

TOMASO ALBINONI

REMO GIAZOTTO

TOMASO ALBINONI

“Musico di violino dilettante veneto,,

(1671-1750)

*Con il catalogo tematico delle musiche per strumenti,
197 esempi musicali e 14 tavole fuori testo*



MILANO

FRATELLI BOCCA - EDITORI

1945

DELLO STESSO AUTORE:

*Il Melodramma a Genova nei secoli
XVII e XVIII*

(Genova 1941)

In corso di pubblicazione:

*Due Saggi critico-letterari sul melo-
dramma*

(A. Zeno e P. Metastasio e la critica del
700. Canto semplice e canto composto nel-
l'aria del Metastasio)

In preparazione:

Ferruccio Busoni

Premessa e ringraziamento

Licenzio in questo giugno di pace la mia fatica che ben può esser detta di guerra.

Tutto il lavoro di ricerca e di raccolta dei materiali biografici e artistici per l'Albinoni è stato da me iniziato e compiuto tra il 1940 e il 1943; lavoro che, per la eccezionale situazione determinata dallo stato di guerra di tutte le nazioni europee, è risultato veramente laborioso, talora scoraggiante addirittura; tanti e tanto aspri i più disparati ostacoli sorgevano, frapponendosi tra la mia volontà e la mia meta; cosicchè questa, spesso, si nascondeva ai miei occhi, sì da farmi smarrire l'orientamento; nella burrasca, che sovvertiva e sconvolgeva imprese ben più importanti di quella ch'io m'ero proposta, anche la mia modesta e umile fatica a volte si frantumava arenandosi sulla sterile plaga della rinuncia. Ma l'amore per il mio soggetto e la fede nella mia missione — ché tale ho sempre considerato la mia fatica albinoniana — mi sono stati ognora di guida e di sostentamento. In diciotto mesi mi è stato possibile raccogliere (appellandomi, con circolari diverse che eran vere suppliche, a tutte le biblioteche d'Italia, Germania, Inghilterra, Francia, Belgio, Austria e Svezia) circa diecimila fotogrammi riproduttori altrettante pagine di musica strumentale albinoniana; nonché alcune centinaia di pagine di copia a mano. L'imponente opera concertistica e sonatistica del "musicista di violino e dilettante veneto" era tutta in mie mani alla fine del '41.

Ho fatto sì che il lavoro d'indagine riuscisse attuato con assoluta diligenza di esplorazione (dei risultati di esso darò documentazione alla fine del libro); tuttavia, può essere che, venute a mancarmi — dopo il giugno '40 — i contatti diretti con le biblioteche inglesi e francesi (dalle quali, però, prima di quella data avevo avuto moltissimo), qualche musica sia sfuggita al mio controllo; comunque tale omissione non verrebbe a pregiudicare la parte critica sull'opera dell'artista; ma, se mai, andrebbe a danno esclusivamente dell'elenco degli esemplari conservati. Poiché son certo d'aver esaminato tutte le musiche più importanti. Cioè: le nove opere strumentali e un nutrito gruppo di musiche senza numero d'opera.

Posso dire che tutte le biblioteche, pubbliche e private, da me interpellate, hanno risposto; e da tutte quelle che possedevano musiche albinoniane ho ottenuto ciò che avevo richiesto. Per cui ho la quasi certezza che l'elenco degli esemplari delle opere numerate, da me compilato con tanta fatica, sia esauriente.

Sarò grato, comunque, a tutti coloro che mi segnaleranno l'esistenza di esemplari eventualmente sfuggiti alle mie esplorazioni.

Anche per le notizie riguardanti la vita dell'Albinoni — su cui era lo scuro più fitto — le ricerche, in archivi religiosi e statali, sono state iniziate, svolte e attuate tra ostacoli non meno preoccupanti e sconcertanti; molte filze dell'Archivio di Stato di Venezia erano — nel 1941, allorchè intrapresi ed espletati le indagini —

al sicuro dalle minacce belliche. Ma fin dove è stato possibile arrivare, con l'ausilio di pazienti abili e cortesi impiegati, sono arrivato. Lo stesso debbo dire per gli incarti ecclesiastici. Insomma, la mia fatica è stata compensata: la vita e l'arte di Tomaso Albinoni sono oggi sufficientemente documentate perchè il violinista veneziano entri, finalmente, a far parte organica ed essenziale nella Storia musicale del nostro Settecento: e perchè esso non costituisca più solamente un'incerta e trascurabile "voce" per dizionari o enciclopedie.

Sento il dovere e la necessità di ringraziare, qui, tutti coloro che mi sono stati d'aiuto prezioso nel superamento delle tante difficoltà, col fornirmi indicazioni, notizie e materiali: il prof. Fausto Torre Franca, dell'Università di Firenze, che tanto generoso mi è stato di consigli e di avvertimenti; la dottoressa Suzanne Clercx, bibliotecaria del Conservatorio di Musica di Bruxelles, e il suo illustre predecessore prof. Van den Borren, ambedue tanto solleciti quanto prodighi nel mettere a mia disposizione i preziosi documenti musicali della loro biblioteca; il dott. Ulderico Rolandi, di Roma, la cui esemplare raccolta di libretti d'opera è stata fonte di notizie interessanti e indispensabili per la completezza della parte biografica del mio lavoro; il sig. Vozza dell'Archivio di Stato di Venezia; il dott. Claudio Sartori del "G. B. Martini" di Bologna.

E, ancora, un pensiero grato rivolgo all'amico Mario Rellini della Biblioteca Universitaria di Genova; al buon Rellini, che oggi non è più, e che negli ultimi anni di sua vita, 1941-42, fu con me, senza mai lasciarmi un istante, nel complicato ed estenuante lavoro di raccolta delle musiche albinoniane.

Milano, giugno 1945

ALBINONI E LA CRITICA STORICA

Il fervore musicale — fervore di aspirazioni etiche ed estetiche, ad un tempo — che anima Venezia, tra il 1630 e il 1700, è una delle prime e peculiari determinanti che portano, nella seconda metà del XVII secolo, al solido stabilimento di una produzione locale che, iniziata sotto auspici onorevolissimi, culmina, nella prima metà del XVIII secolo, nel nome di Antonio Vivaldi.

Tracciare una storia particolareggiata e generale di questo fervore creativo accompagnato, e quasi sempre suscitato, da quello virtuosistico-interpretativo, sarebbe un compito cui dedicherei, con tutto lo slancio del mio entusiasmo e con tutta la forza e il rigore della disciplina, un lavoro più ampio. Per difficoltà consistenti principalmente nella impossibilità di procacciarmi tutto in una volta il materiale di studio, indispensabile per esaurire definitivamente il vastissimo piano di indagini (e certo anche di esumazione e di scoprimenti), ho dovuto desistere da quel disegno più ampio, per attenermi invece in più ristretti limiti. Ho preso a base delle mie ricerche storiche e della mia analisi critica la vita e l'opera di un musicista veneziano vissuto a cavallo dei due secoli, XVII e XVIII, la cui entità artistica, per una ingiustificabile lacuna della critica storica, è restata nascosta sino ad oggi; o, se pur minimamente affrontata, null'altro di essa è stato riferito e indicato se non l'episodico, lo sporadico, direi il superficiale; ma la sostanza, la materia viva, l'organismo compatto e multiformemente composto, ma l'*intimo* della personalità complessa, l'intensità delle emozioni subiettive, ma la nobiltà dell'idea e l'afflato del sentimento manifestantisi con la originale estrinsecazione dei moti interiori; tutto ciò, dico, è stato dimenticato, quindi taciuto.

Parlo di Tomaso Albinoni, « musicista di violino, dilettante veneziano ». E volentieri, e cosciente di fronte alla storia di compiere opera giusta ed equilibrata, mi sono occupato di lui.

Personalità complessa d'artista esecutore e creatore — dell'esecutore ci restano poche e brevi tracce che possiamo dedurre da vari e laconici ma sempre concordanti indizi — egli s'impone alla nostra con-

siderazione per più ragioni. Anzi tutto, preponderante è la posizione che Albinoni assume, sul finir del XVII secolo, nel genere strumentale, con la pubblicazione della sua opera I. (*Sonate a tre*, G. Sala, Venezia 1694) che può essere considerata il più confortante risultato di un mai smentito indirizzo formale che investe tutta una produzione musicale da camera regionale. In questa produzione è facile ritrovare lo spirito di un'arte che si adegua storicamente alle necessità etiche e alle aspirazioni stilistiche di una determinata società veneziana; di un'arte le cui caratteristiche peculiari risiederanno nell'opera maggiore di Antonio Vivaldi. La prodigiosa e precoce attività del « dilettante » è pure un incentivo, per me che di lui intendo occuparmi; e così non meno mi persuadono al lavoro il mistero che pervade tutto il conno di questa vita d'artista, il silenzio che hanno mantenuto le cronache contemporanee e, d'altra parte, la incontrastata fama che — a quanto risulta da notizie frammentarie ma attendibili — dovette godere presso i suoi concittadini e presso i cultori dell'arte musicale d'altre città italiane e straniere, per tutto il periodo della sua attività che si estende intensissima dal 1694 (1) al 1740. Cinquant'anni circa di produzione musicale i cui valori estetici sono restati, ai più, nascosti sino ad oggi.

Johann-Gottfried Walther può essere considerato il primo degli storici, tra gli italiani e gli stranieri, che fa il nome del Nostro; ma di lui si occupa in senso storico e di registrazione in quel suo lessico (2) che è, in fondo, uno dei primi saggi di bibliografia semiragionata della storia musicale; naturalmente è estromesso ogni accenno, ogni giudizio critico. Anche F. S. Quadrio, circa quattordici anni dopo, nella « Storia e ragione di ogni poesia » (3), non si assume la responsabilità di un punto di vista critico; egualmente scarsi sono gli elementi biografici; ci dà solo la nota completa delle opere teatrali e dei librettisti. Così J. B. Laborde non oltrepassa, nel suo « Essai » (4) i limiti assai angusti della « notizia » nuda e cruda espressa in questi termini: « ... habile compositeur mais manquant d'aisance dans son style, au jugement des habiles maîtres. Malgré cela, il a donné un nombre prodigieux d'Opéras, et il réussissait mieux dans ce genre, que dans celui de la Musique d'église. Il jouait du violon et chantait avec beaucoup de grâce ». Segue un elenco abbastanza completo, con le date e i luoghi di rappresentazione, dei componimenti teatrali (e dei loro poeti) musicati dall'Albinoni. Anche

(1) Il Fétis (*Biographie universelle des musiciens etc., ad nom.*), ricorda che nei « Manuscrits de feu » di P. L. Boisgelou si trova l'Albinoni come autore di un *Magnificat* e di un'opera « Engelberta », ambedue composti prima del 1690, e quest'ultima in collaborazione col Gasparini. Tale notizia è riconfermata da Arnold Schering (*Geschichte des Instrumental - Konzerts*) e dall'Eitner (*Quellenlexikon Biographie u. Bibliographie über die Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des XIX Jahrh., 1899-1904*).

(2) *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Lipsia, 1728-32, *ad nom.*

(3) Milano, 1744. Vol. III, P. II, pag. 516.

(4) *Essai sur la Musique*, Parigi, 1780. Tomo II, pag. 162.

il Laborde, come prima di lui il Quadrio, nè meno di sfuggita ricorda l'attività del Nostro come autore di musica strumentale. Lo stesso Charles Burney (1) non approfondisce gli intrinseci significati di quella musica; tuttavia spende poche parole sui *Concerti a cinque*, op. II, rilevando il compito delle due viole (viola alto e viola tenore).

Stefano Arteaga non dimentica l'Albinoni e nelle sue « Rivoluzioni » (2) lo ricollega a quei rappresentanti dell'« Eccellente Armonia », a quei nomi (Gaetano Greco, Ant. Caldara, G. B. Bononcini, Pietro Sandoni) che « sostennero con tanto decoro la gloria del nome italiano in Inghilterra in mezzo al grido che avevano meritamente levato in quell'isola le composizioni dell'Hendel (sic.) ».

Anche il primo Ottocento non muta atteggiamento. Le due edizioni del lessico di E. L. Gerber (3) contemplano il nome del nostro « dilettante » sempre in funzione essenzialmente cronistica; rari e di poca importanza sono anche qui i giudizi storico-critici.

Francesco Caffi, nella sua storia della musica sacra in Venezia (4) non solamente si esime dal pronunciare un qualsiasi apprezzamento sull'opera musicale di questo « dilettante », ma ne trascura anche il minimo accenno informativo. Invece, azzarda pochi pareri e di scarsa importanza in una sua compilazione, restata inedita e manoscritta alla Marciana di Venezia (5) dal titolo « Storia della musica teatrale »; sono elementi di giudizio dai quali apprendiamo come il Nostro godesse (sempre riferendosi alla sua opera drammatica) di molta stima e di largo favore, per una certa sua facile inventiva, per una evidente comunicativa che lo faceva essere assai più popolare, sebbene di minor valore, del suo contemporaneo Gasparini (chiaro che il Caffi, dalla sua parte, condividesse quella classificazione accettando la superiorità artistica di Gasparini). Ma anche questo storico tace dell'attività strumentale da camera dell'Albinoni.

Prima del Caffi, il conte Gregorio Orloff si era occupato di Albinoni nell'« Essai sur l'histoire de la musique en Italie » (6), esprimendosi con parole, se non proprio di entusiasmo, almeno denotanti una deferenza fatta di stima e di giusto apprezzamento: « Commença sa carrière quand le précédent (Sabbadini) brillait déjà dans la sienne, et s'y distingua à son tour, dans le commencement du dix-huitième siècle. Héritier du triple talent de plusieurs de ses prédécesseurs, et en

(1) *A general history of music*, Londra, 1789. Tomo III, p. 560.

(2) *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, 1783 e Venezia, 1785, Tomo II, pag. 18 dell'ediz. di Venezia.

(3) *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Lipsia, 1791-92, e *Neues historisch etc.* (II ediz.), Lipsia 1812-14, *ad nom.*

(4) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco*, Venezia, 1854-55.

(5) *Segnatura*: It. IV, 747 (10465), vol. IV, carte 39 r.

(6) Parigi, 1822, Vol. II, pagg. 295-96. Esiste, e l'ho consultata, la traduzione italiana, in cinque tomi, di B. Coronati. Tipografia Coronati, Roma, 1823.

tre autres de Stradella, il était à la fois chanteur, excellent virtuose sur le violon, et devint un des premiers compositeurs de son école; laborieux, il composa près de quarante opéras, tant sérieux que comiques, dont les noms ont été recueillis par Laborde (1); mais il faut le dire, le style de ce compositeur est plutôt fait, par sa gravité et sa lenteur, pour la musique d'église que pour celle de théâtre; et par une de ces contradictions qui ne sont pas moins fréquentes chez les artistes que chez les hommes moins éclairés et moins philosophes qu'eux, il préféra toujours le deuxième de ces genres au premier; toutefois, malgré la sévérité et la sécheresse de ce style, comme il était racheté par la science et la netteté, la plupart des opéras d'Albinoni réussirent ». È ancora, in queste righe, la sola musica drammatica dell'Albinoni che si impone al giudizio del critico; il quale, invero, nel caso specifico dell'Orloff, allorchè ha da trattare le scuole strumentali italiane, e tra queste quella veneziana, non dimentica il nome dell'Albinoni (che viene incluso in una schiera formata, oltre che da lui, da Alberti, Carlo Tessarini, Vivaldi) come esponente di quei compositori i quali non sono « que les troupes légères de cette élite des grands instrumentalistes italiens » (2). Il *grosso* (per numero e per potenza) è costituito da Arcangelo Corelli, Pietro Locatelli, Francesco Geminiani, Luigi Boccherini, Giuseppe Torelli, Giuseppe Tartini, Gerolamo Frescobaldi i due Besozzi, Antonio e Alessandro, G. B. Viotti, Pietro Nardini e Gaetano Pugnani. Facile è identificare la confusione critica e storica con cui l'Orloff unisce e classifica valori personalità intenti e nomi. Nessuna meraviglia: di più non potremmo pretendere, poichè è chiaro che a quell'epoca si era già smarrito appunto il senso critico e storico nonchè l'ordine delle rivoluzioni stilistiche del Settecento strumentale. È già assai che il nome di Albinoni entri a far parte di quella schiera in cui viene a trovarsi, tra gli altri, Vivaldi; accostamento palesemente fortuito (non è detto nemmeno che l'Orloff conoscesse quelle musiche).

Anche il Cicogna si occupa di Albinoni nella sua monumentale opera sulle « Iscrizioni veneziane » (3); ma non certo da lui potevamo aspettarci il benchè minimo ragguaglio estetico, ché il contenuto della sua opera non lo avrebbe consentito nè comportato. Sono dati biografici già risaputi accompagnati, a mo' di giudizio sintetico, dalle parole, integralmente riportate, dell'Orloff (4).

Il Fétis mostra, invece, di non restare indifferente di fronte al lavoro strumentale dell'Albinoni, lavoro che egli considera assai più pregevole di quello drammatico del medesimo autore. « A l'égard du mérite (scrive Fétis) de ses ouvrages, l'examen que j'ai fait de quelques-

(1) Op. cit., loc. cit.

(2) Op. cit., vol. I, pag. 135.

(3) Venezia, 1827.

(4) Op. cit., loc. cit.

unes de ses partitions (1) m'a démontré que son style est sec, ses idées fades ou triviales et l'expression des paroles de la pluspart de ses opéras à peu près nulle... Albinoni a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale. Il montrait plus de talent en ce genre que dans l'opéra; on remarque dans ses sonates, et surtout dans ses *balletti da camera*, un certain charme, et une bonne facture que n'aurait pas désavoués Corelli ». Questo del Fétis è un bell'elogio davvero e risponde alla buona sostanza delle opp. III e VIII che comprendono gli esempi albinoniani di *Balletti a tre*; ma, dato il suo metodo di lavoro, fatto in genere di fortuiti assaggi, non possiamo accettare il Fétis senza riserve.

Con una nuova fase critica — fase che possiamo collocare negli ultimi decenni del XIX secolo, — si giunge invece a un atteggiamento, *considerativo* e non ancora *valorizzativo*, se non proprio pratico ed efficacemente attivo, certo teorico e solo potenziale, di quella schiera compatta di musicisti italiani, compresa ed estesa tra il nome di Corelli e quello di Vivaldi, della quale è parte agente Tomaso Albinoni. A questa fase ha dato avviamento J. W. von Wasielewski nel 1869 con il volume « Die Violine und ihre Meister »; avviamento negativo è vero specie nel caso dell'Albinoni (2), sebbene egualmente utile ai fini della diffusione e della critica. È evidente che il Wasielewski ha trascurato di procedere ad un esame diretto dell'opera strumentale albinoniana e a questa mancanza non è stato rimediato nè meno da chi ha aggiornato e curato un'edizione posteriore del volume (3), ma passivamente, anche costui, Waldemar Wasielewski, si sottopone, accettandoli senza riserve, a giudizi altrui la cui attendibilità è davvero relativa; giudizi cioè che denotano alcune di quelle posizioni estetiche ed esegetiche, basate sul superficiale di una dimostrazione e sull'evasivo ed il generale di una trattazione, assunte da non pochi esponenti della critica musicale di quel periodo. Fétis per la Francia e, qualche tempo dopo, Torchi per l'Italia rispondono a quelle caratteristiche. E per l'appunto al Fétis e al Torchi nel volume del Wasielewski si offre tanta fiducia da sentirsi in dovere di tralasciare ogni ulteriore personale accertamento o revisione di valori. Del Torchi, il Wasielewski accetta i riferimenti alla scarsità espressiva e inventiva dell'Albinoni, e dal Fétis trae spunto per confondere maggiormente quella figura, già così offuscata dalla trascuranza degli altri, in tali termini: « Se però il Fétis riassuntivamente commenta che l'Albinoni dimostra un maggior ta-

(1) Sarebbe interessante e utile conoscere i titoli di queste partiture. Dubito, tuttavia, della lealtà della comunicazione del Fétis. Delle partiture albinoniane a noi giunte, di sicuro solo del « Radamisto », a Napoli, del « Tiranno eroe » (solo le arie) a Bruxelles; dell'« Engelberta », che secondo il Fétis sarebbe conservata a Berlino, non posso nulla precisare; le mie indagini non hanno approdato ad alcunchè di concreto.

(2) Lo stesso atteggiamento verifichiamo per l'opera di altri italiani e tra questi Locatelli e Boccherini in particolare.

(3) Lipsia, 1927.

lento nel campo della musica strumentale che nelle sue opere drammatiche, queste ultime devono essere veramente dei campioni di impareggiabile noia e sterilità » (1) Anche allo Schering, il Wasielewski chiede ausilio critico; e ciò fa per riconoscere all'Albinoni, schivando ogni responsabilità, un pregio che io stimo fondamentale: quello della fantasia creativa accompagnata da una ben determinata posizione storica di collegamento tra lo « stile concertistico antiquato » e quello « moderno ». Tutto sommato, il Wasielewski si mostra indifferente verso la musica del « dilettante » veneziano; a sua volta, però, il giudizio di questo storico lascia totalmente indifferente il mio apprezzamento e non muta quell'atteggiamento che, in coscienza, ritengo opportuno di palesare per l'Albinoni. Tutt'al più per alcuni interessanti, comunque vaghi, accenni alla produzione strumentale albinoniana è da ricordare la voce compilata da H. Mendel nel suo « Musikalisches Conversations lexikon » (2): notizie che adopero a tempo e luogo debiti ma che, dico subito, non contengono valore. A. Schering e A. Moser manifestano altre intenzioni critiche. Il primo dedica all'Albinoni, in quella minuziosa se pur non sempre ordinata ed illuminata rassegna che ha per titolo « Geschichte des Instrumental Konzerts » (3), tre o quattro pagine indubbiamente ben nutrite, ma nelle quali tuttavia non si giunge ad una definitiva assegnazione di valori. Schering, nell'analisi della forma concertistica albinoniana, perviene a una conclusione costruttiva che un più minuto e completo esame di essa non avrebbe certamente suggerito e permesso; precisamente, riguardo all'alternarsi dei *Tutti* e dei *Soli* nello svolgimento del primo tempo del *Concerti a cinque*. Lo schema che lo studioso tedesco ci mostra del concerto albinoniano — schema che risponderebbe a questa formola: T-S-T-S-T-S-T che alterna quattro *Tutti* (T) e tre *Soli* (S) — non è davvero fondamentale, come dimostrerò, ma episodica e transitoria; l'Albinoni ha al suo attivo ben altre risorse costruttive, e non si rinserra nell'arido schematismo di un'unica formola.

Moser, nella sua « Geschichte des Violinspiels » (4), dove è costantemente dimostrata la conoscenza diretta delle musiche di tutti gli strumentalisti passati in esame, avverte le bellezze insite nelle *Sonate a due* op. IV e, soprattutto, quelle dell'Op. VIII (*Balletti e Sonate a tre*) esprimendosi con obbiettività e sincerità intorno alla inventiva e alla maestria contrappuntistica del loro autore. È chiaro che quanto ha citato, il Moser ha conosciuto e studiato in profondità come del resto fa sempre questo autore cauto e scrupoloso. Può dirsi che sia stato

(1) « Wenn Fétis bemerkt, dass Albinoni mehr Talent in Bereiche der Instrumentalmusik als in seinen Opern zeigt, so müssen die letzteren thatsächlich Musterstücke unvergleichlicher Sterilität und Langweiligkeit sein ».

(2) Berlino, 1881.

(3) Lipsia, 1927, pagg. 73 e segg.

(4) Berlino, 1923.

egli il primo a emettere un giudizio onesto e illuminato, anche se conciso, su Albinoni.

Il nostro Torchi nel suo studio « La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII » (1) aveva assunto, invece, un atteggiamento di ipercritico, degenerante nella pedanteria formalistica, che, specie con l'Albinoni, non approda ad alcun risultato positivo. Lo affronta saltuariamente e frammentariamente, senza raggiungere uno scopo, senza determinare un obiettivo. Tale comportamento, in verità, il Torchi è uso adottare con frequenza nel corso della sua trattazione copiosa ma superficiale. Certo, non si poteva pretendere da lui una monografia, sia pure di piccole o minime proporzioni, per ogni nome incontrato. Ma il male si è che cita, tanto per citare, per dimostrare le sue conoscenze, quasi sempre relegate, nell'ambito del catalogo del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna (2). A caso egli nega a molti degli autori italiani, che operarono, di massima, verso la fine del XVII secolo e nella prima metà del successivo, tutti quei valori che incontestabilmente dobbiamo, invece, loro riconoscere. Torchi parla di « falsi concetti della sostanza musicale per cui la nullità di un qualsiasi disegno esteriore è fatta idea, diventa sistema »; di altre « degenerazioni stilistiche », di « forme pedantissime e vuote »; ma dimentica evidentemente l'epoca e i significati della musica di cui tratta, svista la realtà con apprezzamenti coniatati su misura. Come proceda il Torchi nella sua indagine storica e critica è facilmente controllabile proprio nel caso dell'Albinoni. Posso assicurare che lo storico bolognese, con l'Albinoni, non ne ha detta una giusta; e i suoi errori ancor prima che coinvolgere la valutazione critica in sè e per sè, compromettono addirittura l'onestà dello storico, nonchè la diligenza e la precisione del ricercatore. Egli non ha aperto, penso io, una sola di quelle musiche da lui citate; di più, ha sbagliato l'indicazione dei frontispizi, ha considerato opera a sè ciò che null'altro è se non una seconda edizione, e, infine, ha dimenticato persino il nome di battesimo del Nostro che è diventato Giovanni.

Ma quanto ai Concerti, il Torchi fa rientrare l'Albinoni nientemeno che in quel gruppo di compositori che « meritano una singolare sanzione » appunto per « l'abborrito uso dei luoghi comuni, ossia dei manierismi stilistici allora in voga, quali il tremolo, i gruppetti, il picchettato, la poca sostanza musicale in confronto con la fioritura astratta, la maniera di condurre la melodia facendola derivare dalla progressione armonica » (sic) (3); e i colpevoli, oltre il nostro dilettante », sono Francesco Manfredini, Giuseppe Aldrovandini, Antonio

(1) Rivista Musicale, anni IV-VIII.

(2) Ciò ha fatto rilevare anche il Vatielli nel « Necrologio » per il Torchi, in Rivista Musicale Ital. XXVII, 1920.

(3) Ma in realtà, la progressione dell'epoca è di sostanza essenzialmente melodica.

Motta. Ma, in realtà, di nessuna tra quelle colpe può essere accusato Albinoni. Torchi ha avuto sottocchi due edizioni (si badi: possedute ambedue dal « G. B. Martini ») dei *Concerti a cinque* op. II; l'una, prima, del '700 (edita dal Sala) e l'altra, seconda, del 1707 (sempre del Sala); e le cita come fossero cose differenti. Ma quel Giovanni Albinoni, autor di *Concerti a cinque* per due violini, violino da concerto, viola alto, viola tenore, cello e B. C., usciti per il Sala a Venezia nel 1710, chi sarà mai? È proprio difficile svelare questo mistero? In realtà l'autore non è Giovanni bensì Tomaso Albinoni, i *Concerti* in parola sono proprio una seconda edizione, Sala, 1710, dell'Op. V che era stata pubblicata pure dal Sala nel '07; difatti tale raccolta è posseduta dal « G. B. Martini ». Quindi, nessun Giovanni, ma sempre il nostro Tomaso. Svista perdonabile se non implicasse la stessa negligenza che ha condotto il Torchi a leggere disattentamente il frontespizio e ad esaminarne il contenuto.

Per quanto riguarda la Sonata, Torchi mette Albinoni a fianco di G. B. Borri, di Isabella Leonarda, di G. A. Bernabei, di Ippolito Boccaletti; e lo ricorda per una raccolta di *Sonate a violino e cello e b. c.* del 1694. In quest'anno Albinoni pubblica, sì, presso il Sala, un'opera (la prima) di *Sonate*, ma *a tre*, (violino I, II, cello, B. C.) e non *a due*. E che siano *Sonate a tre*, sta scritto chiaro e tondo sul frontispizio. Ma il Torchi non lo ha nemmeno letto di sfuggita questo frontispizio ed è caduto nell'errore, si badi bene, perchè ha visto che l'esemplare posseduto dal « G. B. Martini », era in due fascicoli, essendo mancante del secondo violino. E pur col rispetto che noi dobbiamo a questo pioniere italiano degli studi sulla musica strumentale del 600-700, è forza riconoscere che un tale modo di procedere è imperdonabile e ingiustificabile per uno storico.

Lo Spitta (1), pervaso della sua impresa strettamente dogmatica e localizzata rigorosamente, non sa distogliere lo sguardo da quella troppo complessa realtà musicale che ha nome Giov. Sebastiano Bach; e ogni altro elemento, anche quello più vitale, che lo storico tedesco incontra e che abbia avuto funzione formativa sull'arte del Grande di Eisenach, viene considerato e sottovalutato alla guisa di semplice accessorio. Il Nostro è rammentato, invero, assai spesso dallo Spitta, che ripetutamente si intrattiene ad esaminare le ragioni estetiche e intellettuali che spinsero Bach a imitare l'Albinoni; imitazione che si riduce a tre Fughe per clavicembalo (2) i cui temi furono tolti da Bach dagli *Allegro* (secondo tempo) delle Sonate III e VIII, op. I, del « dilettauto di violino ». Spitta, con quella serietà e autorità di biografo che dobbiamo pur riconoscergli, ci attesta che Bach nutrì per Albinoni una particolare predilezione.

(1) « G. S. Bach », Lipsia, 1873-80.

(2) Si trovano nel XXXVI vol. della « Bach-Gesellschaft ».



TAVOLA I

L'Albinoni, l'Egizio (Domenico Gizi)
e il Colla in un'incisione dell'epoca
tratta dal "Parnaso italiano". (Esempl.
del R. Conservatorio di Milano)

Poc'altro resta ancora da citare che abbia riferimento o storico o biografico o critico con Tomaso Albinoni. I varii dizionari e le varie enciclopedie, dal Riemann-Einstein al Grove, dall'Eitner allo Schmidl, ne contemplano la « voce » con parsimonia di commenti e di notizie. Gli storici italiani, dopo il Torchi, si mostrano ancor più parsimoniosi, se non assolutamente ignari.

La critica storica si arresta a questo punto, dopo aver compiuto pochissimo, e quel poco di mala voglia. È mia intenzione di provvedere a rimediare a questa ingiustificata lacuna e di procedere a una missione definita e definitiva: giungere cioè, attraverso il diretto esame dell'intera opera strumentale di Albinoni, alla sua precisa collocazione nella serie dei valori già noti. Dico subito che mia preoccupazione prima sarà quella, nel corso del presente studio, di far costante uso di uno strumento di critica obbiettivo e sereno, riconoscendo il buono e il cattivo, cercando di soffocare gli entusiasmi che molte pagine hanno in me suscitato, e seguitano a suscitare; entusiasmi che potrebbero portare con estrema facilità a riferimenti e a paragoni inutili e superflui. La mia aspirazione potrà essere, se mai, quella di interessare gli altri, allorchè avranno fatto conoscenza personale con questa musica. Farò del mio meglio per ispirare il mio lavoro all'equilibrio che Albinoni stesso mi porta d'esempio, in ogni luogo della sua imponente e poderosa opera strumentale.

NOTIZIE BIOGRAFICHE

Quel che sto per produrre sulla vita del veneziano Tomaso Albinoni, e che è venuto alla luce dopo faticosissime ricerche, dei cui risultati non sempre ho potuto approfittare fruttuosamente, deve servirmi in particolare a inquadrare con precisione i periodi creativi nella vita del musicista. Ciò è quel che più conta, e a ciò intendo riuscire.

Per tutto il Settecento, al Quadrio (1), al Laborde (2), al Burney (3), gli anni di nascita e di morte dell'Albinoni sono restati sconosciuti; tutti e tre questi storici e cronisti si limitano, per la nascita, ad indicare il periodo: seconda metà del XVII secolo. Prima di loro, degli stranieri, J. G. Walther (4), nel 1732, riporta i titoli e i numeri d'ordine delle nove opere strumentali, tralasciando di dar notizia sulla produzione operistica del Nostro, di cui registra la morte come avvenuta nel '28. Il Gerber (5), sulla fine del secolo, smentisce questa data col procurare gli elenchi delle opere teatrali fino al 1742. Ad ogni modo, quel dato cronologico del Walther è, più che utile, prezioso; perchè mi conferma che a tutto il '28, e forse a qualche anno prima, la produzione strumentale albinoniana, regolarmente numerata, era esaurita.

Sull'inizio dell'800, circa quindici anni prima che il Fétis facesse uscire la prima edizione della sua vasta compilazione, il Conte Gregorio Orloff, storico dilettante e diplomatico, occupandosi dell'Albinoni nell'« Essai sur l'histoire de la musique en Italie » (6), uno dei dilettanteschi tentativi di storiografia critica musicale col quale si apre il secolo XIX, mantiene l'atteggiamento di quei tre storici settecenteschi, senza apportare il benchè minimo barlume sulle vicende di quella vita. Ho già citato, del resto, la breve e povera notizia dell'Orloff.

Anche il Fétis, a quanto mi risulta, non riesce a fissare quelle

(1) Op. cit., loc. cit.

(2) Op. cit., loc. cit.

(3) Op. cit., loc. cit.

(4) Op. cit., loc. cit.

(5) *Neues historich-biograph. Lexicon etc.*, già cit.

(6) Op. cit., loc. cit.

date; ma mantiene un prudente riserbo, trincerandosi dietro la sola ed evasiva indicazione del periodo (1).

Francesco Caffi nella sua « Storia della musica nella già Cappella Ducale di S. Marco » (2), e anche questo s'è visto, non ricorda nemmeno di sfuggita l'Albinoni tra quegli artisti che operarono in Venezia in quel medesimo periodo che fu il più denso di produzioni del Nostro. Vero che il Caffi si occupa della storia della Cappella Ducale, e in particolar modo di coloro che vi ricoprirono cariche, tuttavia egli tocca — senza troppo approfondire — anche i nomi di quei musicisti che della Cappella stessa non fecero parte, ma che dedicarono la loro attività più nel campo della musica profana che in quello della sacra: esempio Vivaldi (3), che il Caffi nomina a più riprese. Ma il Caffi, per l'Albinoni spende poche parole, là ove è costretto ad annoverarne la rilevante produzione per i teatri veneziani: e ciò fa in quella sua compilazione restata inedita tra i manoscritti della Marciana, dal titolo: « Storia della musica teatrale in Venezia » (4). Ecco quanto apprendiamo dallo scritto del Caffi: « Albinoni Tomaso, veneziano, era dapprima sonator di violino, poi dedicossi al canto, e così passò per ultimo allo studio del contrappunto. Si provò nello stile ecclesiastico, e poco vi riuscì; tentò il teatrale, e n'ebbe molto successo: imperciocchè per quarantasette anni continui egli ci fece sentir copiose sue opere e n'ebbe applausi; e andò fama di lui all'estero che volle da lui pur qualche dramma » (5). Altro ancora ci tramanda il Caffi, e delle sue notizie usufruirò a varie riprese.

Anche il Cicogna, nel secondo volume delle sue « Iscrizioni veneziane » (6), apparso qualche tempo prima della pubblicazione del dizionario del Fétis, si tiene sulle generali; apprendiamo solo che il nostro Tomaso nacque « verso la fine del XVII secolo », che fu « peritissimo nella scienza musicale, cantore soavissimo, eccellente suonator di violino », e che egli fu « uno dei primi compositori della nostra (veneziana) scuola, del quale contansi presso a quaranta opere quanto serie che comiche dal 1694 al 1741 ». Dunque, anche al Cicogna, la data di nascita era restata sconosciuta. Egli ricorda fra gli Albinoni veneziani, oltre il nostro musicista, un poeta, Domenico, paggio d'onore di Anna Maria, moglie del Principe Antonio Ottoboni, nipote di Alessandro VIII. Dell'importanza di questa notizia mi occuperò tra breve.

(1) Op. cit., loc. cit.

(2) Op. cit.

(3) Proprio il Caffi ricorda il Vivaldi in una nota di suonatori di violino in S. Marco.

(4) Op. cit., loc. cit.

(5) Intende il Caffi alludere a « I veri amici » e al « Trionfo d'amore » eseguiti a Monaco nel 1722, e alla traduz. tedesca della « Didone », (Breslavia, 1726)?

(6) Op. cit., loc. cit.

Gli storici tedeschi, Wasielewski in testa, nella seconda metà del secolo XIX, sono i primi che fissano i limiti della vita di Albinoni: 1674-1745. Limiti errati. E nell'errore sono incorsi tutti coloro, autori e compilatori di lessici storie e dizionari, che, sia pur fuggevolmente, del « dilettante veneto » hanno dovuto occuparsi.

Ed ora passo ad elencare quelle fonti dirette sulla vita dell'Albinoni che sono venute in mio possesso, dopo assidue faticose ricerche; e che, se pur non mi concederanno di narrare una biografia particolareggiata e minuziosa negli episodi che la compongono, certo mi permetteranno di stabilire, con tutta precisione, ambiente familiare, posizione sociale, ritmo lavorativo e, quel che più conta, i limiti sicuri della vita, e in questa le fasi creative.

Al museo Correr di Venezia esiste un consultatissimo elenco manoscritto ottocentesco di notevoli famiglie veneziane (1); in esso si trova che gli Albinoni « avevano tomba in chiesa S. Moisè e in chiesa San Girolamo con la famiglia Polani ». Dai registri della chiesa di S. Marcelliano, da cui dipendeva S. Girolamo — registri che si trovano oggi nell'Archivio Parrocchiale di S. Cristoforo, volgarmente detto Madonna dell'Orto — il nome degli Albinoni non risulta, nè tra le nascite nè tra le morti.

Più fortunate sono state le mie esplorazioni in S. Marco, ove si custodiscono i registri dei battezzati, dei morti e dei matrimoni, dal sedicesimo secolo in poi, delle chiese di S. Moisè, S. Basso, S. Gemignano e S. Zuliano. Precisamente nel repertorio dei battezzati in San Moisè, tra il 1610 e il 1721, i nomi degli Albinoni si susseguono con una ricchezza di esponenti maschi e femmine veramente eccezionale.

Il Cicogna (2) lascia scritto che la famiglia Albinoni era oriunda bergamasca; il che sta a convalidare una mia ipotesi riguardante l'importazione di questa casata in Venezia verso i primi del XVII secolo. Infatti il nome degli Albinoni compare improvviso sui registri di battesimo in S. Marco, appunto in quel periodo (1610), come quello di un'agiata famiglia, residente nella zona cittadina posta sotto la giurisdizione ecclesiastica di S. Moisè; e qui resta sino al XVIII secolo inoltrato. Nella prima parte della sua « Scena letteraria degli scrittori bergamaschi » (3), Donato Calvi cita uno scrittore assai forbito, dal nome G. A. Albinoni, che viveva in Bergamo prima della peste del 1630 (4).

(1) Sala di lettura, armadio B.

(2) Op. cit., loc. cit.

(3) Bergamo, 1664, per li figlioli di M. A. Rossi; pag. 37.

(4) Fra le carte del Mozzo *Autori bergamaschi*, non si trova cenno di una famiglia Albinoni. Tuttavia il Prof. Sac. M. Tagliabue, dell'Archivio Notar. di Bergamo, gentilmente mi informa di essersi più volte imbattuto nel casato « de Albinibus » e che certamente quel nome doveva essere vivo nel bergamasco, in Val

Il trapianto, verso quest'epoca, degli Albinoni da Bergamo a Venezia, del resto, può essere stato causato da particolari incarichi o attività cittadine d'uno di loro; ipotesi attendibile, tanto più che, non si dimentichi, Bergamo in quel periodo è alle dirette dipendenze politiche e amministrative del governo veneziano.

Due sono gli Albinoni di nome Tomaso, battezzati in S. Moisè proprio in quello spazio di tempo in cui va posta senza indugi la data di nascita del Nostro: l'uno, nato nel 1671, figlio di Antonio e l'altro, nato nel '77, figlio di Ardengo. La prima delle due date e la prima delle due paternità sono quelle che riguardano sicuramente l'Albinoni « musico di violino dilettante veneto », siccome esso stesso si definisce sui frontispizi delle sue prime cinque opere strumentali.

