

La produzione strumentale di Tomaso Albinoni (II)

Le Sinfonie 'a quattro' senza numero d'opus *

di Fabrizio Ammetto

All'interno di varie raccolte di musica della prima metà del XVIII secolo sparse in tutt'Europa è presente una gran quantità di brani orchestrali apparentemente indipendenti – di solito per archi, a quattro parti con basso continuo – chiamati semplicemente «sinfonie». Nella maggior parte dei casi si tratta di ouvertures teatrali estrapolate dal loro contesto originale e acquistate dai frequentatori del melodramma italiano o da semplici collezionisti di memorabilia d'opera. I copisti professionisti impiegati dai teatri per la produzione del materiale musicale necessario alla messa in scena intrattenevano di solito un attivissimo commercio a latere con clienti privati i quali, piuttosto spesso, non richiedevano una partitura completa in tre volumi (uno per ogni atto), bensì solo estratti: poche 'arie sciolte' e talvolta anche l'ouverture operistica. Lontane dai teatri tali sinfonie venivano eseguite in privato, spesso come pezzi da concerto indipendenti: sotto queste spoglie diventarono 'sinfonie da camera'. [Michael Talbot]¹

Della prolifica attività compositiva di Tomaso Albinoni – anche in ambito teatrale – si è già parlato in un precedente intervento pubblicato su questa rivista.² Va qui però precisato che, sebbene il catalogo della sua produzione operistica a tutt'oggi nota includa ben 51 titoli accertati,³ soltanto tre partiture complete sono pervenute fino a noi: *Zenobia, regina de' Palmireni* (Venezia, Teatro dei Santi Giovanni e Paolo, carnevale 1694), *Engelberta*⁴ (Venezia, Teatro di San Cassiano, carnevale 1709), *La statira* (Roma, Teatro Caprani-

ca, carnevale 1726). Per il resto si conservano appena alcune 'arie' tratte da una quindicina di opere,⁵ mentre dei rimanenti 33 lavori teatrali si è persa ogni traccia musicale.

D'altra parte il catalogo delle opere strumentali di Albinoni compilato da Michael Talbot include undici 'sinfonie' (incluse le varianti) contrassegnate dalla sigla *Si* seguita da un numero progressivo (1-9). Ad esclusione di *Si 1* (ouverture a *Zenobia, regina de' Palmireni*), di *Si 2* (ouverture ad *Engelberta*) e della variante del Concerto in Sol maggiore op. VII n. 4 (inclusa nell'elenco poiché indicata nel manoscritto come *Sinfonia*),⁶ le restanti otto composizioni sono tradite in forma 'indipendente'. A ciò si aggiunga che «sei sono talmente somiglianti al tipo standard dell'ouverture operistica da qualificarsi come tali, anche se non sappiamo quale opera precedevano».⁷

La possibilità di usare le sinfonie come pezzi da concerto fu agevolata dal fatto che i compositori non concepivano le ouvertures operistiche come introduzioni specifiche a melodrammi precisi – con riferimenti a situazioni, personaggi o temi musicali particolari, per esempio –, ma le consideravano piuttosto come anteprime al 'contenuto universale' di ogni opera seria. Nella sua forma tipica il primo movimento, in genere il più lungo ed elaborato, aveva un carattere 'rumoroso' ed energico: incarnava lo spirito eroico attorno a cui ruotava la storia. Data l'assenza dell'alzata del sipario che segnalava l'inizio dell'opera, l'animazione posta all'inizio di questo tempo serviva anche a zittire il pub-



blico che rumoreggiava e chiacchierava. Talvolta il primo movimento conteneva anche episodi più tranquilli e lirici che illustravano i momenti più struggenti o teneri della storia narrata. Il carattere del tempo lento variava: nelle sinfonie più corte poteva consistere soltanto in una lenta coda imbastita alla fine del primo movimento (simile alla conclusione lenta di un'ouverture francese). Col passare degli anni, comunque, ha acquistato la sua indipendenza assimilandosi allo stile di un'aria operistica: diventato espressivo nel senso melodrammaticamente più 'femminile', preannunciava, in particolare, gli aspetti della trama dedicati all'amore. Per il finale, i compositori si servivano solitamente di un movimento breve in forma bipartita, dallo spirito molto simile al momento corale o al concertato finale che caratterizza il 'lieto fine' operistico con la risoluzione di tutti i conflitti. [Michael Talbot]⁸

La 'derivazione teatrale' come spiegazione *tout court* del processo relativo alla nascita della sinfonia 'indipendente' non convince tuttavia Eugene K. Wolf, secondo il quale tale genere «ebbe origini molto più complesse» rispetto «alla pratica di staccare le ouvertures dalle opere e da altre composizioni drammatiche per esecuzioni in concerti o 'accademie'».⁹ Secondo l'opinione del musicologo americano numerose forme del medio e tardo Barocco (la sonata da chiesa, la sonata da camera, la cosiddetta 'sonata neutra', il concerto da ripieno, l'ouverture, il concerto grosso) contribuirono variamente a costituire «un modello per le prime sinfonie da concerto».

