فصل اوَّل:

باروک

باروک:

گرچه واژهٔ «باروک» معانی گوناگونی همچون، پر زرق و برق، نامأنوس و بسیار پر تزیین داشته است اما تاریخنویسان امروزی آن را فقط برای اشاره به سبکی ویژه در هنر به کار می‌برند. توصیفی ساده انگارانه اما کارآمد از سبک باروک آن است که هنر باروک، چهارچوب اثر- بوم، سنگ، یا صدا- را از کُنش و حرکت انباشته می‌کند. نقاشان، پیکره سازان و معماران باروک، خواستار شکل بخشیدن به توهّمی محض- مانند صفحهٔ نمایش- بودند. هنرمندان در آثارشان در پی آفرینش جهانهایی بودند که سرشار از ساختاری فاخر باشد .

چنین سبکی یکسره، باب طبع اشرافیت بود که خود نیز به ساختارهایی کامل و یکپارچه می‌اندیشیدند، برای مثال، کاخ «وِرسال» مقّر دربار« لویی چهاردهم» در فرانسه، آمیزه‌ای بسیار شکوهمند از هنر نقاشی، پیکره سازی، معماری باروک و نماد قدرت و ثروت سلطنتی بود.

سبک باروک در موسیقی:

سبک باروک در موسیقی در دوره‌ای میان سالهای ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰ میلادی شکوفا شد. «گئورگ فریدریش هندل» و «یوهان سباستیان باخ» دو آهنگ ساز چیره‌دست سبک باروک بودند. مرگ باخ در سال ۱۷۵۰ م. نشانگر پایان یافتن این دوره است.

تقسیمات فرعی دورهٔ باروک:

۱) باروک آغازین که شروع آن را می‌توان از سال ۱٦۰۰ م. در نظر گرفت و پایان آن را سال ۱٦٤۰ م.

۲) باروک میانی که از سال ۱٦٤۰ م. آغاز و در سال ۱٦۸۰ م. پایان یافت.

۳) باروک پایانی که از سال ۱٦۸۰ م. آغاز می‌شود و در سال ۱۷۵۰ م. خاتمه می‌یابد.

دورهٔ آغازین باروک (۱۶۴۰-۱۶۰۰) :

گرچه امروزه آثار دورهٔ پایانی باروک ، معروفترین آثار متعلق به این سبک هستند اما مرحلهٔ آغازین باروک، یکی از انقلابیترین دورانهای تاریخ موسیقی بوده است .در این دوره بود که« مونته وردی» (۱٦۳٤- ۱۵٦۷) کوشید تا سودا و تضاد دراماتیک بی‌سابقه‌ای را در آثارش بیافریند.

آهنگسازان باروکِ آغازین، بافت «هموفونیک» را بر بافت «پلی فونیک» که شاخص اصلی موسیقی رنسانس بود، ترجیح دادند. آنها بر این باور بودند که کلام با به کارگیری فقط یک ملودی اصلی که آکوردهایی آن را همراهی می‌کنند، می‌تواند وضوح بیشتری بیابد. اما باید توجه کرد، که این تأکید نوآورانه بر «هموفونی» تنها شاخص دورهٔ آغازین باروک است.

«در دورهٔ پایانی باروک، بافت «پلی فونیک» برای بار دیگر اهمیت یافت.»

آهنگسازان باروکِ‌آغازین ، برای تجسّم موسیقایی ، احساسات تند و تیز موجود در متن، «دیسونانس»ها را با آزادی بیشتری به کار گرفتند. پیش از آن آکوردهای ناپایدار، هرگز نمودی چنین برجسته و مؤکد نداشتند. بر تضادهای صوتی نیز تأکید می‌شد- یک تا چند تک‌خوان برابر گروه کُر، یا صدای آوازخوان در برابر صدای ساز، در موسیقی کُرال رنسانس، سازها- اگر به کار گرفته می‌شدند- ملودی آوازخوان را مضاعف می‌کردند. اما در دورهٔ آغازین باروک صداهای آوازی با خطهایی ملودیک که ویژهٔ ساز به نگارش درآمده بود، همراهی می‌شد.