Il Tomaso nel quale intendo identificare il nostro soggetto è figlio secondogenito di Antonio Albinoni. Del matrimonio di Antonio con Lucrezia Fabris, è ritrovabile l'atto ecclesiastico, sottoscritto in S. Moisè l'anno 1668. La madre, una Fabris, è di casata veneziana assai in vista. Del resto gli Albinoni non erano da meno; famiglia sicuramente benestante ed elevata per rango sociale nella borghesia di Venezia. Il fatto di aver avuto, per il passato, tomba insieme alla famiglia Polani, esponente della più antica nobiltà della Repubblica, attesta la levatura sociale della famiglia Albinoni. La parrocchia di S. Moisè, situata nel centro cittadino, accoglieva sotto la sua giurisdizione numerosi casati riguardevoli per nome per tradizione e per posizione sociale e finanziaria.

Dalle ricerche espletate negli archivi parrocchiali di S. Marco ho potuto appurare che la famiglia Albinoni era così costituita: Antonio e Lucrezia, padre e madre; Margherita (1670), Tomaso (1671), Angela (1673), Domenico (1675), Giustina (1677), Giovanni (1679), Caterina (1680), Giovanni Pietro (1686) figlioli; dei quali non tutti vissero a lungo; notizie certe si hanno solo per sei di essi: Tomaso, Domenico, Giovanni, Angela, Giustina, Caterina. Cosicché è presumibile la morte di alcuni dei figli maschi e femmine prima del 1705, come risulta dalle deposizioni del testamento paterno vergato quell'anno.

Il giorno 8 giugno 1671 nasce Tomaso; l'atto di nascita è registrato in S. Marco il 14 dello stesso mese e vergato nei comuni termini ecclesiastico-curiali: (1)

Seriana, per tutto il XVI secolo. A conferma di quanto sopra, il Prof. Tagliabue, con una seconda informazione mi comunica: « Un documento dell'11 febbraio 1379 mi permette di confermarvi la notizia secondo la quale gli Albinoni erano in Castione (della Presolana); infatti il notaio Manfredino Zampaila lo rogava in *Loco de Castione Vallis Seriane superioris episcopatus pergamentis sub portichum domus habitationis Redulfini dicti Picardi de Albinonibus de Castione* ». Altro documento del 14 novembre 1383, dello stesso notaio, ci tramanda ancora il nome di quel casato.

(1) Repertorio battezzati, registro 7, carte 59. V. Tavola II.

Adi 14 Zugno 1671

Tomaso Zuane fio del sig. Antonio Albinoni cartoler del sig. Tomaso, et la signora Lucretia sua consorte nato li 8 detto, compadre l'Ecc.mo signor Francesco Cima medico del sig. Zorzi, della contrà di S. Barnaba, et fu battezzato da me P. Hippolito Gravoni, Diacono titolare.

Antonio Albinoni, quondam Tomaso, aveva bottega di « cartoler » — ossia fabbrica e negozio all'ingrosso di carta — in S. Moisè, al segno del « Diamante ». Commerciante e fabbricante certo assai noto e stimato e che col frutto del suo lavoro riuscì ad accumulare una discreta sostanza consistente in beni immobili — case, terreni e una villa di campagna — azioni e denaro liquido: precisamente una bottega per raspar carte in S. Moisè, la casa padronale e le altre botteghe con magazzini annessi, per la fabbrica e la vendita della carta, pure in contrà S. Moisè, una bella villa con podere e orto a Prato del Friuli. Tutte possessioni la cui reale esistenza ci risulta dal testamento paterno (1). Il documento è oltremodo interessante, poichè ci rivela la considerazione del padre pei suoi figlioli maschi, cui, secondo il costume, andò quasi tutto il patrimonio familiare, lasciando alle femmine maritate, Anzoletta e Giustina, piccole somme in denaro « in segno d'amore », e alla terza, Catina, ancora nubile al tempo del testamento, un beneficio di 4000 ducati da investirsi, e 1000 a disposizione il giorno delle sue nozze eventuali o del suo « monacar ». A Tomaso fu legata la bottega in S. Moisè da « raspar carte » (2); la casa d'abitazione con gli altri immobili di città e di campagna passarono ai due fratelli Domenico e Zuanne. Il testamento parla chiaro: Tomaso, oltre l'aiuto, non può accampare altro diritto (3), fatta eccezione, s'intende, di

(1) Archivio di Stato di Venezia: Testamenti B. 624.

(2) Testamento di Antonio Albinoni. « *Item lascio per raggion di legato a Tomaso mio figliolo la sola bottegha a S. Moisè, della quale al presente mi servo per raspar carte, e che già tempo era abitata d'Almorò Costa per ducati trenta, conditionata però dopo di lui ne suoi figliuoli maschi, e descendenti loro in perpetuo, e non vi essendo più maschi, succedino li discendenti maschi di Zuanne e Domenego altri miei figlioli, e ciò non ostante la donatione da me fatta della detta bottegha a tutti li detti miei figlioli, cosiche se intendessero Zuanne et Domenego suoi fratelli haver qualche atione sopra deta bottegha, doverano risarcir deto Tomaso di quanto lo spogliassero.*

Item lascio per raggion di legato a Zuanne e Domenego miei figlioli la casa et bottegha da me habitate in contrà di S. Moisè, esclusa quella lascio a Tomaso, con tutti gli oblighi che sopra quelle s'attrovano non volendo che in detta casa e bottegha habbi alcuna ingerenza, nè pretesa Tomaso altro mio figliolo. » V. l'intero documento nell'appendice a pag. 302 e segg.

(3) Testamento di Antonio Albinoni. « *Dichiaro però, che Tomaso mio figliolo, sua moglie, ne suoi figlioli non possino mai habitare nella mia casa ne di Venetia, ne di Villa con l'altri miei figlioli, se non quando detti miei figlioli e suoi fratelli acconsentissero volontariamente, che così poi volendo faccino quello che ad essi parerà più proprio, che in ciò li lascio in libertà.* » V. l'intero documento nell'appendice a pag. 302 e segg.

un terzo degli utili provenienti dal commercio della carta; commercio al quale dovevano soprintendere Domenico e Giovanni, senza che Tomaso potesse avervi ingerenza alcuna. Questa clausola, interpretata, deve essere stata dettata al padre dalle attitudini del figlio Tomaso; come figlio maschio primogenito, a lui, infatti, sarebbe dovuto andare il governo del negozio. Ma Tomaso, tutto inteso e dedito alla sua attività musicale da lui abbracciata, tuttavia, senza intenzioni professionali, ossia senza ricoprire incarichi ufficiali, nelle varie istituzioni cittadine, almeno sino alla morte del padre e un poco oltre come vedremo; Tomaso, dicevo, avrà spontaneamente aderito a quella rinuncia. Quindi, se da un lato gli si attribuiva, con quel testamento, una posizione familiare di secondo piano — escluso dal possesso della casa paterna, dei negozi migliori e della casa « dominical » a Prato —, dall'altro lo si favoriva concedendogli di godere dei proventi dell'azienda paterna, senza doversene minimamente occupare. Tanto lascia scritto il padre Antonio il 16 novembre 1705 e tanto fu pubblicato il 23 gennaio 1708, giorno ed anno della morte del testatario (1).

Per i tre fratelli, dunque, c'era di che vivere più che decorosamente. Che i tre eredi avessero onestamente spartito il lascito secondo la volontà paterna, ci risulta da tre documenti del 21 maggio 1712, ossia tre denunce ai Dieci Savij, in occasione della nuova imposta « redesima », di tutti i loro beni; Tomaso notifica a firma autografa la proprietà consistente nella bottega in S. Moisè (contrà Frezzaria) in allora affittata a un parrucchiere per venticinque ducati l'anno; Domenico e Zuanne notificano il rimanente (2); tutti beni di cui, però, nessuno dei tre fratelli poté godere a lungo; e ciò vedremo fra breve.

E di quell'anno 1712 una carta notarile dalla quale apprendiamo che Tomaso Albinoni abitava con la sua famiglia, sin dal 1705, in S. Trovaso, una casa in affitto del sig. Boldrini, cui corrispondeva un canone di ottanta ducati annui (3). Precisamente nel 1705 il nostro musicista di violino è andato a nozze con una veronese, Margherita Rimondi. Non sono riuscito a rintracciare l'atto di matrimonio che forse avrebbe portato in luce notizie di valore; tuttavia ho ritrovato il certificato di stato libero della Rimondi (4), da cui risulta che la sposa

(1) Arch. di Stato di Venezia; Avogaria di Comun: Processi Civili. B. 85 - fasc. 2. Negli atti dell'Avogaria di Comun ho trovato un inventario di tutti i beni mobili che si trovavano nella casa di Antonio Albinoni a San Moisè, dopo la sua morte. Tale inventario venne redatto nel 1710 e su ogni facciata porta la firma autografa di Tomaso e dei suoi due fratelli. Vi sono pure elencate le gioie: a fianco di alcune, però, è la parola: « venduto » v. Tavola V.

(2) Arch. di Stato di Venezia; Savij alle Decime, B. 293, 280 (456). V. appendice a pag. 310 e Tavola IV.

(3) Archivio di Stato di Venezia; Savij alle decime in Rialto: « Caseggiato S. Trovaso N. 294, Borgo dalla parte degli Eremiti sopra le fondamenta di Ca' Morosini ». V. Appendice, pag. 309.

(4) Curia patriarcale di Venezia; Stato libero, anno 1705. V. appendice, pag. 306.

aveva vent'anni, mentre lo sposo ne contava già trentaquattro, e, particolare importante, che testimone all'atto fu Don Biffi, in quella epoca maestro di Cappella in S. Marco, musicista noto sì, ma più protetto che apprezzato (1). Non a caso dunque fu scelto il testimone; il violinista Albinoni senza dubbio è in amicizia con l'organista Biffi, e a lui chiede quel piacere.

Dal matrimonio di Tomaso con la Rimondi nacquero sei figli tutti battezzati in S. Trovaso, tra il 1707 e il '18 (2): Anton Francesco (27 marzo 1707), Zuane Antonio (20 novembre 1708), Lucrezia (sic) Antonia (5 aprile '12), Francesca Maria (12 luglio '13), Michiel (sic) Gerolamo (8 ottobre '16), Francesca Antonia (28 giugno '18).

Se il padre, Tomaso, era stato tenuto a battesimo, nel 1671, da un compare, il signor Cima, cui è fatta precedere la qualifica di « eccellentissimo » — il che sta a denotare un'evidente levatura sociale degli Albinoni — tutti i suoi sei figlioli ebbero per compari alla fonte nobili veneziani e milanesi; il N. H. Almorò Dolfin, il N. H. Zuane Basadonna, il N. H. Zuane Civran e il milanese marchese Gerolamo Crevena. Di qui abbiamo una chiara dimostrazione di quell'ambiente che Tomaso si rese abituale e che gli concedette la possibilità — come vedremo tra poco — di dedicare le sue nove opere strumentali, oltre che a principi e regnanti — il cardinale Pietro Ottoboni, pronipote di papa Alessandro VIII, Ferdinando Carlo di Mantova, Ferdinando III Principe di Toscana, l'elettore Massimiliano — a esponenti della nobiltà, G. F. Zeno, G. D. Coreggio, Carlo Spinola Colonna, che, con tutta certezza, dovevano essere da lui amichevolmente frequentati.

Ho detto che dei beni lasciati dal padre i tre figli non godettero troppo a lungo; ho trovato infatti (3) che nel 1721 tutta la proprietà dei tre fratelli, ricevuta per eredità dal loro padre, venne ceduta a Zorzi Stomatello, per così detto *sconto debito*, che l'Antonio contrasse a suo tempo per acquisti inerenti la bottega da « cartoler ». Così i tre figli, dopo che nel 1712 avevano denunciato ai Dieci Savij i propri beni, nel '21, ognuno di essi, con strumenti notarili, cedette il suo, rimanendo senza più alcun bene. In quello stesso anno a Tomaso muore la moglie Margherita ancora in giovane età, a trentasette

(1) Vedere in proposito come il Caffi, op. cit., tomo I, pag. 357, lamenti per ingiusta la nomina del Biffi a maestro di Cappella in S. Marco.

(2) Parrocchia di S. Trovaso, registro battesimi, N. 6, carte 293, 317, 366, N. 7, carte 6, 59, 82. V. Appendice, pagg. 307-308.

(3) Arch. di Stato di Venezia, Dieci Savij sopra le decime in Rialto; Traslati (ossia volture di proprietà) reg. 1304 e 188. (V. Append. a pag. 312-313). La faccenda degenerò in una causa (Avogaria di Comun, busta 158, fasc. 2) intentata dallo Stomatello contro Domenico Albinoni che è detto « eccellentissimo dottor »; in esso si trova una dichiarazione del parroco di S. Moisè che afferma di conoscere « l'Ecc. mo Domenico il quale ha famiglia numerosa (sei figli battezzati in S. Moisè) e che versa in condizioni miserevoli ».

anni (1). Al contrario del marito che spirò invece a settantanove anni, nel 1750, il 17 gennaio (2), e non nel '45, come è stato erroneamente accettato sino ad oggi. L'atto di morte ci fa sapere come il nostro Tomaso, forse dopo la scomparsa della moglie, forse dopo la faccenda con lo Stomatello, avesse cambiato domicilio, andando ad abitare in contrà S. Barnaba.

E qui si arrestano le mie cognizioni derivate da documenti di origine anagrafica e legale sulla vita di Tomaso Albinoni. Altri elementi, che io ho dedotto dalla consultazione dell'opera musicale del « dilettante », metterò fra poco in evidenza, allorchè mi accingerò a individuare i vari periodi di produzione artistica.

Ma, giunto a questo punto, desidero soffermarmi, breve tempo, per dare a tutti coloro che, leggendomi, saranno concordi nel prenderla, una legittima chiarificazione. E cioè: sta bene per tutti quei dati biografici che riguardano Tomaso Albinoni, figlio di Antonio, nato addì 8 giugno 1671 e morto il 17 gennaio 1750; ma, in realtà, si tratta proprio del *nostro* Tomaso, « musico di violino dilettante veneto »? Sì, certo, è il nostro Tomaso, posso rispondere. Ed ecco le ragioni di questa mia certezza. Anzitutto: il confronto calligrafico di una postilla con firma autografa, che si trova in un inventario di biancheria appartenuta al padre Antonio e passata di proprietà agli eredi maschi (3), col frontispizio autografo che si legge sulla prima facciata di una Sonata per violino solo dedicata al violinista Giov. Giorgio Pisendel dall'Albinoni, non lascia dubbi di sorta: i due caratteri sono identici. Sull'autenticità di questo autografo musicale (4) nessun timore di errare; esso è esplicito: « Sonata a violino solo / di me Tomaso Albinoni / Composta per il Sig. / Pisendel ». Il confronto calligrafico può essere esteso ad altro documento, cioè alla notifica ai Dieci Savij dei beni ereditati da Tomaso con la morte del padre. I tre caratteri sono di una stessa mano. Questa prova potrebbe bastare da sè sola all'identificazione del figlio del « cartoler » di San Moisè, col « dilettante » violinista. Ecco, comunque, a rafforzare quella prova, dell'altro ancora.

Abbiamo visto, nell'esame di quegli incartamenti statali e reli-

(1) Parrocchia S. Trovaso; Reg. morti 1699-1721, N. 6, carte 306. V. Append. pag. 314.

(2) L'atto di morte è conservato nella parrocchia dei Carnini, registri dell'ex S. Barnaba, a carte 165: « Il signor Tomaso, quondam Antonio Albinoni d'anni 84 (evidente errore di chi ha denunciato il decesso; Tomaso muore a 79 anni) in circa obligato a letto da due anni per diabete febbre e catarro. Morse questa notte all'ore 10 in circa. Medico Natale Bernardi. Si sepolirà con Capitolo ». L'atto religioso è confermato da quello civile che si trova nei necrologi dei Provveditori alla Sanità (Arch. Stato Venezia) anno 1750, Reg. 938. V. Append. pag. 315 e Tav. VII.

(3) Si tratta dell'inventario di cui ho dato notizia a pag. 24 (in nota).

(4) La Sonata è posseduta alla Saachischen Landesbibliothek di Dresda. Indicaz. di cat.: Musica 2199, R 1.

giosi, che a Tomaso nacque un fratello, Domenico, nel 1675; fratello che è sempre definito rispettosamente « dottor » e per di più « eccellentissimo ». Domenico — da quanto apprendiamo dall'inventario del 1710, contenente la lista delle suppellettili della casa di Antonio — doveva abitare, anzi certamente abitava, nella casa paterna (continuamente ricorre in quell'inventario la frase « camera del sig. dottor »), casa che poi, in virtù del testamento, doveva diventare proprietà assoluta di Domenico. È palese quindi una predilezione del padre per cotesto figliolo, uomo saggio, serio, prudente, attivo e fattivo, profondamente religioso; e in lui sono sicuro di individuare quel Domenico Albinoni, letterato e poeta, di cui il Cicogna (1) lascia scritto: « Tra gli Albinoni veneziani abbiamo avuto un Domenico che scrisse " Poesie morali sacre e amorose " (2). Fu egli paggio d'onore di Anna Maria, moglie di Antonio Ottoboni, nipote di Alessandro VIII ». E non a caso sostengo che il poeta, Domenico, e il musicista, Tomaso, sian fratelli; eccò infatti quanto posso produrre in proposito e che conferma la mia tesi. Nella dedicatoria della sua Opera I (*Sonate a tre*, Sala, 1694) al cardinale Pietro Ottoboni, figlio di Antonio Ottoboni, pronipote dunque di papa Alessandro VIII, Tomaso, a un certo punto, tanto ci fa sapere: « Comprendo esser troppo azzardosa la mia risoluzione, ma con tutto ciò ho anche a quella rintracciata la discolpa, perchè altresì ho voluto esporre al mondo il fregio ch'io felicemente vanto di servitore dell'Eminenza Vostra *possemo partecipatomi da un mio fratello con l'attualità di servizio in Roma...* » (3).

E quel « fratello » chi altri poteva essere se non proprio il dottor Domenico, per l'appunto, in quegli anni, al servizio degli Ottoboni? Niente di più facile che dal fratello Domenico, il nostro Tomaso abbia ottenuto l'onore della protezione principesca del Cardinale, giovanissimo Cardinale, Pietro Ottoboni; il quale, amante delle arti, e della musica in particolare, si sarà interessato all'attività musicale di quel fratello del paggio di sua madre Anna Maria. L'Ottoboni fu appassionato d'ogni manifestazione intellettuale ed artistica. Ne scrive il Pastor nella sua « Storia dei Papi » (4): « Ci si crede trasportati ancora una volta nell'età della Rinascenza, quando si constata quali tesori di argenterie, di arazzi, quadri, antichità, libri rari e manoscritti il Cardinale accumulò nella Cancelleria. Questo goditore della vita aveva una condotta così poco ecclesiastica, che il Papa dovette intervenire. Egli si interessava più che degli affari, di altre cose; era un protettore degli scrittori, a cui, come per esempio al Montfaucon, mise a liberissima disposizione i suoi tesori manoscritti. Così pure si

(1) Op. cit., vol. II, pag. 171.

(2) Venezia, 1707. Le ho cercate inutilmente. Debbo fidarmi interamente del Cicogna e considerare perduti tutti gli esemplari?

(3) V. Tav. VIII.

(4) Vol. XIV, parte II, pagg. 395-96.

mostrò grande amico del teatro e della musica. Compose un'opera « Colombo » (1), che nel carnevale del 1691 fu eseguita nel Teatro di Tor di Nona, ma secondo quanto riferisce il Marchese di Coulanges, non ebbe successo ».

E perchè di famiglia veneziana, e perchè incline alla protezione degli artisti, il cardinale Ottoboni non avrà avuto difficoltà a concedere di apporre il suo nome sul frontispizio della prima opera strumentale del giovanissimo dilettante di violino veneziano. E al cardinale Pietro Ottoboni, Principe munifico e magnifico — le sue accademie musicali in Roma sono restate come documento di quanto poteva il culto dell'arte presso i patrizi italiani del XVIII secolo (2) — il giovane Tomaso, dunque, dedica timidamente, ma consapevolmente, la sua prima fatica strumentale, le *Sonate a tre* (3). È una virile e palese dignità nelle parole che compongono quella dedica; dignità di un artista cosciente del proprio valore e della propria missione:

« Tutte l'anime grandi si compiacquero talvolta ritrahere se stesse dalle occupationi più serie, per donare qualche pausa allo spirito oppresso.

Questa riflessione m'ha fatto credere non disconvenevole eccitare la mente sublime del Eminenza Vostra a stendere benignamente l'occhio, se non l'orecchio, per dare un solo generoso sguardo alle presenti compositioni musicali, che per unico diletto dell'età mia giovanile ho composte, non dirò per offerirle alla sua grandezza, ma per consacrare il mio ossequiosissimo genio al suo veneratissimo Patrocinio... ».

Tutto quel che di ampolloso ritroviamo in questa dedica è dettame e lascito — che si tramanderà per un secolo ancora e più — del tempo. Ma oltre le frasi di prammatica, noi possiamo chiaramente comprendere la posizione sociale e morale che il giovane musicista veneziano tiene a dichiarare — con tutto garbo e devozione, benin-

(1) Vedi Alberto Cametti *Il teatro di Tor di Nona*, Tivoli 1938. L'autore della poesia è sicuramente l'Ottoboni: riguardo alla Musica ecco quanto riferisce il Cametti (op. cit., vol. II, pag. 345): « Le ricerche fatte non mi hanno ancora dato modo di conoscere l'autore della musica. L'Ademollo (*I teatri di Roma nel secolo XVII*, Roma, 1880), Wotquenue e il Sonneck lo seguono, indica quale compositore l'Ottoboni stesso, perchè il marchese di Coulanges diceva che il Cardinale « se piquait d'être aussi bon poète qu'excellent musicien ». Non vi sono prove per sostenere tale affermazione. Del Wotquenue vedi *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bruxelles*, Bruxelles, 1898-1914; e del Sonneck vedi: *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington, 1914.

(2) G. M. CRESCIMBENI (*Historia de la volgar poesia*, vol. I, Venezia, 1730) ricorda come Arcangelo Corelli fosse il compositore preferito del Cardinale veneziano Pietro Ottoboni.

(3) Edita, come ho già avvertito, in Venezia da Giuseppe Sala, nel 1694 (esempl. del R. Conserv. « G. B. Martini » di Bologna).

teso —: « per unico diletto dell'età giovanile », ha lavorato: e non per ricevere in cambio uffici onorifici o laute prebende annuali.

Alla domanda: come riuscirono gli Albinoni a guadagnarsi la stima e l'amicizia degli Ottoboni? sarà facile rispondere dopo aver spogliato un ricco incartamento di lettere, indirizzate al Cardinale Pietro dalla madre dal padre e da amici, che si trova nell'archivio ottoboniano (1) nella Biblioteca Vaticana. Negli scritti della madre, Anna Maria, è citato spesso il nome dei Fabris, che, se si ricorderà, è quello del casato di nascita della madre di Tomaso Albinoni (2). Non solo: alcuni nomi dei nobili che tennero a battesimo i figli di Tomaso ricorrono negli scritti di Antonio Ottoboni indirizzati al figlio cardinale: tra questi, quello del N. H. Basadonne è il più frequente. È dunque facile che un legame di amicizia esistesse tra Lucrezia Fabris e Anna Ottoboni, la quale, come risulta da quel codice vaticano, lasciò Venezia, per raggiungere Roma, solo verso il giugno del 1692. I Fabris, dalla loro parte, erano di ottima famiglia veneziana; ma questo ho detto or è poco.

È assai interessante per noi rilevare come il « dilettantismo » albinoniano si mantenga, quale dichiarazione del musicista, sin verso il 1711, anno di pubblicazione dei « *Trattenimenti armonici per camera* », opera VI. In questo anno, presso a poco, Albinoni si presenta per la prima volta al pubblico come « musico di violino » e nulla più.

Su questo punto assai delicato e complicato della vita artistica del violinista veneziano, tutto tace. Il dilettantismo albinoniano non va inteso nè giudicato con il senso che siamo soliti oggi attribuire a quel termine; senso che si identifica con: attività di scarto esplicita da chi conosce soltanto superficialmente la sua arte. Il dilettantismo dell'Albinoni, che è poi quello medesimo di F. A. Bonporti e dei due Marcello, Benedetto e Alessandro, nello stesso periodo, null'altro è se non indicazione di una posizione ben determinata da parte stessa del musicista, chè non professa la sua arte con intenti di pubblica carriera, e dunque non di questa attività fa lo scopo primo per il sostentamento materiale, oltrechè spirituale della sua vita. Colui che teneva a dichiararsi « dilettante di musica » non aspirava assolutamente a rientrare tra i professionisti; tuttavia la sua educazione poteva dirsi — specie nel nostro caso — perfettamente formata e la serietà dei suoi intenti d'arte non erano da meno di quelli che animavano i rinomati professionisti, i così detti « primi professori » (3). Ma solo per « dilet-

(1) Bibl. Vaticana, Archivio segreto. Codici ottoboniani 32-79-80.

(2) Lettere 26 marzo-19 giugno 1692.

(3) Antonio Marchi, autore del primo libretto musicato dall'Albinoni « *Zenobia regina dei Palmireni* », 1694, nell'avviso ai « leggitori » così si esprime: « Udirai per supplimento alle mie deficienze la virtuosa, e dilettevole Musica del Signor Tomaso Albinoni, che per diletto componendo arriva alla meta de primi professori... ».

to » l'Albinoni scriveva la sua musica che veniva licenziata egualmente alle stampe — e ci teneva il nostro Tomaso a non omettere quella dicitura sui frontispizi delle sue musiche stampate in Italia e all'estero — come il prodotto più puro e più disinteressato della sua fede e della sua vocazione di artista.

In tal modo noi possiamo spiegarci la mancanza quasi assoluta di notizie sull'attività musicale esplicita dall'Albinoni in Venezia durante un periodo di circa mezzo secolo. Egli non aspirò ad incarichi redditizi a stipendio fisso nè, conseguentemente, li raggiunse: non fece parte egli della Cappella di S. Marco, non fu maestro negli Ospedali o Conservatori veneziani. Non ho mancato di sfogliare le « Guide dei forestieri in Venezia » (1), almanacchi contenenti ogni sorta di notizie sulla vita artistica e intellettuale della città. Per l'anno 1713, ad esempio, figurano i nomi di Vivaldi, padre e figlio, G. Battista e Antonio, di Antonio Pollarolo, Marco A. Ziani, Antonio Biffi, Antonio Lotti, Giorgio Gentili, Francesco Veracini, Benedetto Vinacesi: ma di Albinoni tutto tace. Anche Benedetto Marcello, il musicista patrizio e dilettante, non è presentato ai forestieri come una attrazione: perchè? Perchè anche lui, come Albinoni, non ricopriva cariche pubbliche. Non all'organo, non al cembalo, non al violino, non cantanti, in una chiesa, in un teatro; in un ospedale; i loro nomi, anche se illustri e noti, non potevano essere oggetto di richiamo in quella chiesa, in quel teatro o in quell'ospedale ove si facesse musica. E di costoro, d'altra parte, mai quei « ciceroni » avrebbero osato includere nomi e pregi sulle guide cittadine. Nel caso particolare di Albinoni, si sarebbe potuto ricordare, è vero, che teneva scuola — e, a quanto si può arguire, scuola fiorentissima — di canto (2). Ma all'insegnamento egli si dedicherà, come vedremo, tra qualche anno, a morte del padre avvenuta.

Ma, ho già detto, con l'anno 1711 l'Albinoni cessa di firmarsi « dilettante veneto »; resta solo « musicista di violino ». Ricorderò che nel 1708 moriva il padre Antonio, e che al figliolo musicista fu legata una parte dei beni paterni. Vero che godeva anche lui dei profitti dell'azienda lasciata alla direzione degli altri figli, Domenico e Zuanne; azienda però che nelle mani dei due eredi avrà perso quel vigore e quell'impulso, che il padre le aveva inizialmente infusi. Da questa considerazione si può giungere all'ipotesi che la vita di Tomaso, già al terzo figliolo nel 1712, sia stata in quel periodo assai difficile; quindi, se prima la musica a lui aveva servito come sola fonte di « diletto », d'ora in poi il musicista non avrà creduto opportuno farsi considerare più oltre come dilettante, ma, nei limiti a lui consentiti, farsi conoscere per un vero professionista. Nessuna prova resta del professionismo musicale dell'Albinoni, se non il fatto accertato sto-

(1) Venezia, Bibl. Marciana, Ediz. Coronelli.

(2) CAFFI, *Storia della musica teatrale*, già cit., loc. cit.

ricamente della sua intensa attività operistica e se non quella notizia che ho appreso dal Caffi, e che or ora ho riferito (1), secondo la quale Albinoni « in Venezia tenne sempre una fioritissima scuola di canto, donde uscirono distinti allievi, è specialmente una lui (sic) nipote... che ascese a gran fama ». Non è forse il caso di identificare questa nipote di Tomaso con la Margherita Albinoni che si trova menzionata dal Quadrio (2) come una delle più famose soprano che agirono dopo il 1720?

A noi, questa nuova attività didattica prova chiaramente il mutamento economico verificatosi dopo la morte del padre tra il 1708 e il 1714, nella vita del Nostro. Il quale, già ben noto negli ambienti musicali cittadini, non sottosta a dubbi di sorta: bisogna realizzare qualcosa di concreto per il sostentamento materiale della famiglia già numerosa (nel 1713 è al quarto figlio). Si dà la possibilità di istituire una scuola (non si dimentichi che i contemporanei ce lo tramandano anche « soave cantore »): ben venga la scuola. Ovvio, pertanto, che d'ora in poi non sarà più il « dilettante » ma il « professionista » a licenziare le musiche strumentali.

Altra domanda: quale la scuola cui ha attinto l'Albinoni? Anche qui ogni indizio che ci conduca a concreti accertamenti si annulla sotto il peso schiacciante del silenzio. È azzardato avanzare qualsiasi ipotesi. Certo che Legrenzi, il quale pontificava tra gli insegnanti di musica in Venezia nella seconda metà del XVII secolo, e alla cui scuola si temprarono allievi quali Lotti (1667), Pollarolo (1653), Biffi (?), Domenico Gabrielli (1640), sarebbe stato più che onorato di annoverare il nostro Tomaso fra i suoi seguaci e discepoli.

Dunque il nostro compositore dilettante, il nostro musicista di violino prepara le sue armi, affina e ritempra le sue doti naturali, verso la fine del secolo, con lo studio più severo — di questo sono documentazione certa le sue musiche — teorico e pratico. Il figlio del ricco borghese coltiva le sue disposizioni naturali di compositore mediante contatti artistici coi più rinomati musicisti che allora professavano l'arte in Venezia. Amico del Biffi (3), rivale del Gasparini (4), certo amico e ammiratore di Antonio Vivaldi, da questo, a sua volta, dovette avere non poche prove della sua stima. La musica di Albinoni sicuramente piacque al violinista Pisendel, il quale, durante il suo soggiorno veneziano del 1716, ricevette l'omaggio d'una Sonata (5) per violino da Albinoni, e forse altro ancora di cui non mi giunge notizia.

(1) Op. cit., loc. cit.

(2) Op. cit., loc. cit., pag. 537.

(3) Vedere in proposito il documento dello Stato libero della moglie di Albinoni, da me riportato a pag. 306.

(4) Secondo la notizia tramandata dal Caffi e da me già citata: *Storia della musica teatrale*, loc. cit.

(5) Sonata autografa già ricordata a pag. 26.

to » l'Albinoni scriveva la sua musica che veniva licenziata egualmente alle stampe — e ci teneva il nostro Tomaso a non omettere quella dicitura sui frontispizi delle sue musiche stampate in Italia e all'estero — come il prodotto più puro e più disinteressato della sua fede e della sua vocazione di artista.

In tal modo noi possiamo spiegarci la mancanza quasi assoluta di notizie sull'attività musicale esplicita dall'Albinoni in Venezia durante un periodo di circa mezzo secolo. Egli non aspirò ad incarichi redditizi a stipendio fisso nè, conseguentemente, li raggiunse: non fece parte egli della Cappella di S. Marco, non fu maestro negli Ospedali o Conservatori veneziani. Non ho mancato di sfogliare le « Guide dei forestieri in Venezia » (1), almanacchi contenenti ogni sorta di notizie sulla vita artistica e intellettuale della città. Per l'anno 1713, ad esempio, figurano i nomi di Vivaldi, padre e figlio, G. Battista e Antonio, di Antonio Pollarolo, Marco A. Ziani, Antonio Biffi, Antonio Lotti, Giorgio Gentili, Francesco Veracini, Benedetto Vinacesi: ma di Albinoni tutto tace. Anche Benedetto Marcello, il musicista patrizio e dilettante, non è presentato ai forestieri come una attrazione: perchè? Perchè anche lui, come Albinoni, non ricopriva cariche pubbliche. Non all'organo, non al cembalo, non al violino, non cantanti, in una chiesa, in un teatro; in un ospedale; i loro nomi, anche se illustri e noti, non potevano essere oggetto di richiamo in quella chiesa, in quel teatro o in quell'ospedale ove si facesse musica. E di costoro, d'altra parte, mai quei « ciceroni » avrebbero osato includere nomi e pregi sulle guide cittadine. Nel caso particolare di Albinoni, si sarebbe potuto ricordare, è vero, che teneva scuola — e, a quanto si può arguire, scuola fiorentissima — di canto (2). Ma all'insegnamento egli si dedicherà, come vedremo, tra qualche anno, a morte del padre avvenuta.

Ma, ho già detto, con l'anno 1711 l'Albinoni cessa di firmarsi « dilettante veneto »; resta solo « musico di violino ». Ricorderò che nel 1708 moriva il padre Antonio, e che al figliolo musicista fu legata una parte dei beni paterni. Vero che godeva anche lui dei profitti dell'azienda lasciata alla direzione degli altri figli, Domenico e Zuanne; azienda però che nelle mani dei due eredi avrà perso quel vigore e quell'impulso, che il padre le aveva inizialmente infusi. Da questa considerazione si può giungere all'ipotesi che la vita di Tomaso, già al terzo figliolo nel 1712, sia stata in quel periodo assai difficile; quindi, se prima la musica a lui aveva servito come sola fonte di « diletto », d'ora in poi il musicista non avrà creduto opportuno farsi considerare più oltre come dilettante, ma, nei limiti a lui consentiti, farsi conoscere per un vero professionista. Nessuna prova resta del professionismo musicale dell'Albinoni, se non il fatto accertato sto-

(1) Venezia, Bibl. Marciana, Ediz. Coronelli.

(2) CAFFI, *Storia della musica teatrale*, già cit., loc. cit.

ricamente della sua intensa attività operistica e se non quella notizia che ho appreso dal Caffi, e che or ora ho riferito (1), secondo la quale Albinoni « in Venezia tenne sempre una fioritissima scuola di canto, donde uscirono distinti allievi, è specialmente una lui (sic) nipote... che ascese a gran fama ». Non è forse il caso di identificare questa nipote di Tomaso con la Margherita Albinoni che si trova menzionata dal Quadrio (2) come una delle più famose soprano che agirono dopo il 1720?

A noi, questa nuova attività didattica prova chiaramente il mutamento economico verificatosi dopo la morte del padre tra il 1708 e il 1714, nella vita del Nostro. Il quale, già ben noto negli ambienti musicali cittadini, non sottosta a dubbi di sorta: bisogna realizzare qualcosa di concreto per il sostentamento materiale della famiglia già numerosa (nel 1713 è al quarto figlio). Si dà la possibilità di istituire una scuola (non si dimentichi che i contemporanei ce lo tramandano anche « soave cantore »): ben venga la scuola. Ovvio, pertanto, che d'ora in poi non sarà più il « dilettante » ma il « professionista » a licenziare le musiche strumentali.

Altra domanda: quale la scuola cui ha attinto l'Albinoni? Anche qui ogni indizio che ci conduca a concreti accertamenti si annulla sotto il peso schiacciante del silenzio. È azzardato avanzare qualsiasi ipotesi. Certo che Legrenzi, il quale pontificava tra gli insegnanti di musica in Venezia nella seconda metà del XVII secolo, e alla cui scuola si temprarono allievi quali Lotti (1667), Pollarolo (1653), Biffi (?), Domenico Gabrielli (1640), sarebbe stato più che onorato di annoverare il nostro Tomaso fra i suoi seguaci e discepoli.

Dunque il nostro compositore dilettante, il nostro musicista di violino prepara le sue armi, affina e ritempra le sue doti naturali, verso la fine del secolo, con lo studio più severo — di questo sono documentazione certa le sue musiche — teorico e pratico. Il figlio del ricco borghese coltiva le sue disposizioni naturali di compositore mediante contatti artistici coi più rinomati musicisti che allora professavano l'arte in Venezia. Amico del Biffi (3), rivale del Gasparini (4), certo amico e ammiratore di Antonio Vivaldi, da questo, a sua volta, dovette avere non poche prove della sua stima. La musica di Albinoni sicuramente piacque al violinista Pisendel, il quale, durante il suo soggiorno veneziano del 1716, ricevette l'omaggio d'una Sonata (5) per violino da Albinoni, e forse altro ancora di cui non mi giunge notizia.

(1) Op. cit., loc. cit.

(2) Op. cit., loc. cit., pag. 537.

(3) Vedere in proposito il documento dello Stato libero della moglie di Albinoni, da me riportato a pag. 306.

(4) Secondo la notizia tramandata dal Caffi e da me già citata: *Storia della musica teatrale*, loc. cit.

(5) Sonata autografa già ricordata a pag. 26.

accertata. Possiamo benissimo pensare che il nome di Albinoni fosse noto al Pisendel prima del suo giungere a Venezia ove avrebbe frequentato la scuola del Vivaldi: infatti, in quell'anno 1716, il « dilettante » veneziano ha quasi esaurito la serie delle sue musiche a stampa pubblicate, oltre che a Venezia, ad Amsterdam. Ma è pur accettabile l'ipotesi che sia stato lo stesso Vivaldi a far conoscere di persona l'Albinoni al violinista tedesco: e di qui non potremmo, se mai, trarre conclusioni favorevoli circa l'esistenza di buone relazioni artistiche tra i due musicisti veneziani? È presumibile che Corelli stesso non avrà ignorato l'Albinoni. Nel suo lungo soggiorno romano presso gli Ottoboni, proprio negli anni in cui il Nostro dedicò il suo primo parto strumentale al giovane cardinale Pietro, Corelli avrà certo udito parlare di lui, e non è nemmeno da rifiutarsi l'ipotesi secondo la quale Domenico Albinoni, paggio d'onore in casa di Anna Maria Ottoboni presso a poco in quel lasso di tempo, abbia parlato in favore del fratello Tomaso al musico fusignanese, e che questi stesso abbia incoraggiato il giovane musicista a scrivere qualcosa da dedicare al munifico cardinale protettore. E poichè soprintende ai concerti in casa Ottoboni, Corelli medesimo può essere stato uno degli esecutori delle musiche di Tomaso Albinoni. Sono in gran parte congetture, ma non le credo completamente refutabili; e quanto esposto sinora spero riesca a convincere anche i miei lettori.

Con lo Zeno, certo egli fu in contatti d'arte guadagnandosi la di lui stima: una lettera del drammaturgo veneziano, all'amico Marmi fiorentino, tra poco, ci illuminerà in proposito.

La sua assiduità nei teatri lo avrà messo certo al corrente degli stili e delle varie tendenze artistiche. Nel periodo della sua iniziale formazione intellettuale, nel momento in cui il suo gusto tenta un orientamento e finisce per trovarlo con facilità dovuta alle congenite doti istintive dell'arte; la musica teatrale a Venezia si poteva sintetizzare in questi nomi: Francesco Cavalli, M. A. Ziani, Giovanni Legrenzi, M. A. Cesti, Carlo Pallavicini, C. F. Pollarolo ed altri di minore importanza. Tra il '71 e il '90 i teatri SS. Giovanni e Paolo, S. Angelo, S. Salvatore, S. Grisostomo, Canal Regio, S. Moisè, San Cassiano, SS. Apostoli, sono tutti aperti; e in inverno, in carnevale, in primavera, senza interruzioni, o l'uno o l'altro, seguitano a rappresentare i lavori di quei musicisti. È press'a poco in quegli stessi anni in cui Lotti e Caldara cominciano a cimentarsi coi pubblici di Venezia, che l'Albinoni da spettatore, in quei teatri, si fa parte in causa, ossia autore.