* Il contenuto del presente saggio è stato presentato per la prima volta nel corso di due 'conversazioni musicali' per l'Accademia Spoletina tenute dallo scrivente il 19 ed il 26 giugno 2001 a Spoleto, in occasione del 250° anniversario della morte di Tomaso Albinoni (1751-2001) (cfr. Marta Bartoli, *Notiziario dell'Accademia [Spoletina]*, in *Spoletium*, XLII-XLIII (2001), 41-42, pp. 72-74: 72).

Ad ogni modo, i più antichi lavori di Albinoni conservati in forma indipendente, le Sinfonie *Si* 3-5, risalgono agli anni 1710-15,¹⁰ periodo in cui sono attestate le prime rappresentazioni di almeno cinque ‘opere serie’ dello stesso autore.¹¹ Si tratta di composizioni stilisticamente e strutturalmente affini: un ampio primo movimento (in tempo ordinario o tagliato) con carattere vivace ed energico, concluso da una breve coda lenta (*Adagio*) di poche battute con andamento accordale e omoritmico, è seguito da un secondo movimento bipartito (in tempo 3/8) dalle proporzioni più contenute. La stessa scelta delle tonalità è orientata verso quelle più ‘sonore’ per gli strumenti ad arco (poiché prevedono un maggior uso di corde vuote): La maggiore (*Si* 3 e *Si* 5) e Re maggiore (*Si* 4). Anche per quanto riguarda la trasmissione delle fonti relative (in ogni caso manoscritti non autografi) ci sono legami particolari: *Si* 3 e *Si* 4 sono conservate in parti staccate nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, mentre le partiture di *Si* 4¹² e di *Si* 5, redatte da una stessa mano, si trovano nella Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek di Stoccolma.

L'utilizzo e/o riutilizzo (autorizzato o meno dall'autore) delle composizioni sopra citate per esecuzioni in concerto o come *ouvertures* di opere per il teatro è documentato in almeno due casi:

1) della Sinfonia in La maggiore *Si* 3 esiste una variante (*Sonata III* à 2 Violons Haute Contre & Basse Continue, catalogata da Talbot come *Si* 3a) pubblicata negli anni 1709-12 all'interno della raccolta antologica *VI Sonates ou Concerts à 4, 5 & 6 Parties Composées par M.^{rs} Bernardi, Torelli & autres fameux Auteurs ... Amsterdam, Estienne Roger*. Nel primo movimento Albinoni ha parzialmente modificato la linea melodico-armonica del ‘motto’ ricorrente, lasciando invariati gli episodi intermedî [Ess. mus. 1 (*Si* 3) e 2 (*Si* 3a)]. Il finale è sostituito integralmente con una fuga;

2) la Sinfonia in Re maggiore *Si* 4 «fu prestata al pasticcio *Croesus*, eseguito tra gennaio e maggio 1714 al teatro Haymarket di Londra, e venne perfino pubblicata senza alcuna menzione del nome dell'autore».¹³ Il frontespizio della stampa, databile intorno al 1724, recita *Six Overtures for Violins in all their Parts as they were performed at the Kings Theatre in the Operas of Astartus, Croesus, Camilla, Hydaspes, Thomyris, Rinaldo ... London, J. Walsh, John & Joseph Hare*.

	<i>Si</i> 3	<i>Si</i> 4	<i>Si</i> 5	<i>Si</i> 6
motto (1)	T 1-4	T 1-3	T 1-4	T 1-8
episodio	4-7	3-9	4-8	8-16
motto (2)	D 7-11	T 9-11	T 8-11	T 16-22
episodio	11-20	–	–	–
motto (3)	T 20-23	D 11-13	D 11-13	D 22-28
episodio	–	13-20	13-18	28-38
motto (4)	D 23-27	D 20-22	D 18-20	D 38-40
episodio	27-30	22-24	–	–
motto (5)	D 30-32	T 24-26	T 20-22	T 40-42
episodio	–	26-40	22-34	42-55
motto (6)	T 32-34	T 40-43	T 34-37	T 55-63
episodio	34-39	43-52	37-51	63-73
coda (<i>Adagio</i>)	40-42	52-56	51-55	(1-6)