دورهٔ میانی باروک: (۱۶۸۰- ۱۶۴۰)

در دورهٔ میانی باروک، سبک موسیقایی نویی که از ایتالیا نشأت گرفته بود، در تمام کشورهای اروپایی ، گسترش یافت. مُدهای قرون وسطایی (کلیسایی)- گامهایی که سده‌هایی متمادی، بر موسیقی حاکم بودند- اندک اندک، جای خود را به گامهای ماژور و مینور سپردند. از حدود سال ۱٦۸۰ میلادی گامهای ماژور و مینور، مبنای «تونال» اغلب آثار موسیقایی بودند. یکی دیگر از ویژگیهای دورهٔ میانی باروک، اهمیت نو و بی‌سابقه به موسیقی سازی بود.بسیاری از آثار موسیقایی در این دوره برای سازهای معیّن به نگارش درآمده‌اند، که در این میان سازهای خانوادهٔ ویلن، محبوب‌ترین سازها بوده‌اند.

دورهٔ پایانی باروک: (۱۷۵۰- ۱۶۸۰)

اکثر آثار معروف دورهٔ باروک در این دوره ، ساخته شده‌اند. بسیاری از جنبه‌های هارمونی- مانند تأکید بر استفاده از گرایش «دومینانت» به آکورد «تونیک»- در این دوره پدید آمد. در دورهٔ پایانی باروک، موسیقی سازی برای نخستین بار، اهمیتی هم اندازهٔ موسیقی آوازی یافت. اگر در دورهٔ آغازین باروک، آهنگ سازان بر بافت هموفونیک تأکید داشتند، آهنگسازان دورهٔ پایانی در هنر پلی فونی خوش درخشیدند.

ویژگیهای موسیقی باروک:

یگانگی حالت، ریتم، ملودی، دینامیک پله‌ای، بافت، آکوردهای باسوکنتینئو، کلام و موسیقی.

- یگانگی حالت:

یک قطعهٔ موسیقایی باروک، اغلب فقط بیانگر یک حالت است- قطعه‌ای که شاد آغاز می‌شود، تا پایان شاد می‌ماند- در این قطعات احساساتی همچون سرور، حزن و هیجان بیان شده است.

آهنگسازان برای تجسّم نمودهای احساس، زبانی موسیقایی، پدید آوردند؛ در این زبان، ریتمها یا الگوهای ملودیک ویژه ای، به حالتهای معیّن اشاره داشتند.این زبان موسیقایی مشترک، بیشتر آثار موسیقی دورهٔ پایانی باروک را از تشابه و خویشاوندی برخوردار می‌کند.

استثنای مهم بر اصل یگانگی حالت در موسیقی باروک، در آثار آوازی دیده می‌شود. دگرگونیهای شدید در احساسهای موجود در کلام، می‌تواند الهامبخش دگرگونیهای مشابه در موسیقی همراهی کنندهٔ آن باشد. اما حتی در چنین موردهایی نیز، حالت پیشین، پیش ازآنکه جایگاهش را به حالت بعدی ببخشد، مدتی برقرار می‌ماند.

- ریتم:

یگانگی حالت در موسیقی باروک، بیش از هر چیز با پیوستگی و یکنواختی ریتم انتقال داده می‌شود. الگوهای ریتمیکی که در آغاز یک قطعه ، شنیده شده‌اند، در طی آن تکرار می‌شوند. این پیوستگی و یکنواختی ریتم، فراهم آورندهٔ نیروی پیش برنده‌ای است که موسیقی را مطیع خود می کند- حرکت پیشرونده، به ندرت دچار وقفه می‌شود. در موسیقی باروک، تأکید بر ضرب بسیار، بیش از اغلب آثار موسیقی رنسانس است.

- ملودی:

ملودی باروک نیز حسی از پیوستگی و یکنواختی پدید می‌آورد. ملودی آغازین یک قطعه بارها و بارها در آن شنیده می‌شود و حتی هنگامی که به شکلی دگرگون شده نمود می‌یابد، نیز سرشت آن کم و بیش ثابت می‌ماند.

در موسیقی باروک، ملودی بی وقفه گسترش یافته، آشکار شده و جنبه‌های متفاوت آن گشوده می‌شود. این حرکت جهتدار، اغلب از یک سکانس ملودیک سرچشمه می‌گیرد که تکرار پیاپی یک ایدهٔ موسیقایی در سطح‌های صوتی زیرتر یا بمتر است. بسیاری از ملودیهای باروک ، کیفیتی سرشار از ریزه‌کاری و تزیین دارند و سرایش و یا به یاد سپردن آنها چندان آسان نیست. ملودی باروک ، بیش از آنکه حسی متوازن و متقارن القا

کند، حسی از گسترش و پویایی ریتمیک پدید می‌آورد. یک عبارت کوتاه، اغلب با عباراتی طولانی که جریانی بی وقفه از نتهای سریع و چالاک دارد، دنبال می‌شود.