Potremmo anche presumere, benchè l'ipotesi stenti a trovare fondamento nella posizione sociale del giovane, che il teatro melodrammatico abbia servito come prima palestra all'Albinoni: ovvero che egli, o con la voce o con il suo strumento, abbia preso parte ad alcuni di quegli spettacoli. Il Cicogna infatti ce lo dice « cantore soavissimo

30

Adi 14 Luglio 1676

(39)

Tomaso Juanno fio del sig. Ant.^o Albrioni cartolar
 del sig. Tomaso colto sig. Lucretia sua consorte
 nato li 4 dicto. Impare Ca. mo. Ita. Co.
 Come medico del S. S. Tom. della guria di San
 Bernate et fu liberato dalle L. Reggole
 Gravene Maloro No.^o

TAVOLA II

Atto di nascita (Venezia, S. Marco)

ed eccellente suonator di violino » (1). Da cantore o suonatore in uno di quei teatri, fattosi conoscere per i suoi meriti di esecutore e forse per quelli di compositore — qualche musica vocale o strumentale a noi restata ignota, forse quell'« Engelberta » e quel « Magnificat » che sarebbero stati composti nel '90 secondo il Fétis, secondo lo Scheering (2) e l'Eitner (3), o forse qualcuna di quelle *Sonate a tre* che costituiranno nel 1694 l'op. I — il nostro Tomaso potrebbe essere stato invogliato a scrivere per il teatro e, con forti raccomandazioni — la posizione della sua famiglia in Venezia, il fratello Domenico a Roma al servizio degli Ottoboni veneziani —, a farsi rappresentare.

Così, per la stagione invernale del 1694, al teatro di SS. Giovanni e Paolo, ecco annunciata la « Zenobia regina de' Palmireni », su poesia di Antonio Marchi (4); libretto colmo dei soliti ibridismi di narrazione e di vietati luoghi comuni e compromessi tra costume tragicodrammatico e intonazione comica. Insomma il tipo di libretto richiesto dai pubblici d'allora e con estrema compiacenza fornito dai poeti. Il Marchi, anch'esso veneziano, con la « Zenobia », è al suo secondo libretto d'opera, e non lesina davvero la produzione preferita e reclamata e tutto si dà ad accontentare il suo uditorio; al quale muove nell'« avvertimento » le solite suppliche affinché si adatti a sopportare la sua poesia, e lo invita a teatro, tra l'altro, come già s'è detto, con questa promessa di artistico nuovo diletto: « Udirai per supplimento alle mie deficienze la virtuosa, e dilettevole Musica del Signor Tomaso Albinoni, che per diletto componendo arriva alla mèta de primi professori ». La formula, è vero, è più che usata, sin dall'epoca monteverdiana, ma è importante, ai nostri fini, con quella esplicita dichiarazione elogiativa per il « dilettaute ».

Nessun dubbio, dunque: « dilettaute », anche in teatro, l'Albinoni; e tale apertamente si fa conoscere attraverso le parole del librettista.

Questo è il suo esordio sulle scene liriche veneziane. Nello stesso anno — qualche mese prima, qualche mese dopo — Giuseppe Sala, editore veneziano, pubblica la prima opera strumentale da camera, cui già più volte ho accennato: le *Sonate a tre* op. I.

Certo sarebbe stata incongruenza definirsi « dilettaute » soltanto

(1) Op. cit., loc. cit.

(2) Op. cit., loc. cit.

(3) Op. cit., loc. cit.

(4) Ecco il frontispizio del libretto conservato presso la Bibl. Marciana di Venezia: « Zenobia / Regina de' Palmireni / drama per musica / Da rappresentarsi nel Teatro / Grimani di SS. Gio. e Paolo / L'anno 1694 / da Antonio Marchi / Dedicato al merito sublime / dell'Illustriss. et Eccell. sig. Francesco / Serra / Marchese di Genova etc. / In Venezia, MDCXCIV / per il Niccolini ». Contrariamente al titolo, che si legge sul frontispizio del libretto, nell'Argomento, a pag. 8, trovo: « ... e con questi e simili accidenti si intreccia il presente drama intitolato l'Inganno deluso ».

fra i pubblici più ristretti di concerto e non tra quelli lirici assai più vasti ed eterogenei. Non si tralasci di considerare, giunti a questo punto, e di attribuirgli tutto il valore che gli va, il luogo di battesimo del giovane melodrammista, e cioè il teatro della famiglia Grimani dei SS. Giovanni e Paolo. È questa una prova inconfutabile della iniziale considerazione — dovuta o ad autorevoli appoggi o a spontanei riconoscimenti dei pregi di quella musica — in cui era tenuto l'Albinoni ancor giovanissimo. Infatti, secondo quanto attesta Gian Carlo Bonlini, nel suo « Catalogo purgatissimo dei drammi musicali » rappresentati in Venezia (1), detto teatro era quello dove « la Magnificenza, il Diletto, e la Meraviglia han toccato l'ultima mèta con la Regia rappresentazione di tanti Drami, che per la scelta de' più eccellenti Cantori, per la rarità degl'adobbi, per l'invenzione mirabile delle Macchine e delle Scene, hanno fatto più volte inarcar le ciglia per lo stupore... ». Il teatro di SS. Giovanni e Paolo, come la maggior parte dei teatri veneziani, apparteneva ai Grimani; i quali, come i Durazzo per Genova, furono realmente i benemeriti della diffusione melodrammatica per Venezia.

Così a ventitre anni Albinoni è definitivamente lanciato. A differenza di Arcangelo Corelli che non si lascia tentare dal teatro, a differenza del Vivaldi che alle scene liriche giunge soltanto in piena maturità, nel 1713, con l'« Ottone in villa », a differenza, altresì, del Marcello e del Bonporti, Albinoni, sin dagli inizi della sua carriera, non sa separare le due attività. Da un lato, l'esempio vivo palpitante attuale della produzione lirica veneziana (e sente l'Albinoni, al contrario di Corelli, premere su di sé il peso della tradizione teatrale secentesca italiana); dall'altro i modelli rivoluzionari e fecondatori della *Sonata a tre* del fusignanese; tutti suggerimenti, per il giovane dilettante veneziano, nel senso più vasto e libero, e perciò più completo, del termine, che ispirarono essenze e costruzioni. Ma anche per il Vivaldi questa eredità di costumi e di generi artistici appaiati costituirà un incentivo dal quale però il direttore del Conservatorio della Pietà si lascerà spronare a fama totalmente acquisita e a consacrazione raggiunta. Allorchè il Prete rosso scrive l'« Ottone in villa », Albinoni è al suo ventitreesimo spartito. Ciò, naturalmente, noi non

(1) Il titolo completo è: *Le Glorie / Della Poesia, | E della musica / Contenate / Nell'Esatta Notizia / De Teatri | Della Città di / Venezia e nel Catalogo Purgatissimo dei Drami Musicali quivi sin hora rappresentati, con gli autori della Poesia o della Musica, e con le Annotazioni à suoi luoghi propri* senza data, ma l'anno di stampa è sicuramente il 1730, perchè in fine si annuncia una nuova aggiunta per il carnevale 1731. Mi servirò anche del Groppo: *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero inizio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi sin all'anno presente 1745, con tutti gli scenari varie edizioni ed aggiunte fatte ai drammi stessi*, Venezia, 1746 — sebbene per il periodo 1694-1730, periodo di massima attività per l'Albinoni, sia sufficiente il Bonlini.

dobbiamo attribuire a minor foga inventiva, a più costretto spirito creativo del Vivaldi; ma solo alle esigenze dell'indole del compositore. Tuttavia sono propenso a credere che, nel campo melodrammatico, la stima dei veneziani dovette essere più per Albinoni che per Vivaldi. Le poche e rare notizie delle Gazzette veneziane dell'epoca ci tramandano scarsi elementi e di nessunissima importanza; resta, e serve a rinforzare la mia ipotesi, una testimonianza, goldoniana trascurata sin qui, cioè un passo della Prefazione del Goldoni al XIII volume delle sue opere edite dal Pasquali (1). Vi si legge: « Questo famosissimo suonator di violino (Vivaldi), quest'uomo celebre per le sue suonate (sic), specialmente per quell'intitolata le Quattro Stagioni (i famosi concerti dell'op. VIII), componeva altresì delle opere in musica; e quantunque dicessero i buoni conoscitori ch'egli mancava nel contrappunto e che non metteva i bassi a dovere, faceva cantar bene le parti e il più delle volte le opere sue hanno avuto fortuna » (2). Il giudizio goldoniano, per quanto poca importanza possa avere dal lato intrinsecamente musicale, certo denota e ci tramanda un parere di pubblici contemporanei. E il « Teatro alla moda » marcelliano non è un documento probativo in questo senso? Accertato, ormai, che fu scritta dal Marcello contro il Vivaldi operista e impresario teatrale (3), non sarà certo fuor di luogo voler ritrovare nella satira del Zentilomo un'eco della considerazione dei veneziani per quell'umor bizzarro e irrequieto che fu il Prete rosso. Certo Albinoni dovette piacere particolarmente ai veneziani; su questo punto credo di potermi servire con fondatezza del Caffi (4): « Viss'egli sempre in Venezia, ove il teatro e la scuola gli portavan considerabile e continuo profitto, quantunque il di lui stile di una certa finezza mancasse, grato assai riusciva nondimeno per molto nerbo e popolarità ». E più avanti: « Meno che in cinquanta anni diede più che quaranta drammi ai teatri di Venezia, ne' quali benchè inferiore di merito ebbe però maggior fortuna del suo rivale Gasparini ».

Le prime esperienze teatrali dell'Albinoni hanno dato buon frutto. Non passa un anno dalla « Zenobia » e, nella stagione dell'inverno 1695, sempre al teatro SS. Giovanni e Paolo, è rappresentato « Il prodigio dell'innocenza » (5). La serie prosegue regolarmente sino al '98

(1) Vedila nell'ediz. « Classici Italiani », Mondadori.

(2) Si veda ancora, sull'argomento: Goldoni, *Mémoires*, Zatta, 1783, vol. I e De Brosses, *Lettres familières*, Parigi, 1860.

(3) V. G. F. Malipiero, in *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano, gennaio 1930; U. Rolandi, in *Musica d'oggi*, Milano, gennaio 1940 e il fascicolo sulla Scuola Veneziana edita dall'Accademia Chigiana in occasione della settimana veneta del 1941.

(4) *Storia della musica teatrale*, già cit., loc. cit.

(5) Poesia di Fulgenzio Mar. Gualazzi. Libr. alla Marciana e altrove. Senza elenco dei cantanti.

con « Zenone Imperator d'Oriente » nel '96, in S. Cassiano (1), « Il Tigrane re d'Armenia » e « Primislao primo re dei Boemi », tutti e due in S. Cassiano, in inverno e in autunno 1697 (2), « L'ingratitude castigata », ancora in S. Cassiano nel '98 (il libretto era stato scritto il 17 genn. 1697) (3) e in S. Angelo, nello stesso anno, « Il Radamisto » (4).

Di un certo interesse è quanto si legge nell'omaggio al lettore che precede il libretto del « Tigrane re d'Armenia », scritto dal Corradi e, come ho già detto, eseguito nel '97. Ecco, quel che contiene:

« Benignissimo lettore: Offenderei la solita tua cortesia, se volessi darti eccitamento a praticarla verso chi ne tiene una longa esperienza nella Serie di tanti Drami rappresentati su tutti li teatri di Venezia. Assicurato perciò della tua somma bontà mi restringo ad invitarti in quello di S. Cassiano per udire la virtù del sig. Tomaso Albinoni, che pone in dubbio, se debbasi onorare col solo titolo di Dilettante, ò pure di perfetto Maestro nella musica. Certo, che vi farà stupire, vieni ad ascoltarlo senza passione, e conoscerai, ch'io non mentisco... » (5)

Probabile che fosse questo un mezzo dell'impresario per assicurarsi l'intervento del pubblico, reso dubitoso dall'annuncio del nome del musicista non udito di frequente prima d'allora; può anche essere che sia stato lo stesso Albinoni a farsi battere un po' di grancassa pubblicitaria dall'autore del libretto, G. Cesare Corradi, notissimo poeta melodrammatico parmigiano, che fornì numerosi testi ai più famosi musicisti veneziani contemporanei dell'Albinoni. Infatti, il Corradi ricorre alla sua fama e alla sua posizione privilegiata di beniamino dei pubblici di Venezia, per sostenere e garantire — con la massima convinzione, non v'è dubbio — un giovane artista per di più « dilettante ». Sembrerebbe, a prima lettura di questo invito, che si trattasse del debutto dell'Albinoni in S. Cassiano; ma invece è questa la seconda opera rappresentata in quel teatro; l'anno prima vi era stato dato « Zenone imperatore d'Oriente ».

Albinoni non si risparmia certo, nel lavoro: in cinque anni, sono sette melodrammi rappresentati in tre teatri differenti: SS. Giovanni e Paolo, S. Cassiano, S. Angelo. Segno che la sua musica incontrava il gusto dei pubblici veneziani; gusto che variava fra i frequentatori dei vari teatri della città: ed è qui una conferma al Caffi quando scri-

(1) Poesia di A. Marchi, Libr. alla Marciana e altrove. Senza elenco dei cantanti.

(2) Poesia di G. C. Corradi, Libr. alla Marc. e altrove. Senza elenco dei cantanti.

(3) Poesia di F. Silvani, Libr. alla Marc. e altrove. Senza elenco dei cantanti.

(4) Poesia del Marchi, Libr. alla Marc. e altrove. Senza elenco dei cantanti.

(5) V. Tav. XII.

ve (1): « ebbe (l'Albinoni) maggior fortuna del suo rivale Gasperini »: conferma valida per tutti i periodi produttivi del Nostro.

Contemporaneamente a questa attività melodrammatica, Tomaso Albinoni seguiva a svolgere il suo lavoro nel campo della musica strumentale da camera. Sicuramente egli tra il '94 e il '98 non ha lasciato la sua città natale: molti erano gli impegni, tutti di indole artistica, che lo legavano a Venezia, e di qui non avrebbe potuto assentarsi; si pensi infatti che nel solo biennio '97-'98 furono eseguiti, di suo, quattro drammi per musica. Perciò è da considerare veneziana anche l'op. II di *Concerti e Sonate a cinque*, che noi conosciamo in due edizioni, l'una del 1700, del Sala, e l'altra, senza data, ma contrassegnata dal numero 7, di Estienne Roger, editore di Amsterdam.

Concerti e Sonate sono dedicati a Ferdinando Carlo « duca di Mantova Monferrato Guastalla e Carlovilla ». Quello che si legge sul frontispizio dell'edizione veneziana, a mio parere, non è più una semplice dedica in atto di omaggio, come era avvenuto per l'opera I dedicata a Pietro Ottoboni; ma è detto chiaramente: « Consacrati (i Concerti) all'Altezza Serenissima di Ferdinando Carlo etc. etc... da Tomaso Albinoni musico di violino dilettante veneto servo della medesima Serenissima Altezza ». Non è, dunque, da escludersi, quantunque il Caffi scriva « viss'egli sempre in Venezia », un soggiorno mantovano dell'Albinoni presso quel Principe, soggiorno durante il quale il Nostro può aver ricoperto un incarico a Corte e che possiamo far cadere fra la fine del '98 e i primi mesi del '700 (2); spazio che, effettivamente, risulta vuoto di rappresentazioni teatrali veneziane, il che servirebbe a provare l'assenza del Nostro dalla sua città natale. Non credo comunque che l'op. II sia stata composta durante questo periodo ('98-'700). E allora, la data? L'anno che si legge in calce al frontispizio dell'edizione veneziana Sala, conservata nella Biblioteca del Conservatorio Musicale « G. B. Martini » di Bologna, è il 1700. Ho confrontato questa edizione italiana con quella olandese di E. Roger; e il confronto mi porta a concludere che non è il 1700 l'anno di na-

(1) *Storia della musica teatrale*, già cit., loc. cit.

(2) Non si dimentichi che nell'autunno del '98 l'Albinoni è a Venezia per presiedere alla rappresentazione del « Radamisto ».

Ecco il testo della dedica a Carlo Ferdinando di Mantova dell'opera II: " *All'A.V.S. ch'è il nume tutelare delle Muse, consagro col più profondo ossequio dell'anima questi armonici inchiostri. L'amore che ognuno porta à propri parti m'ha suggerito questo mezzo di procacciare loro quel rispetto, che non potevano sperare dalla mia debolezza col riporli sotto l'ombra S. del di lei A. patrocinio. Si compiaccia l'A.V.S. d'aggradire colla sua clementissima munificenza l'ardire che in ciò mi son preso, e seguendo l'istinto della propria Grandezza getti un lampo della sua adorata protezione sovra di me, permettendomi la gloria di sottoscrivere con tutta l'umiliazione del cuore, di V.A.S. umilissimo dev. oss. servo Tomaso Albinoni* ".

scita di questi Concerti e che quest'edizione veneziana è una ristampa dell'edizione olandese, avvenuta quattro o cinque anni prima. Ma su quali elementi basa la mia conclusione? Ecco: sul frontispizio dell'edizione di Amsterdam, come al solito senza indicazione di anno, è posto il numero di catalogo con cui l'editore suole licenziare le sue stampe, e per l'op. II questo numero è il 7. Quindi una delle prime, anzi una delle primissime pubblicazioni del Roger. Questo editore, si sa, inizia la sua attività verso il 1694; forse anche qualche anno prima, ma certo l'elencazione numerica della sua produzione ha principio verso il '94-95. Non mi risulta, e credo che non risulti nè meno ad altri storici, e sarebbe ad ogni modo assurdo, che il Roger, in questi primi anni, giunto a un certo punto del catalogo, abbia interrotto di stampare e successivamente abbia ripreso riportando a « uno » il numero di controllo. Secondo me quel numero 7 va considerato proprio come una delle primizie della casa editrice, ormai in completo e definitivo assetto di produzione, decisa a svolgere tutto un piano di diffusione di musica italiana e francese.

Il Torrefranca stesso ha fondatamente dimostrato (1) che il numero 52 con cui è contrassegnata l'op. III di Antonio Vivaldi, l'« Estro armonico », deve risalire a qualche anno prima del 1700. Logica, e tanto più evidente, allora, la precedenza dell'opera dell'Albinoni. Perciò l'edizione Sala del 1700 non è la prima dei *Concerti a cinque* albinoniani: antecedente a questa, di cinque o sei anni, quindi del primo e tutt'al più del secondo anno dell'attività dell'autore, è quella olandese, la quale, a sua volta, può essere stata preceduta da una prima edizione Sala; in tal caso l'anno 1700 è quello di una ristampa veneziana dell'opera. Sintomatico è anche il fatto che l'esemplare del Roger non reca dedica a quel mecenate; da ciò può desumersi che in realtà l'op. II sia stata dedicata solo in un secondo tempo al Principe mantovano, e cioè nel '700 quando fu pubblicata dal Sala in seconda edizione. Non temo di errare, quindi, ponendo questi *Concerti* e queste *Sonate a cinque* dell'Albinoni al più tardi tra il 1694 e il '95; concepiti, dunque, contemporaneamente alle *Sonate a tre* dell'op. I. I punti di contatto fra le Sonate e i Concerti (op. I e op. II) non sono pochi, tenendo debito conto della diversità di stile che all'autore s'imponeva con l'adozione dei differenti complessi strumentali.

Brevissimo è lo spazio che separa l'op. II, edizione Sala (1700), dall'op. III (*Balletti a tre*) anche questi in edizione Sala, 1701. Ma se l'op. II era stata dedicata a Ferdinando Carlo di Mantova, la terza è un omaggio a Ferdinando III dei Medici (2), lo stesso cui, Vivaldi

(1) *Enciclopedia Italiana*, ad nomenem (Vivaldi).

(2) Ecco l'indirizzo dedica dell'Albinoni a Ferdinando III:

« Altezza Reale,

Non è tanto glorioso à V.A.R. nel concetto del Mondo il titolo che le ha dato la chiarezza del Sangue, e la sublimità del comando, quanto è, quello che le ha

aveva dedicato la sua op. III, i Concerti dell'« Estro armonico ».

Assai azzardato mi pare il voler attribuire alla dedica a Ferdinando III dell'Albinoni il benchè minimo significato di esplicito servizio presso quella Corte fiorentina. Anzitutto, sul frontispizio veneziano, come per l'op. I, anche l'op. III reca la solita menzione del musicista, nella quale, anzi, questa volta, è stato ommesso il « musico di violino »: senza che vi appaia veruna dichiarazione di stipendiato presso questo Principe, come si può, se mai, pensare per l'op. II nei riguardi di Ferdinando di Mantova. In secondo luogo, proprio in quell'anno 1701 o più precisamente nell'autunno del 1700, cessa la sosta nella produzione teatrale veneziana che era stata interrotta — giunta ormai al settimo spartito — nel '98; si riapre la serie delle rappresentazioni con l'esecuzione di « Diomede punito da Alcide » in S. Angelo nell'autunno del 1700 (1), cui segue dopo pochi mesi, inverno 1701, l'« Inganno innocente », sempre in S. Angelo (2). E poichè l'attività melodrammatica prosegue, intensa fino al 1703 — quattro spartiti (3) in totale, tra i teatri di S. Angelo e S. Cassiano « L'ingratitude ca-

meritato l'amore della virtù, e la protezione di tutte le belle arti; e L'A.V.R. più gode che si dia applauso al secondo ch'è tutto di sua elezione, di che si veneri il primo, che in gran parte è un beneficio del Cielo. Il motivo pertanto, che mi ha obbligato a consacrarle queste mie debolezze, non è meno una giustizia di ossequio, che rendo in Lei all'altezza del grado, che un Debito di gratitudine, ch'io professo al suo Real Patrocinio. Egli è ben vero, che le mie fatiche non hanno dignità, ò proporzione per offerirle innanzi; ma finalmente se ognora si havessero à misurare gl'omaggi che le vengono fatti, colla grandezza del suo merito V.A.R. per troppo meritargli ne andrebbe scarsa, e converrebbe alla divozione il disperarne l'accesso. Riceva adunque L'A.V.R. un attestato della mia somma osservanza con quell'occhio di aggradimento, con cui riceve le più umili testimonianze dei suoi vassalli, riflettendo vie più, che all'atto all'animo di chi offerisce; e non si sdegni, ch'io m'abbia procurata la gloria di farmi conoscere à tutto il mondo, quale profondamente m'inchino,

Di V.A.R.

Humiliss: Devotiss: ed Obligatiss: Servitore
TOMASO ALBINONI »

(1) Poesia di Aurelj. Libr. alla Marciana e altrove. Ecco l'elenco dei cantanti che parteciparono a questa esecuzione in S. Angelo: Filippo Balestra, da Ferrara (Diomede); Luigi Durelli, virt. del Ser. di Mantova (Ercole); M. Domenica Marini, virt. del Ser. Gr. Prenc. di Toscana (Arpalice); Laura Valetta, virt. del Ser. di Mantova (Erisbe); Angela Loschi, virt. del Ser. di Mantova (Euripo); Vittoria De Lugà, bolognese (Evandro); Michelangelo Pomelli, virt. del Ser. di Mantova (Zelindo); Giulio Rizzi, genovese (Delbo).

(2) Poesia di F. Silvani. Libr. a S. Cecilia. Allacci, *Drammaturgia accresciuta*, Venezia 1755, annovera una replica di questo dramma in Udine, il 1707, al teatro Mantica.

(3) Citato solo dal Quadrio, op. cit., loc. cit. è il melodramma « Le gare generose » per il 1702 senza indicazione di teatro. Il Bonlini, op. cit., il Wiel, *I teatri musicali veneziani del 700*, Venezia 1847, e il Groppo op. cit., concordano per il 1712 in S. Cassiano ma, come avverte anche il Sonneck op. cit. si tratta di un errore di incisione nell'indicazione tipografica, in calce al frontispizio della data (in numeri arabi). Il Quadrio è caduto nella svista.

stigata » (1), « L'arte in garra (sic) con l'arte » (2), oltre i due già citati — è da ritenersi per certa la presenza dell'Albinoni in Venezia, almeno fino al febbraio del '03, anno e mese di battesimo della « Griselda » zeniana, battesimo avvenuto in Firenze, nel Teatro di via del Cocomero, e di cui ci tramanda autorevole notizia lo stesso librettista veneziano, in una lettera all'amico Anton Francesco Marmi in Firenze, datata 24 febbraio 1703. Ecco quel che contiene lo scritto dello Zeno: « Ho godimento che costì (Firenze) piaccia (la « Griselda »), dove peraltro non sogliono piacere se non le cose ottime: non già che io creda esser tale il mio dramma (3), ma tale il faranno parere, e la bontà della musica fatta dal signor Albinoni, da me oltremodo stimato, e la virtù degli attori ».

La presenza di Albinoni in Firenze, in quest'occasione, tuttavia, mi par fuor di dubbio; e tale certezza mi giunge dallo scritto autografo apposto dal Marmi stesso sul frontispizio di un libretto della « Griselda », nell'edizione fiorentina del 1703 (4); vi si legge: « Questa è opera del sig.r Apostolo Zeno di Venezia fatta l'anno 1702 nel teatro di S. Casciano di detta città. Non v'essendo le parti del ridicolo furono dagli impresari di Firenze fatte fare le contrascene dal sig.r Girolamo Gigli sanese. La musica fu fatta dal sig.r... Albinoni di Venezia che in detto Drama suonava il violino (si leggeva in origine: Violoncello; è ricorretto dalla stessa mano) ». Il volume è posseduto dalla Nazionale di Firenze e proviene dalla biblioteca di Anton F. Marmi. A pag. 6 (seconda dell'argomento) è detto: « Quest'opera uscì già dall'erudita penna del Sig. Apostolo Zeno, ed ora in Firenze è stata posta mirabilmente in musica dal celebre sonatore di violino, e compositore Sig. Tommaso Albinoni veneziano ». Ormai è certo: l'Albinoni si trovò in Firenze per soprintendere alla rappresentazione della « Griselda » nel Teatro del Cocomero, di cui il Principe Ferdinando era « signore e protettore » (5); ma, possiamo domandarci, vi giunse appo-

(1) Poesia di F. Silvani. Libr. alla Marciana e altrove.

(2) Poesia di F. Silvani. Libr. alla Marciana e altrove. Senza elenco dei cantanti.

(3) La « Griselda » zeniana fu primamente messa in musica da Antonio Pollaro, e rappresentata in S. Cassiano nell'inverno 1701.

(4) Ecco il frontispizio completo: « Griselda / drama per musica / rappresentato / in Firenze / nel carnevale / del 1703 / in Firenze MDCCIII / per Vincentio Vangelisti ». Esempl. della Nazionale di Firenze; segnato: 1261. 2

(5) Ho fatto ricerche nell'archivio di questo teatro fiorentino, che appartenne agli Accademici Infuocati. Detto archivio si trova oggi in Palazzo Vecchio. Dopo aver spogliato varie filze dell'epoca (contratti, partiti degli Accademici, protocolli, deliberazioni, domande di rappresentazione, scritture, orchestre etc.), ho finito per convincermi che l'Albinoni doveva figurare nella parte distrutta dell'archivio, essendo questo passato per parecchie mani e quindi a noi giunto incompleto. Filze importanti come: obbligazioni, registro dei forestieri, sono andate perdute. (Sul Teatro del Cocomero ved.: Imbert Gaetano, *La vita fiorentina del '600* Bemporad, 1906; Puliti Leto, *Della vita del Ser.mo Ferdinando Gran Principe di Toscana e*

sitamente o già vi risiedeva impegnato al servizio medico? Certo, molte sono le circostanze che mi indurrebbero a ritenere Albinoni musicista di corte presso i Medici, o per lo meno a pensare a un periodo fiorentino, proprio in quest'anni, della vita del Nostro:

1) la dedica a Ferdinando III, figlio del Granduca Cosimo III, dell'opera III, nel 1701;

2) altra dedica al Cardinale Francesco Maria, zio di Ferdinando, delle *Cantate a una voce e basso* (che il Walther, nel suo lessico considera op. IV, stampata a Venezia nel 1702);

3) infine la rappresentazione della « Griselda » a Firenze nel 1703, al Teatro del Cocomero di cui protettore, ho già detto, è il Principe Ferdinando.

Tutto ciò lascia supporre, di logica, che la scelta del musicista per la « Griselda » zeniana sia caduta su Albinoni in quanto anch'egli, come l'autore del libretto, veneziano e, per l'appunto, risiede proprio in quell'anno a Firenze, con qualche incarico specifico. Ma, ripeto, su questo punto della vita di Albinoni preferisco mantenere atteggiamento di prudente riserbo (1) sembrandomi azzardata ogni asserzione. Non voglio tralasciare di ricordare che, circa il 1722 il Nostro, è chiamato a collaborare con la sua musica all'*oratorio-centone* « Giosuè in Gabaon », scritto dal Barzini per la Compagnia di S. Sebastiano di Firenze (2). Con Albinoni provvidero al rivestimento musicale delle parti sceniche i seguenti musicisti: Salvatore Martini, Francesco Conti, Antonio Veracini e Filippo Rossi di Firenze; Azzolino Bernardino di Siena (3); Giovanni Lullier di Roma; Giovanni Batt. Bononcini, Pietro Laurenti, Jacopo Antonio Perti di Bologna, Martino Bitti di Genova (4). Con l'Albinoni di Venezia, può dirsi, così, che tutta l'Ita-

della origine del pianoforte, sta in Atti della R. Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, 1874; *Lettere di famiglia*, Descrizione del Teatro del Cocomero. Nuova serie, Anno I, Firenze, 1849).

(1) Nulla di definitivo infatti posso produrre qui, in merito a un vero e proprio servizio ufficiale dell'Albinoni presso i Medici. Io personalmente ho intrapreso ricerche sull'argomento senza, tuttavia, nulla realizzare. Ho fatto proseguire dal sig. Mario Vellostaci, dell'Archivio di Stato di Firenze, dette ricerche ma con esito negativo sempre. È stata esaminata grande quantità di materiale di quell'archivio, compreso tra il 1700 e il 1704, di cui ecco un elenco:

Mediceo 1135-1136 *Carteggio di Cosimo III*; Mediceo 1758-1759 *Carteggio dei Segretari di Stato*; Mediceo 5599-5600-5601-5602 *Carteggio del Card. Francesco Maria*; Mediceo 5885-5888 *Carteggio del Pr. Ferdinando*; Mediceo 5903 *Lettere a diversi*; *Guardaroba (stipendi a musicisti)* 1107-1097.

Nel carteggio del Principe Ferdinando ho ritrovato interessanti lettere e contratti di varii musicisti, tra i quali il Ballerini e il Sabatini.

(2) Stampato a Firenze dal Bindi, senza data, ma certo verso il 1722.

(3) Certamente si tratta di Azzolino della Ciaja. V. Torrefranca, « L'impressionismo ritmico e la Sonata di A. B. della Ciaja » in *Vita musicale*, 1913.

(4) Di questo musicista genovese abbiamo poche notizie e poche musiche. Si pensa che abbia studiato a Venezia, forse alla scuola di G. B. Vivaldi unitamente al di lui figliolo Antonio. Fu certo al servizio di Cosimo III, come virtuoso di vio-

lia musicale era rappresentata in questa composizione sacra che si fece per interessamento di Cosimo III, cui, come si sa, stava molto a cuore la musica e, in particolare, l'oratorio musicale. È evidente dunque che il nostro « dilettante » aveva lasciato di sè buon nome e gradito ricordo, se, vent'anni più tardi, dopo la « Griselda » del '03, non venne escluso dalla partecipazione a questa manifestazione di cui tanto si parlò nelle cronache contemporanee.

Ovvia è la importanza di cotesta valutazione zeniana: « La bontà della musica del sig. Albinoni da me oltremodo stimato... ». Non si dimentichi: siamo nel 1703, colui che scrive è lo Zeno; dieci anni di produzione operistica hanno valso all'Albinoni tanto consenso di stima da parte di colui che, sino all'apparire del Trapassi, è l'astro inofuscato del libretto d'opera italiano. Tale notizia ci conferma il luogo di rappresentazione: Firenze; e, d'altra parte, ci prova come la fama del Nostro, in sui primi del Settecento, cominci a divulgarsi in Italia. Alla diffusione del nome dell'Albinoni, diffusione che aveva avuto inizio a Napoli, nel 1702, col « Rodrigo in Algeri » (1), contri-

lino e compositore. Guido Pasquetti, nel suo studio *L'oratorio musicale in Italia* (Firenze, Le Monnier, 1914), ricorda più volte il Bitti (pagg. 394, 398) il quale torna con frequenza tra quei nomi di « eccellenti virtuosi » al servizio mediceo menzionati da un anonimo diarista fiorentino dell'epoca. Nel « Convito di Baldassarre » (poesia di Pier A. Ginori e musica di Lorenzo Conti), narra l'anonimo, il Bitti eseguì due arie bellissime « da meravigliare, secondo il solito, l'udienza ». In occasione di una eccezionale esecuzione musicale, sempre l'anonimo narra: « ... vi erano N. 15 violini sonati dai migliori professori, fra i quali vi era il Sig. Martino Bitti genovese, Sonatore di violino, il quale, oltre a più sinfonie nobilissime finiva la prima parte dell'oratorio con una che fece ammirare e, come si suol dire, stordire i primi professori... ». Il Bitti scrisse anche *Concerti a cinque*; alcuni furono pubblicati dal Roger, Amsterdam, circa il 1715, in una raccolta di vari autori (con Vivaldi e Torelli). Dal Walsh di Londra ebbe pubblicata una *Raccolta di sonate a tre* (1710 circa). Tutte e due queste raccolte si trovano al British Museum di Londra (ved. Eitner, op. cit.).

(1) Quest'opera è registrata dal Florimo (« *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori etc.* » Napoli, 1881) e dal Croce (« *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*, Piero, Bari, 1916) come data al teatro S. Bartolomeo di Napoli il 15 dicembre 1702. Il Florimo dice precisamente: « Tra le modifiche apportate a questo dramma vi sono le arie aggiunte dal Sign. Giovanni Battista Stuck, che trovansi nel libretto senza asterisco ». In realtà il « Rodrigo » non è altro che l'« Inganno innocente » eseguito al S. Angelo nell'inverno del 1701. Personaggi dell'« Inganno innocente » sono: Amurat (v. maschile), Fatime, Rodrigo e Climene, Irene e Rusteno (v. femminili); nel « Rodrigo in Algeri » sono in più: Ali, Didaco (v. maschili), Alceste e Serpilla (v. femminili). Chiaro che si tratta di un adattamento dello spartito originale dell'Albinoni al gusto napoletano dell'epoca; introdotte, cioè, le scene buffe, queste furono musicate dallo Stuck; ed eseguite dal Carestini (Didaco) e da Anna Maria de Piedz, che erano appunto attuali interpreti delle parti buffe in altre opere date in quegli anni, come appare dal Florimo (vol. IV).

Lo spartito dell'Albinoni, col titolo originale, sarà nuovamente eseguito a Venezia, nel 1726, al S. Cassiano.

Notizie di quest'opera si trovano nel lessico del Riemann (alla voce « Stuck

buisse in particolare misura la « Griselda », della quale conosco, come certe, sette rappresentazioni fuori Venezia e una in Venezia. Le prime sette: a Firenze (1703), or ora ricordata, a Siena (1704), a Napoli (1706), a Perugia (1707), a Piacenza (1708), a Genova (1728), a Pavia (1728). Quella veneziana è del 1728, in S. Cassiano.

Dirò subito che tali rappresentazioni risultano tutte da documenti certi e diretti. Per quella fiorentina ho prodotto quanto era in mio possesso e penso che sia più che sufficiente. Dell'esecuzione di Siena e di Perugia, del 1704 e del 1707, ho avuto notizia esatta e inconfutabile dal Dott. Ulderico Rolandi, possessore di una ricca quanto intelligente raccolta di libretti d'opera, che ha un'edizione della « Griselda » stampata a Perugia nel 1707, ma non per un'esecuzione, come risulta dalla dedica (12-XII-1707) al Conte Tiberio Ranieri. Vi è premesso lo stesso Argomento che nell'edizione fiorentina del 1703, donde risulta anche qui la musica dell'Albinoni (solo sopprese le parole: « in Firenze »). Ma è interessante che nel frontispizio sia detto: « La Griselda / drama per musica / recitato in Siena / l'anno 1704 e ristampato in / Perugia l'anno 1707 / dedicato etc./ Perugia, Costantini / ». Testo dello Zeno, come a Firenze nel 1703. Abbiamo notizia così di una ripresa senese dell'opera nel 1704. Dal Florimo (1) veniamo a sapere della « Griselda » napoletana data al Teatro S. Benedetto nel 1706. Fu eseguita da L. Baldaccini, Pietro Matroni, Torquato Ricci, A. M. Marchesini, Marg. Menchivelli. I cambiamenti operati nella poesia sono di Carlo De Petris, e la musica sulle nuove arie è di Domenico Sarro.

Dell'esecuzione piacentina del 1708 ci dà notizia un libretto, posseduto dal R. Cons. « G. B. Martini » di Bologna (2), della « Griselda » sul cui frontispizio si legge: « La Griselda / drama per musica / da recitarsi nel picciolo / Ducale Teatro di Piacenza / nel Carnovale dell'anno 1708 ». A pag. 4: « Quest'opera uscì dall'erudita penna del Sign. Apostolo Zeno etc... » cioè quanto s'era letto nel libretto della « Griselda » fiorentina. Fu eseguita da Alessandro Scaccia, Anna Martelli bolognese, Angelica Rapporini e Pietro Ramponi bolognesi, Cecilia Marotti reggiana, Giuseppe Scaccia, Giuseppe Tricò, Zaccaria Croci, tutti piacentini.

In una cronachetta manoscritta, di anonimo, che trovasi alla Biblioteca Universitaria di Bologna (3), si fa il racconto di un episodio, direi quasi aneddoto, gustosissima scenetta di vita lirica italiana nel

G. B. ») e nel dizionario dei Towers (*Dictionary Catalogue of opera and operettas*, Morgantown, 1910); ma nessuno dei due musicologi rilevano l'identità di essa con l'antecedente « Inganno innocente ». Il Towers del tutto solo, cita anche dell'Albinoni, un « Teseo in Creta », senz'altra indicazione.

(1) Op. cit., vol. IV pag. 10.

(2) Libretto N. 55.

(3) Miscell. Manoser. N. 76, Fasc. 13.

XVIII secolo, dal quale ancor più viene in luce il dispotico atteggiamento degli interpreti di grido su ogni altro partecipante alla messa in atto di un'opera, dal librettista al musicista. Si narra cioè di due famosi artisti dell'epoca: Rosaura Mazzanti e Francesco Braganti che eseguivano al Teatro Mezzabarba di Pavia appunto la « Griselda » dell'Albinoni. È bene riferire l'episodio che ci riguarda tanto da vicino.