Es. 1

Es. 2

Es. 3

Es. 4

Allegro

Es. 5

Allegro

Es. 6

Allegro

Es. 7

Allegro

Nei movimenti d'apertura delle Sinfonie *Si* 3-5, la struttura complessiva dei percorsi armonici seguiti e delle proporzioni degli episodi interpolati tra le riproposizioni del 'motto' iniziale (anche se trasposto) segue un piano coerentemente ordinato, mantenuto (sostanzialmente) anche nella successiva Sinfonia in *Si* bemolle maggiore *Si* 6, databile intorno agli anni 1716-17. Innanzitutto il 'motto' è riproposto sempre sei volte, alla tonica (T) o alla dominante (D); non solo, ma la lunghezza dei quattro/cinque episodi intermedi cresce gradualmente ad ogni riproposizione, fino a raddoppiare la sua durata verso la fine del movimento.

Lo schema alla pagina precedente riassume la struttura delle Sinfonie *Si* 3-6 (i numeri segnalano le battute). Si può notare – in *Si* 4, in *Si* 5 e in *Si* 6 – la preferenza accordata da Albinoni alla successione tonale dei 'motti' T-T-D-D-T-T (l'ultimo con funzione di ripresa), come pure all'eliminazione degli episodi nei casi in cui i 'motti' vengono riproposti su gradi tonali diversi.

Ad eccezione della Sinfonia in Re maggiore *Si* 1 – una composizione per tromba e archi (due violini, due viole e basso continuo) – e della variante del Concerto in Sol maggiore op. VII n. 4 (per due oboi, archi e basso continuo), tutte le altre nove 'sinfonie' albinoniane sono state concepite per un medesimo organico strumentale: due violini, viola e basso (non tutte le fonti, tuttavia, prescrivono la numerica per la realizzazione del continuo).¹⁴ La presenza di parti staccate manoscritte per strumenti a fiato aggiuntivi (flauti, oboi, fagotto)¹⁵ attesta, eventualmente, particolari esigenze esecutive legate ad occasioni contingenti: troviamo, ad esempio, un ampliamento della compagine strumentale (ma si potrebbe parlare di una vera e propria 'riorchestrazione!') nella Sinfonia in Sol minore *Si* 7, una 'revisione' operata certamente per far fronte alle necessità dell'organico dell'orchestra di corte (*Hofkapelle*) di Dresda. (Si confronti, a proposito, l'analoga 'rielaborazione' riservata ai Concerti albinoniani per violino *Co* 2 e *Co* 4 in due fonti conservate nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda, di cui si è discusso nel numero precedente di questa rivista.)¹⁶

In tutte le sinfonie lo svolgimento melodico viene sempre affidato alla conduzione dei violini, con netta prevalenza riservata alla parte del violino primo: talvolta le loro linee strumentali si imitano per brevi se-

zioni, oppure procedono a distanza di terza, o il violino secondo si limita semplicemente a sostenere la parte del primo [Es. mus. 3 (*Si* 4, I mov., batt. 29-32)]. Viola e basso accompagnano con sostegno armonico e ritmico, spesso omoritmicamente; se si esclude la citata fuga conclusiva della Sinfonia *Si* 3a [Es. mus. 4], solo talvolta partecipano al discorso contrappuntistico [Es. mus. 5 (*Si* 6, I mov., batt. 9-12) e 6 (*Si* 9, III mov., batt. 63-67)].

Seppur per ragioni diverse, le ultime tre sinfonie albinoniane destano interesse particolare. *Si* 7 è l'unica composizione del genere in tonalità minore [Es. mus. 7]: Talbot sospetta «che quest'opera vibrante ed appassionata sia stata concepita come 'sinfonia da camera'. Sol minore è la tonalità che Albinoni scelse più frequentemente per esprimere emozioni turbolente, come emerge chiaramente da una serie di lavori: l'ultima sonata della sua op. 2, l'undicesimo concerto dell'op. 5, l'ottavo concerto dell'op. 9 ed il secondo concerto dell'op. 10». ¹⁷ Nel movimento conclusivo di *Si* 8, invece, ancora Talbot ritiene di «discernere la forma *in fieri* del nuovo fenomeno rappresentato dalla 'forma sonata'»: ¹⁸ la struttura bipartita ritornellata (18+30 battute) contempla infatti la 'ripresa' (a batt. 35) del motivo iniziale. *Si* 9, infine, richiama le inflessioni galanti tipiche di una nuova epoca, con un primo movimento «fitto di ritmi melodici intricati caratteristici dello stile di metà secolo». ¹⁹