- دینامیک پله‌ای:

موسیقی باروک ، همگام با پیوستگی ریتم و ملودی از پیوستگی دینامیک نیز برخوردار است، به بیان ساده‌تر، حجم صوتی برای مدتی ثابت نگه داشته می‌شود.تغییر دینامیک ناگهانی و چنان است که گویی دینامیک از سطحی به سطح دیگر منتقل شده باشد.

این تغییر و تبدیل میانی قوی (فورته) و ضعیف (پیانو) «دینامیک پله‌ای» نامیده می‌شوند.

دگرگونی تدریجی دینامیک که با« کرشندو» و« دی کرشندو» پدید می‌آید، از ویژگیهای شاخص موسیقی باروک نیست. با این همه بی تردید اجرا کنندگان این موسیقی، برای دستیابی به مقصودهای بیانی، دگرگونیهای ظریف و ماهرانه‌ای را در دینامیک پدید می‌آورده‌اند.

سازهای شستی دار مهم در دورهٔ باروک، «اُرگ» و «کلاوسن» بودند، که هر دو با دینامیک یکنواخت موسیقی آن دوره ، همخوانی داشتند. نوازندگان اُرگ و کلاوسن نمی‌توانستند مانند پیانیستهای امروزی با تغییر فشار انگشت بر شستی‌ها، «کرشندو» و« دی کرشندو» پدید آورند. «کلاویکورد» سومین ساز شستی دار مهم این دوره، گرچه می‌توانست تغییرهای تدریجی در دینامیک پدید آورد، اما این تغییرها در محدوده‌ای کوچک- در حدود ppp تا mp – ممکن بود.

- بافت:

پیشتر به این نکته پرداختیم که موسیقی دورهٔ پایانی باروک، اغلب بافت «پلی فونیک» دارد. در موسیقی پلی فونیک، دو یا چند خط ملودیک برای جلب توجه شنونده به رقابت می‌پردازند. در این میان خطهای ملودیک «سوپرانو» و «باس» به طور معمول مهم‌ترین خطها هستند. تقلید میان میان خطهای گوناگون ملودیک، و یا (لایه‌های صوتی) سازندهٔ این

بافت، بسیار متداول است. اغلب ملودی که در یک خط شنیده شده، در خطهای دیگر نیز ظاهر می‌شود.
با این همه تمامی آثار موسیقایی که در دورهٔ پایانی باروک ساخته شده‌اند، دارای بافت پلی فونیک نیستند. بافت یک قطعه به ویژه در موسیقی آوازی که دگرگونیهای حالت کلام، تضاد موسیقایی را ایجاد می‌کند، ممکن است دچار تغییر شود. نکته دیگر این است که، آهنگسازان باروک در شیوهٔ پرداختن به بافت موسیقایی با یکدیگر، متفاوت بوده‌اند.
برای نمونه «باخ» تمایل به استفادهٔ مدام از بافت پلی فونیک داشت، حال آنکه «هندل» تضاد میان بخشهای پلی فونیک و هموفونیک را بسیار بیشتر به کار می‌گرفت.

- آکوردها و باسوکنتینوئو:

آکوردها در دورهٔ باروک اهمیتی فزاینده یافتند. پیش از آن زیبایی خطهای ملودیک بیش از آکوردها، که هنگام اجرای همزمان این خطهای ملودیک پدید می‌آمدند، مورد توجه بود. به تعبیر دیگر آکوردها فقط در حکم محصول جانبی حرکت خطهای ملودیک بودند. اما در دورهٔ باروک، آکوردها به گونه‌ای مستقل نیز معنا یافتند.

از این زمان آهنگسازان ، هنگام نگارش خط ملودیک، به آکوردهایی که با آن هماهنگ باشند نیز اندیشیدند. در واقع می‌توان گفت که، آنها گاه ملودی را برای تناسب با توالی‌های آکوردی ویژه‌ای به نگارش درمی‌آوردند. به این ترتیب تمام بافت موسیقایی بر خط ملودیک باس متکی شد.