Si provava, dunque, al Mezzabarba l'opera albinoniana. È in scena Francesco Braganti e intona l'aria che trovasi nella scena prima dell'atto secondo:

*E amor tel chiede
Non lasciar
D'amar
Chi t'ama
Sin che hai l'alma in libertà.
Quando avrai la fe' di sposa,
Schiva allor e disdegnosa
L'onor servi, e non l'amore,
Il dover, non la beltà!*

Il Braganti allunga in modo insopportabile il tempo: « e ciò — commenta l'anonimo cronista, forse spettatore oculare — creduto potesse derivare per timore del musico essendo la seconda volta che recita... ». Naturalmente gli vengono mosse alcune osservazioni dal direttore dello spettacolo certo Carmine D'Alessio. Ascoltiamo ancora l'anonimo: « *Con impertinenza si rivoltò (il Braganti) dicendo che voleva cantare a modo suo, come in effetto proseguì a suo piacere. Di ciò lamentandosi detto Carmine D'Alessio perchè avesse cantato nella forma suddetta, prima perchè le parole sono allegre, secondo perchè in quel tempo si trovano diversi personaggi esortando con la medema aria una regina che va allo sposo che stia allegra, terzo perchè la musica dell'aria è in tempo 12/8 scritto sullo spartito medemo " Allegro " conforme si è inteso di farlo cantare il Compositore della musica detto Albinoni così cantata in Venezia, Firenze, assistente il medemo Albinoni, e in Genova fu cantata il Carnovale scorso dal medemo Braganti assai allegro avendo ivi recitato la stessa parte* ».

Il racconto ci fa sapere di due rappresentazioni della « Griselda »: oltre quella veneziana una a Pavia e l'altra, antecedente, a Genova. Ma nella cronachetta pavese scritta dall'anonimo narratore non si dà indicazione di anno, nè di mese. Il che ha sconcertato Corrado Ricci che, occupatosi dell'istesso argomento, in un articolo intitolato « La Griselda dell'Albinoni », pubblicato nella Gazzetta Musicale di Milano del 1890 (N. 43), per isbrogliare la matassa della data della rappresentazione pavese, si rivolge tre domande: si trova l'anno in cui fu eseguita la « Griselda » dell'Albinoni a Firenze? Quando prima del

1728 fu eseguita al S. Cassiano di Venezia? È noto l'anno di Genova?

Ma a nessuna delle tre domande, il Ricci sa dare una risposta.

Al primo quesito è, per noi, facile rispondere; e facile sarebbe stato per il Ricci — che fa cascare le cose tanto dall'altro, quasi avesse da scoprire una seconda America — se si fosse preso la briga di consultare i cataloghi delle più provvedute raccolte librettistiche; chè della « Griselda » fiorentina numerosi sono gli esemplari che si conoscono e nessuno fa mistero della data: 1703. Del resto, sarebbe bastato sfogliare l'epistolario zeniano per avere esatta notizia di quello spettacolo.

Al secondo interrogativo si può rispondere con tutta certezza che a Venezia la « Griselda » dell'Albinoni non ebbe — strano a dirsi — alcuna esecuzione prima di quell'anno 1728.

Il terzo quesito può essere risolto con l'aiuto di un documento prezioso per la storia del melodramma a Genova, « Tavola / cronologica / Di tutti li drammi o sia opere / in musica / Recitati alli Teatri detti del Falcone, e da S. Agostino / da cento Anni in addietro, cioè dall'anno 1670, in 1771... / Genova MDCCLXXI / Stamperia Gesignana / » (1). Compilata da un anonimo cronista, la « Tavola », è mancante dei nomi dei poeti e dei musicisti, a differenza dei cataloghi del Bonlini e del Groppo per Venezia. Non solo: numerosi sono gli errori e le lacune. Trovo registrate due « Griselde »: 1710, Carnevale: al S. Agostino e 1728, Primavera, al Falcone. La prima, quella del 1710, in seguito a ricerche da me svolte (2), è risultata essere del Polarolo; la seconda, quella del '28, è dell'Albinoni. Questa la recita, dunque, cui allude il cronista pavese. Perciò, se l'autore della cronachetta, studiata anche dal Ricci, fa menzione delle recite di Venezia e di Genova e se così precisa: « ... in Genova fu cantata il carnevale scorso », tutto risulta evidente come la luce solare:

- 1728 Carnevale, al S. Cassiano di Venezia
 » Primavera (la stagione aveva inizio sul finire del Carnevale e proseguiva sino a metà Primavera circa comprendendo non solo spettacoli musicali, ma commedie in prosa) al Falcone di Genova
 » Autunno, al Mezzabarba di Pavia.

Una frase contenuta nel racconto della prova al Mezzabarba, ha messo in dubbio il Ricci se collocare la recita pavese addirittura una diecina d'anni prima, e più ancora, del 1728. La frase è la seguente: « ... per timore del musico essendo la seconda volta che recita... ».

(1) Bibl. Univers., Genova. Miscell. Ligure. V. il mio studio: *Il melodramma a Genova nei secoli XVII e XVIII*, Genova, 1941.

(2) Il libretto di questa « Griselda » è posseduto dalla Bibl. Brignole Sale di Genova.

Corrado Ricci, su questo punto suggerito e fuorviato dal Fétis, che mette Francesco Braganti fiorito tra il 1700 e il 1720, pensa debba intendersi la frase come riferita a un Braganti fresco di debutto. Ecco perchè il Ricci, che possiede di positivo un sol dato, la recita veneziana del '28, è costretto a metter d'accordo la sua interpretazione di quella frase dell'anonimo cronista con le date fornite dal Fétis; il quale limiterebbe l'attività del Braganti al 1720 e, ancora, con l'anno della rappresentazione veneziana (1728). Per spiegarci: se la cronaca accenna alla rappresentazione di Venezia e se, d'altra parte, Braganti era la « seconda volta » che cantava, logico, per il Ricci, che la recita pavese debba essere anticipata, appunto, al 1710 circa; di conseguenza gli viene spontanea la domanda: quando, prima del 1728 la « Griselda » fu eseguita al S. Cassiano? Ma tutto questo castello di supposizioni cade da sè non appena saranno ricordate alcune date della carriera artistica del Braganti; e, tanto per citarne una, nel Carnevale del 1715 cantò al S. Angelo di Venezia nell'« Amor di figlio non sconosciuto » di Tomaso Albinoni (1). E allora la sibillina — che tale pare al Ricci — frase va intesa in cotesta guisa: « la seconda volta che cantava in Pavia » o, « la seconda volta che cantava la "Griselda" albinoniana »; quest'ultima interpretazione è la più veridica se la collegheremo a quanto vien dopo, in quel racconto settecentesco, e cioè là ove è detto: « e in Genova fu cantata (la « Griselda ») il Carnevale scorso dal medesimo Braganti... avendo recitata la stessa parte... ».

Chiusa la parentesi, sulle recite della « Griselda » che, come ho già detto, fu l'opera che in maggior misura contribuì al divulgarsi della fama dell'Albinoni operista, vediamo, giacchè siamo in argomento, quanto d'altro, dell'Albinoni, fu richiesto ed eseguito fuori Venezia.

A Padova una ripresa del « Primislao primo Re de' Boemi », nel '04; a Genova, al Falcone, « Le prosperità di Elio Seiano » e ad Udine, al Mantica, « L'inganno innocente » nel '07; a Bologna, nel 1711, al Formagliari, il « Giustino »; a Piacenza, al Teatro Ducale, l'« Alarico », nel '12; a Mantova, l'« Astarto », su testo dello Zeno e del Pariati, nel '14 e nel '15, a Roma, al Capranica; al Teatro Obizzi di Padova, nel '16, il « Radamisto ». Il 1722 è la volta de « I veri amici » e del « Trionfo d'amore » a Monaco di Baviera e il 1725 del « Lucio

(1) Ecco qualche altra data che ho desunta da un veloce esame delle sole cronache teatrali veneziane del tempo: 1715, S. Angelo: « Alessandro fra le Amazzoni » di Chelleri; 1716, S. Angelo: « Il più fedel tra vasalli » del Gasparini (il libretto dice 1716, ma il Wiel dubita essere 1715, dati i nomi dei cantanti uguali a quelli del 1715); 1717, S. Moisè: « Tieteberga » del Vivaldi; 1718, S. Moisè: « Artabano re dei Parti », Vivaldi, « La virtù tra i nemici », Boniventi, « Armida al campo d'Egitto », Vivaldi; 1722, S. Angelo: « L'Arminio », Pollarolo (da qui in poi il nome è scritto Breganti); 1723 S. Angelo: « Timocrate », Leo, « I veri amici », Albinoni (?); 1723, S. Samuele: « Bajazette », Gasparini. So poi di una recita del Braganti a Parma nel Carnevale del 1729 nell'opera « Bradamante nell'Isola di Alcina » con musica di Riccardo Broschi.

vero » a Praga e a Ravnitz (castello del Principe Lobkowitz). A Crema, nel '26, la « Didone abbandonata », al Nuovo Teatro; a Roma, al Capranica, sempre nel '26, e a Breslau, la « Statira » e la « Dido » traduzione tedesca della « Didone » (che nel '25 era stata eseguita a Venezia); ancora nel '26 al Teatro del Cocomero di Firenze, la « Mariane »; di nuovo al Formagliari di Bologna, nel '28, « L'incostanza schernita » (di cui la prima rappresentazione era avvenuta al S. Samuele l'anno avanti), l'« Astarto » a Praga il 19 ottobre; nel Teatro delle Grazie, nel '29, a Vicenza, « L'infedeltà delusa »; infine, nel '31 e nel '32, al Teatro Dolfin di Treviso, « Il più fedel tra gli amanti » e « L'Ardelinda ».

Questo non è stato che un elenco sintetico; più avanti, ai loro luoghi, per ognuno dei citati spettacoli, produrrò le fonti.

Ma torniamo all'epoca della « Griselda » zeniana, cioè al 1703. Da quest'anno, sino al 1707, segnaliamo un altro periodo di interruzione nell'attività teatrale dell'Albinoni; il quale ha già al suo attivo tredici spartiti tutti rappresentati, e tre opere di musica da camera. Sicuramente nei tre anni che seguirono alla rappresentazione fiorentina della « Griselda » l'Albinoni è a Venezia assorto di bel nuovo nel suo lavoro strumentale.

Il Moser (1) pensa che si possono datare, con una certa probabilità, dal 1704 le (sei) *Sonate da chiesa*, op. IV. Oltre il Moser, e prima di lui, anche l'Eitner (2) cita un'op. IV di *Sonata da chiesa* a violino e violoncello, ma non ne indica, nè meno approssimativamente, l'anno. Il Bücken, nel suo *Handbuch* (3) identifica l'op. IV con le sei *Sonate a due*. Walther (4) e Gerber (5), invece, parlano di un'op. IV formata di dodici *Cantate a voce sola e basso*, stampata a Venezia il 1702 e dedicata al Cardinale Fr. Maria de' Medici. Notizia accettata, tra i lessicografi posteriori, dai soli Fétis (6) e Mendel (7). Non saprei in qual maniera e con qual mezzo giungere a una conferma di questi dati forniti dai due lessicografi tedeschi del Settecento; mi risulta che nessuna delle biblioteche italiane e straniere è in possesso di cotesta musica a stampa. La Biblioteca del Conservatorio di Napoli, S. Pietro a Maiella, ha due volumi di arie manoscritte dell'Albinoni, che ho potuto consultare (8); in essi figurano anche due cantate per soprano con accompagnamento di strumenti « Si che più amor non voglio » e « Disperato mio cor ». In quanto al Fétis l'attendibilità delle sue informazioni riceve una estrema smentita a proposito dell'op. VI; il

(1) Op. cit., loc. cit.

(2) Op. cit., loc. cit.

(3) Op. cit., loc. cit.

(4) Op. cit., loc. cit.

(5) Op. cit., loc. cit.

(6) Op. cit., loc. cit.

(7) Op. cit., loc. cit.

(8) Segnatura: od. 4-3.

lessicografo francese cita: « Trattenimenti da camera consistenti en douze cantatas à voix seule et basse » op. VI invece l'op. VI di Albinoni è ben altra cosa; sono, è vero, dodici *Trattenimenti da camera*, ma per violino e violoncello col basso continuo.

Prima di proseguire, sarà necessario dividere la produzione sonistica a due dell'Albinoni nei seguenti gruppi:

- I) (sei) *Sonate da chiesa* (che considero op. IV) del 1704 (circa), Amsterdam, Estienne Roger.
- II) (dodici) *Trattenimenti armonici per camera a violino violone e cembalo*, op. VI, del 1711 (circa), Amsterdam, Estienne Roger.
- III) (cinque) *Sonate a violino e basso con Suario del sig. Tibaldi* (1), senza n. d'op.; n. di catalogo 439 quindi edite verso il 1718, ma a noi giunte nell'ediz. Jeanne Roger (figlia di Estienne moglie di Charles Le Cene, con lo stesso n. di catalogo, perciò reimprese in tempo posteriore, forse verso il 1740).

L'identificazione delle Sonate del primo gruppo, con quelle dell'op. IV citate dall'Eitner (2) è stata assai laboriosa; tuttavia anche se, sulle prime, poichè priva di numero di opera, ho avuto qualche dubbio sulla collocazione di esse nella serie dei numeri che controlla la produzione albinoniana, debbo confessare che non un attimo ho dubitato della loro precedenza sui *Trattenimenti a violino e b. c. op. VI*. E subito ho accettato, certo con alquanto elasticità, la data (1704) fornita dal Moser (3). Ma quali sono stati i termini per l'identificazione? mi si chiederà. E rispondo: primo, in ordine di tempo, una raccolta manoscritta di *(Sei) Sonate da chiesa a violino solo e violoncello e basso cont.* posseduta dalla Landesbibliothek di Dresda (4); secondo, pure in ordine di consultazione, un volumetto, edito da Estienne Roger, col seguente laconico frontispizio: *Sonate da Chiesa / a Violino Solo / Violoncello o Basso Continuo / Da Tomasso Albinoni / A Amsterdam / Chez E. / Roger Marchand Libraire* (5); il manoscritto, assai sgrammaticato, specie nei bassi, e nell'omissione di intere battute e parti d'esse, concordava, come contenuto, perfettamente con le

(1) G. B. Tibaldi violinista modenese contemporaneo di Albinoni. Autore, già citato dal Walther per le sue *Sonate a tre* opp. I e II (Amsterdam, Roger). Eitner (op. cit.) invece menziona due raccolte di *Sonate a tre* del Tibaldi stampate l'una a Roma dal tipografo boemo G. G. Komarek (1 aprile 1704) e l'altra, op. I, nell'ediz. Walsh.

(2) Op. cit., loc. cit.

(3) Op. cit., loc. cit.

(4) In catalogo: 2199 - R 2.

(5) Al Conservatorio di Bruxelles: in catalogo 15087.

VOLINO PRIMÒ.
S V O N A T E

A tre, doi Violini, e Violoncello col Basso per l'Organo

CONSACRATE

Alle Glorie Immortali del Eminētissimo Principe

IL SIG. CARDINALE

**P I E T R O
O T T O B O N I**

Nipote della Felice Memoria de N. S. Pappa, Alessandro I^{III}

Di Tomaso Albinoni musico di Violino dilettante, Veneto

OPERA PRIMA.



IN VENETIA. Da Giuseppe Sala. 1694

TAVOLA III

Frontispizio della prima edizione veneziana delle « Sonate a tre », op. I (*Esempl. del R. Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna*)

Sonate da Chiesa della stampa di Amsterdam. Ma sui frontispizi dei due esemplari nessuna indicazione del numero d'opera; nè meno, su quello del Roger, il contrassegno, approssimativo ma utilissimo, che ci fornisce il numero della lastra della casa olandese, non la comune offerta, con dedica, a un patrocinatore illustre qualsivoglia: e l'autore, si badi bene, compare col solo suo nome e cognome senz'altro attributo di « dilettante » o di « musico di violino ». L'attento esame di queste *Sonate a due* non lascia dubbi sullo stile di esse, le quali mostrano con tutta evidenza un sistema di scrittura di transizione che fornisce un termine inconfondibile, a sua volta, nell'evoluzione stilistica dell'Albinoni. Questa raggiunge, sempre nell'ambito della *Sonata a due* un affinamento espressivo e formale nell'op. VI, verso il 1711, e la massima e più pura essenza nelle cinque *Sonate a due* (con *Suario* del Tibaldi) del 1718 circa. Quindi, la precedenza formale ed espressiva (precedenza in ordine di tempo e non come gerarchia di valori) di queste Sonate che sto esaminando, su le *Sonate* op. VI mi parve subito indubitata. Conosciuta con tutta esattezza l'esistenza dell'op. VI e, risalendo, quella dell'op. V (*Concerti a cinque*) restava vuoto il quarto posto. Ora, considerato che le sei *Sonate a due* sono proprio edite da Estienne Roger (quindi da escludersi per questo esemplare l'ipotesi di un'edizione posteriore al 1716), conosciuto l'anno di stampa dei *Concerti a cinque* op. V (Venezia, 1707); constatato finalmente, che si trattava dell'unica raccolta la quale reca sul frontispizio *Sonate da chiesa* e che Eitner e Moser concordano su quel titolo; non mi restava che accogliere queste Sonate come op. IV, pur avanzando adeguato e prudente riserbo circa la loro data. Ma ammesso trattarsi dell'op. IV, i limiti entro cui comprenderla sono due: 1701 (op. III) e 1707 (op. V); il 1704 sarebbe la vera via di mezzo; e l'accetto trascurando di dare importanza, al fine storico-critico, all'anno prima o dopo.

Ma ecco, a questo punto, intervenire il terzo elemento, definitivo, per l'identificazione, dei due esemplari da me studiati con le Sonate op. IV; il confronto di essi con gli *incipit* di una raccolta settecentesca manoscritta di *Sonate a violino solo e basso*, possedute dal British Museum, sul cui frontispizio si legge, dopo il titolo: « op. IV del sig. Tomasso (sic) Albinoni » (1). Il contenuto è identico, eguale il numero delle Sonate.

Ma Gerber, invece, aveva preso nota nel suo lessico (2) di un'opera strumentale, e precisamente di Sei *Sonate a violino e continuo*, cui dà, come numero d'opera, il 10; quindi posteriore al 1728, stando all'elenco delle nove opere anteriormente (1728-'32) tramandatoci dal Walther. E qui il Gerber sbaglia; quelle sei *Sonate a due* non vanno

(1) In catalogo: N. 125 - A.

(2) Seconda ediz. del 1812.

considerate posteriori al 1728; lo storico tedesco è stato messo fuori strada forse dall'edizione olandese di E. Roger nella quale non figura l'indicazione numerica dell'opera; non è detto nè meno che egli abbia consultato le *Cantate a due* (op. IV, secondo Walther); infatti gli unici particolari sull'edizione di queste musiche ci sono stati tramandati dal Walther. Resta un dubbio: quale delle due raccolte di Sonate, oltre l'op. VI, il Gerber ha riconosciuto per op. X? Allude egli a quella del 1704 o a quella del 1718? certo, penso io, alle Sonate che ho datato del 1704 poichè l'altra raccolta della figlia di Roger, senza numero d'op., è di sole cinque Sonate cui si aggiunge il *Suario* (o *Capriccio*) del Tibaldi; e tale quantitativo non corrisponde a quello dell'op. X citata dal Gerber. Ma se si tratta di una di queste due raccolte, è chiaro che il Walther, il quale fa uscire la sua opera nel '32, dopo che la lettera « A » era già stata compilata e pubblicata nel '28 (quindi la voce Albinoni in quell'anno era già composta), ha dimenticato di citare le due raccolte del '04 e del '18. Ma le dodici Cantate quale posto occupano realmente, nel ciclo numerico e progressivo dell'opera albinoniana, se mai un posto posseggano? Possibile che il Walther abbia attribuito un numero d'ordine, così, a proprio piacimento ed arbitrio, a queste musiche? Anzi tutto: sull'esistenza di queste Cantate, come musica a stampa, nessun dubbio; Walther specifica e precisa così: *Dodici cantate a voce sola e basso* (« sei per discanto e sei per alto »), Venezia, 1702, dedicate al Cardinale (Francesco) Maria de' Medici (1). Troppa abbondanza di particolari; data e luogo di pubblicazione, attendibilissimi; il personaggio, F. Maria de' Medici, corrisponde perfettamente al periodo, che posso definire « fiorentino » della vita di Albinoni. E poi non poche Cantate dell'Albinoni, manoscritte, ma forse copiate da una raccolta a stampa originale, quindi da quella in questione, si conservano alla Landesbibliothek di Dresda, alla Schloss bibl. di Berlino, alla Nazionale di Parigi, al British Museum di Londra, al Conservatorio di Bruxelles al S. Pietro a Maiella di Napoli e alla biblioteca dell'Università di Uppsala. Ed è probabile che, in realtà, quel numero d'ordine sia stato messo dall'autore stesso; il quale, a distanza di due anni, forse nè meno, avrà pensato più opportuno e logico annullarlo per proseguire la serie,

(1) Francesco Maria de' Medici, fratello del Granduca Cosimo III, che regnava dal 1670, e zio di quel Ferdinando cui Albinoni nel '01 aveva dedicato i *Balletti* a tre op. III, indossò la porpora cardinalizia sino al 1709; in quest'anno, alla discreta età di dieci lustri, il prelado depose le sacri vesti e andò sposo a Eleonora di Gonzaga, figlia del duca di Guastalla. Questo strano matrimonio avvenne per volere di Cosimo III, il quale, spaventato dalla sterilità del proprio matrimonio (con Margherita d'Orléans), infeconde anche le nozze dei suoi figli maschi (Ferdinando con Violante Beatrice di Baviera, Giovan Gastone con la principessa di Sassonia Lavemburg) e femmina (Anna Maria Luigia con Giovanni Guglielmo elettore palatino), per non vedere spenta la sua famiglia nel giro di pochi anni, persuase il cardinale a quel passo. Ma anche queste nozze non furono feconde.

dal numero 3 (*Balletti a tre*) delle sue musiche strumentali. O, ipotesi egualmente attendibile, e forse più, si tratta semplicemente di un caso di duplicità di numero; l'uno (alle *Cantate*) messo dall'editore veneziano, l'altro (alle *Sonate*) da quello olandese.

Le ragioni per cui Albinoni dedica nel 1707 a Carlo Spinola Colonna i Concerti op. V mi sono ignote. Dalla dedica (1) sembrerebbe che il violinista — il quale ancora seguita a considerarsi « dilettante » — avesse ben serie e fondate ragioni per ricorrere a questa protezione.

Nel 1707 comincia quello che potremmo classificare il terzo periodo di produzione melodrammatica e che comprende, in undici anni, quattordici opere nuove. Durante questi undici anni, a quanto mi risulta, sono da considerarsi due interruzioni, l'una di due anni tra il '12 e il '15 (esclusi gli estremi), e l'altra di un anno tra il '15 e il '17 (esclusi gli estremi) (2). Frutto di quella prima sosta è, secondo me,

(1) *Eccellentissimo Signore,*

È così glorioso per me l'onore che V. E. mi lascia godere con il magnanimo, e generoso, influsso della riverita sua buona grazia, che si rende in molta parte iscusata l'ambizione con la quale ardisco di vantarne il singolare beneficio, e di pubblicarne il segnalato ornamento. Comparisce adesso questo pensiero nell'atto di conservare all'E. V. li presenti musicali concerti, imperciocchè pretendendo di spaventare la censura giustamente temuta da essi mediante il Padrocinio, che implorano, e di nascondere sotto li fregi di esso tutte le loro imperfezioni: Egli è certo che rapito ognuuno dalla lunga serie di quelle illustri prerogative, le quali si rinchiudono nel nome dell'E. V., ò si troverà impegnato ad ammirare le glorie senza poter osservar li difetti dell'opera che ne porta in fronte scolpita la protezione, ò perdonerà all'opera le sue debolezze in grazia della sublime tutela che le difende, ò crederà che siano bellezze del lavoro quelle che veramente non sono che macchie, posciachè le vedrà favorite con l'assistenza benignissima dell'E. V. Anche li Antichi, fosse ò superstizione, ò interesse, solevano dedicare a' loro Numi ogni pianta che nasceva, nè questo era un voler far di quella un sacrificio, ma un isforzar i venti, e le stagioni a nodrirle, a secondarle: questo costume vien'ora usurpato dalla politica riverente dell'animo mio. Confesso con ossequiosa ingenuità ch'io non aspiro far un dono di queste mie fiacchezze a V. E. perchè conosco l'eccessiva lontananza del mio al di lei eccelso grado, bramo solamente di renderle privilegiate con il tributo che ne faccio alla di lei incomparabile clemenza. Se questa confessione può sperar veruna grazia, io m'auguro che sia quella del suo godimento, e mentre, tralasciando ad occasioni più confacenti, ed a penne più cospicue il celebrar le doti del di lei sangue illibato, mi restringo ad inchinare le virtù eroiche le quali sono il delizioso patrimonio del di lei Animo grande, conchiudo le speranze di questa rispettosa offerta e supplico V. E. a considerare ch'io non potea meglio riconoscere la bella armonia delle sue doti famose, che nel dedicarle questi armoniosi parti del povero mio talento, e nel protestarmi che al par di loro io sono, e sarò sempre, di V. E. humilissimo divot. et obligatiss. servo ossequioso. Tomaso Albinoni ».

(2) Vero che nel '14 a Mantova e nel '16 a Padova vennero rappresentati l'« Astarto » e il « Radamisto », ma non si tratta che di riprese degli omonimi

l'op. VI costituita da dodici *Trattenimenti armonici per camera*, vere e proprie *Sonate a due*, che Albinoni dedica a un concittadino, Giovanni Francesco Zeno, con un indirizzo (1) dal quale si comprende che deve trattarsi di una prima edizione: « ... posso bene sin sotto il Battavo Cielo far gemere i purgatissimi torchi, ma non posso far di meno di non animarli sin colà col venerato suo patrocinio... ». E infatti, come tutti i precedenti, anche questo saggio musicale dell'Albinoni ha la sua stampa olandese: lo pubblica Estienne Roger ad Amsterdam, e, secondo la consuetudine di questo stampatore, non se ne indica l'anno. Sul frontispizio dell'esemplare posseduto dalla biblioteca del R. Cons. « G. B. Martini » di Bologna, non ho trovato nemmeno il tradizionale numero di catalogo che distingue, e, *grosso modo*, può servire a fissare, l'epoca di stampa di ciascun numero d'opera. Nel caso particolare dell'op. VI, unico indizio e unico aiuto ci vengono dal fatto che a questa edizione albinoniana soprintende il solo Roger — infatti solo il suo nome figura in calce al frontispizio —; il che significa che essa è sicuramente anteriore al 1716. È, ormai, accertato — e tra poco tornerò più ampiamente su questo punto — che dal 1716 al 1722 circa, il nome del Roger, nelle pubblicazioni musicali, è accompagnato da quello del genero, Le Cene. Altro dato importante che ci offre la lettura di questo frontispizio, è l'aver abbandonato l'Albinoni, per la prima volta, la sua particolare distinzione di « dilettante veneto », il che sta a provare, come ho tentato di dimostrare più indietro, che la vita di Tomaso — ormai già al suo terzo figlio nel 1712 — sia stata in quel periodo piena di difficoltà e perciò la musica, d'ora

melodrammi rappresentati al S. Cassiano di Venezia nel 1708, il primo, e al San Angelo, nel 1698, il secondo.

(1) Questa, la dedica:

« Eccellenza

Fu sempre costume del mondo, implorare l'appoggio dei Mecenate alla pubblicazione delle virtuose fatiche. Questo è l'unico motivo, che rende giustificato il mio ardire, quando sul frontispizio dell'opera impronto il riverito nome di V. E. Posso ben sin sotto il Battavo Cielo far gemere i purgatissimi Torchi, ma non posso far di meno di non animarli sin colà dal venerato suo patrocinio. Ma di meglio V. E. può insegnare queste mie pagine, Ella può con la mano accrescer fregio al contento; Ella può con la protezione dar la gloria a' miei inchiostri, ancor che in lor non ritenghino una sola stilla di merito, l'anima sua generosa riceva dunque ciò ch'è per debito della mia divozione, e gradisca non la conditione della vittima, ma il cuore dell'offerente. Questo è quanto può uniliare una gran devozione ad un gran protettore. Anco però ne l'umiltà dell'offerente s'appaga il Nume del cuor devoto, Tanto anch'io spero in lei, che in faccia del mondo humiliò l'ossequio più rispettoso, che mi farà distinguermi

Di V. E.

Umilissimo Devotissimo
Obligatissimo Servitore
Tomaso Albinoni

in avanti, avrebbe dovuto servirgli non più come unica fonte di diletto, ma consentirgli di realizzare un reddito vero e proprio.

Dei *Concerti a cinque* dell'opera VII non conosco che l'edizione olandese, la quale reca non la data, ma il numero caratteristico che ordina e cataloga tutte le impressioni di questa casa editrice (1). I numeri che troviamo sui frontispizi dei due libri dell'op. VII sono il 361 e il 362. Ho già detto che la casa Roger cominciò a pubblicare nel 1694 circa; tenendo come punto di riferimento il 1716, sapendo altresì che tra i numeri usciti in quest'anno è il 416 — di ciò si occupa il *Torrefranca* per il Vivaldi nell'« Enciclopedia » —; facendo un rapporto tra il numero degli anni di stampa (1694-1716), 23, e il numero totale delle opere pubblicate in quello spazio di tempo, 416, otteniamo un quoziente: 18. E tale sarebbe il numero — ben s'intende con approssimazione — delle opere stampate in media, annualmente, dal Roger. Non è da dimenticare che la casa editrice di Amsterdam può aver subito sbalzi e irregolarità di produzione; così a quella media numerica va attribuito un valore non perentorio, se considerata in senso particolare (anno per anno); chè, infatti, possono essersi verificati omissioni di numeri, il che avvenne — l'abbiamo visto or ora — per l'opera IV e per l'op. VI, anni di scarsa, o scarsissima produzione, e altri, invece, di più intenso lavoro. Ma per un gruppo di alcuni anni — tre o quattro — essa ha valore perchè non si possono neppure immaginare anni di produzione nulla o limitata a pochissimi numeri che farebbero poi salire a cifre troppo elevate, per concerto, la media degli anni « pieni ». Per cui l'op. VII andrebbe collocata tra la fine del '13 e il principio del '16. D'altro lato mi invita ad alcuni chiarimenti una comunicazione della sig.na Suzanne Clercx, bibliotecaria del Reale Conservatorio di Bruxelles, la quale si è interessata a più riprese dell'argomento « Roger e Le Cene »; ecco i termini della informazione che ripete con una maggior quantità di particolari, del resto, quanto si legge altrove, ad esempio nel Riemann-Eistein (2): « Roger solo lavora sino al 1716; dal 1716 al '22 Roger e il suo genero Le Cene lavorano insieme in qualità di associati. Roger deve morire circa il '22. Da quest'anno sino al '41 è il solo Le Cene ». E l'op. VII è edita proprio dai due associati, quindi, verso il 1716; il che starebbe a confermare il periodo da me identificato: '13-'16; identificazione che deve essere ulteriormente avvalorata dal fatto che proprio nel '16 notiamo quella seconda sosta nella produzione melodrammatica dell'Albinoni compresa tra il '07 e il '18, sosta che può aver servito al Nostro ad ela-

(1) So che esiste un catalogo dell'editore Roger di Amsterdam aggiornato sino al 1706. Copia di tale catalogo è conservato presso il fondo Scheurleer al Gemeente Museum, all'Aja. Per quanto abbia tentato, non mi è stato possibile consultarlo. Citato da Christiane Steffeld in (Pietro Antonio e Giuseppe Ettore Fiocco), *Bruxelles*, 1941.

(2) Voce: Roger E.

borare i *Concerti a cinque* op. VII. Giunto a questo punto, mi si chiederà: può essere, allora, che il 416 appartenga al 1716, e il 361-362 allo stesso anno? La difficoltà non è troppo grave: non sono che cinquantacinque numeri. È probabile, penso, che la data di associazione di Roger e Le Cene vada collocata qualche tempo prima del '16, forse nella prima metà del '15, e che il 416 sia della fine del '16; e ventotto numeri all'anno, nel periodo di maggior moda e diffusione del Concerto e della Sonata in Europa, non hanno nulla di sorprendente. Inoltre alcuni dei numeri stampati possono essere in due libri ciascuno (com'è dell'op. VII e dell'op. IX di Albinoni) e ogni libro è contrassegnato con un numero. In tal caso l'op. VII di Albinoni è una delle primizie — come fu per la sua op. I nel '94 circa con Estienne Roger — della nuova gestione; come sicuramente sono i *Concerti a cinque* op. IX la primizia della casa editrice olandese giunta alla sua terza gestione, quella cioè del solo Le Cene nel '22. Ed è appunto la perfetta coincidenza dei dati fornitimi dalla sig.na Clercx, con quelli che desumo dai frontispizi delle opp. VIII e IX dell'Albinoni che mi convince vieppiù della attendibilità di questo procedimento statistico messo in atto per l'op. VII. Mi spiego: procedendo con quel sistema del rapporto tra numero di opere stampate e anni di pubblicazione, al periodo 1721-'23 corrisponderebbero i numeri compresi non oltre il 500. E infatti l'op. VIII (*Balletti e Sonate a tre*) porta il N. 493, e l'op. IX (*Concerti a cinque* in due libri) i N.N. 494, 495; ma la prima reca ancora sul frontispizio i nomi Roger e Le Cene accoppiati, la seconda, nei suoi due libri, quello del solo Michel Charles Le Cene (1); quindi l'op. VIII è l'ultima pubblicazione dei due associati, e l'op. IX, la prima del solo Le Cene. È certo, secondo me, che le due ultime opere strumentali del nostro violinista, sono state, forse composte, forse ordinate coordinate ed elaborate, durante o subito dopo il soggiorno a Monaco di Baviera, nel '22. Esse sono dedicate a personaggi incontrati e frequentati certo in Germania: l'VIII a Cristiano Enrico Conte di Watzdorff « Consigliere di Sua Maestà Re di Polonia », e la IX all'Altezza Serenissima Elettorale di Massimiliano II Emanuele « Duca dell'alta e della Bassa Baviera e del Palatino Superiore, Elettore del Sac. Rom. Imp., Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leuchtenberg ». Di questo viaggio parlerò tra breve.

Il periodo di scrittura, oltrechè di composizione, e di stampa dell'op. VII mi suggerisce quanto segue: non è vero, come è stato asserito più volte, che questi *Concerti a cinque*, nei quali appaiono due

(1) Trovo anche, in un esemplare scompleto (solo il primo violino) dell'op. IX, posseduto dal R. Cons. di Napoli « S. Pietro a Maiella », il nome della figlia di Roger (e moglie di Le Cene) Jeanne; il numero di catalogo è anche qui 494-95. Si tratta dunque di una seconda edizione, licenziata da una quarta gestione della Casa ed. olandese, in cui è stato mantenuto naturalmente il medesimo numero di lastra e, perciò, di catalogo della prima.

oboï con funzioni di ripieno e solistiche, siano stati ispirati e suggeriti all'Albinoni dai contatti avuti coi famosi oboïsti di Monaco; chè l'op. VII, lo abbiamo constatato, precede di almeno sei anni il viaggio in Germania del Nostro. Scritta e pubblicata dopo questo viaggio, cioè non prima del 1722, l'op. VII sarebbe comparsa recando il nome del solo Le Cene, il che, in realtà, non è: chè sul frontispizio si leggono i nomi accoppiati di E. Roger, e Ch. Le Cene (1) e due numeri di lastra 361-362 antecedenti al 1716, come ho tentato di dimostrare, e dunque agli anni del viaggio a Monaco. Vero è che anche nell'op. IX intervengono i due oboï e' che essa viene immediatamente dopo quel soggiorno a Monaco; e se anche può essere che qui l'Albinoni abbia assistito ai virtuosismi di quegli oboïsti, ciò non compromette l'originalità strumentale della sua opera VII, sicuramente ideata e composta a Venezia dove, del resto, Vivaldi e Marcello scrivevano concerti anche per oboe. Essa, infatti, è dedicata a un esponente dell'antica e famosa famiglia veneziana dei Coreggio, a Giovanni Donato che, a quanto apprendiamo dalla dedica, è esso stesso abile e « virtuoso » musicista (2). La attenta lettura di questa dedica servirà a rendere sempre

(1) Per rendere logica l'asserzione del Moser (Op. cit. loc. cit.) bisognerebbe ammettere che il Le Cene avesse lasciato una musica, scritta durante la sua gestione e da lui pubblicata per la prima volta, con il nome del suo predecessore, cioè E. Roger. Simile caso, credo, non si è verificato una sola volta nella storia della stampa di tutti i popoli.

(2) Ecco lo scritto dell'Albinoni:

Eccellenza

Un'opera consecrata à chi sa ben ravvisarne la conditione è un gran pericolo a chi la presenta; mentre se la benigna gratia del Protettore lo dispensa dalla confusione dell'ardimento, la cognitione però dello stesso nol può assolvere dall'imprudenza d'haver esposto alla di lui censura quanto si può havere di debole e d'imperfetto, mà vaglia quanto sà pur valere lo spavento di questa verità non voglio ad ogni modo incorrere in un'errore più grande, che è dal dispensarmi con questa scusa dal grand'obbligo, che mi corre, di presentare al finissimo giudizio di V. E. questo piccolo parto della mia Musa, che hù saputo meglio discernere l'alto merito del suo grand'animo, che la fiacchezza delle mie note. Direi di più, che hò procurato di migliorare la loro conditione, quando m'imagino d'udirle abbellite dal suo plettro gentile che per un puro istinto del suo vivacissimo spirito lascia pieno di dolce meraviglia, e di generosa invidia il talento di chi professa; ma non ardisco di dar rissalto alla sua portentosa habilità con tratti cotanto inferiori all'altre sue più elevate occupationi, ne quelli esercita mirabilmente i più bei doni della natura, e della fortuna. Gradisca L. V. E. in così p'ccola offerta la grandezza maggiore d'un'ossequio che sempre hù riverito quella stima prestata alle mie debolezze con non mediocre benignità, così che si vede impegnata la mia necessità ad implorare per honor mio la qualità di sì gran Mecenate. Questa è quella marca autorevole, che renderà plausibile la fortuna del mio ordimento, e pubblicherà all'Universo l'alta gloria, che professo nel protestarmi eternamente

Di V. E.

Humilss. Devotiss. et Ossequios
Servitore Tomaso Albinoni.

più attendibile la mia ipotesi, secondo la quale, sin dall'op. VI, Tomaso Albinoni con un ben fondato e determinato scopo cessa di chiamarsi « dilettante veneto »; ciò possiamo dedurre da quel passo della dedica che suona così: « ... quando m'immagino d'udirle abbellite (le sue note) dal suo (Donato Coreggio) plettro gentile, che per un puro istinto del suo vivacissimo spirito lascia pieno di dolce meraviglia, e di generosa invidia il talento di chi professa ». Forse anche dell'Albinoni, che ormai da quattro o cinque anni aveva preso a « professare » ufficialmente la sua arte, deposta la qualifica di « dilettante ». Sempre dall'attenta lettura di questa dedica veniamo a saperè che Giovanni Donato Coreggio è un buon esecutore dal « finissimo giudizio » musicale.

Con l'op. IX termina, a quanto mi risulta e a quanto è risultato a tutti coloro che in vari, ma sempre insufficienti modi, si sono occupati di Tomaso Albinoni, la diffusione della sua musica strumentale regolarmente contrassegnata da numeri d'opera. Siamo, cioè, come ho dimostrato, circa verso il 1722. Il violinista ha ormai cinquantun'anni. Che la produzione strumentale regolarmente numerata (fino al IX) dell'Albinoni non oltrepassi, come limiti di stampa, e quindi, a maggior ragione, di composizione, il 1727, è certamente dimostrato dal fatto che il Walther nel 1728 ha già compilato e stampato la voce « A » del suo lessico, e in essa è incluso il nome di Albinoni come autore delle nove opere.

Ma torniamo al 1707 e a quello che abbiamo classificato il terzo periodo di produzione teatrale, che, iniziatosi in quegli'anni, si estende sino al '18; dodici anni di lavoro compresi gli estremi (ma undici soli, poichè il 1713 resta improduttivo), che fruttarono un ben nutrito gruppo di melodrammi per tre teatri veneziani: S. Cassiano, S. Angelo, S. Grisostomo, e per le scene di altre città italiane: Genova, Bologna, Mantova, Udine, Piacenza. Sul numero esatto degli spartiti compresi in questo periodo, è assai difficile pronunciarci. Sommando i dati che ci forniscono le sei fonti principali — Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel — nonchè quelli avuti gentilmente dal dott. Ulderico Rolandi, giungeremo ad un totale di ventun spartiti, di cui tredici sono novità, sei sono repliche in altre città, e un intermezzo.