L'importanza storica delle 'sinfonie' albinoniane sta nel fatto che queste composizioni (scritte tra fine Seicento e gli anni Trenta del Settecento) hanno conservato l'esemplificazione del processo, nel suo stadio iniziale, di differenziazione stilistica e morfologica dei due tipi di sinfonia: quella 'indipendente' e quella 'avanti l'opera'. ²⁰ ■ (continua)

NOTE

¹ Booklet al compact disc Tomaso Albinoni, *Concerti per violino senza numero d'opus e Sinfonie a quattro senza numero d'opus*, prima registrazione integrale assoluta, *L'Orfeo Ensemble*, Fabrizio Ammetto (concertatore e violino principale), 2001, DDD, Bongiovanni GB 5608-2, p. 7 (traduzione di Gioia Filocamo).

² Fabrizio Ammetto, *Tomaso Albinoni, 'musicista di lettere'*, in *Hortus Musicus*, III (2002), 11, pp. 88 s.: 88.

³ Il computo comprende anche l'opera *Antigono, tutore di Filippo, re di Macedonia* (Venezia, Teatro di San Moisè, carnevale 1724) scritta in collaborazione con Giovanni Porta ed il pasticcio *Merope*

L'edizione critica

«Come mai fino ad oggi soltanto un esiguo numero di queste opere vivaci, attraenti e profondamente 'albinoniane' ha ricevuto l'attenzione di editori ed esecutori? Serve a poco affannarsi a cercare una risposta: Fabrizio Ammetto ha intrapreso il cammino decisivo che condurrà queste composizioni verso il pubblico di musicisti, musicologi e musicofili» [Michael Talbot, prefazione all'edizione critica].

L'edizione critica curata dallo scrivente costituisce la prima pubblicazione assoluta delle Sinfonie *Si* 2, *Si* 3, *Si* 5, *Si* 7, *Si* 8 e *Si* 9. Rappresenta, inoltre, la prima edizione moderna delle Sinfonie *Si* 3a e *Si* 4. Per la Sinfonia *Si* 6, invece, si tratta della prima edizione del testo emendato dagli errori tramandati dall'unica fonte trādita.

Nelle *Note critiche* a ciascuna sinfonia viene riportata la descrizione di tutti i testimoni noti (in totale dieci manoscritti e due stampe settecentesche provenienti da varie biblioteche austriache, inglesi, svedesi e tedesche), la discussione dei problemi testuali ed editoriali, l'elenco delle varianti attestate.

(Praga, Teatro privato del conte Franz Anton Sporck, autunno 1731) la cui musica è considerata nel libretto 'in larga parte' albinoniana.

⁴ Il quarto ed il quinto atto dell'opera furono composti da Francesco Gasparini.

⁵ *Radamisto* (Venezia, Teatro di Sant'Angelo, autunno 1698), *L'inganno innocente* (Venezia, Teatro di Sant'Angelo, carnevale 1701), *Griselda* (Firenze, Teatro di via del Cocomero, carnevale 1703), *Astarto* (Venezia, Teatro di San Cassiano, autunno 1708), *Il tiranno eroe* (Venezia, Teatro di San Cassiano, carnevale 1711), *Le gare generose* (Venezia, Teatro di San Cassiano, autunno 1712), *Eumene* (Venezia, Teatro di San Giovanni Grisostomo, autunno 1717), *Gli eccessi della gelosia* (Venezia, Teatro di Sant'Angelo, carnevale 1722), *I veri amici* (Monaco, Hoftheater, autunno 1722), *Eumene* (Venezia, Teatro di San Moisè, carnevale 1723), *Scipione nelle Spagne* (Venezia, Teatro di San Samuele, festa dell'Ascensione 1724), *Laodice* (Venezia, Teatro di San Moisè, autunno 1724), *Antigono, tutore di Filippo, re di Macedonia* cit., *L'incostanza scherziva* (Venezia, Teatro di San Samuele, festa dell'Ascensione 1727), *Ardelinda* (Venezia, Teatro di Sant'Angelo, autunno 1732).

⁶ Il testimone è conservato presso la Sächsische Landesbibliothek di Dresda ed è stato pubblicato nel 1959 da Walter Kolneder (Mainz, Schott).