تاکید نو بر آکوردها و خط باس به پیدایش برجسته‌ترین ویژگی موسیقی باروک انجامید و آن نوعی همراهی است که «باسو کنتینوئو» یا باس شماره گذاری شده ، نامیده می‌شود. این بخش همراهی کننده از یک خط ملودیک باس که عددها در زیر هر نت آن نوشته شده بود، تشکیل می‌یافت و آن عددها تعیین کنندهٔ آکوردی بودند که می‌باید بر مبنای آن نت ساخته و نواخته شود. باسو کنتینوئو به طور معمول دست کم با دو ساز نواخته می‌شد. یک ساز شستی دار مانند ارگ یا کلاوسن به همراهی یک ساز ملودیک بم،

مانند ویلونسل یا باسون. نوازندۀ اُرگ یا کلاوسن، خط ملودیک باس را که به وسیلۀ ویلونسل یا باسون نیز اجرا می‌شد با دست چپ می‌نواخت. این نوازنده با دست راست به پیروی از آنچه عددهای نوشته شده به آن اشاره داشتند آکوردها و یا حتی خط ملودیکی را بداهه نوازی می‌کرد . این عددها فقط مشخص کنندۀ یک آکورد مبنا بودند و شیوۀ دقیق نواختن آن را نشان نمی‌دادند. به این ترتیب، نوازنده در اجرا، از آزادی بسیار برخوردار بود.

- کلام و موسیقی:

آهنگسازان باروک، مانند آهنگسازان «رنسانس» موسیقی را به منظور تجسّم معنای واژه‌های معین به کار گرفتند.در موسیقی آوازی این آهنگسازان، واژۀ بهشت با صدایی زیر و واژۀ دوزخ را با صدایی بم ، همراه می‌شد. گامهای اوج گیرنده بیانگر صعود بودند و گامهای پایین رونده، درد و اندوه را تداعی می کردند. این زبان موسیقایی توصیفی به طور کامل مبتنی بر الگوهایی معین بود: سوگواری برای عشقی از دست رفته می‌توانست با همان گام کروماتیک پایین رونده تداعی شود که برای تجسّم رنج و درد در بخش (کرویس فیکوس) مس به کار می‌رفت.

آهنگسازان باروک با نگارش نتهای چابک فراوان بر یک هجای متن، واژه‌ها را مؤکد می‌کردند، این تکنیک همچنین مجالی برای نمایاندن استادی و مهارت آوازخوان نیز فراهم می‌آورد. تک واژه‌ها و عبارتهای متن، طی قطعه و یا بسط و گسترش پیوستۀ مواد موسیقایی آن، بارها تکرار می‌شدند.

جایگاه موسیقی در جامعۀ باروک:

پیش از سال ۱۸۰۰ میلادی آثار موسیقی اغلب بنا به سفارش و بیشتر برای کلیساها و دربارهای اشرافی ساخته می‌شدند. تالارهای اپرا و شهرها نیز نیازی دایم به موسیقی داشتند. در همه ، حال موسیقی نو، خواستار داشت و شنوندگان برای شنیدن آثاری به

سبک منسوخ ، رغبتی نشان نمی‌دادند. موسیقی مایهٔ اصلی سرگرمی و تنوع بود. دربار معمولاً گروهی موسیقیدان در استخدام خود داشت و شمار موسیقیدانان دربار به میزان ثروت و اعتبار آن بستگی داشت. سرپرست موسیقی بر اجرای موسیقی نظارت می‌کرد و بیشتر آثار مورد نیاز را می‌ساخت: آثاری شامل اپرا، موسیقی مذهبی، موسیقی متناسب با ضیافتها. نا گفته نماند شغل سرپرستی موسیقی، محاسن و معایب خود را داشت.
دارای دستمزد بالا و قدر و منزلتی والا بودند ، ولی در هر حال مستخدمی بلندمرتبه به شمار می‌آمدند و می‌باید همواره رضایت و نظر مساعد اشراف را جلب می‌کردند.
در این میان کلیساها نیز نیازمند موسیقی بودند و اغلب، موسیقی آنها بسیار پرشکوه بود. بسیاری از کلیساهای دورهٔ باروک در کنار اُرگ و گروه کُر برای همراهی مراسم خود،ارکستری را هم درخدمت داشتند. درواقع کلیسا ، تنها مکانی به شمار می‌رفت که اغلب مردم عامی، موسیقی جدی را می‌شنیدند. موسیقیدانان کلیسایی نسبت به موسیقیدانان درباری دستمزد کمتر و مرتبه‌ای پایین‌تر داشتند.