1707 (Carnevale) « La fede tra gl'inganni » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (1) S. Angelo.

1707 « L'inganno innocente » (Allacci) (2), Udine, Teatro Mantica. Repl. dell'omon. rappr. in S. Angelo nel 1701.

(1) Poesia di F. Silvani. Libr. alla Marc. e altrove. Senza elenco dei cantanti.

(2) Poesia di F. Silvani. Libr. a « S. Cecilia ». A pag. 6, nel « Generoso lettore », si legge: « Alle sue (del dramma) imperfezioni supplirà la virtù... del Sign. Tomaso Albinoni che lo adornò con le preziose sue musiche... ». Cantanti:

- 1707 « Griselda » (Dott. Rolandi) Perugia? Repl. dell'omon. rappr. a Firenze nel 1703.
- 1707 « Le prosperità di Elio Seiano » (Dott. Rolandi) (1) Genova. Teatro del Falcone.
- 1708 (Autunno) « Astarto » (Bonlini, Groppo, Quadrio. Allacci, Sonneck, Wiel) (2) S. Cassiano.
- 1708 (Autunno) « Pimpinone » (Sonneck) (3). Intermezzi comici da eseguirsi nel Teatro S. Cassiano, con l'opera « Astarto ».
- 1708 « Astarto » (Florimo) (4) Napoli, S. Benedetto.
- 1709 (Carnevale) « Ciro » (Bonlini, Groppo, Quadrio. Allacci, Sonneck, Wiel) (5). S. Cassiano.
- 1709 « Tradimento tradito » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel il quale porta: « Poesia del Candi e musica di Gir. Polani » (6). S. Angelo.

Nicola Remolini virt. di S. M. Cesarea (Rodrigo), Giuseppe Zani, (Amurat), Vittoria Ricci, virt. del Ser. di Mantova (Fatime), Lucia Bonetti (Climene), Alba Farsetti (Irene), Margherita Palazzi (Rusteno).

(1) Poesia di N. Minato. Libr. Collez. Rolandi. Ho già detto che questo dramma è citato per l'anno 1727 nella « Tavola cronologica » dell'anonimo cronista genovese; ma l'anno o è sbagliato o risponde a quello di una ripresa, a distanza di vent'anni, nello stesso Teatro del Falcone. Dalle notizie fornitemi gentilmente dal dott. Rolandi, risulta certo essere la musica dell'Albinoni; poichè, nell'elenco dei personaggi è detto: « *Maestro della musica il sign. Tommaso Albinoni* ». Ciò potrebbe significare che ne fosse solo il direttore; ma è questa un'ipotesi che stenta a trovare fondamento nelle stesse usanze del tempo, nonchè nelle condizioni sociali e finanziarie dell'Albinoni che, certo, non si sarebbe mosso da Venezia se non per la esecuzione di un proprio lavoro e non davvero per la sola direzione musicale di un componimento altrui.

Cantanti: Gaetano Aliprandi (Tiberio), G. A. Archi, il Cortoncino, (Elio Seiano), Antonia Toselli (Livia), Stefano Romani, il Pignattino, (Germanico), Barbara Riccioni (Agrippina), G. B. Carboni (G. Cesare), Andrea Franci (Ploncina).

Credo sia il medesimo testo del Minato già musicato da Antonio Sartorio (Venezia, S. Salvatore, 1667, e repl. in Lucca, Teatro Pubblico, 1675) e da Antonio Draghi (Vienna, giorno natalizio dell'Imperatore Leopoldo, 1670). Certo i personaggi sono quelli stessi che figurano nella « Generosità di Tiberio » (variante delle « Prosperità »), su testo del Minato, data più tardi (Venezia, S. Cassiano, 1729) con la musica di Santo Lapis, e B. Cordans.

(2) Poesia Zeno-Pariati. Libr. alla Marc. e altrove. Cantanti: Giovanna Albertini (Astarto), M. A. Garberini, la Romanina (Sidonia), Domenico Cecchi (Fenicio) Francesco Bernardi il Sanesino (Nino), A. Pacini (Agenore). A. Ristorini (Geronzio).

(3) Poesia di P. Pariati. Libr. a « S. Cecilia ».

(4) Cantanti: F. De Grandis (Astarto), V. Chicheri (Fenicio), G. B. Cavana (Nino), Giovanna Albertini (Elisa), Aurelio Marcello (Sidonia), Santa Marchesini (Liseta).

(5) Poesia del Pariati. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: Giov. Paita (Astiège), Stef. Romani (Ciro), M. Domenica Pini (Bardane), L. Diana Griffoni (Emirena), G. B. Carboni (Isaspe), M. Brescelli (Sibari).

(6) Poesia del Silvani. Non si spiega l'informazione del Wiel, in genere, assai

- 1710 « Il tiranno eroe » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (1). S. Cassiano.
- 1711 « Il Giustino » (Allacci, Sonneck, Rolandi) (2), Bologna, Formagliari.
- 1712 (Autunno) « Le gare generose » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (3).
- 1712 « Alarico » (Rolandi). Piacenza, Teatro Ducale (4).
- 1714 « Astarto » (Allacci). Mantova? (Ripr. dell'omon, rappr. nell'08 in S. Cassiano).
- 1715 (Carnevale) « Amor di figlio non conosciuto » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (5).

preciso. Infatti che il testo sia del Silvani e non del Landi lo conferma la lettura dell'omonimo dramma contenuto nel tomo III delle poesie del Silvani (Venezia, 1744). Pertanto anche il nome del musicista è da ritenersi errato. Cantanti: Santa Cavalli (Erifile), G. Paita, genovese (Doristo), M. Brescelli (Endemo), Lor. Parciatti (Alacmene), A. Maria Algieri (Teodora), Angela Algieri (Cleomene).

(1) Poesia di Vinc. Cassani Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: G. Paita (Silla), Santa Scarabelli (Emilia), G. B. Carboni (Rocco), Ant. Bernachi (Pompeo), G. Percaccio (Domizio), Margherita Prosdocima (Valeria).

(2) Poesia di N. Berengan e P. Pariati. Mi valgo particolarmente di una comunicazione assai precisa del Prof. Rolandi, possessore del libretto, dalla quale apprendo che sull'antiporia si legge: « *musica di T. Albinoni celebre suonatore di violino e compositore* ».

(3) Poesia del Conte Ant. Zaniboni. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: Nic. Grimaldi (P. C. Scipione), Vienna Mellini (Ismenia), Stef. Romani, il Pignatino (Sigismondo), G. B. Carboni (Segeste), Maria Eleonora de Scio, la Todeschina (Polissena), Franc. M. Cignoni (Varo).

(4) Ignoro il nome del poeta e la prima esecuzione che, forse, è questa stessa. Libr. Collez. Rolandi. Cantanti: Aless. Scaccia (Alanio), Angela Augusti (Ginevra), Anna di Aubrenille del Ser. Duca di Modena (Brunehilde), G. B. Roberti c. s. (Raimondi), Geminiano Romandini (Enrico), P. P. (Astolfo).

(5) Poesia di D. Lalli. L'br. alla Marciana e altrove. Cantanti: Diamante Scarabelli, virt. di S. A. Ser. di Modena (Tomiri), Margherita Gualandi, detta la Campioli (Meroe), Antonio Archi, detto Cortoncino (Tigrane), Ant. Franc. Carli della Ser. Gr. Princ. Violante di Toscana (Policare), Luca Antonio Mangoni (Doraspe), Costanza Maccari (Oronte), Francesco Braganti (Satiro).

Del librettista Domenico Lalli è interessante leggere il Goldoni; questi ne fa il nome nell'episodio, notissimo, della sua visita al Vivaldi, nel 1735, col quale decidere i cambiamenti da apportare alla « Griselda » zeniana che doveva essere eseguita, per la stagione dell'Ascensione, al S. Samuele. Tale episodio rivive, gustoso e vivido, nel Cap. XXXVI, P. I. dei « Mémoires » goldoniani e nella « Prefazione » al XIII vol. dell'edizione Pasquali delle opere del commediografo. Apprendiamo che, in quell'epoca, il Sig. Domenico Lalli era addetto ufficialmente all'incarico di rifacitore (s'intende delle arie) dei drammi vecchi che venivano via via riportati sulle scene e che volevano, almeno un tantino, a richiesta generale dei pubblici, di nuovo. Ecco come scrive il Goldoni nella « Prefazione » al XIII vol.: « Era da molti anni in possesso di tale esercizio... il Signor Sebastiano Biancardi Napolitano, uomo di estrazione molto civile, il quale lasciata la Patria erasi (non so per qual causa) cambiato il nome, e chiamavasi Domenico Lalli. Aveva egli del genio per la Poesia; e dalle opere sue stampate si può giudicare del suo talento. Le dediche in quel tempo erano decadute di quella fortuna di cui gode-

- 1715 « Astarto » (Allacci). Ripresa al Capranica di Roma. dell'omon, rappr. al S. Cassiano nel 1708.
- 1716 « Radamisto » Ripresa al Teatro Obizzi di Padova dell'omon. rappr. al S. Angelo nel 1698) (1).
- 1717 (Autunno) « Il vinto trionfante del vincitore » (Bonlini, Groppo, nell'Allacci trovo: « Musica di diversi », Quadrio non lo cita, e il Wiel non ne indica la musica. La realtà è la seguente: lo spartito non è che un rifacimento con titolo mutato della « Zenobia » rappr. nel 1694) (2). San Angelo.
- 1717 (Autunno) « Eumene » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel, Max Fehr.) (3) S. Crisostomo.
- 1718 (Carnevale) « Meleagro » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Sonneck, Wiel) (4). S. Angelo.
- 1718 (Carnevale) « Cleomene » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (5). S. Angelo.

vano ne' tempi addietro; ma pure si sostenevano ancora in qualche riputazione: e il Lalli dedicando i libretti de' Drammi vecchi, quando ricomparivano vestiti di nuovo sopra la scena, ne ricavava qualche profitto. Io fui proposto per succedergli in questo impiego; ma non curandomi di un guadagno, che mi pareva assai stravagante, fu detto che l'utile delle dediche resterebbe al Lalli, ed a me la direzione del Teatro... Ciò piacque al Lalli medesimo, e fummo sempre in buona armonia ed amicizia ». Strano guadagno invero, quello del Lalli. Ma il Settecento melodrammatico non deve meravigliare nè meno in questo!

Il Goldoni riprende la narrazione dell'episodio della « Griselda », negli ultimi anni di sua vita, nei *Mémoires*, da lui dettati a Parigi, in francese, tra il 1780 e il 1787.

Vedere sul Lalli anche M. Scherillo, « *La prima commedia musicale a Venezia* », in app. all'« *Opera Buffa Napoletana* », Collez. Settec. Sandron, 1916.

(1) Lib. Cons. Brux.

(2) Poesia di A. Marchi. Libr. alla Marciana. Cantanti: Maria Giusti la Romanina, virt. del Re di Polonia (Zenobia), Felice Novello (Silvio), Giovanna Scalfi (Ersida), Ant. Denzio (Ormonte), Gaet. Fracassini (Lidio). Per le mutazioni dei titoli dei libretti v. quel che ne pensa il Quadrio, op. cit., pagg. 458-59.

Nell'« *Avviso al lettore* » di questo libretto del Marchi si legge: « Nel ristretto termine di pochi giorni sono stato obbligato ad alestire (sic) il presente mio dramma. Questo è lo stesso soggetto (sic), che hai compatito molti anni sono nel Teatro di SS. Giovanni e Paolo (la « *Zenobia regina de' Palmireni* »); ma però ora ridotto più uniforme al tuo genio, ed al gusto moderno, in guisa tale, che ti sembrerà al tutto diverso... ».

(3) Del Fehr V.: *A Zeno und seine Reform d. Operntextes*. Poesia del Salvi. Libr. alla Marciana. Cantanti: Nic. Grimaldi (Eumene), Ant. Bernachi (Clearco), Marianna Bulgarelli (Lisaura), Faustina Bordoni (Berenice).

(4) Poesia di P. A. Bernardoni. Libr. alla Marciana. Cantanti: Domenico Tollini (Meleagro), Teresa Muzzi (Elisa), Pietro Micheli (Agenore, Angela Olivi (Hippomene), G. Fracassini (Creonte).

(5) Poesia di Vinc. Cassani. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: Teresa Muzzi (Teodolinda), Camilla Zoboli (Elmice), Domenico Tollini (Cleomene), Angela Olivi (Eraclidi), G. Fracassini (Demetrio), Pietro Micheli (Orgonte).

Sono da contare dunque, durante quest'intensissimo periodo di lavoro di undici anni, tredici spartiti nuovi di cui dieci per i teatri veneziani, e tre per differenti città taliane, Genova Bologna Piacenza.

Giunti così al 1718, l'Albinoni ha al suo attivo un poderoso complesso di musiche per il teatro e strumentali per camera. La sua attività, sino a quest'anno, è stata esplicita quasi totalmente nella sua città natale; possiamo considerare attendibile l'ipotesi di un'assenza da Venezia, del Nostro, tra il 1698 e il 1700, allorchè era in diretta relazione d'arte con Ferdinando di Mantova come si può presumere dalla dedica a questo principe dell'op. II; sicura è, invece, la sua presenza in Firenze, nel 1703, in occasione della « Griselda » zeniana (1). Ho ricercato, negli archivi genovesi, se per caso l'Albinoni prendesse parte, o comunque, fosse presente, nel 1707, alla rappresentazione, al Teatro del « Falcone », della famiglia Durazzo, de « Le prosperità di Elio Seiano », ma nulla mi risulta in proposito. Anche per le recite bolognesi piacentine e mantovane (dell'11, '12, '14) non è detto siano impliciti trasferimenti dell'autore in quelle città.

Quattro sono, sino al 1718, i teatri che hanno ospitato l'Albinoni in Venezia: SS. Giovanni e Paolo, S. Cassiano, S. Angelo, S. Grisostomo. Il suo nome è quasi sempre accompagnato, sui libretti d'opera di questo periodo, con un « celebre maestro ». Ormai, non è più fatto seguire alcun accenno al suo « diletantismo ».

Nel libretto del « Trionfo d'Armida » (1726) il poeta, il Colatelli, rivolgendosi al pubblico tanto scrive: « Di sommo diletto ti riuscirà la Musica del sempre celebre sig. Tomaso Albinoni ». Il Pesserini usa gli stessi termini, per gli « Stratagemmi amorosi »: « La virtù singolare del celebre sig. T. Albinoni, da te (il pubblico) già più volte sperimentata con l'armonia delle sue note supplirà alle mie mancanze ». Il tutto sta a denotare l'alta considerazione ch'egli, sempre più largamente, andava godendo presso i suoi concittadini, nonchè negli ambienti musicali di numerose altre città italiane. Non solo: anche all'estero, a Monaco, la sua opera è richiesta, allorchè si trattò di organizzare il ciclo delle manifestazioni musicali in onore del Principe Elettore Carlo Alberto di Baviera, figlio dell'Elettore Massimiliano II Emanuele, che andava a nozze con Maria Amalia, figlia dell'Imperatore Giuseppe I (2). È certo che l'Albinoni fu a Monaco in quell'occasione, trattenendovisi un lungo periodo. Siamo nel 1722. Durante questi festeggiamenti vennero rappresentati due lavori albinoniani. Il 18 ottobre si eseguì l'« Adelaide » del Salvi con la musica di Pietro

(1) Vedi a pag. 40 di questo lavoro.

(2) Carlo Alberto nel 1742, il 22 febbraio, dopo varie vicissitudini e contrasti divenne Carlo VII Imperatore, accampando i diritti della moglie Maria Amalia. Per disposizioni di Leopoldo I, in caso di mancanza di successori maschi, le figlie di Giuseppe I avrebbero dovuto prevalere su quelle di Carlo VI, fratello minore di Giuseppe e quindi zio di Maria Amalia.

Torri, compositore di Corte. « I veri amici » di Albinoni è la seconda opera allestita (1) nella serie delle manifestazioni principesche; conosciute le date delle due rappresentazioni: 24 e 27 ottobre. A Monaco ho fatto ricercare se esiste la partitura, ma nulla è venuto in luce. Si sa (2) che vi cantarono G. B. Minelli — il quale restò in Monaco a festeggiamenti finiti, sino al 1729 (3) — la fiorentina Rosa Mazzanti e Lucia Grimani. Durante la prima rappresentazione dei « Veri amici » vennero eseguiti gli intermezzi « Vespetta e Pimpinone » del Pariati cantati da due attori fiorentini, i famosi Ongarelli e Ristorini, al servizio del Langravio di Darmstadt, Ernesto Lodovico. Durante la seconda rappresentazione del melodramma albinoniano, furono cantati, invece, gli intermezzi « Serpilla e Bacocco ». I festeggiamenti continuavano ancora dieci giorni dopo il loro inizio. La sera del 29 ottobre vi furono grandi luminarie e fu eseguita una serenata « Gli applausi delle Muse », di cui è restato solo il libretto (4). Il 4 novembre ebbero chiusura le manifestazioni con un grande torneo e con la rappresentazione del « Trionfo d'amore » di Pietro Pariati con musiche dell'Albinoni. Sull'antiporta del libretto sta scritto: « Componimento poetico per servire ad un Carosello di due squadre l'una di guerrieri romani, e l'altra di guerrieri greci, da eseguirsi nella elettorale Corte di Monaco, per comando di S. A. E. festeggiando le nozze dei principi Carlo Alberto, principe elettorale di Baviera, e Maria Amalia principessa elettorale di Baviera, Arciduchessa d'Austria, l'anno 1722 ». Ricorderò che l'autore del libretto, Pariati, era in quell'epoca insieme allo Zeno poeta cesareo presso Carlo VI, a Vienna.

Al termine di questi festeggiamenti imperiali Albinoni fa ritorno in patria. In quello stesso anno 1722 il S. Angelo di Venezia per il Carnevale aveva rappresentato « Gli eccessi della gelosia ». Il lavoro piacque, tanto che fu ripetuto nel '24 col titolo « Mariane ». Col '23 si apre l'ultimo periodo, particolarmente produttivo, melodrammatico del violinista. Secondo il mio sistema produco qui sotto la serie completa di questi componimenti scritti e rappresentati tra il 1723 e il 1740.

1723 (Autunno) « Ermengarda » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Alacci, Sonneck, Wiel) (5). S. Moisè.

(1) Si legge nel frontispizio del libretto: « Secondo drama per musica da rappresentarsi in occasione che si festegiano le augustissime nozze de Serenissimi Sposi Carlo Alberto principe elettorale di Baviera etc. e Maria Amalia principessa elettorale etc. l'Anno MDCCXXII ». Stampato a Monaco da Enrico Teodoro di Cötten.

(2) Rudhart F. M.: *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, vol. I, Monaco, 1865. Il libretto dei « Veri amici » si conserva a Mannheim.

(3) Tornò a cantare al S. Moisè di Venezia il 1724, nel dramma dell'Albinoni « Scipione nelle Spagne ».

(4) A Monaco.

(5) Poesia di A. M. Luchini. Libr. alla Marciana e altrove.

- 1723 (Carnevale) « Eumene » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel (1); non è una ripresa dello omon, rappr. in S. Grisostomo il 1717, chè il libretto è mutato; il primo era del Salvi e questo secondo è dello Zeno. S. Moisè.
- 1724 (Autunno) « La Mariane » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (2). S. Angelo. È una ripresa degli « Eccessi della gelosia » cui collaborò il Porta. Vi si legge: « La musica delle arie è del Sig. Giovanni Porta, a riserva di quelle segnate con stellato, che sono del primo lor compositore (l'Albinoni) ».
- 1724 (Autunno) « La serva astuta » (Collez. Rolandi) (3). Teatro degli Accademici Candidi Uniti. S. Giovanni in Persiceto.
- 1724 (Autunno) « Laodice » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (4). S. Moisè.
- 1724 (Carnevale) « Antigone tutore di Filippo Re dei Macedoni » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (5). In collaborazione con Gio. Porta. S. Moisè.
- 1724 (Ascensione) « Scipione nelle Spagne » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (6). S. Samuele.
- 1725 (Carnevale) « Didone abbandonata » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Sonneck, Wiel) (7). S. Cassiano. Tener presente che è

(1) Poesia di A. Zeno.

(2) Poesia di D. La.li. Libr. alla Marciana. Cantanti: G. Paita (Agrippa), Rosaura Mazzanti (Mariane), Giacinta Spinola, virt. del Ser. Pr. Antonio di Parma (Arminda), G. Carestini (Ottaviano), G. Raina (Tolomeo), Elisabetta Moro (Dario).

(3) Cambia il titolo, ma i personaggi ed il contenuto sono quelli di « Vespetta e Pimpinone ».

(4) Poesia di Ang. Schietti. Libr. alla Marciana. Cantanti: Chiara Orlandi (Laodice), Angelo M. Cantelli, virt. del Ser. Pr. di Modena (Mitridate), Stella Fortunata Cantelli (Dorisba), Ant. Gaspari, virt. Ser. P. di Armatat (sic) (Ariarate), Anna Giro (Clistene), ovvero la Giraud amica e assistente di Antonio Vivaldi, proprio in questo periodo; v. « Mémoires », vol. I, del Goldoni.

(5) Poesia di G. Piazzon. Libr. alla Marciana. Cantanti: Gaetano Pineti (Antigono), Anna Mongani (Fizia), G. A. Reina (Filippo sotto nome d'Aminta), Francesca Lebrette (Aspasia), Bart. Strapparapa (Cratero), Elisabetta Moro (Argeo).

(6) Poesia di A. Zeno. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: G. B. Minelli, virt. di Cam. di S. A. Elett. di Baviera (Scipione), Marianna Laurenzani, virt. di S. A. il Pr. Filippo Darmstadt (Sofonisba), Lucia Facchinelli (Elvira), Stefano de' Romani (Lucejo), Ant. Barbieri, virt. di S. A. il Principe Darmstadt (L. Marzio), G. Ristorini.

(7) Poesia di P. Metastasio. Cantanti: M. Anna Benti Bulgarelli (Didone), Nic. Grimaldi (Enea), Domenico Gizzi, virt. della R. Cappella di Napoli (Araspe) (v. Tav. N. 1), Teresa Peruzzi detta la Denzia (Selene), Pietro Baratti, servit. di S. A. il Duca di Massa (Osmida).

l'Albinoni il primo a far conoscere ai veneziani il teatro del Metastasio. Nell'Allacci trovo, a proposito di questo melodramma: « Replica nel nuovo Teatro di Crema in occasione della Fiera di Settembre, e di Ottobre dell'anno 1726. Musica del suddetto Albinoni ».

- 1725 (Carnevale) « La Mariane » (Collez. Rolandi). S. Angelo. Tutto come nel 1724.
- 1725 (Autunno) « Alcina delusa da Ruggero » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (1). S. Cassiano.
- 1725 « Lucio Vero » (Dott. Luin) Raudnitz.
- 1725 « Lucio Vero » (Dott. Luin) Praga.
- 1726 « Didone abbandonata » (Allacci) Crema. Teatro Nuovo.
- 1726 « Statira » Prima edizione per il Teatro Capranica di Roma (2).
- 1726 « L'inganno innocente » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Wiel) (3). S. Cassiano. È una ripresa dell'omon. rappr. in S. Angelo il 1701.
- 1726 (Novembre) « Dido ». Esecuzione a Breslau, in lingua tedesca, della « Didone abbandonata » metastasiana rappresentata l'anno prima, con la musica di Albinoni, in S. Cassiano.
- 1726 (Carnevale) « La Mariane » (Sonneck) Firenze, Teatro di via del Cocomero.
- 1726 « Il trionfo d'Armida » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci (nel « Supplemento »), Sonneck, Wiel) (4). S. Moisè.
- 1727 (Ascensione) « L'incostanza schernita » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (5). S. Samuele.

(1) Poesia di Ant. Marchi. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: A. Maria Morgani (Alcina), Giovanni Dreyer detto il Todeschino (Ruggero), Angiola Zannucchi, virt. di S. A. il Pr. d'Armstadt (sic) (Bradamante), Giulia Paronetti, veneziana (Melissa), Teresa Zannucchi, bresciana (Alindo), Giuseppe Toselli (Idraps). Secondo il Wiel con quest'opera furono dati gli intermezzi « L'impresario delle Canarie »; notizia che non posso avvalorare con altre testimonianze.

(2) Poesia di A. Zeno e P. Pariati. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: Gaetano Valletta (Statira), Domenico Riccio « *allievo del Sig. Gasperini* » (Barsimo), Francesco Costanzi, virt. dell'elettore di Baviera (Oronte), Ant. Raino (Dario), Domenico Gemiresi (Arsace).

(3) Poesia del Silvani. Cantanti: G. Toselli (Amurat), A. Maria Mongani (Fatime), Angiola Zannucchi (Climene), Giulia Paronetti (Irene), Gio. Dreyer (Rodrigo), Teresa Zannucchi (Rusteno).

(4) Poesia di Colatelli. Libr. alla Marciana. Questo dramma era stato rappresentato l'anno 1703 col titolo « L'onor al cimento » con musica di T. Orziani.

(5) Poesia di Cassani. Libr. alla Marciana. Cantanti: Pio A. Fabri (Filandro),

- 1728 (Autunno) « Le due rivali in amore » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (1). S. Moisè.
- 1728 « Astarto » (Dott. Luin) Praga.
- 1728 (Carnevale) « Griselda » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (2). S. Cassiano. Il Bonlini (pagg. 208-9) reca: « Questo drama, ch'or tiene qualche Riforma, è quello che comparì la prima volta su l'istesso teatro con Musica del giovine Polarolo l'anno 1701, e poi con musica dell'Orlandini su quello di S. Samuele l'anno 1720 ». Naturalmente il Bonlini non registra l'edizione musicale fiorentina del '03 fatta dall'Albinoni del dramma zeniano.
- 1728 « L'incostanza schernita » (Dott. Rolandi) Ripr. al Formagliari di Bologna dell'omon. dramma rappr. l'anno primo a Venezia (3).
- 1729 « Il concilio dei pianeti ». Trovo nell'Allacci: « Serenata a tre voci in dimostrazione di giubilo per la nascita del Defino cantata nel Palazzo del sig. Conte Lauguet de Gergy, Ambasciadore di S. M. Cristianissima presso la Sereniss. Repubblica di Venezia alli 16 ottobre 1729. » Poesia di incerto autore, musica di Tomaso Albinoni. Il Fétis conferma la notizia dell'Allacci. Tale notizia è ribadita anche dal Caffi, nella « Storia della musica teatrale », loc. cit., e dal Riemann, con lo stesso anno, ma con il luogo di rappresentazione mutato: Roma, anziché Venezia. Credo sia in errore il Riemann, perchè l'Allacci è troppo chiaro e preciso. È possibile, se mai, si tratti di una replica romana della Serenata.
- 1729 « Filandro » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (4). S. Moisè. È la seconda edizione della « Incostanza schernita ».

Aut. Pasi (Dafni), Dom. Annibali (Uranio), Giovanna Gasparini (Corinna). Fu scritta ed eseguita in onore di Clemente Augusto, elettore di Colonia, allorchè, nel '27, venne in Italia per invito di Benedetto XIII. Il quale si recò incontro all'ospite sino a Viterbo. L'Elettore, nel suo viaggio, era accompagnato dalla sorella Violante di Baviera, Granduchessa di Toscana, sposa a Ferdinando III de' Medjci cui Albinoni dedicò nel 1701 l'op. III. Questo dramma ebbe l'anno appresso, nel '28, al Formagliari di Bologna, una ripresa.

(1) Poesia di A. Aureli. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: T. Peruzzi (Elena), Angelo M. Monticelli (Paride), Paula Corvi (Eunone), G. Narici (Mertillo).

(2) Libr. a « S. Cecilia ». Cantanti: Filippo Finazzi (Gualtiero), Rosa Croci (Griselda), Teresa Zanardi (Oronta), Giacinta Spinola (Tigrane), Aless. Veroni (Ottone), Anna Calori (Corrado).

(3) Libr. Collez. Rolandi. Cantanti: Pietro Berutti virt. di E. A. il Principe di Darmstadt (Filandro forestiere), M. G. Gasparini, c. I., (Corina), Francesco Bertolli Romano (Dafne).

(4) Poesia di V. Cassani. Libr. Cons. Brux. Cantanti: Andrea Costa (Filan-

- 1729 « Infedeltà delusa » (Allacci: « *Dramma pastorale rappresentato nel Teatro delle Grazie della città di Vicenza, in occasione della Fiera di Maggio dell'anno 1729. Padova, per G. B. Canzotti, 1729. Poesia di incerto autore. Musica di Albinoni.* L'Allacci, quindi, non rileva l'identità di questo dramma con « *L'incostanza schernita* ».
- 1730 « Statira » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Wiel) (1). S. Angelo. Ripresa dell'omon. rappr. al Capranica di Roma, nel 1726.
- 1730 « Elenia » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (2). S. Angelo.
- 1730 (Carnevale) « *Li stratagemmi amorosi* » (Bonlini, Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (3). S. Moisè.
- 1731 (Autunno) « *Il più fedel tra gli amanti* » (Sonneck) Treviso, Teatro Dolfin.
- 1732 (Autunno) « *Ardelinda* » (rammento che non possiamo più basarci d'ora in poi sulle notizie del Bonlini, chè la sua cronistoria si arresta al 1730. Groppo, Quadrio, Sonneck, Wiel) (4). S. Angelo.
- 1732 « *Ardelinda* » (Allacci: « *Replicato nel Teatro Dolfino di Trevigi nell'anno stesso. Musica del suddetto Albinoni* »).
- 1732 (Carnevale) « *Gli avvenimenti di Rugero* » (sic) (Groppo, Quadrio, Allacci (nel « *Supplemento* »), Sonneck, Wiel) (5). S. Moisè. Titolo mutato dell'« *Alcina delusa da Ruggero* ».
- 1734 (Carnevale) « *Candalide* » (Groppo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (6). S. Angelo.

dro), Teresa Peruzzi (Corinna), Paola Corvi (Arsinda), Ang. Monticelli (Dafni), Cecilia Grepaldi (Uranio).

(1) Poesia di A. Zeno. Libr. Cons. Brux. Cantanti: G. Gasparini (Statira), A. Peruzzi (Barsina), C. Pignotti (Arsace), D. Lolli (Oribasio).

(2) Poesia di Luisa Bergalli. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: C. Pignotti (Teseo), G. Gasparini (Elenia), M. Peruzzi (Arianna), D. Lolli (Alindo), M. S. Cattaneo (Ismene).

(3) Poesia di F. Passerini. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: A. Mongani (Diomeda), G. Spinola (Oristeo), M. Camatti (Diotilde), F. Fontana (Trasimide), G. Michieli (Elvidio).

(4) Poesia di B. Vitturi. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: Greg. Babbì (Eumene), Antonia Carmenati (Ardelinda), Pietro Maurigi (Ateste), G. Guetta (Aspasia), Chiara Orlandi (Fernando).

(5) Poesia di A. Marchi. Libr. alla Marciana e altrove. Cantanti: F. Novelli (Ruggero), M. Laurenti (Alcina), Veneranda Pendisich (Bradamante), Laura Bambini (Alindo).

(6) Poesia di B. Vitturi. Libr. alla Marciana. Cantanti: A. Zannucchi (San-

1740 (Carnevale) « Artamene » (Gropo, Quadrio, Allacci, Sonneck, Wiel) (1). S. Angelo.

Come si può constatare, dei trentasei titoli compresi in diciannove anni di lavoro (1729-'40), solo ventidue di essi sono novità, quattordici non sono che riprese o rifacimenti, o seconde edizioni dal titolo mutato. Produzione enorme, la quale va rallentando di intensità tra il '32 e il '40; periodo che corrisponde, invece, al più intenso lavoro teatrale dell'altro veneziano Antonio Vivaldi, e che vede l'affermarsi e l'intensificarsi della nuova maniera teatrale di cui i rappresentanti essenziali, in questa fase storica del melodramma, vanno identificati in Baldassare Galuppi (nato nel 1706), G. Adolfo Hasse (1699), G. B. Pescetti (1704), G. B. Lampugnani (1706), Gaetano Latilla (1711), ossia della generazione che nasce intorno al 1700 e che comincia a produrre circa il 1720.

Giunto al 1740, Tomaso Albinoni ha prodotto per il teatro almeno quarantotto opere diverse, più tutti i rifacimenti e le riprese. Numero imponente davvero ma che, tuttavia, non risponde con esattezza a quello, ancor più elevato, che si trova citato nel libretto della « Candalide », penultimo lavoro teatrale del Nostro: « la musica è del celebre sig. T. Albinoni Veneto, ed è l'ottantesima opera da lui posta in Musica ».

Gli ultimi dieci anni di sua vita, Albinoni li trascorre nel più assoluto silenzio, chè anche le *Sei sinfonie a quattro* (manoscritte a Darmstadt), di importanza artistica e storica veramente eccezionale, come dimostrerò nella parte analitica di questo saggio, sono composte tra il '35 e il '40. E il più assoluto silenzio continua a mantenersi, nelle cronache veneziane, intorno a lui per tutto il secolo che fu suo. Il buio non è stato dileguato col passar degli anni e dei secoli; e certamente, non pochi elementi biografici, col trascorrer del tempo, debbono essere andati dispersi o, per lo meno, sparsi in così confusa maniera, da renderne quasi impossibile il ritrovamento mediante un disciplinato e rigoroso metodo di esplorazione (particolarmente in questo periodo di emergenza, nel quale le ricerche sono rese pressochè inattuabili, per la difficoltà di rintracciare i materiali d'archivio e di biblioteca, quasi ovunque, messi al sicuro dalle minacce belliche).

tippo), R. Cirilli (Candalide), F. Bilanzoni (Gusmano), M. Nicolini (Polimeno), Marta Arrigoni (Emirena).

(1) Poesia di B. Vitturi. Libr. alla Marciana. Cantanti: Cat. Aschieri (Palmanone), G. Fozzi (Artamene), A. Asbieri (Sandalinda), L. Bambini (Akbar), G. Baroni (Cosru).

LA PRODUZIONE PER STRUMENTI

A) ANNI DI STUDIO E DI ASSIMILAZIONE — LA « SONATA A TRE » E LA SUA DIFFUSIONE IN VENEZIA TRA IL 1650 E IL 1700

La seconda metà del XVII secolo occupa, nella storia della musica strumentale italiana, quel posto preponderante che, di comune intesa, gli studiosi le son venuti riconoscendo, in Italia e fuori, sin dai primi tempi dell'indagine storica in questo campo dell'ingegno umano. Corelli è l'epicentro; punto di riferimento, ossia punto di partenza e di arrivo. Con la sua produzione si stabilisce definitivamente il dominio preciso — e dunque finalità estetiche ed etiche, nonchè culturali, — dello strumentalismo da camera. La *Sonata a tre* corelliana come si presenta, subito si afferma; non è essa rigorosa affermazione dell'artista che, pur creando il *capolavoro*, affronta le altrui individualità e non sa fino a qual segno potrà vincere; è piuttosto, la *Sonata a tre* del Corelli, entità formale e spirituale che trova consacrazione immediata al di là della persona e dell'artista, e che è accolta ed accettata quasi dogma, formola indissolubile, combinazione geometrica basilare, perchè chiaramente risolvibile, ad ogni esame la si voglia sottoporre.

Con la *Sonata a tre* ha vero inizio una nuova vita musicale italiana ed europea. Con la razionalità del suo schema formale e con la chiarezza dei suoi requisiti emotivi, tale tipo di composizione strumentale, sin dal suo primo apparire, si identifica con quelle che sono le aspirazioni pratiche e meditative del secolo. Più che parlare di « gusto dell'epoca », sarebbe da considerarsi, invece, il significato preponderante che l'arte strumentale da camera era andata assumendo, venuta a contatto con intrinseche esponente della società in cui e per cui quest'arte era nata. Ma il Torchi — sempre nel suo scritto già citato — inizia la sua trattazione corelliana con questi termini: « Arcangelo Corelli cominciò col sacrificare al gusto dell'epoca la sua op. I: (12) *Sonate a tre* (due violini, violone o arcileuto e basso per l'organo), del

1681, divise in tre o quattro parti, con parecchie spezzature di tempo, con *soli* e figurazioni minute, depongono di ciò » (1). A parer mio non si tratta di sacrificio; a meno che il *sacrificare*, in questo caso, sia un'offerta piena d'amore e di dedizione per una divinità saggia prudente e feconda. E, guarda combinazione, è questo un culto cui ognuno reca il suo sacrificio con fede ed osservanza profonda: tali da rappresentare la più intima convinzione, la più fervida aspirazione di quei sacerdoti, numerosissimi invero, e non tutti accecati dal culto. A dimostrare la insufficienza critica e la ristrettezza panoramica del giudizio del Torchi basterebbe distogliere lo sguardo dal « punto » che ci riguarda, l'Albinoni, e farlo correre lungo la curva dell'orizzonte su cui rifulge l'astro corelliano. E facendo ciò, sia pure sommariamente, abbracciamolo in tutti i punti cardinali, quest'orizzonte; e constatiamo quali siano gli spazi che si aprono alla nostra vista, con apporti e risorse di immagini e di luci, su quel panorama di cui la *Sonata a tre* rappresenta il « primo piano » visivo.

Escludo dal panorama che sto per tracciare — poichè non è mia intenzione di rifare qui la storia della *Sonata a tre* (2) — l'ebreo Salomone Rossi e Biagio Marini che, insieme al Buonamente, Tarquinio Merula e Francesco Turini, sono i creatori e i sostenitori primissimi del genere strumentale in questione; e ciò faccio perchè, dovendo delimitare le zone produttive che confinano con quella dell'Albinoni, quei cinque nomi, cioè il Rossi, il Marini, il Buonamente, il Merula, il Turini, mi costringerebbero ad allargare di soverchio la visuale, senza, d'altra parte, arrecarmi alcun giovamento storico. Prendo, quindi, come limiti il 1650 e il 1700; al centro, come nascita, sta Albinoni (1671). Egli è pronto al cimento solo verso il 1688-90, perchè in questi anni ha terminato il suo tirocinio; e compare, soffuso di una luce tutta sua, su quell'orizzonte, nel '94, con la raccolta di *Sonate a tre*, op. I pubblicata dal veneziano Sala. Ora, vediamo quanto intorno a lui era avvenuto (1650-95) e quanto stava per verificarsi (1690-1700), ossia quanto sarà attuato, contemporaneamente alla sua produzione, che prende inizio, si tenga presente, nell'ultima decade del secolo.

L'anno di nascita dell'Albinoni, il 1671, equilibra il suo periodo assimilativo-formativo collocandolo al centro della fase di congiunzione di due cicli produttivi dello strumentalismo italiano: l'uno, comprendente circa tre generazioni, in piena efficienza di diffusione, specialmente negli anni compresi tra il 1650 e l'85, coi nomi di G. B. Mazzaferata, Maurizio Cazzati (1620), Marco Uccellini, Legrenzi (1626), G. Maria Bononcini (1640), Domenico Gabrielli, detto Menghino del Violoncello (1640), G. B. Vitali (1644), Alessandro Stra-

(1) Op. cit.

(2) V. H. Riemann, in *Präludien und Studien*, vol. III: « Die Triosonaten der Generalbass Epoche ». Lipsia.

della (1645), Giuseppe Torelli (1650), Arcangelo Corelli (1653), G. B. Bassani (1657); l'altro, significato nel bel mezzo di questa stupenda fioritura, nei nomi, tutti di una stessa generazione, di Giulio Taglietti (1660), Giuseppe Aldrovandini (1665), Giorgio Gentili (1668), Antonio Veracini, Antonio Vivaldi (1669) (1), Albinoni (1671), Antonio Caldara (1670), Francesco A. Bonporti (1672), Evaristo Felice Dall'Abaco (1675), Francesco Geminiani (1674). Questa generazione comincia a produrre circa dieci o dodici anni prima della fine del secolo, proprio allorchè sboccia quell'altra generazione che concluderà, verso il 1760, il secolo d'oro della musica strumentale da camera italiana (1650-1760 circa); Giuseppe Valentini (1681), Benedetto Marcello (1682), Alessandro Marcello (1684), Giuseppe Matteo Alberti (1685), Domenico Scarlatti (1685), F. M. Veracini (1685) (questo è anche l'anno di G. S. Bach e di G. F. Haendel), Carlo Tassarini (1690), P. A. Locatelli (1693), Tartini (1692), Giuseppe Sammartini (1693), e un poco in ritardo nascono G. B. Sammartini (1701), B. Galuppi (1706) e Lampugnani (1706).

