. Este concierto se puede escuchar en la grabación: VIVALDI, Antonio. *Concerti RV 513, 520*, 521, 526*, 528, 764, 765 per due violini, archi e basso continuo* (reconstrucción a cargo de Fabrizio Ammetto*), “L’Orfeo Ensemble” di Spoleto (con instrumentos originales), Angelo Cicillini y Luca Venturi, *violines*, Fabrizio Ammetto, *concertador y director*, CD, Tactus, Bologna, 2012 (TC 672253).

4. disposición de los dos grupos orquestales asimétricos en espacios diferentes,¹⁹ uno de los cuales muy probablemente escondido de la vista del público.²⁰

En resumen, en sus conciertos para dos violines Vivaldi ha experimentado una variedad de posibilidades ejecutivas –y no sólo compositivas, lamentablemente no documentadas en forma directa– con función espectacular, sin duda también llegada a él gracias a su experiencia teatral.

Seguramente la antigua iglesia del *Ospedale della Pietà* tenía que po-

¹⁹ Es el caso del Concierto RV 552 en el cual la misma partitura prevé un efecto de estereofonía real.

²⁰ En este concierto lo novedoso y lo extraordinario están en la manera peculiar de ejecutar, demandada en sí por la partitura: Vivaldi juega con el parámetro “espacio”, colocando a los solistas (y a sus respectivos acompañantes) en dos lugares diferentes, lejanos uno de otro. En el primer y tercer movimiento, el grupo principal está constituido por todas las secciones de la orquesta – primer solista, violines primeros y segundos, violas y bajos – mientras que el segundo grupo “in eco” está reducido a solamente tres instrumentos: segundo solista y dos partes reales de violín para el acompañamiento (Vivaldi especifica “Due Soli Violini”).

ser una excelente acústica, tanto por sus reducidas dimensiones como por la abundante presencia de madera en las paredes laterales: el “Cura rojo” debió haber intuido prontamente cuántas potencialidades podía ofrecer aquél lugar modificando simplemente la disposición espacial de los instrumentos, y/o de las voces, con el fin de favorecer el efecto de sorpresa en quienes escuchaban. Como testigo de esto tenemos un informe fechado en mayo de 1704 que muestra la “mano” de Vivaldi en la ejecución de un concierto, probablemente de su autoría, con un orgánico sorprendentemente amplio: “Domenica lé Figlie del Choro della Pietà fecero sentire nel loro Vespero una sinfonia d’instromenti ordinata per ogn’angolo della Chiesa di tant’armonia, é con tale nouità d’Idee, che resero estatiche lé merauiglie, é fecero supponere, che tali componimenti venghino più dal Cielo, che dagli Uomini” (Traducción: “en Domingo, las Hijas del Coro de la *Pietà* hicieron escuchar en la *Víspera* un conjunto de instrumentos dispuesto en cada uno de los ángulos de la Iglesia, de tanta armonía y de tal novedad de ideas, que dejaron a todos maravillados e hicieron

suponer que tales composiciones venían más del Cielo que de los Hombres”).²¹

Bibliografía

1. Fuentes primarias:

Pallade Veneta dal Sabb^o: 17 sin al Sabb^o: 24 Mag^o: 1704, Biblioteca Marciana, Venezia, Cod. It. VII.1834 (= 7622), c. 1r (c. 129).
QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Voss, Berlin, 1752.

2. Literatura secundaria:

AMMETTO, Fabrizio. “I concerti di Vivaldi “con” (o “per”?) due violini “obligati”

²¹ Ver *Pallade Veneta dal Sabb^o: 17 sin al Sabb^o: 24 Mag^o: 1704*, Venezia, Biblioteca Marciana, Cod. It. VII.1834 (= 7622), c. 1r (c. 129): la cita se encuentra en c. 1r del folio, pero la encuadernación, realizada posteriormente, ha conjuntado en un volumen un notable número de estos folios, que han sido numerados (con pluma) siguiendo la tipología de los folios (*recto-verso*). El volumen tiene en total 188 folios: el número 129 entre paréntesis se tiene que leer en este sentido. Agradezco a Alvise De Piero por la revisión del texto original. (La cita fue transcrita y comentada en SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Edizioni della Fondazione Levi, Venezia, 1985, pp. 251-252, y en EAD. “Music at the Pietà before Vivaldi”, pp. 373-386: 381 y sigs. de: *Early Music*, núm. 14, Reino Unido, 1986.)

(o “principali”?)”, pp. 59-72 de: FANNA, Francesco y TALBOT, Michael (eds.). *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*. Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2009.

AMMETTO, Fabrizio. *I concerti per due violini di Vivaldi*, Olschki, Firenze, 2013 (“Quaderni vivaldiani”, XVIII).

GILLIO, Pier Giuseppe. *L’attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, Olschki, Firenze, 2006 (“Quaderni vivaldiani”, XII).

MAUNDER, Richard. *The Scoring of Baroque Concertos*, Boydell, Woodbridge, 2004.

MORETTI, Laura. *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli ospedali grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)*, Olschki, Firenze, 2008 (“Quaderni vivaldiani”, XIV).

PIPERNO, Franco. “Le orchestre di Arcangelo Corelli. Pratiche musicali romane. Lettura dei documenti”, pp. 42-48 de: MORELLI, Giovanni (ed.). *L’invenzione del Gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Ricordi, Milano, 1982.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. “Music at the Pietà before Vivaldi”, pp. 373-386: 381 y sigs. de: *Early Music*, núm. 14, Reino Unido, 1986.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Edizioni della Fondazione Levi, Venezia, 1985.

STROHM, Reinhard. *The Operas of Antonio Vivaldi*, 2 vols., Olschki, Firenze, 2008 (“Quaderni vivaldiani”, XIII).

VIO, Gastone. “Documenti di storia organaria veneziana”, pp. 169-197, de: *L’Organo*, núm. 16, Italia, 1978.

VIO, Gastone. “La vecchia chiesa dell’Ospedale della Pietà”, pp. 72–86: 74 de: *Informazioni e studi vivaldiani*, núm. 7, Italia, 1986.

VIVALDI, Antonio. *Concerti RV 513, 520*, 521, 526*, 528, 764, 765 per due violini, archi e basso continuo* (reconstrucción a cargo de Fabrizio Ammetto*), “L’Orfeo Ensemble” di Spoleto (con instrumentos originales), Angelo Cicillini y Luca Venturi, *violines*, Fa-

brizio Ammetto, *concertador y director*, CD, Tactus, Bologna, 2012 (TC 672253).

VIVALDI, Antonio. *Tito Manlio, RV 738/778*, Alessandro Borin (ed.), Ricordi, Milano (en proceso).

WHITE, Micky. “Biographical Notes on the “Figlie di coro” of the Pietà Contemporary with Vivaldi”, pp. 75–97 de: *Informazioni e studi vivaldiani*, núm. 21, Italia, 2000.