در میان این موسیقیدانان، برخی از موسیقیدانان دورهٔ باروک با نوشتن اپرا برای تالارهای تجاری- اپرا که اغلب در ایتالیا بود- ، به کسب درآمد می‌پرداختند. از سال ۱٦۸۰ تا ۱۷۰۰ م. در ونیز که شهری با ۱۲۵۰۰۰۰ تن جمعیت بود ، شش انجمن اپرایی همزمان فعالیت می‌کردند. «هندل» به سال ۱۷۱۹ در لندن سرپرست یک انجمن تجاری اپرا شد. این انجمن که از پشتیبانی اشراف انگلیس ، برخوردار بود، شرکتی بود که ارزش سهام آن در بورس سهام لندن ، اعلام می‌شد. هنگام ورشکستگی این شرکت در سال ۱۷۲۸،« هندل» ، انجمنی مستقل تشکیل داد ، آنگاه برای آن به خلق اپرا پرداخت و رهبر، گرداننده و مدیر آن شد. هندل ،با عهده داری تمام این مسئولیتها بود که به یکی از نخستین موسیقیدانان بزرگ (مستقل و آزاد) ، بدل شد.

(آنتونیو ویوالدی ۱۷٤۱ – ۱٦۷۸)

آنتونیو ویوالدی:

آنتونیو ویوالدی (۱۷٤۱ – ۱٦۷۸) از آهنگسازان بلند مرتبه ایتالیایی دوره باروک ، در ونیز زاده شد .پدرش نوازنده ویلن در کلیسای جامع سان مارکو بود . او همزمان با آموختن موسیقی برای کشیش شدن نیز آماده می شد و بیست ساله بود که رتبه های روحانی یافت .اما تن درستی متزلزلش سبب شد که پس از یک سال پیشه رو حانی را رها کند . ویوالدی به علت پیشینه کشیشی و موی سرخش به " کشیش موسرخ " شهرت یافته بود .

ویوالدی بیش تر دوران زندگی را به عنوان معلم ویلن ، آهنگساز و رهبر ارکستر در در مدرسه موسیقی پی یتا در ونیز – موسسه ای برای نگهداری از دختران یتیم و بی سرپرست – سپری کرد . در کلیسای این مدرسه ، حدود چهل زن جوان هر یکشنبه و تعطیلات مذهبی کنسرتی از قطعات ارکستری و مذهبی برگزار می کردند .آنها برای اجرای موسیقی در ایوانی قرار می گرفتند که « با یک دیوار مشبک آهنی از دید کامل شنوندگان ، که در پایین بودند پنهان داشته می شدند »ویوالدی بسیاری از آثارش را برای این گروه زنانه که یکی از عالی ترین گروه های ایتالیا به حساب می آمد نوشت .او به ساخت موسیقی برای اپرای ونیز می پرداخت و گاه به دربارهای خارجی نیز سفر می کرد .

ویوالدی به عنوان نوازنده چیره دست ویلن و نیز آهنگساز از شهرت و اعتبار برخوردار بود .باخ برخی از کنسرتو های او را برای سازهایی تازه تنظیم کرد . گفته می شد امپراطور شارل ششم که عاشق موسیقی بود « در مدت پانزده روز بیش از آنچه طی دو سال با وزیرانش صحبت کرده » با ویوالدی به گفتگو پرداخته است .

اما محبوبیت ویوالدی اندکی پیش از مرگ در ۱۷٤۱ کاستی گرفت و او در فقر و تنگدستی جان سپرد .او گرچه در دوران زندگی مورد ستایش بود ، اما پس از مرگ حدود ۲۰۰ سال به فراموشی سپرده شد . احیای موسیقی دوره باروک در دهه ۱۹۵۰ برای او شهرتی تازه در میان دوستداران امروزی موسیقی به ارمغان آورد .

گرچه ویوالدی اپراهای متعدد و اثار کلیسایی عالی آفرید ، اما شهرتش بیشتر به سبب خلق حدود ٤۵۰ کنسرتو گروسو و کنسرتو سولو است .ویوالدی در این آثار توانایی های

اجرایی ویلن و دیگر سازها را به کار گرفته است . (از او کنسرتوهایی برای فلوت ، پیکولو ،باسون ، ویلنسل وحتی ماندولین به جای مانده است .)

موومانهای تند آثار ویوالدی ، تم های خوش آهنگ را که ریتمی چالاک دارند نمودی برجسته می بخشند و موومان های کند او ملودی هایی تغزلی و برانگیزنده دارند که شاید برای یک آریای اپرایی نیز مناسب باشند .