Albinoni, per ciò, ha gli esempi diretti e gli insegnamenti più palpitanti dei più celebrati rappresentanti dello strumentalismo secentesco; assiste, d'altra parte, al lavoro dei suoi coetanei (di cui un buon numero veneziani o veneti: oltre di lui, Vivaldi, Gentili, i due Taglietti, Caldara, Bonporti, Benedetto e Alessandro Marcello); e dei successivi strumentalisti osserverà, giudicherà, condividerà evoluzioni aspirazioni e ispirazioni.

Venezia e Bologna (Modena e Ferrara sono in secondo piano ma pur esse importanti) si disputano un primato: quello della diffusione del repertorio sonatistico e, comunque, strumentale. E tra Venezia e Bologna lo scambio e l'integrazione delle locali produzioni avvengono con regolarità e intensità quasi commerciali. Chè, in queste due città, non è solo il pubblico preparato e pronto ad accogliere e ad applaudire, si bene il torchio a stampare.

Il nostro Tomaso, dunque, il figlio del benestante, di colui che può finanziariamente, del borghese ricco, di ottima condizione sociale, del commerciante in carta che, senza dubbio, avrà venduto la sua merce a tipografi (non esclusi quelli musicali) di Venezia, di Bologna, forse anche di Amsterdam; Tomaso, dicevo, non avrà troppo stentato a procurarsi tutto quello che di più utile, di più consigliabile poteva essere fornito alla sua preparazione formale e intellettuale.

Nel 1680 sono ancora oggetto di studio e punto di riferimento, per gli autori o « dilettanti » contemporanei alcuni musicisti che avevano cominciato ad agire verso il '40, e anche prima; ad esempio Maurizio Cazzati emiliano. Le ristampe bolognesi di alcune sue opere

(1) Adotto, per il Vivaldi l'anno di nascita ritrovato dal Torrefranca in un vecchio repertorio, anche se non comprovato ancora da documenti, perchè mi sembra accettabile.

(l'op. XVIII di *Sonate a tre*, Bologna, 1679) (1) confermano la fama che egli tuttavia andava riscuotendo nell'ambiente musicale bolognese e veneziano. Venezia, ancora il maggior centro editoriale d'Italia ed anche d'Europa, aveva dato diffusione alla prima parte, densissima (venti numeri), dell'opera strumentale e vocale del Cazzati, e quindi anche a quest'op. XVIII, nel 1657 (2), ma, tutt'altro che dimentica di questo copioso compositore, nell'85 gli ristampa l'opera LXV di *Mottetti a voce sola*. Venezia diffonde, anche tra il 1639 e il '67 (3), l'opera strumentale di Marco Uccellini modenese; ed è proprio questo, il '67, l'anno della stampa veneziana delle *Partite a cinque* scritte dal tedesco Giov. Rosenmüller (4).

Legrenzi, che, sebbene bargamasco di nascita, può pur essere considerato artista veneziano, ebbe in Venezia una ristampa nell'82 (5) della sua op. X « La cetra », vivido documento dello strumentalismo veneziano secentesco « vecchio stile ». Sono *Sonate a due tre e quattro*, che l'Albinoni, senza dubbio, ebbe sottomano, insieme a tutto l'altro vastissimo repertorio legrenziano, in gran parte di *Sonate a tre*, totalmente stampato a Venezia (molte le ristampe bolognesi del Monti, tra le quali, importantissima, quella del '71 dell'op. VIII). Ed alla *Sonata a tre* può dirsi che G. Maria Bononcini in Modena limiti la sua aspirazione di compositore strumentalista. Sono i fratelli Magni, successori di Angelo Gardano, famoso editore veneziano del XVI, nel 1666, a dare alla luce la sua opera I: « I primi frutti del giardino musicale » (6), di cui il bolognese Giacomo Monti, tre anni dopo, nel '69, fornirà una bellissima ristampa assai ampliata dall'autore e mutata nel titolo: « Varii fiori etc. » (7); e quest'opera dovette essere studiata dall'Albinoni: chè essa costituirà, come vedremo, insieme agli « Artefici musicali », op. XIII, di G. B. Vitali (1689) il precedente per i *canoni* op. VIII del Nostro (1721). Lo stesso Vitali contribuisce ad arricchire il repertorio della *Sonata a tre*, tra il '66 e il '92, accolto con eguale ospitalità dagli editori veneziani, bolognesi e modenesi (8); nel contempo accudisce alla affermazione di complessi più vasti (*Sonate e balli a quattro e a cinque*). E questi son gli anni in cui A. Stradella lancia alcune forme la cui arditezza è sinonimo di genialità in-

(1) Presso G. Monti. Esempl. del « G. B. Martini ».

(2) Presso Alessandro Vincenti.

(3) È di quest'anno l'op. IX « *Sinfonie e concerti brevi, e facili, a uno, a due, a tre, e a quattro strumenti* » dell'Uccellini, stampata da F. Magni detto il Gardano. Esempl. del « G. B. Martini ».

(4) Un esemplare di questa ediz. veneziana delle *Partite* del musicista sassone si trova a Zurigo (Allgemeine Musikgesellschaft).

(5) Venezia, Gardano. Esempl. del « G. B. Martini ».

(6) Esempl. del « G. B. Martini ».

(7) Esempl. del « G. B. Martini ».

(8) Gli editori del Vitali furono: a Venezia: F. Magni; a Bologna: Marino Silvani, Giacomo Monti; a Modena: G. Gaspero Ferri, Ant. Vitaliani, Crist. Canobi.

ventiva (intendo alludere al *concertino* e al *concerto grosso* delle sue sinfonie e dell'oratorio « San G. Battista ») (1); ma non tralascia, lo Stradella, di dare quanto di meglio gli concede la sua preparazione pratica e spirituale nella *Sonata a tre* (2).

Anche Giovanni B. Bononcini, figlio, contemporaneamente all'Albinoni, si dedica con tutto il rigore della scienza e con tutta la forza della sua inventiva, al genere della *Sonata a tre*, di cui ci restano insigni saggi lodati dallo stesso Padre Martini. L'opera del fanciullo prodigio (3) non restò certo ignota all'Albinoni; opera che precede di circa nove anni quella del Nostro.

G. B. Mazzaferata, con non poca maestria, contribuisce all'onore della *Sonata a tre*, pubblicando a Bologna il primo libro delle *Sonate a due violini con un bassetto viola se piace*, op. V, di cui si ha una ristampa veneziana del '78 (4). Bologna in primo luogo, e poi Venezia, fanno conoscere, tra il '77 e i primi del XVIII secolo, la pregevole e compendiosa opera vocale-strumentale di G. B. Bassani, nella quale degne di elogio sono le *Sonate da camera a tre* e le *Sinfonie a più strumenti* opp. I e V (5).

Corelli inizia la sua luminosa carriera producendo una raccolta di *Sonate a tre*, nel 1681, perchè a spingerlo, a ispirarlo e a convincerlo è la sua giusta autorevole valutazione personale, esplicita col proprio intenso lavoro, e consacrata con la più piena vittoria. All'op. I, segue, nell'85, l'op. II pure di *Sonate a tre*. E lo stesso volume strumentale, gli stessi modelli costruttivi riappaiono nell'opera successiva, nell'89, e ancora nell'op. IV del '94. Tale insistenza denota piena convinzione dell'autore che professa fede in una forma e in una *quantità* strumentali assolutamente definite, quanto all'equilibrio architettonico e alla densità sonora. Ma a Venezia e a Bologna, particolarmente col caso Corelli, siamo in presenza di un esempio oltremodo significativo; la fama del musicista emiliano, che in Roma ha colto or ora i suoi primi onori, giunge, sin dal suo iniziale apparire, in tutta la sua vastità, in quelle due città. Infatti, alla prima edizione romana di

(1) Il « G. B. Martini » di Bologna ne possiede due esemplari manoscritti dell'epoca.

(2) Ho studiato due bellissimoi esemplari di *Sonate a tre* dello Stradella contenuti in due Raccolte a stampa, l'una, senza data ma certo a Bologna della fine del XVII secolo (la 2ª Sonata è dello Stradella); Esempl. del « G. B. Martini »; l'altra pure a Bologna, per G. Monti, nel 1680 (la 6ª Sonata è dello Stradella).

(3) G. B. Bononcini esordì a tredici anni, nell'85, coi *Concerti da camera a tre*, op. II, pubblicati a Bologna da G. Monti (esempl. del « G. B. Martini »); della sua età fornisce notizie il Bononcini stesso nella prefaz. all'op. III, *Sinfonie a cinque, sei, sette e otto strumenti*, edita dal Silvani (esempl. del « G. B. Martini ») che è preceduta di un solo mese dall'op. II.

(4) Tutti e due gli esempl. di queste edizioni si trovano al « G. B. Martini ».

(5) *Ambedue* edita da G. Monti nel '77 e nell'83 (esempl. del « G. B. Martini »); una ristampa dell'op. I è fatica editoriale del veneziano Bertoli (da quanto ci tramanda l'ediz. del 1745 dell'« *Armonico pratico al cimbalo* » del Gasparini).

Giov. Angelo Mutij dell'op. I (1681) ecco seguire, dopo neanche un anno, quella bolognese di G. Monti e, l'anno di poi, nell'83, quella veneziana del Sala (1); ma gli editori romani, Komarek, Mutij, Pietra Santa, Mascardi, i bolognesi Giacomo, Pier Maria Monti e Silvani, i modenesi Antonio Vitaliani e gli eredi Soliani (il Roger di Amsterdam darà alla luce, postumi, i *Concerti grossi* nel 1714) lanciano, con tutta contemporaneità (spesso in uno stesso anno), (2) le cinque opere del fusignanese. Torelli, in Bologna pei tipi di G. Micheletti, nell'86, ha già licenziato le *Sonate a tre* dell'op. I e nel '92, sempre in Bologna e per lo stesso stampatore, farà uscire le sei *Sinfonie a tre* coi *Concerti a quattro*. Il 1689 è l'anno degli importantissimi *Ricercari per violoncello solo con un canone a due violoncelli ed alcuni Ricercari per violoncello e Basso* di D. Gabrielli, pubblicati a Bologna per P. M. Monti. Nel 1684 aveva dato alla luce l'op. I di *Sonate a tre*.

Ma una produzione esuberante e prepotente di *Sonate a tre* quasi fomentata dal calore fermentante di una serra, si stringe e si avviluppa attorno al nostro dilettante, proprio nell'ultimo decennio del XVII secolo — il periodo decisivo per l'arte sua — e nei primissimi anni di quello successivo. Antonio Veracini pubblica, nel '92 la sua op. II di *Sonate a tre* (3) cui segue, nel '96 l'op. III per lo stesso complesso sonatistico (4). Ecco, nel '94, le *Sonate a tre* di Albinoni, pubblicate dal Sala; pure a Venezia, e per i tipi del Sala, due anni più tardi F. A. Bonporti fa uscire la sua op. I. Non passano molti anni e Caldara, nel '99 e nel 700, divulgherà il suo repertorio sonatistico *a tre*, con le opp. I e II, sempre sotto gli auspicj tipografici di Giuseppe Sala. I due Taglietti, Giulio e Luigi, da Bologna, il primo nel '95 (5) e il secondo nel '97 (6), tutte e due con l'opera prima, restano in quell'ambito stilistico, dal quale non si allontana nè meno il Vivaldi esordiente, il Vivaldi dell'op. I, nel 1695 circa. Anch'egli comincia la sua attività strumentale col « sacrificare » un'opera intera di *Sonate a tre* al « gusto del tempo », che però evidentemente era anche quello del grande musicista veneziano. Con un particolare comportamento del violoncello « obbligato », nel '95 (7), vedono la luce le

(1) Le due stampe bolognesi di quest'op. I del Corelli sono possedute dal « G. B. Martini » di Bologna; della stampa veneziana del Sala conosco l'esempl. che si trova al R. Conserv. « B. Marcello » di Venezia.

(2) L'op. II esce, nell'85, in tre stampe; l'una del romano Mutij, l'altra del bolognese G. Monti, e la terza del Vitaliani a Modena. L'op. IV, nel '94 ha pure un'ediz. romana del Komarek e un'altra bolognese di P. M. Monti. Tutte le ediz. cit. sono consultabili presso il « G. B. Martini ».

(3) Firenze, per Antonio Bavesi. Esempl. del « G. B. Martini ».

(4) Modena, per Fortunio Rosati. Esempl. del « G. B. Martini ».

(5) Bologna, per Carlo M. Fagnani. Esempl. del « G. B. Martini ».

(6) Bologna, per M. Silvani. Esempl. del « G. B. Martini ».

(7) Bologna, per P. M. Monti. Esempl. del « G. B. Martini ».

Sonate da camera a tre, a quattro strumenti, op. II del bolognese Giuseppe Jacchini. Verso la fine del secolo il veneziano Giorgio Gentili pubblica presso A. Bortoli l'op. IV di *Sonate di violino a tre* (1); mentre sui primissimi del '700 Dall'Abaco è alla sua op. III di sei *Sonate da camera e sei da chiesa a tre*, e G. Antonino Adrovandini è alle sue opp. IV e V (1703-'06) sempre per il medesimo complesso.

Ebbene il fulgore di questa grande sorgente luminosa non offusca menomamente gli scintillii che emana una pleiade folta di piccole gemme, quasi incastonate a mo' di ornamento e di finitura attorno allo splendente diadema. Dico di un nutrito gruppo di compositori minori di musica strumentale da camera che accompagna quella schiera, formidabile per numero e per potenza. Limite, anche in questo caso, il mio riscontro agli anni di produzione immediatamente antecedenti e successivi al 1694, anno di pubblicazione, come ormai sappiamo, dell'op. I albinoniana. E sarà un semplice schematico riscontro.

Sono tutti autori, in particolare, di *Sonate a tre*, oltre che *a due*, da camera e da chiesa: Agostino Guerrieri (2), Giuseppe Colombi (3), G. B. e Pietro Degli Antoni (4), G. Bonaventura Viviani (5), D. Stefano Pasini (6), Andrea Grossi (7), Carlo Mannelli (8), Gaspare Gaspardini (9), Martino Bitti (10), il conte Pirro Albergati Capacelli (11), Pietro Franchi (12), Clemente Monari (13), C. Andrea Mazzolini (14),

(1) Se ne trova notizia nell'« Armonico pratico al cembalo », ediz. 1708.

(2) Si crede sia nato a Genova. Op. I, *Sonata a tre*, 1673, Venezia, Gardano.

(3) Modenese, nel 1673 pubblica « *La lira armonica* », op. II, in Bologna, per P. M. Mo Monti.

(4) Fratelli, bolognesi. Del primo è da ricordare, nel nostro caso, l'op. strum. tutta di *Sonate a due*, compresa tra il '75 e il '90, e del secondo l'op. I, *Sonate per camera a tre*, incise da G. Monti il 1670.

(5) Veronese, nel 1678 pubblica le *Sonate a due* da chiesa e da camera, op. V, Venezia, G. Sala.

(6) Veneto? Da ricordarsi, di lui, l'op. VIII *Sonate a due, tre, quattro strumenti / De quali una è composta in canone, / l'altra ad imitatione di versi che sogliono fare diversi animali*, Venezia, Gardano, 1679.

(7) Nato nel Ducato di Mantova, ha pubblicato, nel '79, da G. Monti, una raccolta di *Sonate a tre*, op. II; è dell'85 una seconda raccolta, op. IV, pure di *Sonate a tre*, edita da G. Monti.

(8) Romano, oriundo pistoiense. Op. II, *Sonate a tre*, Roma, presso il Mutij, 1682.

(9) *Sonate a tre*, op. I, pubblicate a Bologna da G. Micheletti, nel 1683; cfr. anche op. II (1700?).

(10) Genovese: *Sonate a tre*, Londra, Walsh, 1710 circa.

(11) Bolognese, tra l'82 e l'87 pubblicò da G. Monti tre opp. (la I, II e V) di *Sonate a tre* (anche per violino, basso e secondo a beneplacito).

(12) Pistoiense, scrisse « *La cetra sonora* », *Sonate a tre*, op. I. Roma, A. Mutij.

(13) Bolognese e, a Bologna, presso G. Micheletti, pubblica, nell'86, le *Sonate a tre*, op. I.

(14) Anche questo bolognese ebbe rinomanza per una raccolta di *Sonate a tre*, op. I, edita dal Micheletti.

C. Ambrogio Marino (1), G. B. Borri (2), Domenico Zanatta (3), G. B. Gigli (4), G. Martino Ruggeri (5), G. Bianchi (6), Ant. Luigi Baldassini (7), Bartolomeo Gir. Laurenti (8), F. Carlo Belisi (9), Ippolito Boccaletti (10), Bartolomeo Barnardi (11), G. B. Brevi (12), Giorgio Buoni (13), Bernardo Tonini (14), F. Giuseppe De Castro (15), Tomaso Pegolotti (16), Benedetto Vinaccesi (17), Giulio Taglietti (18), G. Lorenzo Gregori (19), Andrea Fiorè (20), Domenico Della Bella (21), Enrico Albicastro (22), Giacomo Cattaneo (23), Giuseppe Valentini (24), Pietro Alberti (25), Antonio Ziani (26), Michele Ma-

(1) Bergamasco, op. I, *Sonate a tre*. G. Monti, 1687.

(2) Bolognese, op. I, *Sinfonie a tre*, Micheletti, Bologna, 1688.

(3) Veneziano, op. I, *Sonate da chiesa a tre*, P. M. Monti, 1689.

(4) Toscano, op. I, *Sonate da chiesa e da camera a tre*, P. M. Monti, 1690.

(5) Op. II, « *Scherzi geniali* » (10) *Sonate a tre da camera*, 1690.

(6) Op. I e op. III (12 e 6) *Sonate a tre*, 1690 e '94, Bologna.

(7) Di Fabriano, op. I, *Sonate a tre*, Roma, Komarek, 1691.

(8) Bolognese, op. I, *Sonate per camera a due*, P. M. Monti, 1691.

(9) Bolognese, op. I, *Correnti, balletti, etc. a tre*, Bologna, G. Micheletti, 1691.

(10) Romano, op. I, *Sonate a tre*, Venezia, Sala, 1692.

(11) Bolognese, op. I, *Sonate da camera a tre*, P. M. Monti, 1692, e op. II, ancora *Sonate a tre*, 1696, Bologna, C. M. Fagnani.

(12) « *Bizzarrie armoniche* », *Sonate da camera a tre*, op. III, P. M. Monti, 1693.

(13) Bolognese, opp. I e III, « *Divertimenti e allettamenti per camera a tre* », P. M. Monti, 1693.

(14) Op. II, *Sonate da chiesa a tre*, del 1695 circa.

(15) Spagnuolo, op. I « *Trattenimenti armonici per camera a tre* », datati da Brescia il 28 gennaio 1695, editi da P. M. Monti in quello stesso anno.

(16) Di Scandiano, *Trattenimenti per camera a due*, op. I, Modena, Rosati.

(17) « *Sfere armoniche ovvero Sonate da chiesa* » per due violini e violone col B. C., 1696 circa.

(18) Op. II, (sei) *Concerti* e (4) *Sinfonie a tre*, 1696.

(19) Ricorderò di lui i *Concerti grossi a più strumenti*, op. II, Lucca, presso Bartolomeo Gregori, 1698.

(20) Milanese, *Sinfonie da Chiesa a tre*, op. I, Modena, Rosati.

(21) *Dodici Sonate a tre*, op. II, 1700 circa.

(22) Sebbene non italiano, ricordo la produzione a tre anche di questo musicista, che sentì, profondissima, l'influenza dello strumentalismo nostro e che si ebbe pubblicate dal Sala di Venezia diverse sue *Sonate a tre*. *Sonate a tre*, op. I del 1700 circa; v. anche *Sonate a tre* opp. IV e VIII.

(23) Di Lodi, op. I, *Trattenimenti per camera a tre*, op. I, 1700, Modena, Rosati.

(24) Op. III, (12) *Fantasie a tre*.

(25) Op. I, *Sonate a tre*, 1701.

(26) (sei) *Sonate a tre*, 1701 circa.

scitti (1), Lor. Balli (2), Francesco Manfredini (3), Isabella Leonarda (4).

Tutti costoro, non certo pochi, sono in fase produttiva tra il 1673 e il 1720, quindi procedono di poco e accompagnano il lavoro sonatistico dell'Albinoni. Ma, allorchè questi avrà abbandonato tal genere di produzione per dedicarsi quasi esclusivamente al Concerto con e senza oboi, la Sonata a tre seguirà (e per quanto tempo ancora!) ad avere i suoi cultori fedeli ed assidui anche tra coloro i cui nomi restano legati, nella storia della musica, alle nuovissime forme strumentali; dico di grandi nomi: Tartini (5), Pergolesi (6), Leo (7), Porpora (8), Locatelli (9), Geminiani (10), Pugnani, G. B. Sammartini, Sacchini (11), Jommelli. Insomma per tutto il secolo XVIII la Sonata a tre seguita a vivere non come sterile esercizio di forme, bensì come fervida palestra di spiriti e di essenze (12).

Non poche sono le « Raccolte » di *Sonate a tre e a due* che riuniscono autori diversi e che si stampano tra il 1680 e i primi del '700 in Bologna. Tali raccolte dovevano, alcuni lustri dopo, diventare di moda in Francia, in Olanda e in Inghilterra; e vedremo come Albinoni sarà frequentemente chiamato a collaborare con la sua musica alle più famose antologie del genere.

Con questo fervore di esempi, con questo confortante costume, non solo estetico ma spirituale, delle società veneziana e bolognese, ecco iniziarsi, dunque, sulla fine del XVII secolo il lavoro strumentale e melodrammatico di Tomaso Albinoni.

(1) (sei) *Sonate a tre*, 1706.

(2) *Sonate a tre*, op. III, 1710.

(3) Op. II, *Sinfonie da Chiesa a tre*, 1709.

(4) Ho consultato due *Sonate a tre* inserite in una raccolta di *Sinfonie, per camera e per chiesa a tre* di vari autori, edita dal Walsh verso il 1717. Le due composizioni della Leonarda mostrano pregi considerevoli.

(5) Op. III, (Sei) *Sonate a tre*, 1730.

(6) *Sonate a tre*, manoscritte a Dresda (v. il Riemann in « Die Triosonaten der Generalbass Epoche » già cit.).

(7) *Sonate a tre*, 1740 circa.

(8) Op. II, *Sinfonie da camera a tre*, 1736.

(9) Op. V, (Sei) *Sonate a tre*.

(10) (diciotto) *Sonate a tre*.

(11) (Sei) *Sonate a tre* (data incerta).

(12) Inoltrandoci nel secolo si trovano esemplari di *Sonate a tre* che non smentiscono affatto i più stilizzati documenti secenteschi, mantenendo intatti spiriti e forme corelliani e, anzi, precorelliani. Così, oltre i nomi di Carlo Tassarini e G. B. Lampugnani — nomi che attendono una equa rivendicazione storica —, di cui possiamo ricordare le *Sonate a tre* opp. V, VII, IX, XII, XIII, non sono da trascurare quelli di Carlo Antonio Campioni (*Sonate a tre*, opp. I-VII), Giovanni Oliviero d'Astorga (*Sonate (6) a tre*, op. I) dello Zappa (*Sonate a tre*, op. II, pubblicate a Londra), del Boccherini, di Emanuele Barbella (molte sue *Sonate a tre* furono stampate a Londra e a Parigi), di Alessandro Besozzi (opp. I-V) dei fratelli Giordani, Tomaso e Giuseppe, e di Giacomo Cervetto.

Il nostro « dilettante » sta tra Corelli e Vivaldi. A questa definizione posso far seguire il seguente corollario: egli conclude alcuni atteggiamenti corelliani ed annuncia, per primo, non pochi di quegli spiriti e di quelle forme che saranno caratteristica di Antonio Vivaldi. La sua posizione invero è solidissima. Collocato, dalla sorte e dalla qualità dell'ingegno, tra quei due imponenti campioni dello strumentalismo da camera, Albinoni ha in sè tutti gli elementi positivi per accudire con onore a quel compito di estrema responsabilità. Egli ha al suo attivo una provata e indiscutibile padronanza della scienza musicale; scienza che egli professa con piena cognizione di causa. La materia da lui adoperata si sottopone con disinvoltura a certe operazioni che sono proprie di chi, con la tecnica, possiede, e in egual misura, la risorsa inventiva, nonchè la dote naturale di un'intuizione coerente e coordinata nelle sue varie manifestazioni.

Come sappiamo, Albinoni si presenta, al pubblico veneziano, nel 1694 sia come melodrammatista sia come strumentalista. In quell'anno, ho già detto, Corelli è alla sua op. IV (*Sonate da camera a tre*); Albinoni ha finito or ora e ha dato alle stampe la sua op. I. Contemporaneamente, nel teatro di SS. Giovanni e Paolo proprietà dei Grimani, viene allestito e rappresentato il suo primo melodramma: « *Zenobia Regina de' Palmireni* ». Indubitato è che l'Albinoni, durante tutta la sua adolescenza musicale, debba essersi nutrito di esempi e di suggerimenti corelliani in primissimo luogo; la diffusione in Venezia delle musiche del fusignanese avrà certo facilitato questo accostamento. E l'assimilazione certamente è avvenuta con processi intellettivi e con disposizioni estetiche abbinata in un istinto di artista veramente notevole. La guida e il suggerimento corelliani giungono all'Albinoni, è vero, come modelli consacrati e come formole costruttive insostituibili; ma, è pur vero, l'afflato, che muove e governa le pagine giovanili della prima opera albinoniana, è nuovo documento, nuova confessione dello spirito creativo musicale secento-settecentesco. Albinoni, insomma, perviene alla sua produzione ufficialmente riconosciuta, allorchè l'assimilazione è totalmente effettuata. È giovane, il nostro Tomaso, nel '94; ha ventitre anni.

B) MUSICHE CON NUMERO D'OPERA

OPERA I

Sonate a tre

(1694)

E piene di giovanile baldanza e colme di luce mattutina sono le dodici *Sonate a tre* che compongono l'op. I (1) dell'Albinoni ventitreenne (scritte, dunque, nel 1694). Si avverte in essa una familiarità corelliana che è sintomo di giusta valutazione e di assoluta padronanza di dettami, regole, dogmi, convenienze, se si voglia; ma oltre questa padronanza, l'Albinoni esercita un altrettanto assoluto possesso di originali facoltà inventive.

Il ciclo adottato è quello classico della *Sonata da chiesa*; quattro tempi ripartiti con semplici indicazioni di *moto espressivo* e non secondo designazioni e denominazioni di tempi di danza come nella *Sonata da camera*: *Grave* 4/4, 3/2 = *Allegro* 4/4 = *Largo* (*Grave, Adagio*) 3/4, 4/4, 3/8 = *Allegro* (*Vivace, Presto*) 3/8, 3/4, 4/4, 6/4. Dodici tonalità differenti, sono egualmente ripartite tra il modo minore e quello maggiore.

La prima composizione è un'immediata affermazione della personalità dell'artista. Essa ha inizio con un *Grave* di diciassette battute (*re min.*) in cui l'autore espone e conclude un pensiero tanto semplice quanto maturato in un caldo clima di dolcezza espressiva

(1) Nel presente studio mi sono servito dell'esemplare G. Sala (1694) posseduto, scompleto del secondo violino, dalla Biblioteca del R. Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna, e di quello E. Roger, posteriore, completo di tutte le parti, della Schloss-Bibliothek.

Ecco il frontispizio della prima edizione veneziana del Sala:
SUONATE / A tre, doi Violini, e Violoncello col Basso per l'Organo / Consacrate / Alle glorie Immortali del Eminentissimo Principe / il SIG.: CARDINALE / PIETRO / OTTOBONI / Nipote della Felice memoria de N: S: Pappa (sic.) / Alessandro VIII / Da Tomaso Albinoni musico di violino diletante veneto / Opera Prima / (Insegna gentilizia). In Venetia. Da Giuseppe Sala. 1694.

to-primo grado del tono della dominante), che conchiude il primo membro della frase. Quello in levare offre il senso del movimento, il secondo del riposo; breve riposo (pausa di un ottavo), cui segue il secondo membro della frase melodica. Le entrate sono imitate e creano inevitabilmente il peculiare comportamento della classica fuga; ma è questo l'unico « luogo comune » stilistico che palesa il tempo nel quale la Sonata è stata scritta. Tutto è freschezza inventiva, oltre che nel soggetto, il quale, mentre lascia da parte, come s'è detto, le formule corelliane, si identifica e si affraterna con il tipo vivaldiano del primo stile (*Estro armonico*, op. III).

Il primo violino, dopo le tre battute del tema, prosegue esprimendosi con un disegno ritmo-melodico costituente, con un periodo cromatico (esempio N. 3), il controsoggetto, che vien fatto apparire periodicamente, senza troppo indugiarsi ma con sobrii incastri nella trama tematica. Si costituiscono così procedimenti contrappuntistici eleganti e svelti di tal fatta:

Es. 3

Viol. I

Viol. II

V.cello
e
Organo

5
4

Organo

#6

#4

#2

5

b6

6

Non mancano, nel corso della composizione, i motivi ornamentali alla Corelli, quali il seguente:

Es. 4

Viol. I. *etc.*

Viol. II. *etc.*

Questo *Allegro*, insomma, con le sue veloci 52 battute, ci porta decisamente fuori del consueto ambiente della *Sonata a tre*. È un allargamento e, insieme, un approfondimento della visuale, cui contribuisce in modo positivo un nuovo rapporto tra disegno e colore che si estrinseca con proporzioni esatte di movimenti, con raccordi di atteggiamenti modali e con ritorni periodici che alternano diatonismo e cromatismo. Avvertiamo, in questa musica, i germi precorritori e fecondatori di forme più complesse e più ardite. È come se Albinoni, con questo suo prmississimo saggio, voglia nulla più che avvertire: ecco quel che so e che posso fare, io la penso così, sento così; ma il dogma della scuola e della tradizione vuole da me, giovanissimo, osservanza e rispetto.

E infatti il « dilettante », nelle Sonate successive, come vedremo, senza smentirsi completamente, mostrerà di saper indossare, con tutta disinvoltura di atteggiamenti espressivi, un abito di foggia nota e usata. Il mutamento avviene, anzi, nel tempo secondo della Sonata che sto esaminando, nel *Largo* (32 battute, *fa magg.*), che ci riconduce alla iniziale più densa e più statica atmosfera corelliana. Direi che tanto il tema quanto il generale complesso non testimoniano alcunchè di particolarmente emotivo. È il corelliano procedimento simmetrico per terze delle due parti cantanti (violini) che il giovanissimo e appena iniziato musicista veneziano fa suo senza riserve. Gli esempi che potrei dedurre da tutte le opere di *Sonate a tre*, senza distinzione, del fusignanese, sono innumerevoli. Ma la Sonata albinoniana ci riporta senza indugio al clima dell'*Allegro*, allorchè viene esposto il tema del quarto e ultimo tempo. Sono ancora l'intervallo di quinta discendente in levare (Es. N. 5, batt. 1-2) all'inizio e, alla fine della frase, in battere, un intervallo di terza minore, (Es. N. 5, batt. 6) derivato dall'accordo di *re minore* cui appartiene il precedente intervallo di quinta; intervalli, l'uno e l'altro, che possiedono così applicati, quelle prerogative emotive capaci, nell'Albinoni, di acquistare una funzione efficacemente narrativa. Siamo in presenza di un tempo *Giga* (in 3/8) di dimensioni rilevanti, brillantemente condotto in cui viene affermata nuovamente, e sull'esempio dell'*Allegro* precedente, la fisionomia propria della Fuga tonale:

Es. 5 *Allegro*

Viol. I.

Viol. II.

V. Cello
e
Organo

e in cui gli sviluppi intermedi non hanno più l'importanza del frammentario e del transitorio, ma restano parte integrante e immanente, completamente, insomma, della composizione. Citerò questo episodio che comincia alla battuta 73^c e termina all'83^a:

Es. 6

È evidente un contrappunto, non freddo ed austero ma caldamente espressivo, quasi cordiale, che prepara quello vivaldiano, sebbene il Prete rosso preferisca forme meno intessute e lavorate.

Simile a quello della 1^a è l'esordio della 2^a Sonata, ove sono in atto elementi ligi alle più classiche intenzioni. È notevole la cantabilità lineare e severa del basso continuo; linearità scolastica, invero, ma pure aderente allo spirito della composizione che, come tutte le altre

dell'op. I — non si dimentichi, benchè l'autore non lo indichi — possono essere considerate *Sonate da chiesa*. Il secondo tempo, *Allegro*, mantiene per tutta la sua durata (53 battute $4/4$) un andamento prettamente polifonico, non solo nell'abito esteriore bensì nel comportamento emotivo; comportamento di quella scolastica da cui l'autore ancora non si è completamente emancipato, dopo gli anni e le esperienze di studio.

Più libero, sebbene anch'esso ingenuamente semplice e con una melodia procedente sul noto impianto per terze, è il *Largo* $3/4$ e più denso di pathos; una densità fluida e composta di tersi e limpidi corpi. Il quarto tempo, *Vivace* (62 battute, $3/4$) si snoda fresco e gagliardo, ricco di elementi vitali, tipici della *Sonata a tre* di foggia più puramente e classicamente italiana.

In quest'opera prima albinoniana, e precisamente nella 3^a Sonata — che sto per analizzare — e nell'8^a — che esaminerò tra poco, G. S. Bach ha individuato forme e spiriti adatti alla sua vena ed alla sua sapienza; e le une e gli altri ha, deliberatamente e palesemente, messo a profitto in due Fughe a tre voci per clavicembalo che si trovano raccolte nel XXXVI volume della « Bach-Gesellschaft ». Del resto non è questa la prima ed unica prova dell'amore di Bach per gli italiani, o più particolarmente per i veneziani. Già Lotti con le sue messe, era stato oggetto di studio severo disciplinato ed umile da parte del grande tedesco. E Vivaldi? non fu forse questo musicista il più tenuto d'occhio da Bach?

Le Sonate del « dilettante » veneziano hanno servito al compositore tedesco — che, stando alle notizie riportate dallo Spitta (I), dovute forse ad una tradizione orale perchè ne ignoro la fonte, avrebbe nutrito per Albinoni la più deferente considerazione — soltanto con i loro *Allegro* (secondo tempo). Quello della 3^a Sonata, op. I, mostra, nell'incisività e nella individualità del tema, la genialità del giovane autore. Si potrebbe addirittura affermare che questo tema è, in tutto e per tutto, bachiano, senza, con questo, voler menomamente intaccare quelli che sono i meriti stilistici innovatori dell'Albinoni. Ma bachiano mi sembra questo tema appunto per la nobiltà del suo presentarsi, per le capacità costruttive che sono insite in esso, e per la malleabilità e la disposizione a trasformarsi, nel corso degli sviluppi. Spitta, nel suo volume su Bach, si guarda dal minimo, e sia pur fuggitivo, accenno critico a questa pagina del veneziano: ma si serve, invece, della constatazione, del fatto compiuto — dell'imitazione, cioè, compiuta da Bach — per giungere al travisamento e al falsamento, insomma, della personalità albinoniana.

Spitta rimprovera ad Albinoni le limitate possibilità inventive, e gli rinfaccia scarse capacità, nello sfruttamento del soggetto. « Bach

(1) Op. cit., loc. cit.

deve aver avuto una specie di predilezione, per le composizioni di Albinoni. Ancora negli anni inoltrati, nel corso delle sue lezioni, usava come esercizio, per l'improvvisazione dell'accompagnamento al cembalo il basso continuo di queste stesse *Sonate*»; ma prosegue: «Delle fughe, la prima è in *la* magg.; in questa Albinoni non si è affaticato minimamente, e ha creduto di fare abbastanza mantenendo un unico genere di contrappunto per il tema che è ripetuto alla lettera nelle necessarie trasposizioni. E non si adopera nell'elaborarlo, lo ripete, nelle quarantotto battute della composizione, solo otto volte; tutto il resto è pieno di passaggi liberi e non essenziali. Di tutto il materiale, Bach non potè giovargli molto. Il contrappunto citato viene da lui adoperato solo alla entrata della seconda voce (violino secondo), ed anche qui con un sostanziale sensibile mutamento e miglioramento, e per tutto il pezzo di cento battute non se ne occupa più, quasi volesse insegnare che una fuga sia qualcosa di più che un avvicinarsi meccanico delle voci dall'alto in basso; che essa, cioè, rami sempre nuovi deve far spuntare dallo stesso tronco». Dimostrerò, nell'esame della composizione albinoniana, come queste asserzioni siano arbitrarie. In ultima analisi, all'Albinoni si nega ogni merito ed ogni dote, anche la più evidente, d'artista inventore e costruttore. Affermazione errata e parziale. Albinoni, nella storia della musica resta Albinoni col suo proprio stile, e Bach resta Bach; tutti e due occupano posizioni ben distinte e ben definite. Albinoni non può essere nè confuso nè paragonato con quel Grande; chè al nostro «dilettante» non si vuol attribuire quel che non gli spetta. Vero che la fuga della 3^a Sonata è di proporzioni limitate, vero che il contrappunto è fondato su uno stesso procedimento, per tutta la durata del pezzo, vero che gli sviluppi potevano portare ad un'amplificazione della visuale tematica, che era stata prospettata all'inizio. Ma non è men vero che la composizione dell'Albinoni quale essa si presenta e si staglia all'occhio del critico moderno, è un capolavoro di proporzione e di equilibrio fra le tre parti agenti; breve (48 battute) la sua durata, proporzionato ogni sviluppo mediano; le risorse strumentali osservate e praticate con perizia e disinvoltura. E la mano corre veloce e spedita, coscientemente guidata dall'emotività dell'artista. Del resto Corelli, che fu per tutto il XVIII secolo un punto di riferimento per la concretezza espressiva strumentale (e a lui ricorsero anche i maggiori tra i tedeschi), in ogni sua forma fugata raramente supera le trenta battute; e in quanto ad allargamenti e sviluppi non è certo da più dell'Albinoni. L'esame delle prime quattro opere del Corelli mi porta a questa conclusione. Dirò, anzi, che, fra tutte le *Sonate a tre* del fusignanese, non si trova pagina più equilibrata di questa che Tomaso Albinoni ha scritto nella sua prima gioventù. Spitta, in realtà, è coerente nella sua critica; e non traslascia di riprendere anche quest'altro nostro grande musicista; prima

di iniziare la materia albinoniana trova modo di muovere al principale creatore del *Concerto grosso* identiche accuse (1).

Il soggetto di questa Fuga di Albinoni è costituito su due *Kolon*

ALBINONI

Es. 7

BACH

che, date le possibilità di multiforme trasformazione in essi insite, sono due cellule attive vere e proprie. Soggetto raffigurato in un disegno che si compone di due fasi (Es. N. 7): l'una, la *proposta* (A), ascendente, che termina sul primo ottavo della seconda battuta, e l'altra, discendente, la *risposta* (B), che ha inizio là ove termina la proposta. Una costituzione tematica di tal fatta non è facile ad essere ritrovata nella produzione del genere di quel tempo. Giusto quanto dice lo Spitta: nella Fuga bachiana il secondo violino entra sotto un contrappunto del primo violino, la cui fisionomia ripete i tratti albinoniani-

(1) A proposito della fuga a due soggetti (secondo tempo) nella quarta sonata op. III di Corelli. Ecco lo Spitta: « Questo tema fu utilizzato da Bach per una fuga per organo a quattro voci, la quale ha in comune con il Corelli gli stretti tematici del primo tema, ma poi null'altro. Se Corelli aveva esaurito tutto ciò che aveva da dire in trentanove battute, nei confronti dei due temi, a Bach ne occorsero più di cento per dar forma all'opulenza di una traboccante ispirazione... ».

ni, ma alquanto deformati verso la conclusione dell'episodio (Esempio N. 7, batt. 4).