⁷ Michael Talbot, prefazione all'edizione critica Tomaso Albinoni, *Sinfonie 'a quattro' senza numero d'opus (Si 2-9)*, a cura di Fabrizio Ammetto, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2003 (traduzione di Gioia Filocamo).

⁸ Booklet al compact disc Tomaso Albinoni, *Concerti per violino senza numero d'opus e Sinfonie a quattro senza numero d'opus* cit., p. 8.

⁹ Cfr. Eugene K. Wolf, *I Concerti grossi dell'Opera I (1721) di Pietro Antonio Locatelli e le origini della Sinfonia, in Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro An-*

tonio Locatelli (1695-1764), a cura di Albert Dunning, 2 voll., LIM, Lucca 1995, II, pp. 1169-1193: 1169 s. Per uno studio più recente sull'argomento si veda ancora Eugene K. Wolf, *Title, Function, and the Concept of Genre: Notes on the Early History of the Symphony*, in *Album Amicorum Albert Dunning*, a cura di Giacomo Fornari, Brepols, Turnhout 2002, pp. 575-590.

¹⁰ Cfr. Michael Talbot, *Albinoni, The Venetian Composer and His World*, Clarendon Paperbacks, Oxford 1994, p. 155.

¹¹ *Ciro* (Venezia, Teatro di San Cassiano, carnevale 1710), *Il tiranno eroe* cit., *Il Giustino* (Bologna, Teatro Formagliari, primavera 1711), *Le gare generose* cit., *Lucio Vero* (Ferrara, Teatro da Santo Stefano, primavera 1713).

¹² La partitura di *Si* 4 è mancante della parte del Basso; inoltre, la linea della Viola, pur se progettata sul rigo con chiave di contralto e relativa armatura di chiave, riporta le note trasposte in chiave di mezzosoprano.

¹³ Cfr. Michael Talbot, booklet al compact disc Tomaso Albinoni, *Concerti per violino senza numero d'opus e Sinfonie a quattro senza numero d'opus* cit., p. 11.

¹⁴ È il caso dei tre soli manoscritti che tramandano la Sinfonia in La maggiore *Si* 3 (Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, EM 109b), la Sinfonia in Si bemolle maggiore *Si* 6 (Sächsische Landesbibliothek di Dresda, Mus. 2199/N/1) e la Sinfonia in Fa maggiore *Si* 9 (Universitätsbibliothek di Lund, Engelharts Saml. 260).

¹⁵ Con l'edizione a stampa della Sinfonia in Re maggiore *Si* 4, conservata nella British Library di Londra (h.3211.2), sono presenti altre tre parti staccate manoscritte aggiunte: *Hautbois primo*, [*Oboe secondo?*], [*Fagotto?*] (2 copie). Va evidenziato, tuttavia, che la linea dell'*Hautbois primo* raddoppia quella del Violino I (*First Treble*); la linea dell'*Oboe secondo* ricalca quella del Violino II (*Second Treble*); la linea del Fagotto segue quella del Basso continuo. Anche le parti staccate della Sinfonia in Si bemolle maggiore *Si* 6 contemplano la presenza del Fagotto, assegnandogli una parte identica a quella del Basso. Infine, nella Sinfonia in Sol minore *Si* 7 (la cui unica fonte è conservata nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda) l'intervento di due flauti, due oboi e fagotto è giustificato esclusivamente in funzione timbrica: le loro parti procedono quasi sempre ad unisono – tranne poche eccezioni dovute ad esigenze strumentali o di tessitura – con le corrispondenti linee degli archi: nei movimenti esterni il Flauto I e l'Oboe I seguono il Violino I, il Flauto II e l'Oboe II il Violino II, ed il Fagotto il Basso; nel secondo movimento suonano solo i due Flauti, entrambi ricalcano la linea del Violino I, mentre tutti gli altri fiati tacciono.

¹⁶ Fabrizio Ammetto, *La produzione strumentale di Tomaso Albinoni (I). I Concerti per violino senza numero d'opus*, in *Hortus Musicus*, III (2002), 12, pp. 24-26.

¹⁷ Cfr. Michael Talbot, booklet al compact disc Tomaso Albinoni, *Concerti per violino senza numero d'opus e Sinfonie a quattro senza numero d'opus* cit., p. 12.

¹⁸ Ivi, pp. 12 s.

¹⁹ Ivi, p. 12.

²⁰ Cfr. Michael Talbot, prefazione all'edizione critica Tomaso Albinoni, *Sinfonie 'a quattro' senza numero d'opus* cit.