فهرست

آثار

آنتونیو ویوالدی

Op. 1, twelve sonatas for two violins and basso continuo (1705)
Op. 2, twelve sonatas for violin and basso continuo (1709)
Op. 3, *L'estro armonico* (Harmonic inspiration), twelve concerti for various combinations. Best known concerti are No. 6 in A minor for violin, No. 8 in A minor for two violins and No. 10 in B minor for four violins (1711)
Op. 4, *La stravaganza* (The extraordinary), twelve violin concerti (c1714)
Opus 5, (second part of Opus 2), four sonatas for violin and two sonatas for two violins and basso continuo (1716)
Op. 6, six violin concerti (1716–21)
Op. 7, two oboe concerti and 10 violin concerti (1716–1717)
Op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (The Contest between Harmony and Invention), twelve violin concerti including the celebrated work, *Le quattro stagioni* (The Four Seasons), consisting of the first four concerti in opus 8 (1723)
Op. 9, *La cetra* (The lyre), twelve violin concerti and one for two violins (1727)
Op. 10, six flute concertos (c. 1728)
Opus 11, five violin concerti, one oboe concerto, the second in E minor, RV 277, being known as "Il favorito" (1729)
Op. 12, five violin concerti and one without solo (1729)
Op. 13, *Il pastor fido* (The Faithful Shepherd), six sonatas for musette, viela, recorder, flute, oboe or violin, and basso continuo (1737, spurious works by Nicolas Chédeville).

Operas

1713: *Ottone in villa*, RV 729, Libretto: Domenico Lalli (Vicenza, Teatro di Piazza)
1714: *Orlando finto pazzo*, RV 727, Libretto: Grazio Braccioli (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1715: *Nerone fatto Cesare*, RV 724, Libretto: Matteo Noris (Venice, Teatro Sant'Angelo) [pasticcio (Francesco Gasparini, Giuseppe Maria Orlandini, Carlo Francesco Pollarolo, Vivaldi)]
1716: *La costanza trionfante degl'amori e de gl'odii*, RV 706, Libretto:

Antonio Marchi (Venice, Teatro San Moisè) [reworked as *Artabano, re dei Parti* (RV 701) in 1718, then as *Doriclea* (RV 708) in 1732]
1716: *Arsilda, regina di Ponto*, RV 700, Libretto: Domenico Lalli (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1717: *L'incoronazione di Dario*, RV 719, Libretto: Adriano Morselli (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1717: *Tieteberga*, RV 737, Libretto: Antonio Maria Lucchini (Venice, Teatro San Moisè)
1717: *Il vinto trionfante del vincitore*, RV Anh 58, Libretto: Antonio Marchi (Venice, Teatro Sant'Angelo) [pasticcio, possibly with some music by Vivaldi]
1718: *Artabano, re dei Parti*, RV 701, Libretto: Antonio Marchi (Venice, Teatro San Moisè) [reworking of La costanza trionfante (RV 706)]
1718: *Armida al campo d'Egitto*, RV 699, Libretto: Giovanni Palazzi (Venice, Teatro San Moisè. Further performances in Venice on December 26, 1730 and February 12, 1738.) [reworked as *Gl'inganni per vendetta* (RV 720) in 1720]
1718: *Scanderbe*g, RV 732, Libretto: Antonio Salvi (Florence, Teatro della Pergola)
1718: *Teuzzone*, RV 736, Libretto: Apostolo Zeno (Mantua, Teatro Arciducale)
1719: *Tito Manlio*, RV 738, Libretto: Matteo Noris (Mantua, Teatro Arciducale)
1720: *La Candace, o siano Li veri amici*, RV 704, Libretto: Francesco Silvani & Domenico Lalli (Mantua, Teatro Arciducale)
1718: *Gl'inganni per ven*detta, RV 720, Libretto: Giovanni Palazzi (Venice, Teatro San Moisè) [reworking of *Armida al campo d'Egitto* (RV 699)]
1720: *La verità in cimento*, RV 739, Libretto: Giovanni Palazzi (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1720: *Filippo re di Macedonia*, RV 715, Libretto: Domenico Lalli (Venice, Teatro Sant'Angelo) [pasticcio]
1721: *La Silv*ia, RV 734, Libretto: Enrico Bissari (Milan, Reggio Ducale)
1723: *Ercole su'l Termodonte*, RV 710, Libretto: Giacomo Francesco Bussani (Rome, Teatro Capranica)
1724: *Giustino*, RV 717, Libretto: Nicolò Beregan/Pietro Pariati (Rome, Teatro Capranica)