La sincope iniziale imprime al tema una certa sostenuta velocità; e questo elemento di « moto » sussiste, intervenendo nelle figurazioni secondarie di netta derivazione tematica. Così la terza voce (violoncello) ha appena fatto sentire il soggetto, e subito il primo violino è intento a rimuovere e ampliare il suo discorso.

Ma Spitta nega la più lampante evidenza dei fatti, allorchè assicura che eccettuato il tema e quella breve figurazione (deformata) contrappuntistica, Bach null'altro ha utilizzato, della pagina dell'Albinoni. Ed ora seguiamo un istante le due fughe.

In Albinoni, il primo violino, dopo l'enunciazione del tema, e gli intermedi passaggi, seguita a tessere la sua trama sviluppando un ricamo perfettamente aderente allo spirito del disegno fondamentale: (batt. 13-14)



Bach mantiene al suo contrappunto le stesse caratteristiche figurative:



leggermente mutate con la soppressione della seconda semicroma (ossia della nota ribattuta) nella quartina. Ma la derivazione era apparsa ancora più evidente nelle battute bachiane 10^a e 11^a che ripetono testualmente anche il piccolo fregio albinoniano



La sincope del « dilettante » torna nella fuga di Bach con una assoluta identità di scopi costruttivi ed emotivi:



ALBINONI

BACH

Con questa dovizia di ispirazioni e di materiali, desunti dall'*Allegro* di Albinoni, giovanissimo e debuttante, e perciò non ancora scaltro nell'arte dello sfruttamento tematico, è logico che Bach, nella sua maturità e nella sua massima esperienza costruttiva, con un divario di tempo di circa vent'anni (questo Spitta lo dimentica), si sappia destreggiare con maggior saputezza e larghezza di mezzi. Tutto quello che viene dopo nella composizione bachiana è un abile impiego, quasi una fecondazione continuata di cellule tematiche, asportate, consciamente, dalla musica dell'italiano. Tant'è vero che, in Bach, dopo periodiche ed episodiche trasformazioni (battute 50-51), ha inizio la *coda* in forma di preludio-toccatà su passaggi arpeggiati, per nulla aderenti allo spirito delle battute precedenti con una leggerezza di mano che era proprio quanto distingueva gli italiani. Al contrario dello Spitta, sarei portato a interpretare questa chiusa come un sintomo di esaurimento delle risorse bachiane, s'intende, nell'ambito di questa composizione.

Otto sono in realtà le esposizioni tematiche nel corso delle 48 battute e non riesco a capire perchè lo Spitta abbia rimproverato questa misura; che a mio avviso è invece il più chiaro sintomo di un abile equilibrio costruttivo ch'è qualità suprema del giovanissimo musicista. Qui sta l'originilità — italiana e veneziana — del « dilettante veneto ». Così, quando si è giunti all'ottava ripresa del soggetto, il pensiero dell'autore è completamente esposto e ha soddisfatto il nostro spirito che di quella pagina ha afferrato e ritenuto ogni moto, ogni pausa, ogni accento, chiaramente ed esaurientemente.

Che cosa avrebbe detto allora Spitta del *Grave* che segue alla fuga? Verissimo; sono solo diciotto battute; ma non sono esse, forse, la più esatta fedele e conchiusa espressione di un animo giovanile, che, commosso da un intimo turbamento, dopo lo slancio e la vitalità della fuga, trova, in poco spazio, sfogo al suo conflitto interiore? Anche qui non siamo in presenza dell'uomo maturo e scaltro nel sentimento, l'uomo che di questo conflitto sa intendere ed esprimere i più reconditi, i più sottili, i più raffinati stadii emotivi; è piuttosto il ragazzo, che, colpito dolorosamente da un'emozione, questo dolore esprime con un singhiozzo del cuore, con poche lacrime; ma è sincero abbandono, sono lacrime calde e amare. La pagina è poggiata sulla

tonalità non consueta per quel tempo di *fa diesis min.*, ed è costituita di un quasi costante cromatismo; e tonalità e cromatismo imprimono al pezzo una fisionomia che ricorda il tipico atteggiamento emotivo dei preromantici. Albinoni qui si comporta da preromantico; e non importa se per breve durata; egli distingue nuove forme, avverte nuovi domini dell'espressione strumentale; e, vedutigli e avvertitigli, li fissa con risorse a lui fornite da una natura particolarmente capace e da una scuola coscienziosa.

Ecco il calore dell'idea di Albinoni, quale subito viene propagato dal primo violino;

Es. 12 **Grave**

Viol. I.

Viol. II.

V. Cello
&
Organo

etc..

etc.

etc.

e quale si mantiene per tutte le diciotto battute. Un calore che ricorda un clima sonoro precedentemente creato da Antonio Veracini nell'*Affettuoso* della 2ª Sonata op. I (1) in *si min.*: ma la pagina del fiorentino non offre tanta consistente espressione, quanta invece nel *tempo* albinoniano è stata contenuta.

Ecco la frase veraciniana:

Es. 13 **Grave**

etc.

(1) Stampata nel 1692, a Firenze, da Antonio Navesi. Esemplare « G. B. Martini », Bologna.

L'allegro finale ci riporta di bel nuovo nel dominio della Fuga; dominio che l'artista giovinetto accetta non come lascito consacrato, come eredità insostituibile e inabbandonabile, ma come attività viva e agente, capace di un costante rinnovarsi. Come forma fugata questo *Allegro* è, indubbiamente, più consistente di quello del secondo tempo: 110 battute 3/8, piene di colore, di brio, di vitalità sana e conclusente. Incessanti sono le dimostrazioni, naturalissime e spontanee, delle capacità del musicista in fatto di contrappunto; prove che restano per noi come importanti documenti. Spezzamenti, capovolgimenti, intersezioni del soggetto, il quale, tuttavia, permane sempre un'entità ben definita e individuabile. Un'attenta analisi di questo tema ci dimostrerà la sua stretta consanguineità con quello del precedente *Allegro*. Il ritmo è mutato ma la traccia melodica è la stessa.



Tale consanguineità è manifestata anche dagli episodi intermedi: infatti questa formola derivata (Es. 15) (battute 54-55) è corollario lo-



gicamente dimostrabile dell'altra, fondamentale, del secondo tempo (battuta 13).

Alla 58ª battuta si presenta un passaggio che Bach ampiamente userà nei suoi fugati strumentali (particolarmente in quelli del *Clavicembalo ben temperato*) e che è basato su uno stringimento, o *stretta*, del tema esposto dalle tre parti sempre tonalmente, con inizio alla *tonica* (di *la magg.*).

Es. 16

Viol. I.

Viol. II.

V. Cello
Organo

Altri procedimenti, che ribadiscono tutti la peculiarità dello stile imitato, si susseguono nel corso del pezzo sempre perfettamente aderente, tuttavia, alle aspirazioni estetiche dell'autore.

La 4ª Sonata in *sol min.*, ha il primo tempo poggiato su un ritmo ternario (3/2) cui è stato conferito un'impronta severa, stilisticamente propria della Sonata da chiesa, che si manifesta, oltre che nell'inciso ritmico e nel particolare uso degli intervalli, nell'affilato che, con intensità contemplativa, impregna le trentadue battute. Un tema chiaro e nobile, un'armonia pacata e concreta, pochissime fioriture nelle parti marginali, fugaci imitazioni, una densità sonora piuttosto statica e riflessiva. Anche questo in forma imitata, con una polifonia strumentale nitida e staccata.

In alcuni episodi intermedi dell'*Allegro* già avvertiamo l'Albinoni delle forme più complesse, cioè del *Concerto a cinque*, op. II.

Es. 17

Allegro

Viol. I.
Viol. II.

Terzo tempo è un *Adagio* (3/8), vera e propria *Siciliana*, per il ritmo particolare i cui tratti e colori si mantengono nell'ambito del modo minore (*sol min.*) e in quello del relativo maggiore:

Adagio

Es. 18

Il quarto tempo, *Allegro*, non ha nulla di notevole; segue gli schemi adusati e le formole tanto ampiamente adottate.

Così pure non s'impone la Sonata che segue, la 5ª, nella quale, tuttavia, è da ricordare il finale in 6/4, gagliardo e poderoso, sviluppato con sicuri requisiti contrappuntistici.

La 6ª Sonata ha invece di caratteristico il *Grave* iniziale (*la min.*): bella meditazione dei violini che poggiano su un costante diffuso e ondulante movimento del cello:

Es. 19 *Grave*

Viol. I.

Viol. II.

V. Cello
e
Organo

etc.

etc.

etc.

L'*Allegro* che segue è un altro luminoso documento dell'elegante complessità contrappuntistica albinoniana. È una Fuga costituita di due entità tematiche, cioè una *Fuga a due soggetti*. La dimensione della pagina è, necessariamente, più ampia del consueto; i due soggetti ottengono sviluppi geometricamente proporzionati. È un disegno tanto nitido, quanto conclusivo, tanto semplice quanto coerente, contenuto in 60 battute. I due temi sono felicemente trovati, e abilmente congegnati; e i loro meccanismi contribuiscono ad un sorprendente movimento generale:

Es. 20 *Allegro*

Viol. I.

Viol. II.

V. Cello
e
Organo

A

A musical score snippet consisting of three staves. The top staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The middle staff is also in treble clef and features a bracketed section labeled 'B' above it, followed by a few notes and a rest. The bottom staff is in bass clef and contains a few notes. Each staff ends with 'etc.'.

I ritorni tematici sono sedici in tutto e vicendevolmente obbligati: otto del primo soggetto e otto del secondo; e si succedono secondo uno schema fisso (non osservato alla terza esposizione, battuta 9^a) consistente nell'entrata del secondo soggetto sul terzo quarto della prima battuta del tema principale. Albinoni si serve di piccole particelle tematiche — in massima parte trasformate — per il *divertimento*; ad esempio le figure di A e di B (Es. 20) saranno le più usate e sfruttate. La personalità del primo soggetto resta presente, ma nascosta sotto abiti irricognoscibili, in molti luoghi del *divertimento*. In ciò Albinoni si comporta con una padronanza e una disinvoltura le quali non dovettero certo sfuggire all'attenzione ed all'avidità assimilatrice di Bach. Alla battuta 27^a si presenta una piccola progressione: il basso è un'imitazione, o derivato, di quel tema, dedotto, però, da un mutamento ritmico che era precedentemente apparso alla battuta 18^a, nella quale l'inizio è in levare e non in battere; ecco, dunque, quello sviluppo in questione:

Es. 21 Grave

A musical score for Example 21, marked 'Grave'. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Organ. The Violin I staff has a treble clef and contains a melodic line with 'etc.' at the end. The Violin II staff has a treble clef and contains a more active melodic line with 'etc.' at the end. The Cello staff has a bass clef and contains a bass line with several sixths and fifths, with 'etc.' at the end. The Organ staff has a bass clef and contains a bass line with several sixths and fifths, with 'etc.' at the end.

Si tratta solo del primo periodo del tema il quale non appare nè meno completo; e a completarlo pensa il secondo violino che fa sentire il 6° grado di *sol*, di *fa*, di *mi* e di *re*.

Come il primo *Grave*, anche questo *Allegro* termina alla dominante, e così pure il secondo *Grave* che fa da terzo tempo. Su un sem-

plice inciso ternario imitato dal basso con figure spezzate e capovolte è fondato il finale (3/4), in cui le risorse della tecnica, nell'uso di un contrappunto espressivo, non vengono mai meno al giovanissimo artista.

La Sonata 7^a si afferma con particolari intenzioni espressive nel terzo tempo *Grave*, in cui si cerca di giungere, mediante procedimenti essenzialmente melodico-armonici ad un allargamento, ad un potenziamento spaziale dell'elemento *cantante*. È come un adersersi, un ritirarsi, un protendersi, in questi intervalli di ottava ascendente e discendente:

Es. 22 *Grave*

Viol. I.

Viol. II.

V. Cello
Organo

stati emotivi di un'anima semplice e timida ma non timorosa, poichè illuminata dalla luce di un purissimo intelletto.

Dell'8^a ricorderò che il bel soggetto della Fuga (*Allegro*) è il secondo dei modelli di cui si serve Bach:

Es. 23 *Allegro*

Viol. I.

Viol. II.

È facile avvertire in questo tema una linea che decisamente si allontana dai formulari d'uso; ed è logico e comprensibile che esso, tra tutta la produzione sonatistica italiana contemporanea, si sia imposto a Bach. Un'analisi anche affrettata che se ne faccia metterà a nudo risorse espressive assolutamente nuove. La prima parte del disegno ottiene uno slancio e una velocità verso l'alto che, però, nella seconda parte (2^a battuta) viene smorzata e ripiegata su se stessa sino al punto d'origine da un procedimento cromatico che contrasta con quello della prima battuta, fondata, invece, su una maggior larghezza e libertà di intervalli. Il cromatismo del secondo periodo del tema, tuttavia, non permane nel corpo della composizione come elemento basilare; solo verso la fine esso ritorna, con andamento ascendente anzi-

chè discendente (battute 33-35), per acquistare fisionomia di episodio fondamentale:



Bach, di questa Fuga, ha fatto due elaborazioni (1); la prima è stata mantenuta rigorosamente nell'ambito del suggerimento albinoniano ritenendo al massimo ogni impulso soggettivo di amplificazione; la seconda, invece, del « dilettante veneto », non possiede che il bellissimo tema, e nulla più. Qui Bach è come se realmente lavorasse su un terreno fecondo sì, ma non ancora sfruttato; chè non si può non riconoscere una certa immaturità dell'Albinoni nella costruzione che risulta innalzata ed estesa entro limiti assai angusti: dimensioni, nè più nè meno, che corelliane. Resta, tuttavia, grande titolo di merito, per il violinista veneziano, essere stato fonte di ispirazione ed esempio di scienza per uno dei maggiori musicisti d'ogni epoca della storia.

Il *Grave*, terzo tempo, si allontana dalla tonalità prescelta e fondamentale, rompe l'usanza del *relativo minore o maggiore* (in questo caso, *maggiore*), per esprimersi in quella di *fa diesis minore*. Il brano è ricco di *none*, usate come *ritardi di ottava* e di *settime diminuite*, e termina, dopo sole quattordici battute, in *fa diesis maggiore*, dominante di *si maggiore*; e in questa tonalità trova vita ed espressione l'ultimo episodio della Sonata che si risolve col consueto *Allegro* in forma di *Giga*.

La 9ª Sonata, in *re maggiore*, specie nell'*Allegro*, in verità non schiude alcun nuovo orizzonte ma, al contrario, ci mostra come l'autore, per certi aspetti, sia ancora legato alla scuola. È un monotono procedere su una monotona traccia; traccia che ci ricorda, senza possederne gli elementi vitali, la linea di sviluppo della Fuga della Sonata 3ª. Tutti gli altri tre tempi mantengono il clima ad uno stesso calore assai *temperato*; esso sale di qualche grado solo verso la fine del quarto tempo; sorta di *Gagliarda* che si impone per irruenza e incisività.

Con una frase larga, piena di respiro, soffusa di melanconia, il consueto *Grave* apre la 10ª Sonata in *fa minore*; qui, invece, siamo in presenza di tipi di melodia ed armonia affatto nuovi. Ogni linea strumentale del pezzo è una nobile melodia ricca di semitoni che imprimono all'armonia un che di misterioso e turbato:

(1) Anche questa fuga si trova nel XXXVI volume della « Bach-Gesellschaft ». Spitta, op. cit., Vol I in fine, riporta per intero la fuga di Albinoni.

Es. 25 Grave

Viol. I.

Viol. II

V. Cello
Organo

È un'ispirazione quasi moderna, e a questa modernità contribuisce in prima linea il senso della tonalità di *fa minore*, rara, invero, negli autori di questo periodo, piuttosto legati ancora a determinati atteggiamenti tonali non esorbitanti dal *re minore*, *sol minore*, *la minore*, *si minore*. E quell'ispirazione si sviluppa con logicità ed umanità oltre che nella immediata trasposizione tematica alla *quinta sopra* — nel quale procedimento si raggiungono tessiture oltremodo sensibili per i due violini — nei passaggi intermedi di questo tipo:

Es. 26

Viol. I.

Viol. II.

etc.

etc.

Anche la Fuga possiede quelle stesse caratteristiche espressive (che ricordano il 3° Concerto grosso di Corelli), nonostante la vivezza del ritmo. È un brano di eccellente fattura contrappuntistica che serve a ribadire quelli che sono i pregi fondamentali della personalità albinoniana; è un perfetto equilibrio, inoltre, tra fisionomia tonale e fisionomia ritmica che crea una omogeneità spirituale davvero notevole.

Le ultime Sonate, 11^a e 12^a, sono indubbiamente anch'esse docu-

menti della preparazione artistica e scientifica del Nostro e del suo temperamento; ma dopo i precedenti saggi, questi due componimenti non m'invitano a particolari indagini.

L'Albinoni dell'op. I è, dunque, il giovanissimo « dilettante » (diletto come vocazione, si ricordi) che vede e che pensa con una mentalità conformatasi sull'esempio della tradizione, ma che concretizza e stigmatizza, ma che dimostra la necessità di un nuovo procedimento espressivo e narrativo. E abbiamo visto quali i risultati. Li riassumo: duttilità tematica e facilità allo spezzamento della linea fondamentale, ovvero fisonomica (Sonata 1^a) in un disegno ricco di curve, di ellissi, di contrasti cromatico-diatonici, di sovrapposizioni di piani visivi; uno speciale « pensiero melodico » inteso come espressione di uno stato d'animo da riprodursi figurativamente, quasi graficamente, e non solo sonoramente (Sonate 3^a e 8^a, temi delle Fughe adoperati da Bach): senso della tonalità più propizia alla estrinsecazione del contrasto emotivo, nella successione dei movimenti, quasi capace di generare una condizione spirituale romantica (*Adagio* della 3^a Sonata); attitudine a uno spogliamento totale del peso, della convenzione, dell'impaccio (non rari nei contemporanei, Torelli primamente) nel corpo tematico, per affermare un'intenzione schiettamente soggettiva con altri aspetti dell'uso del *minore* (*fa min.* della 10^a Sonata). E poi su tutto, come cemento, come coesivo potente e incorruttibile, la materia contrappuntistica, la scienza costruttiva, la misura perfetta, la proporzione: il *numero*; *numerus* nel significato latino, cioè, come a dire: *tutto in ordine musicalmente*. E ancora, elemento etnico di vitale importanza, la tipica e mai ripudiata melodicità veneziana.

L'op. I ci mette a diretto contatto con un artista che subito si impone prepotentemente e come inventore e come costruttore. Essa è il primo cosciente passo verso mète più larghe; è lo spettacolo primo che si affaccia alla conoscenza del giovine desideroso di apprendere e di esprimersi, e che annuncia più vasti orizzonti. Queste dodici *Sonate a tre* — che vengono, in ordine di tempo, dopo le prime quattro opere strumentali del Corelli — rappresentano un vero e proprio punto di riferimento nella storia particolare della *Sonata a tre*; e possiamo senza fatica — dopo gli esempi addotti — identificarvi i tratti salienti di un'arte capace di condensare elementi tradizionalistici ed elementi rivoluzionari e precorritori.

OPERA II

Sinfonie e Concerti a cinque

(1695 circa)

Le Sinfonie

« *Sinfonie e Concerti a cinque* », *Due violini, Alto, Tenore, Violoncello e Basso*. Questo è il titolo dell'Op. II, che si legge sull'esemplare olandese di Estienne Roger, e su quello italiano di Giuseppe Sala (1).

Le *Sinfonie* prendono il nome di *Sonate* nel corso dell'opera; e in ciò dobbiamo ritrovare una ulteriore prova di quella classificazione formale-estetica per la quale la *Sonata* e la *Sinfonia*, sin dai primi esempi artistici del XVII secolo, sono venute ad identificarsi in una medesima entità narrativa e costitutiva. E non è a dire che Albinoni muti la *Sinfonia* (del frontispizio) nella *Sonata* (nel corpo del volume) per osservare un particolare procedimento — in tal caso, ingiustificato sarebbe apparso l'uso delle due denominazioni — chè ai nostri occhi si presenta il tipo classico della classica struttura.

Le *Sonate* seguono il seguente ciclo:

Grave (Adagio) — Allegro — Adagio — Allegro

E sono tutte scritte a cinque parti reali.

(1) Per le date di scrittura e di pubblicazione di quest'opera v. a pag. 37. Esemplari consultati: G. Sala (1700) posseduto, scompleto del cello, dal « G. B. Martini » di Bologna, ed E. Roger (N. 7), completo di tutte le parti della Schloss-Bibl. di Berlino.

Ecco il frontispizio della prima edizione veneziana del Sala:

SINFONIE E CONCERTI / A CINQUE / due Violini, Alto, Tenore, Violoncello, e Basso / CONSACRATI / ALL'ALTEZZA SERENISSIMA / DI / FERDINANDO CARLO / DUCA DI MANTOVA / Monferrato GUASTALLA e CARLOVILLA etc / Da Tomaso Albinoni Musico di violino dilettante veneto Servo / della Medema Serenissima Altezza / OPERA SECONDA / (Insegna) / In Venetia, Da Giosepe Sala, M.D.C.C.

Queste *Sonate a cinque* mantengono, non solo formalmente, ma sostanzialmente, quelle che possono definirsi peculiarità dell'op. I. Tuttavia è in corso un processo di approfondimento estetico ed etico che non lascia dubbi circa l'identificazione delle mète designate. Scritte a cinque parti reali, sono dunque, queste Sonate, in stile polifonico; e alcune del più severo. Ogni strumento ha una determinata missione che raggiunge con mezzi propri; sia che si esprima con formole già consacrate, sia che si presentino nuovi fantasmi, nuove sostanze polifoniche. Accanto a questo tipo polifonico in senso stretto, l'op. II accoglie un tipo di Sonata che definirei della *sonata-concerto*; in cui, senza alcun programma prestabilito, ma guidato e ispirato da un'interna immediata illuminazione, dall'Albinoni vengono afferrati nuovi atteggiamenti stilistici. In tale fase di ideale intuizione e non ancora di completa applicazione pratica, il giovane violinista fornisce un'altra prova della sua duttilità emotiva. Questa, infatti, che nell'op. I, costretta e rattenuta (ma non soffocata) dai dogmi arciconsacrati nella forma peculiare del secolo, la *sonata a tre*, aveva saputo agire nel modo che sappiamo; qui, nel dominio di un complesso strumentale più numeroso, quindi più ricco, di individualità dialoganti, trova una esplicazione assai più aderente alle risorse basilari dello spirito albinoniano, ora severo e statico, ora turbato e in fermento, decisamente, sin d' adesso (1694 circa), settecentesco.

Stilisticamente parlando, siamo in presenza di Sonate perfettamente compiute quanto al ciclo dei movimenti (quattro anzichè i tre del Concerto), quanto al comportamento del contrappunto delle parti, quanto, infine, alla particolare figurazione melodica. Ma su tutto ciò agisce, e non nascostamente, e quindi non timidamente, un nuovo vivissimo fermento, il quale fa sì che talora, proprio colà ove più la Sonata tende alla sua più logica soluzione, conseguenza di quel comportamento etico-formale, l'elemento concertistico s'inserisca intervenendo come un fatto compiuto, completamente estraneo a quello sonatistico, anzi ad esso antitetico; scrittura meno densa, verticale, il primo; scrittura più piena, orizzontale, il secondo. Ma in questa antitesi di stili, l'Albinoni trova, istintivamente, senza calcolo, una giusta soluzione. Qual'è infatti l'elemento più caratteristico del Concerto? il *Solo*, quando venga alternato dal *Tutti*. E in alcune di queste Sonate op. II in stile polifonico ecco, del tutto inaspettatamente, determinarsi situazioni concertistiche di quel genere: un Solo (episodio per uno o due strumenti solisti) s'innesta, come virgulto giovane e vigoroso, nel tronco annoso della sonata polifonica *a cinque*. Può essere ora un semplice fugace accenno, un riverbero quasi di limpido cristallo al sole contro una parete piuttosto in ombra; può essere, ora, una più aperta chiarità, un più vasto scintillio, un più insistente gioco solare. Certo si è che tanto il solo accenno all'elemento concertistico, quanto l'affermazione di esso, ci documentano un tipo albino-

Il tema del secondo tempo si afferma come una realtà ben definita: consistente di quattro battute.

Le entrate si susseguono così:

Es. 28 Allegro

Viol. I.

Viol. II.

Viola Alto

Viola Tenore

V. Cello e B. C.

La quarta voce, violino primo, è quella che ci porta nel tono della dominante di *sol* (*re magg.*), dopo le proposte e le risposte delle tre parti precedenti mantenute in quello fondamentale d'impianto; se nonchè il tono di *re magg.* è affrontato dal violino primo non all'inizio del suo agire (batt. 7), ma allorchè viene toccato il *si*, sesto grado di *re*. Ed è precisamente nelle battute 7^a e 8^a che il contrappunto albinoniano ci presenta nuove risorse armoniche esposte in arditi passaggi, ricchi di combinazioni e di situazioni sonore suscitate dall'incontro e dagli urti di note di passaggio, ritardi di settime, scavalcamenti di ottava. Un tessuto movimentato e denso di una bellezza un poco asprigna che si dilata, talvolta, in forme più serene e dolci, pervase di una letizia quasi infantile. Bello questo connubio (che suscita il contrasto)

di nessi semplici di « logica estetica » (1) (il tema depone di ciò) e di comportamenti formali complessi e sostanziosi. Due episodi soli mostrano uno slegamento della massa a cinque voci reali; cioè le due viole interrompono la linearità rigorosamente discorsiva, integrantesi con la somma delle idee esposte, allorchè i due violini si esprimono in due brevi divaganti parallele progressioni (batt. 30-32, 41-42); ma immediatamente dopo, ecco (battuta 44^a) riannodarsi i fili del tessuto polifonico, ispirato a quel disegno fondamentale; è la stessa disposizione delle entrate strumentali (violino secondo, viola alto, viola tenore, violino primo, cello) dell'inizio, ma è un nuovo saggio di tecnica contrappuntistica. Le parti si muovono con scioltezza assoluta lungo il loro cammino; l'amalgamazione di esse risulta in un tutto nitido compatto e potente.

L'*Adagio* (3/2) riporta allo stile della *Sonata a tre*; naturalmente l'intervento di due voci mediane contribuisce ad un maggior volume armonico che vien distribuito tra le parti con sagacia inventiva. È un chiaro e meditato quadro di sentimenti profondamente umani.

Il quarto tempo è quello che in maniera decisiva ci mostra la somma delle intenzioni nuove dell'Albinoni. Anche qui il carattere strettamente polifonico; ma nella rigida stesura polifonica di una Fuga a cinque voci, si intromettono figurazioni più libere, concertistiche, quasi solistiche, di carattere individuale. Siamo dunque in presenza del nuovo stile albinoniano. L'elemento che sta a definire la costituzione della *sonata-concerto*, il *Solo*, è all'istante trattato dall'artista con larghezza di vedute e con immediatezza di procedimenti; diventa subito parte essenziale nella linea architettonica della composizione. Questa può essere divisa in tre parti:

Parte I (misure 1-14) esposizione del tema



da parte dei cinque istrumenti (dalla batt. 15^a alla 21^a i due violini riprendono l'imitazione tematica, ma si tratta di un tratto narrativo episodico e di collegamento tra le due prime parti):

Parte II (batt. 22-41) dialogo tra i due violini del seguente tenore:

(1) V. per il significato di questa espressione: F. Tortafranca, *La vita musicale dello Spirito*, Torino, 1910.

Es. 30

che si ripete, secondo un procedimento identico, per tre volte consecutive in tre toni differenti (*mi min.*, *re magg.*, *si min.*) e che incalza verso la fine dell' episodio (batt. 36-41) stringendosi in un veloce e spezzato alternarsi di domande e di risposte. In questa parte le due voci soprane si emancipano totalmente dal rigido schematicismo della costruzione polifonica; i celli e le viole cessano dal loro movimento a terzine, e si fermano su semiminime puntate, formando accordi base.

È una costruzione più snella nella forma e nello spirito: in questa costruzione non è più l'imponenza del blocco massiccio ad agire esteticamente, ma, piuttosto, il frammento, il fregio, un trascurabile elemento architettonico, ad animare la massa.

Parte III (misure 42-61); si ripete, modificata nell'ordine delle entrate e nella densità del contrappunto, la I parte con un totale di sette riesposizioni del soggetto: affidate, nell'ordine, al viol. secondo (*sol magg.*), al primo (*re magg.*), al cello (*sol magg.*), al viol. secondo (*do magg.*), alla viola ten. (*sol*), alla viola alto (*re*), al viol. secondo (*sol*).

La composizione, analizzata, dunque, tanto nelle singole parti, o tempi, che la costituiscono, quanto nel suo insieme, è degna della massima considerazione da parte degli studiosi, e dell'attenzione degli interpreti.

Una vera e propria *Aria*, nel senso formale della classificazione, con tutti gli apporti e gli attributi melodici che essa *forma* comporta, dà inizio alla 2ª *Sonata*, in *do magg.* È un tema che ricorda la famosa *Aria* bachiana in *fa magg.*, e che si evolve in una pacata e nobile cantabilità dei due violini. Il tema è costituito assai semplicemente, dall'accordo perfetto di *do* spezzato. L'accompagnamento è costituito di regolari e insistenti quartine di crome:

Es. 31 *Largo*

Viol. I.

Viol. II.

Viola Alto

Viola Tenore

V. Cello
B. C.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

Questo *Largo* fa mutare decisamente ambiente alla *Sonata*, considerata nella sua più consacrata costituzione emotiva e struttiva. Siamo in presenza di una personalità musicale che si afferma; s'impone un nuovo tipo di energie e di risorse espressive. Qui è rifiutato ogni lascito accademico del secolo che sta per tramontare; ma nè meno è possibile ritrovare in questa pagina, come altrove ho fatto, una parentela artistica tra l'Albinoni e il Vivaldi, identificando così l'atteggia-

mento innovatore del « dilettante veneziano » nella posizione più concretamente definita del Prete Rosso. S'intende, l'artista è ancora in bilico tra il nuovo e il vecchio: perciò non deve sorprendere se accademico, nel senso della tradizione è l'*Allegro* che segue, in stile polifonico; lo stesso dicasi dell'*Allegro* finale che annuncia un tipo di fagato più denso di omoritmia e meno legato da ritorni tematici e di cui un esempio più evidente sarà l'*Allegro* finale della *Sonata* che vien dopo. Così pure è per il *Grave* intermedio che ha lo stesso lineamento melodico, solo che si presenta in minore, della *Sonata* 3^a op. I.

Ma è nel *Grave* con cui si apre la 3^a *Sonata* che l'emozione dell'Albinoni erompe pienamente convinta dei sentimenti che l'hanno suscitata. Convinzione che è, ad un tempo, consapevolezza e abbandono; consapevole è l'artista della forza dei suoi sentimenti evocatori e ispiratori; l'abbandono, in lui, è gioia di ricevere un'emozione, gioia di comprenderla intera, gioia di poterla manifestare con quella naturalezza logica, e primordiale quasi, che è elemento integratore tra *impressione* ed *espressione* musicale. Siamo in presenza di uno dei brani più puri e sinceri dell'intera opera albinoniana; e come tale, esso è certamente pagina degna di figurare accanto alle più belle dei più illustri rappresentanti del Settecento strumentale italiano. Basterà ch'io riporti queste poche battute, perchè sia subito avvertito il tipo di musicalità che si sprigiona da tutta la composizione:

Es. 32 *Grave*

The musical score is for Example 32, titled "Grave". It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola Alto, Viola Tenore, and Cello/Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violin I part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The other parts provide harmonic support with sustained notes and simple rhythmic figures. The Cello/Bass part includes fingering numbers: 3, 6, 4, 2, 6, 6.

Viol. I.

Viol. II.

Viola Alto

Viola Tenore

V. Cello
e
B. C.

È questo un tipico procedere sul « ritmo alla francese » che Albinoni impiega, però, non come formola statica e infruttuosa, bensì come movimento emotivo e soggettivo, capace dunque di trasformare lo schematismo arido di un « principio formale » nella pittura — ricca di toni di colori — di un fine sentimentale.

Tutto è da ammirare nell'*Allegro*, che rompe la mite e tristemente dilatata atmosfera del *Grave* con un intervento brillante, scintillan-

te, addirittura sfacciato. La Fuga è a due soggetti obbligati che creano un contrasto quasi mozartiano (l'essenza stessa dei due temi ha qualcosa che vi trasporta d'un balzo a un secolo dopo, al Beethoven della prima sinfonia). Romanticismo in atto, questo dell'Albinoni? non proprio: ma certo ribellione, fatta di avvertimenti e di anticipazioni violentemente soggettive. Ecco come, al principio, progressivamente si forma il blocco sonoro costituito di due filoni in cui tutto è preziosamente ed essenzialmente sfruttabile.

Es. 33 Allegro

Viol. I.

Viol. II.

Viola Alto

Viola Tenore

V. Cello
B. C.

Due temi — e qui sta il valore dell'invenzione e dell'intenzione costruttiva — in assoluto contrasto tra loro: l'uno fatto di note ribattute, l'altro di velocissime scale ascendenti. In 56 battute — il totale della pagina — il primo soggetto è esposto cinque volte dal violino primo (appare anche trasformato così (batt. 54-56):

Es. 34

quattro dal secondo, due dalla viola alto, due da quella tenore, e due dal cello. Il secondo soggetto invece ha due esposizioni da parte del

violino primo, tre del secondo, due della viola alto, una della viola tenore, e due del cello. Nel corso dello svolgimento incontriamo tre periodi che — come era già avvenuto per la Fuga (*Allegro* secondo) della Sonata 1^a — si isolano parzialmente, dal complesso rigidamente polifonico, per assumere, anche qui, carattere solistico e virtuosistico. Sono, in tutti e tre i casi, dialoghi tra i due violini, durante i quali gli altri strumenti accompagnano o sostengono con una scrittura verticale meno gonfia di contrappunto: ecco un esempio:

Es. 35

Es. 36

Questi episodi e gli altri che seguono, (batt. 28-33, 45-48) legano mirabilmente con lo stile della fuga, e possono essere considerati veri e propri elementi concertistici inseriti, ad arte, nell'organismo polifonico della sonata.

Dopo che la commozione di un accurato sentimento ha avuto nuova voce nell'*Adagio in fa diesis min.*, il clima particolare della Fuga viene ricostituito mediante procedimenti alquanto più statici nell'*Allegro* finale. Qui, dopo le normali esposizioni tematiche, si afferma un movimento *isoritmico* delle due viole e del violoncello; movimento che si mantiene sino alla fine. Dopo il *Grave* iniziale (notevole come esponenta della cantabilità espressiva polifonica usata dall'Albinoni), la Fuga della Sonata 4^a, in *do min.*, mantiene per tutta la sua durata (70 battute) le caratteristiche del modo minore, insistendo nel tono d'impianto forse oltre il necessario ed il richiesto per la normale affer-

mazione di esso. Contrappuntisticamente, l'autore, qui, allenta sempre più quei legami che erano sembrati vincoli insolubili nel primo *Allegro* della 1ª Sonata, e compie con velocità davvero sorprendente, in quanto implica una luminosa intuizione di spiriti e di forme sinora sconosciuti l'accostamento formale della *Sonata* al *Concerto*. Anche qui insomma, come era avvenuto per le Sonate 2ª e 3ª, la prospettiva della polifonia strumentale è mantenuta entro afflussi di luci meno concentrate, ma producenti trasparenze d'ombre e di chiaroscuri. Questo accostamento della *Sonata* al *Concerto*, nel *Grave* iniziale della Sonata 5ª, giunge a tal punto da far sì che le due forme finiscono per confondersi l'una con l'altra; e non solo per il disegno tematico in sé e per sé

Es. 37

Largo

Viol. I.

Viol. II.

etc.

etc.

ma per l'uso che di esso fanno i due strumenti soprani. Quale stacco dal *Grave* della prima Sonata! Ma dove d'elemento concertistico solistico appare come entità individuata e bene definita nell'ambito della forma *Sonata*, è nell'*Allegro* (secondo tempo) dell'ultima di questa serie di composizioni. Qui è come se Albinoni volesse sintetizzare tutte le sue intenzioni costruttive ed espressive messe in pratica nel corso della sua opera, producendo, così, la somma delle realtà raggiunte in tutte le forme da lui sinora adottate. Questa Sonata 6ª è un punto d'arrivo, un punto di riferimento e di controllo non solo nella produzione di un singolo, ma nel generale e complessivo panorama di questo periodo che, ora più che mai, potrà apparirci veramente come il periodo *ponte* tra Corelli e Vivaldi. Albinoni assomma tutte le peculiarità di questo periodo, ne è il rappresentante tipico, probabilmente non il solo, ma, ad ogni modo ben definito nei suoi valori estetici e storici.

Bello e suggestivo è il tempo che apre la Sonata; un *Adagio*, del

uale, tema e armonizzazione sono stati usati, senza riserve, da Benedetto Marcello in quella dolce e affettuosa aria che s'intitola « Quella fiamma che m'accende ». E dolce e affettuoso è tutto il complesso delle sedici battute di cui ecco le prime quattro:

Es. 23 Adagio

Viol. I.

Viol. II.

Viola Alto

Viola Tenore

V. Cello
e
B. C.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

L'inciso del soggetto della Fuga è un esempio mirabile di un contrappunto fondato su di una figurazione polifonica sempre rispettosa dei canoni e dei dogmi fondamentali, ma lasciata libera come contenuto espressivo. La materia, la scienza, non preme sull'animo; e animati, nel senso espressivo, e animosi, sono tutti e cinque gli strumenti che concorrono — con un comportamento concertistico assai spiccato dei due violini — all'impalcatura nuova e solidissima di questo *Allegro*. Dal soggetto



derivano i passi di fattura concertistica quale il seguente:



e l'altro affidato al solo violino primo, dalla battuta 49^a alla 55^a.

Da notare che, in parecchi luoghi di questo secondo tempo, il cello comincia a rendersi indipendente dal basso continuo; così la terza entrata del soggetto (battuta 11^a) è affidato al solo violoncello. In altri episodi si verificano separazioni del genere. Non è questa, del resto, l'unica volta, nell'Albinoni, che il cello tende a sciogliersi dal legame del basso continuo, per esprimersi con un proprio linguaggio, con un suo virtuosismo, con una sua personalissima parola. Anzi, questi che, nella presente Sonata, sono elementi embrionali, si trasformeranno nel Concerto 4° di questa stessa op. II, in concrete entità solistiche. Vedremo come il cello si separerà, in più luoghi, dal basso, svolgendo un disegno più intricato e più dialogante (o imitante) con quelli degli altri strumenti. Importanti, dunque, questi procedimenti violoncellistici che apportano nuove conoscenze e nuovi contributi alla specifica storia dell'istrumento. Su questo argomento il Vatielli (1) ebbe a scrivere citando svariati nomi ed esempi, ma evidentemente i brani da me riportati, e quelli che riporterò, dell'Albinoni gli restarono ignoti.

Austero e conciso, e pur sempre pregno di dolce cantabilità è, il *Grave* in *si bem. magg.*, ispirato al più intimo e fluido sentire. L'accordo spezzato del tema in maggiore sulla scala ascendente del basso

(1) *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna, 1922.

senza essere una peculiarità del nostro autore, è, nel presente caso, un felice saggio di melodicità.

Il 12/8 finale è una vera Giga, non solo per il ritmo bensì per l'aria che ne emana. Gli sviluppi si manifestano come elementi integranti del discorso principale animato da un vivido tema in *sol min.*

I Concerti

E termina la serie delle *Sonate a cinque*; alle quali l'Albinoni ha intercalato sei *Concerti a cinque* (più precisamente *a sette* — violino primo, secondo, da concerto, viola contralto, viola tenore, violoncello e b. c. — se si tien conto esatto delle parti che concorrono alla loro costituzione).