1724: *La virtù trionfante dell'amore, e dell'odio, overo Il Tigrane*, RV 740, Libretto: Francesco Silvani (Rome, Teatro Capranica) [pasticcio (only Act II by Vivaldi)]
1725: *L'inganno trionfante in a*more, RV 721, Libretto: Matteo Noris (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1726: *Cunegonda*, RV 707, Libretto: Agostino Piovene (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1726: *La fede tradita e vendicata*, RV 712, Libretto: Francesco Silvani (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1726: *La tirannia castigata*, RV Anh 55, Libretto: Francesco Silvani (Prague, Sporck Theater)
1726: *Dorilla in Tempe*, RV 709, Libretto: Antonio Maria Lucchini (Venice, Teatro Sant'Angelo [pasticcio]
1727: *Ipermestra*, RV 722, Libretto: Antonio Salvi (Florence, Teatro della Pergola)
1727: *Farnace*, RV 711, Libretto: Antonio Maria Lucchini (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1727: *Siroe, re di Pe*rsia, RV 735, Libretto: Pietro Metastasio (Reggio, Teatro Pubblico)
1727: *Orlando furioso*, RV 728, Libretto: Grazio Braccioli (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1728: *Rosilena ed Oronta*, RV 730, Libretto: Giovanni Palazzi (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1728: *L'Atenaide*, RV 702, Libretto: Apostolo Zeno (Florence, Teatro della Pergola, December 29)
1730: *Argippo*, RV 697, Libretto: Domenico Lalli (Prague, Sporck Theater) [seven arias were rediscovered in Regensburg by Ondřej Macek.]
1731: *Alvilda regina de' Goti*, RV 696, Libretto: Giulio Cesare Corradi (Prague, Sporck Theater) [only some arias by Vivaldi, probably from other operas]
1731: *Semiramide*, RV 733, Libretto: Francesco Silvani & Domenico Lalli (Mantua, Teatro Arciducale)
1732: *La fida ninfa*, RV 714, Libretto: Francesco Scipione (Verona, Teatro Filarmonico)
1732: Doriclea, RV 708, Libretto: Antonio Marchi (Prague, Sporck Theater) [reworking of *La costanza trionfant*e (RV 706)]
1733: *Motezum*a, RV 723, Libretto: Girolamo Alvise Giusti (Venice, Teatro Sant'Angelo)

1734: *L'Olimpiade*, RV 725, Libretto: Pietro Metastasio (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1735: *L'Adelaid*e, RV 695, Libretto: Antonio Salvi (Verona, Teatro Filarmonico)
1735: *Il Tamerlano (Il Bajazet)*, RV 703, Libretto: Agostino Piovene (Verona, Teatro Filarmonico) [pasticcio]
1735: *Griselda*, RV 718, Libretto: Apostolo Zeno / Carlo Goldoni (Venice, Teatro San Samuele, May 18)
1735: *Aristide*, RV 698, Libretto: Carlo Goldoni (Venice, Teatro San Samuele)
1736: *Ginevra principessa di Scozia*, RV 716, Libretto: Antonio Salvi (Florence, Teatro della Pergola)
1737: *Catone in Utica*, RV 705, Libretto: Pietro Metastasio (Verona, Teatro Filarmonico, May 26)
1737: *L'oracolo in Me*ssenia, RV 726, Libretto: Apostolo Zeno (Venice, Teatro Sant'Angelo)
1738: *Rosmira (Rosmira fedele)*, RV 731, Libretto: Silvio Stampiglia (Venice, Teatro Sant'Angelo, January 27)
Giovanni , Johann Adolf Hasse[pasticcio arranged by Vivaldi of music by , etc.]Georg Frideric Handel, Battista Pergolesi
1739: *Ferasp*, RV 713, Libretto: Francesco Silvani (Venice, Teatro Sant'Angelo)

Concerti

Vivaldi wrote hundreds of concerti for various instruments. Below is a list of notable concerti:

Cello:
Cello concerto in Cm, RV 401
Cello concerto in Em, RV 409
Cello concerto in F, RV 411
Cello concerto in F, RV 412
Cello concerto in G, RV 413
Cello concerto in G, RV 415
Cello concerto in Gm, RV 417
Cello concerto in Am, RV 418
Cello concerto in Am, RV 420
Cello concerto in Bm, RV 424

Mandolin:
Mandolin Concerto in C major, RV 425
Concerto for two Mandolins in G major, RV 532
Mandolin (lute) and orchestra:
Concerto in D major, RV 93

Recorder and flute:
Concerto in D major, RV 95, "La pastorella"
Concerto in C minor for Treble Recorder, RV 441
Concerto in F major for Treble Recorder, RV 442
Concerto in C major for Sopranino Recorder, RV 443
Concerto in C major for Sopranino Recorder, RV 444
Concerto in A minor for Sopranino Recorder, RV 445
Concerto in F major for Flute ("La Tempesta di Mare"), RV 433 (Op. 10, No. 1), RV 98 and RV 570
Concerto in G minor for Flute ("La Notte"), RV 439 (Op. 10, No. 2)
Concerto in D major for Flute ("Il Gardellino"), RV 428 (Op. 10 No. 3)
Concerto in G major for Flute, RV 435 (Op. 10, No. 4)
Concerto in F major for F, RV 434 (Op. 10, No. 5)
Concerto in G major for Flute, RV 437 (Op. 10, No. 6)
Concerto in C major for 2 Flutes, RV 533

Violin:
The Contest Between Harmony and Invention:
The Four Seasons:
Concerto No. 1 in E major, "La Primavera" (Spring), RV 269
Concerto No. 2 in G minor, "L'estate" (Summer), RV 315
Concerto No. 3 in F major, "L'autunno" (Autumn), RV 293
Concerto No. 4 in F minor, "L'inverno" (Winter), RV 297
Concerto No. 5 in E-flat major, "La tempesta di mare", RV 253
Concerto No. 6 in C major, "Il piacere", RV 180
Concerto No. 7 in D minor, RV 242
Concerto No. 8 in G minor, RV 332
Concerto No. 9 in D minor, RV 236
Concerto No. 10 in B-flat major, "La caccia", RV 362
Concerto No. 11 in D major, RV 210
Concerto No. 12 in C major, RV 178

Brass and woodwind:
Concerto in C major for Two Trumpets, RV 537
Concerto in D major for two Oboes, Bassoon, two French Horns, and Solo Violin, RV 562
Concerto in D minor for two Recorders, two Oboes, and Bassoon, RV 566
Concerto in F major for Oboe, Bassoon, two French Horns, and Solo Violin, RV 571
Concerto in B-flat major for Oboe, Chalumeau, and Solo Violin, RV 579

Sacred works

Missa Sacrum, RV 586 (disputed)
Kyrie, RV 587
Gloria, RV 588
Gloria, RV 589
Gloria, RV 590 (lost)
Credo, RV 591
Credo, RV 592 (disputed)
Domine ad adiuvandum me, RV 593
Dixit Dominus, RV 594
Dixit Dominus, RV 595 ("di Praga")
Confetibor, tibi Domine, RV 596
*Beatus v*ir, RV 597
Beatus vir, RV 598
Beatus vir, RV 599 (lost)
Laudate pueri Dominum, RV 600
Laudate pueri Dominum, RV 601
Laudate pueri Dominum, RV 602
Laudate pueri Dominum, RV 603
In exitu Israel, RV 604
Credidi propter quod, RV 605 (now RV Anh. 35b)
Laudate Dominum, RV 606
Laetatus sum, RV 607
Nisi Dominus, RV 608
Lauda Jerusalem, RV 609
Magnificat, RV 610/610a/610b/611
Deus Tuorum Militum, RV 612

Gaude Mater Ecclesia, RV 613
Laudate Dominum, RV 614 (disputed)
Regina coeli, RV 615 (incomplete)
Salve Regina, RV 616
Salve Regina, RV 617
Salve Regina, RV 618
Salve Regina, RV 619 (lost)
Sanctorum Meritis, RV 620
Stabat Mater, RV 621
Te Deum, RV 622 (lost)
Canta in Prato, Ride in Monte, RV 623 — not to be confused with RV 636, which is "Canta in Prato, Ride in Fonte"
Carae Rosae Respirate, RV 624 - incomplete without reconstruction of lost second violin and viola parts
*Clarae, St*ellae, RV 625
In Furore Iustissimae Irae, RV 626
In Turbate Mare, RV 627
Invicti Bellate, RV 628 (incomplete, yet reconstructed and recorded by Academia Montis Regalis)
Longe Mala, Umbrae, Terrores, RV 629 - not to be confused with RV 640, which is a similar motet on the same text but intended for different purposes
*Nulla in Mundo Pax Si*ncera, RV 630
O Qui Coeli Terraque Serenitas, RV 631
Sum in Medio Tempestatum, RV 632
Vestro Principi Divino, RV 633
Vos Aurae per Montes, RV 634
Introduzione al Dixit (RV 595) "Ascende Laeta," RV 635
Introduzione al Dixit (RV 594?) "*Canta in Prato, Ride in Fonte*," RV 636 - not to be confused with RV 623, which is "*Canta in Prato, Ride in Monte*"
Introduzione al Gloria "*Cur sagittas*," RV 637 - the preceding work that was to follow this introductory motet, most likely a lost setting of a Gloria in B□, is now presumably lost
Introduzione al Miserere "*Filiae Maestae Jerusalem*," RV 638
Introduzione al Gloria (RV 588) "*Jubilate o amoeni chori*," RV 639 -