Con questi Concerti, si ha la definitiva affermazione del *Concerto solistico*; ossia di quel tipo in cui il *concertino* è costituito da un solo strumento solista. Il *concerto grosso*, a sua volta, risulta assai rinforzato (due violini, due viole, cello e cembalo), ma mantiene l'equilibrio con la parte solista. Albinoni si terrà costantemente, sino alla pubblicazione della op. IX compresa, cioè l'ultima, nell'ambito di questo genere concertistico; tralasciando di seguire le forme del *Concerto grosso* vivaldiano, ovvero di quel concerto in cui alla massa di ripieno corrispondono un volume e una densità maggiori di suono degli strumenti solisti. Ma per restare nel *Concerto solista*, è da far notare che l'Albinoni considera come violino solista il violino primo, lasciando invece al violino da concerto (o violino primo di concerto, chè tale sarà denominato nelle op. V e IX) il compito di sostituirlo colà dove si stacca dalla massa.

L'« Estro armonico », la famosissima raccolta di concerti del Prête rosso (pubblicata, ho già detto nella parte biografica di questo studio, prima del 1700, e che viene dunque qualche anno dopo l'op. II di Albinoni, che io non stento a collocare, anche questo ho già detto, verso il 1694 in quanto è una delle primissime edizioni dell'olandese Estienne Roger) è come un campionario ordinatissimo in cui si trovano riuniti tipi di Concerti differentemente congegnati: per violino solo e violino, viola, cello, b. c. (N. 6), per due violini obbligati e due violini di rinforzo, due viole cello e b. c. (N. 8), per due violini e cello, tutti e tre solisti, e ripieno di altri due violini e due viole (unissime e divise) e b. c. (N. 2), per quattro violini con due viole e cello (talora solisti) e b. c. (N. 10); e tale profusione di combinazioni strumentali ci dimostra la particolare tendenza del Vivaldi a una libertà coloristica, a una varietà costruttiva che l'Albinoni non riuscì a sentire, invece, dotato com'era d'una solennità quasi aulica e d'una compostezza tradizionale.

Le due parti indipendenti delle viole sono testimonianza di un particolare uso del *concerto grosso* da parte dell'Albinoni — il qua-

le lo conserverà sino al 1707 circa, anno di pubblicazione dell'op. V (*Concerti a cinque*) — e consistente nel rafforzamento sonoro della parte media. Il fatto stesso che la scrittura delle due viole è su due chiavi diverse (contralto e tenore), lascia intendere chiaramente il fine che Albinoni voleva raggiungere. Ne deriva, cioè, una entità strumentale più densa di quella usata normalmente e che serve — ripeto: senza creare squilibri — di sostegno potente agli episodici motivi solistici. Vivaldi stesso usa le due viole, ma tagliate entrambe in chiave di contralto, nei suoi Concerti dell'op. III; qualche volta (Concerto 8°) esse procedono costantemente all'unisono in tutti e tre i tempi; nel più dei casi (concerti 9° e 10°) si uniscono, si separano, dialogano solisticamente con grande varietà di colori. In Albinoni invece le due viole non c'è caso che, sia pure episodicamente, si accompagnino per uno stesso cammino; hanno, tanto nell'op. II come nell'op. V, parti melodiche distinte nel comune incarico di ripieno armonico.

I primi tre elementi (i tre violini), in alcuni Concerti, formano una costante massa omogenea, ovvero unissona. Il Concerto, in tali casi, con i suoi incarichi dialogici, diventa *a quattro*.

La libertà del Concerto di tipo vivaldiano, non è ancora accettata nè accertata, come assoluta dimostrazione delle peculiarità in essa convergenti; solo lo spirito concertistico è in atto, e permette quindi, ormai, di distinguere una nuova entità oltre quella, tuttora vitale, della Sonata. Intendiamoci: basta raffrontare la scrittura della Sonata con quella del Concerto per giungere prontamente ad una distinzione; la prima esprime un pensiero polifonico, in cui ogni parte agente è un personaggio reale; l'altra mantiene una libertà d'azione tra espressione ed espressione, per cui il congegno da contrappuntistico si fa essenzialmente armonico. S'intende che questa distinzione ha valore puramente espositivo: nella realtà dell'arte, come abbiamo visto, i due procedimenti si compenetrano, si fondono.

Suddivisi in tre tempi, questi Concerti sembrano, tuttavia, gravitare su i pilastri laterali; in modo che al ciclo *Allegro — Adagio — Allegro* può essere sostituito con facilità, e in senso assoluto, quest'altro: *Allegro — Allegro*. L'*Adagio* infatti non è che un brevissimo episodio; per lo più in stile polifonico; e ciò si verifica nei Concerti 1°, 3°, 4°, 5°; mentre i Concerti 2° e 6° osservano un ciclo più libero e più ampio: *Allegro — Adagio — Presto — Adagio — Allegro*; in questi casi gli *Adagio* sono ancora più brevi, ma restano sempre fatti compiuti e definiti, anche se fugaci, di interiori atteggiamenti emotivi. Sono quasi battute di ricordo (talvolta due sole) in cui gli archi si stendono e si allargano in una polifonia meditativa. Questa reale suddivisione in due o tre tempi (vera soluzione e derivazione sintetica delle fittizie partizioni in tre o in cinque) dei Concerti, costituisce un altro elemento di contrasto colla forma *sonata* in cui i quattro tempi rappresentano quattro punti di essenziale riferimento nella curva completa del complesso dei movimenti. Inoltre sono la qualità dei temi e

l'impiego di essi, l'interpretazione strumentale dello spirito tematico, la speciale atmosfera sonora, quella combinazione — tipica del complesso non polifonico — tra armonia e melodia, generante la cantabilità *concertistica* (anche se non *solistica*) a creare quella pittura di toni espressivi con la quale Albinoni mette decisamente un contrassegno etico al nuovo genere strumentale.

Non escludo che all'Albinoni, nel '94, data presso a poco di pubblicazione di questi Concerti (e quindi scritti contemporaneamente e, chissà, forse antecedentemente alle *Sonate a tre* op. I, e quindi nel '92-'93) fossero già noti i *Concerti grossi* di Corelli, che, per quanto stampati postumi nel 1714, avevano già ottenuto diffusione nel 1682, stando a quanto ci tramanda il Muffat (1), il quale aveva udito eseguite in Roma quelle composizioni che formeranno l'op. VI corelliana. Non reputo facilmente dimostrabile, tuttavia, l'ipotesi di una vasta diffusione fuori Roma di questi Concerti prima della loro pubblicazione, o almeno in quel periodo, 1685-93, che è quello formativo e assimilativo dell'Albinoni. Ma appunto nel caso Albinoni la conoscenza diretta o « per sentito dire » dei Concerti corelliani può essere avvenuta in virtù dei rapporti familiari cogli Ottoboni. Il fratello del musicista, il dott. Domenico, non si trovava infatti proprio in quel periodo al servizio di Anna Maria Ottoboni? Anche Corelli, non si dimentichi, era vincolato alla Corte romana di quei nobili veneziani come Soprintendente alla musica, in questi stessi anni; nulla di più facile dunque che i Concerti albinoniani, come le *Sonate* op. I dedicate al Cardinale Pietro, abbiano addirittura ottenuto un'esecuzione personale del Corelli.

Al nostro « dilettante », or ora sorto a vita musicale, saranno stati certo noti i sei *Concerti a quattro* op. V (2) la prima opera di Concerti (alternati a sei *Sinfonie a tre*) di Giuseppe Torelli. Più probabilmente il Nostro avrà conosciuto l'op. III torelliana, *Sinfonie a quattro*, del 1687, che sono nel tipo dei Concerti. Ma anche se queste musiche del Torelli furono note all'Albinoni, prima della composizione della sua prima opera di Concerti, quali affinità reali noi riscontriamo tra i due musicisti veneti? ben poche. È evidente in Torelli un variare di atteggiamenti espressionistici ed impressionistici — e nell'ambito della forma (Concerto) e nel dominio stesso dello strumento — che non menoma tuttavia la serietà talvolta ieratica della sua musica. Tra Torelli e Albinoni, come autori di Concerti, esiste un profondo divario, che può essere identificato, dopo un'analisi accurata delle loro musiche, in questi elementi: maggiore scienza contrappuntistica modernamente intesa ed attuata, maggior dovizia di bellezze tematiche,

(1) G. Muffat: « Armonico tributo ». *Sonate a cinque*, Aushourg, 1695. Questa notizia, com'è noto, si legge nella prefazione che è redatta in quattro lingue.

(2) Esemplare consultato: G. Micheletti, Bologna, 1692, posseduto dal « G. B. Martini ».

a quelli vivaldiani, che il Torre Franca ha dimostrato essere stati pubblicati qualche anno prima del 1700 (1).

Albinoni, durante tutta la sua esperienza di strumentalista, dimostra l'attaccamento al *Concerto solista*. Si può, a buon diritto, proporre dunque l'ipotesi che l'iniziatore di questo rivolgimento di incarichi espressivi e impressionistici, nella musica strumentale d'assieme, sia Albinoni. Il quale — e qui bisogna rendere giustizia allo Schering (2) che almeno in questo seppe individuare la verità e seppe superare lo spirito grettamente e miopemente campanilistico, rimproverando ai connazionali Wasielewski (3) e Rühlmann (4) la parzialità e l'inesattezza del loro giudizio — può essere considerato veramente come il primo termine di paragone, e, al contempo il demiurgo etico-estetico tra due fasi nel processo evolutivo: l'una, quella che converge nella produzione del Vitali; l'altra, quella che prende inizio dal Vivaldi; cioè, tra quelli che son detti « stile antico » e « stile moderno ».

Il 1° Concerto dell'op. II è assolutamente esente da interventi di strumento solista. Nell'*Allegro* iniziale i tre violini espongono, rigorosamente all'unisono, elementi tematici e si intrattengono in episodi di sviluppo di estrema semplicità e brevemente enunciati. Dopo il rigoroso e rigido, ma ispirato, procedimento degli *Adagio* e degli *Allegro* della 1ª Sonata, questo *Allegro assai* del 1° Concerto costituisce uno stacco formale e un mutamento di risorse fantastiche e di esplicazioni improvvise e come tali di rara efficacia. Ed è questo contrasto di sentimenti, quest'alternativa tra un'espressione statica e formale (se pur ricca di elementi vitali), quindi quasi cristallizzata in un minerale sfavillante di luci sì, ma pur sempre sottoposto a procedimenti tecnici convenzionali di intaglio e di lavorazione, della Sonata, e quella mobilissima, mutevole, e come tale non facilmente raggiungibile e non ancora precisamente identificabile, del Concerto; è questo contrasto, dico, che crea il valore assoluto, non relativo, dell'arte albinonia. E questo contrasto, appunto, ha valore *in quanto* e *per quanto* è palese ragione di vita per la musica di Albinoni; il quale, come pochi altri, sa destreggiarsi con eguale maestria nei compiti a lui affidati da una lezione totalmente assimilata, e negli incarichi a lui impartiti dalla propria natura, di comune intesa con un preciso atteggiamento del suo pensiero estetico. Atteggiamento che è tanto più rivelatore, in quanto è indice di un ancor timido e ancor indeciso convincimento estetico. Il nostro « dilettante » fra tutti i musicisti, più grandi e più piccoli, che lo accompagnarono durante la sua carriera, è quello che con più dovizia di elementi ci dimostra il sussistere, dal principio alla fine della sua attività, di una ben proporzionata ripartizione di cure amorose

(1) « *Enciclopedia ital.* », ad nom. (Vivaldi).

(2) Op. cit., loc.cit.

(3) Op. cit., loc.cit.

(4) « *Allgemeine musikalische Zeitung* », 1865, N. 36.

e di attenzioni, feconde di salutari miglioramenti, verso il corpo e lo spirito della *Sonata* (a due e a tre) e del *Concerto* (a quattro, a cinque, a sei). Dissi, della 1ª Sonata op. I, che Albinoni si esprime come se voglia dare un avvertimento sulle nuove possibilità della musica strumentale, come se voglia mettere sull'avviso i cultori e gli assertori del dogma corelliano (e quindi sè medesimo) sulla realtà dell'esistenza di un linguaggio capace di narrare e sottolineare con parole non prima udite ogni sentimento umano suscettibile d'impiego artisticamente consacrabile. Ma poi, dopo quell'avvertimento, dopo quella illuminazione violenta e iridescente, ecco il giovane, come intimorito, riprendere per mano il vecchio tutore, il saggio consigliere, e intraprendere di bel nuovo il noto cammino. Questo esser combattuto tra due stati d'animo è appunto il processo che determina nell'Albinoni quell'atteggiamento di instabilità in una posizione avanzata, conquistata con l'ausilio di un cuore saldo e di una fantasia fervida e audace, e di indietreggiamento verso punti arretrati; luoghi, anche questi ultimi, di pericolo e fonte di preoccupante emulazione, nei quali, pure, Albinoni, con il suo temperamento mobilissimo e perturbabile, mostra ognora intenzioni aggressive e audaci. Ma se tale procedimento è verificabile nel corpo d'ogni singola opera strumentale, la serie complessiva di esse ci mostrerà un chiaro diagramma di questo *stato mentale*, di questo *caso* psicologico, di questa individualità estetica. Infatti all'op. I (*Sonate a tre*) segue, se non è addirittura contemporanea, l'op. II (di *Concerti e Sonate a cinque*); tra questi e i *Concerti* op. V stanno l'op. III (*Sonate e Balletti a tre*) e le *Sonate da chiesa* op. IV; ai *Concerti* op. VII precedono i *Trattenimenti da camera* per violino e cello op. VI, e ai *Concerti* op. IX, i *Balletti e le Sonate* op. VIII.

Ecco un diagramma che ha bisogno di poche illustrazioni:

SONATE	CONCERTI
<i>da chiesa e da camera</i>	<i>(a cinque)</i>
<i>a due e a tre</i>	
1694 — <i>Sonate a tre</i> (op. I)	1694 — <i>Concerti e sonate a cinque</i> (op. II)
1701 — <i>Balletti da camera a tre</i> (op. III)	
1704 — <i>Sonate da chiesa</i> (op. IV)	1707 — <i>Concerti a cinque</i> (opera V)
1711 — <i>Trattenimenti da camera a due</i> (op. VI)	1713 — <i>Concerti a cinque</i> (opera VII)
1721 — <i>Balletti e Sonate a tre</i> (op. VIII)	1721 — <i>Concerti a cinque</i> (opera IX)

È evidente il susseguirsi di due tipi, il *sonatistico* (da camera e chiesa) e il *concertistico*, adottati dall'Albinoni, il primo come campo di perfezionamento di uno stile classico, l'altro come campo di esperimento, di tentativo, di finale affermazione di un *nuovo* stile, ed anche l'alternarsi di piccoli e grandi complessi sia per ragioni espressive sia per motivo editoriale. Ma torno a specificare con l'intervento dell'analisi diretta.

Il primo tempo del 1° Concerto op. II, dunque, contrasta con l'impalcatura polifonica della 1ª Sonata (che, s'è visto, è la più ortodossa stilisticamente parlando) per un evidente, quasi ostentato, procedere unisono dei tre violini, nel quale essi si lasciano guidare sopra un semplicissimo elementare sintetico e fermo accompagnamento delle viole e del basso. Il tema è altrettanto semplice ed elementare, e costituisce il motivo principale di un'architettura assai limitata non solo negli ornamenti bensì nelle linee essenziali e spaziali.

Es. 43

Viol. I. *Allegro*

A

a b c d

B

a1 b1 c1 d1 etc.

Intanto è subito avvertibile la speciale costituzione tematica figurata in una successione, a b c d, di quattro accordi spezzati determinanti quattro figurazioni armoniche che costituiscono A; a queste segue un'altra successione, a¹, b¹, c¹, d¹, determinante B e numericamente combaciante con la prima, anch'essa di accordi spezzati, ma mutata nell'ordine e nella natura dei gradi toccati (si innesta l'accordo perfetto (b¹) del quarto grado della tonica, che si muta poi in rivolto di settima di secondo grado); A e B significano due atteggiamenti diversi: il primo è quasi la proposta e il secondo la risposta. A, termina alla dominante; B, alla tonica. Dopo queste quattro battute, Albinoni, con una logica infantile, ma non per questo meno persuasiva, procede all'arricchimento della visuale individuata e fissata con così semplici segni, mediante uno schema, osservato per tutto il brano, di ritardi (quasi appoggiature) di quinta e di sesta. Alla 11ª battuta il pensiero è definitivamente conchiuso. Succedono brevi episodi di sviluppo consistenti in disegni che ripetono il tema in *fa* e in *do*; e alla dominante del tono di impianto finisce la prima parte del tempo (21 battute). Un frammento tematico riappare, sempre sotto forma di accordi spezzati, in tre toni consecutivamente (*do*, *fa*, *re min.*), ma esprime un andamento più conciso; infatti gli accordi generatori anzi che

di due acquistano valore di un solo quarto. Schematizzando, inizialmente l'accordo generatore aveva la seguente durata

Es. 44



ora, invece è così ridotto:

Es. 45



Con la battuta 27^a ha inizio una bella progressione, in buono stile violinistico, che raggiunge, alla misura, la tonalità di *re min*. Il ritorno alla tonica è quanto mai facile e veloce; così che alla misura 36^a il tema è ripreso in *fa*, e alla 47^a la composizione finisce.

Dopo il quadro suscitato dalla 1^a *Sonata*, è questa una pennellata, un soffio, come dire?, un accenno a qualcosa di definito, un cambiamento repentino di temperatura, un afflusso di nuove energie, una movenza aggraziata e vaga, ma sempre composta, di un corpo abituato a più rigidi comportamenti. Il tempo è di una estrema duttilità, manifestata nei laconici slanci degli strumenti soprani; vi è più snellezza di forme in questi *Concerti* che in quelli dell'op. V torelliana. Un sapore un poco acerbo, ma gustoso, scaturisce da quelle spontanee figurazioni armoniche e dalle progressioni melodiche condotte su ampie arcate dei violini. La ricerca del contrasto tra l'esposizione di un motivo enunciato prima con tutta la sonorità strumentale ed espressa con un « forte », e la ripetizione di esso, subito dopo su di un « piano », è una realtà che agisce in Albinoni creando effetti riccamente emotivi.

Un brio particolare è quello che fa vibrare l'*Allegro* (terzo tempo) che succede all'*Adagio* brevissimo (7 battute). Brio proprio di una Giga in 12/8, e per l'impianto per nulla affatto fugato e per la speciale consistenza della individualità ritmica, possiamo dire che sia lontano dal tipo classico polifonico della stessa danza (*Sonata a tre e a cinque*) mentre vi si afferma un tipo nuovo, quasi lirico. Intanto, come non avvertire, e con violenza, il presentarsi delle due individualità ritmiche nella linea dei violini primo e da concerto unisoni in 12/8 e in quella del secondo violino delle viole e del cello in 4/4?

Es. 46

Allegro

Viol. I.
Viol. da concerto

Viol. II.

E a questa individualità, Albinoni ricorre non come a elementi passeggeri, fasi particolari ed estranee o derivate di un movimento base differente, ma come a due stabiliti, insistenti e protagonisti disegni, bene accertati e ampiamente accettati. In questo tempo vanno all'unisono solo il violino primo e quello da concerto; il secondo ha una sua parte che concorre alla costituzione degli accordi fondamentali e si confonde ritmicamente con le parti delle viole e del cello. La parte soprana (seguita da due strumenti) svolge un disegno legato di terzine, sotto il quale *staccano* i gruppi di crome puntate che procedono per gradi congiunti e disgiunti; se non proprio il tipico *ritmo alla francese*, certo una specie di quel « *genre pointé* » di cui lascia conferma storica ed estetica F. Couperin (1) e che servì di particolare modello alla posteriore scuola napoletana dei clavicembalisti. Anche su questo punto Torrefranca (2), ha fornito una quantità di nozioni e di interpretazioni; e le une e le altre non possono forse servirmi a ricollegare questo brano dell'Albinoni a quel tipo d'arte, intesa in senso interpretativo, che il Torrefranca stesso ha definito « del cembalo-violino »? E, in realtà, qualcosa di clavicembalistico è tanto nella linea superiore legata, quanto in quella inferiore eseguibile con uno staccato che Durante avrebbe chiamato « staccato alla francese » (3).

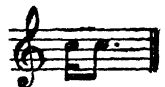
Il ritornello appare definitivamente come un procedimento co-

(1) Nel suo trattato « *L'art de toucher le clavecin* », Parigi, 1717. V. pag. 35 e segg.

(2) *Le origini* etc. già cit. pag. 351 e seg.

(3) Che è il contrario della « *maniera* » lombarda della quale il Quantz ci dice che il Vivaldi la introdusse a Roma nel 1722.

Es. 47



struttivo essenziale alle proporzioni dell'edificio sonoro; non è più dunque una semplice ripetizione *ad libitum* che può andare anche perduta, nella prospettiva, senza che l'architettura totale ne soffra esteticamente; ma, di conseguenza, è un vero e proprio tratto del volto, qualcosa che equilibra e che serve alla fondatezza esteriore e interiore della costruzione. Sono due i *ritornelli*, in questo *Allegro*; il primo alla 10ª battuta, il secondo alla 27ª, cioè alla fine; e le due parti sono due momenti del pensiero espresso, che risulta quanto mai concreto e felice. Nella prima parte, soprattutto nelle plastiche progressioni (batt. 15-17 e 19-21), il ritmo assurge realmente a una funzione espressiva e non più unicamente numerica e geometrica; qui si raggiunge, con tutta evidenza, uno slegamento della sostanza armonica dal *pensar polifonico*. Questa *Giga* è monotematica; ma il tema che, nella prima parte, è esposto con una figurazione ascendente



nella seconda parte, dopo il *ritornello*, si presenta così invertito e capovolto



Tale inversione sussiste per tutta la durata della seconda parte. Il tempo si chiude con una prestezza espressiva e rappresentativa veramente eccezionale.

A una maggiorè effusione di particolari narrativi aspira il 2º *Concerto in mi min.*, il cui tema è già, per se stesso, una nuova entità che si ritrova in quelli che saranno gli schemi melodici vivaldiani. E non è forse un'aria veneziana questa che si respira nel seguente disegno melodico?

Es. 50

Viol. I. II. *Allegro*
da cono.

In questo Concerto sono da notare episodiche e sporadiche separazioni nel gruppo dei violini, che lasciano al primo la possibilità di svolgere brevi tratti *a solo*. Sono piccole cellule che seguono uno sviluppo lento ma progressivo; momentanei abbandoni del discorso comune da parte del violino. Ma vediamo come è costituito il tema; una schematizzazione di esso ci porta alla seguente constatazione (Esempio N. 50): A è il corpo preponderante, cui è appendice una coda B: la quale, a sua volta, è una preziosa cellula generatrice di episodi fondamentali. La penultima quartina di B (ossia l'ultimo quarto della seconda battuta) unitamente all'estrema propaggine tematica genera il movimento e la fisionomia della progressione che segue nelle battute 3-5. All'8^a battuta, dopo un breve riposo di un quarto, il tema ottiene la sua seconda esposizione identica alla prima, solo che ha inizio sul secondo tempo forte della battuta. Consideriamo ancora A e B: vedremo che B seguita a fornire il materiale per sviluppi del genere:

Es. 51



i quali, anzi, ora, riproducono identicamente il disegno generatore, B, mutato nell'ordine e nel significato melodico solo in parte e cioè nella prima parte del suo corpo; così se B lo immaginiamo formato di E e F le tre figure che ne derivano mutano solo in E ma restano identiche in F. E si giunge alla conclusione della prima parte del tempo (senza *ritornello*). Dopo una breve digressione in cui ritorna la figurazione ritmica di A (batt. 17^a), ecco la terza esposizione di A B tale quale aveva costituito l'inizio del pezzo; il quale è chiuso da cinque battute in cui sono confermati i significati estetici del contrasto dinamico tra « forte » e « piano » nelle ripetizioni di uno stesso pensiero.

Non si può dire, in tutta franchezza, che questo tempo sia ricco di situazioni; in esso è piuttosto ritratto un atteggiamento formale e non è stato significato un volto interiore. Ma ai fini dello stile in formazione anche il fatto *forma*, nudo e crudo, ha il suo valore; e in quanto a questo posso ben dire di trovarmi innanzi ad un esempio più che valevole per stabilire la posizione di antesignano dell'Albinoni nella storia del Concerto.

Il *Presto*, che vien dopo l'*Allegro* (salto le due battute che costituiscono il primo *Adagio*) presenta un organismo totalmente nuovo; il primo violino fa, da se solo, per tutta la durata del pezzo (35 misure), una specie di cadenza in *si min.* (con inizio alla dominante). È qui, il vero solista in atto. Non solo: ma violino secondo e *da concerto* si

muovono per tutte le 35 misure indipendentemente, e insieme alle due viole e al cello creano l'ambiente strettamente armonico.

Es. 32

Viol. I.

Viol. da
da cono.
Viol. II.

Corelli nel primo *Concerto grosso* (Op. VI) e precisamente nel secondo *Allegro* adotta lo stesso procedimento tanto nella cadenza del solista, quanto nella specie dell'accompagnamento. La monotonia del procedimento, cioè l'uniforme, insistente succedersi delle quartine, stabilizza, meglio, immobilizza, il pensiero espressivo del compositore nonostante il moto ritmico che ad esso egli imprime. Ma è questa una presso che inevitabile necessità dell'espressione virtuosistica di tutti i tempi. Tuttavia la politonalità cui ricorre l'Albinoni per movimentare il passo e renderlo più plastico, più fluido, è un rimedio ottimo: modulazioni improvvisate senza preparazione tanto ai toni vicini come a quelli lontani: *si min.-sol magg.*, *si min.-do diesis magg.* (dominante di *fa diesis min.*), *mi min.-do diesis magg.* (dominante di *fa diesis magg.* a sua volta dominante di *si min.*).

Un congegno foriero di nuovi annunci espressivi è quello impiegato nell'ultimo tempo, *Allegro*, che è legato al *Presto* da otto battute di *Adagio*. Il tema, esposto dal violino primo, all'unissono con quello *da concerto*, è questo

Es. 33

Allegro

Viol. I. II.
da cono.

e risolve alla dominante; dopo una risposta concludente alla tonica, il violino secondo ripete lo stesso disegno. Con questo procedimento si giunge alla prima modulazione (in *sol magg.*) con la quale ha inizio il passo solistico (il violino primo si separa dal violino da concerto). Siamo alla battuta 25^a; alla 33^a, dopo quel primo abbrivo, è in atto il passo solistico di virtuosismo. È una lunga progressione il cui tratto darà luogo, successivamente, ad altri due saggi virtuosistici del violino solista esemplificabili tutti nel seguente tratto



È rivelabile con facilità lo schema costituito dall'alternarsi dei *Soli* e dei *Tutti* in cotesta guisa:

T - S - T - S - T - S - T

che sarà quello del Concerto 4^o, cioè quello che lo Schering, ha considerato, non certo con precisione, basilare del *Concerto* albinoniano.

Finisce così il tempo e con esso il 2^o *Concerto*. Per il quale ci si può esprimere, sinteticamente e complessivamente, con quei termini adoperati per il primo tempo: non è ricco di situazioni, ma non è nè meno povero di elementi concertistici in via di sviluppo formale e concettuale.

Ma il 3^o *Concerto* può servire di conferma a quanto dissi intorno a quel tergere spiruale ed estetico dell'Albinoni dinanzi all'accoglimento dei canoni di una nuova forma. Anche qui è in atto una personalità violinistica indubbia; l'*Allegro assai* iniziale, tuttavia, è su un'idea che resta sviluppata parzialmente, anche se, a tratti, con certi slanci, determina episodi che ricordano i briosi passaggi clavicembalistici della scuola napoletana. Qui ritroviamo i tre strumenti soprani all'unissono; e i *Soli* sono del tutto obliterati. Lo stesso sia detto per il terzo tempo, in cui, però, solo il violino primo e il violino da concerto procedono all'unissono, mentre il secondo contribuisce all'armonia. Questo *Allegro* è di sole 14 battute in 6/8, suddiviso da tre ritornelli. È il movimento costante (ma poichè la composizione è così breve, non certo monotono) delle sestine a imprimere quel poco di originale e di interessante che il piccolo quadro presenta.

Ed eccoci al 4^o *Concerto*, quello che ha servito allo Schering, come riferimento, come costante riscontro della formola solistica albinoniana (1). Non ci son dubbi: lo schema è proprio quello: T-S-T-S-T-S-T.

(1) Op. cit., loc. cit.

Ma falso sarebbe asserire che di questo schema Albinoni faccia un impiego continuato nel corso dei suoi *Concerti*, chè, per restare nell'op. II, il 5° Concerto ha il seguente schema: T-S-T, mentre il 6°, ed ultimo, è così impiantato: T-S-T-S-T, due *Soli* e tre *Tutti*, che, sempre secondo lo Schering, formerebbero una formola propria del Torelli.

Vediamo la sostanza, e il modo come è stata impiegata, del 4° Concerto. È un tema ardito che annuncia chiaramente una tematica con tendenza all'allitterazione più avanzata e più libera come espressione concertistica e come invenzione strumentale:

Es. 53 **Allegro** A B C

Viol. I.
Viol. da
da conc.

a esporlo sono il violino primo all'unissono con quello *da concerto*; alla 3ª battuta i due si separano, e si verifica il primo episodio solistico.

Es. 55 **Solo**

Viol. I.

che è veramente il primo concreto e caratteristico disegno *ad hoc*.

Questo *solo* viene dopo 7 battute di *Tutti*, e di 4 battute uniformi e determina la modulazione al vicino tono di *re magg.* Siamo alla battuta 12ª; a questo punto ha inizio un *Tutti* di 12 battute e non di 11 quante ne conta Schering; e tengo a correggerlo non per mania di cavillo o di sofisma, ma perchè fatto iniziare il *Tutti* alla 13ª misura, come lo Schering pretenderebbe, sarebbe da presupporci nella 12ª battuta la chiusa, sempre *a solo*, del passaggio virtuosistico del violino; invece, non è così: il violino primo svolge, indipendente dagli altri, il suo pensiero sino a tutta la battuta 11ª, e alla 12ª s'innesta, nello stesso disegno, il violino da concerto creando il *Tutti*. Con la battuta 13ª ha inizio lo sviluppo di B, sviluppo consistente nell'esposizione della figura in tre toni differenti:

Es. 47

Viol. I.
da cono

Viol. II

ecco quindi un'ottima preparazione al secondo passaggio solistico del violino che si verifica alla battuta 24^a; preparazione significata in 5 misure di violoncello *Solo*, sul cui motivo (batt. 19-23)

Es. 58

V. cello

B. C.

trovano spazio le riprese di C da parte dei violini unisoni. Il secondo *Solo* del violino comincia, ho detto, alla battuta 24^a e termina sul primo quarto della 28^a. Siamo ora in *mi min.*; per 6 battute si ripete il procedimento modulato di B dopo di che ecco, vivido e ravvivato, D (anche questo in evoluzione modulante) che, sulle 5 battute del secondo *Solo* violoncellistico, del tipo del primo, porta, in *si min.*, a un gruppo di note ribattute che costituisce un puro e semplice motivo ornamentale. Questi soli violoncellistici sono semplici progressioni, la prima discendente, la seconda ascendente che impegnano l'esecutore in un compito, come ebbi già a dire (1), più virtuosistico che espressivo. Tuttavia un significato ben definito acquistano dalla improvvisa, inaspettata loro apparizione e dal simmetrico alternarsi coi *Soli* violinistici. Ecco uno schema veramente nuovo di Concerto:

violino T - S - T - S - T - S
 cello T - S - T - S - T

(1) V. Pagina 112 di questo lavoro.

Non si tratta nè meno di sporadici isolamenti (come era avvenuto nella Sonata 6^a) del cello dai bassi, dovuti unicamente a difficoltà di esecuzione per questi ultimi, ma sono, in questo Concerto 4^o, episodi definiti e consistenti in cui il cello sa quel che vuole e perchè vuole. Infatti le interlocuzioni (non tanto lunghe, ma nè meno tanto brevi da non permettere di esprimere un discorso concludente) del cello sono sistemate secondo un'idea architettonica prestabilita che è quella da me significata nel grafico sopra scritto. Dell'importanza di questi soli violoncellistici ho già detto e credo non esageratamente.

Per la terza volta riappare B modulante (*si min.* — *la min.* — *sol magg.*) e per la terza volta, immediatamente dopo (batt. 46^a), il violino solista accudisce al suo incarico secondo gli adusati procedimenti. La chiusa non è vero che sia tutta di materiale nuovo, come dice lo Schering; il tema ha già fornito materiale costruttivo e ornamentale in quantità e lo fornisce anche al finale; un'attenta analisi ci rivelerà, sotto il disegno apparentemente nuovo, la sostanza e l'anima di A:

Es. 59



Come mai è sfuggita, questa realtà, allo Schering? Dopo l'*Adagio*, brevissimo, ecco il solito ritmo composto (12/8) del finale. Un ritornello lo divide in due parti; nella prima non notiamo alcuna iniziativa solistica, ma il violino primo procede all'unissono con quello *da concerto*; nella seconda, invece, un lungo intervallo *a solo* separa i due strumenti dalla battuta 19^a alla 30^a; ma resta questo *Solo*, in atto e in *effetti*, sino alla misura 33^a, poichè i due violini, in quelle tre battute, procedono all'unissono solo con brevissimi frammenti del motivo essenziale, categoricamente affidato al violino primo:

Es. 60



Da notare è l'impianto imitato in tutte e due le parti; imitazione all'ottava di tre sole voci: violino primo e *da concerto* unissoni, violino secondo, cello.

Ho già accennato agli schemi dei primi tempi dei Concerti 5° e 6°. Nel primo è un unico *Solo* sul principio del pezzo, lungo in totale cinquanta battute, che ne lascerebbe supporre altri nel corso degli sviluppi. Quasi tutta la fisionomia del tempo ha carattere solistico, ma poichè il tratto è affidato ai due violini, non si può parlare di *Soli* che là dove i due strumenti si separano (batt. 14). È un veloce e brioso prospetto concertistico dal soggetto scintillante e vivacissimo



All' *Adagio* che segue, le solite funzioni; e al finale (*Allegro*) un andamento omoritmico schivo da qualsiasi allettamento di espressione individualistica.

Il Concerto 6° si ricollega, come schema costitutivo, al 2°, in cinque stacchi di tempo; ma nel tema ritroviamo una evidente attinenza grafica col 4°. Infatti questa formola



ricorda l'inciso, e i periodi che lo compongono, dell'altro *Concerto*, in *sol magg.* È presso a poco lo stesso procedimento nello sfruttamento dei vari periodi. Due sono i *Soli*, di cui il primo assai lungo e consistente; abbondanti le progressioni. Come era avvenuto per il Concerto 2°, un *Presto a solo* del primo violino riafferma l'ambiente essenzialmente virtuosistico, e un *Allegro* vivacissimo chiude degnamente la serie dei cinque tempi (i due *Adagio* sono sempre di misure trascurabili), *Allegro* privo di episodi solistici ma di elegante fattura concertistica quasi vivaldiana



E l'op. II finisce.

Quanto ne ho scritto in queste mie note illustrative e critiche, valga ad invogliare ad una più pratica e particolare conoscenza di essa da parte degli storici e degli esecutori. Sono certo di non peccare di parzialità asserendo che queste *Sonate* e questi *Concerti a cinque* — come le *Sonate a tre* op. I — in quell'accostamento offrirebbero, a pubblici ed interpreti, ragioni di profonda simpatia e considerazione per l'Albinoni; in quella stessa misura con la quale furono accolti, e *Sonate* e *Concerti a cinque*, dai contemporanei musicisti veneziani, veneti ed emiliani.

L'op. II, contemporanea della I, apre altri orizzonti. È infatti, la cosciente sicurezza di fare il passo avanti, punto barcollante, nell'intentato, o, per lo meno, nel non ancora definitivamente affermato, che spinge il giovane Albinoni ai *Concerti a cinque*; ma la Sonata resta nella sua fantasia come correttivo stilistico, come punto di convergenza spirituale; e alterna sei Sonate a sei Concerti. In quest'opera si attua un piano ardito, abbiám detto: l'accostamento formale ed etico della Sonata in stile polifonico al Concerto in stile omofonico (Sonata 1^a, IV tempo, Sonata 3^a, IV tempo, Sonata 5^a, I tempo, Sonata 6^a, IV tempo); accanto a questo nuovo stile della *Sonata a cinque*, si mantiene integra e osservata con la massima scrupolosità, la composizione in stretto stile polifonico orizzontale (Sonata 1^a, I tempo). Ma ecco altri nuovi requisiti: la melodicità sviluppata, quasi dilatata, negli *Adagio iniziali* (Sonate 2^a, 3^a, 6^a), e ancora, l'abilità disinvolta nell'intrecciare Fughe a due soggetti (Sonata 3^a, *Allegro* I). E, nei Concerti, una profusione di ritmi (Concerto 1^o, III tempo), un continuo sfoggio di virtuosismi violinistici (*Presto* nei Concerti 2^o e 6^o); abbondanza degli imprevisti nelle modulazioni e altro ancora che ho avuto occasione di esaminare direttamente.

OPERA III

Balletti a tre

(1701)

Passo ora ad esaminare i *Balletti a tre* (due violini, cello e B. C.) editi da Giuseppe Sala nel 1701 (1) e dedicati a Ferdinando III dei Medici.

Albinoni, dunque, a tutto il 1701, non aveva ancora toccato il tipo della *Sonata da camera* o almeno nulla ci risulta abbia pubblicato di questo genere. Stabilito che le sue due prime opere sono quasi contemporanee, scritte e pubblicate tra il 1692 e il '94, resta da considerare e da spiegare il non trascurabile silenzio che separa quel gruppo di musiche dall'op. III. Ma non dimenticheremo certo l'attività operistica del Nostro; sono circa otto anni, compresi gli estremi — 1694-1701 — che Albinoni impiega in un lavoro continuato e faticoso: nove spartiti per tre teatri diversi della sua città. Nulla di più naturale e logico, dunque, che egli avesse tenuto ad esordire, come strumentalista, fornendo la prova della sua preparazione stilistica in un campo, quello della *Sonata da chiesa a tre*, in cui il felice disimpegno costruttivo — disimpegno di scienza e di gusto — era particolarmente ambito; logico pure che il *Concerto a cinque* allettasse (e con quali alternative di gusto e di aspirazioni lo abbiamo visto) il giovane artista. Se Albinoni avesse avuto tempo di badare alla sua produzione strumentale, in questo periodo che invece ne resta vuoto, certamente egli avrebbe scritto anche allora una raccolta di *Sonate da camera a tre*. E il fatto appunto che questi *Balletti* siano a tre strumenti dimostra

(1) Esempolari studiati: G. Sala (1701), completo, posseduto dal « G. B. Martini » di Bologna; Walsh (?) della Marciana di Venezia.

Ecco il frontispizio della prima edizione veneziana del Sala:

BALLETTI / A Tre due Violini, Violoncello, e Cembalo / CONSACRATI / ALL'ALTEZZA di / FERDINANDO III / GRAN PRENCIPE di / TOSCANA / Da Tomaso Albinoni dilettante veneto / Opera Terza / (Insegna) / In Venetia: Da Giosepe Sala, 1701.

la logicità — e pochi altri autori possono fornirci un simile esempio di continuità di intendimenti — delle intenzioni estetiche colle quali è stato attuato quel solenne complesso di musiche strumentali.

Alle *Sonate da chiesa a tre*, op. I, era necessario contrapporre le *Sonate da camera a tre*. E così è stato fatto, anche se un poco in ritardo (1); ma il ritmo produttivo generale non ha subito certo ritardo. E non sarà forse lo stesso per le *Sonate a due*? Sicuro: nel 1704, infatti, ecco le *Sonate da chiesa* a violino e violoncello op. IV; dopo uno stesso periodo di attesa (ma questa volta interrotto dalla comparsa dei *Concerti a cinque* op. V del 1707) di sette anni, ecco, nell'11 (circa), i *Trattenimenti* (o *Sonate*) *da camera* per violino e cello.

L'esame dei *Balletti* op. III, mi porta senza indugi, alla identificazione di una intenzione narrativa ciclica e schematica che si ricollega alle *Sonate da camera a tre* di Arcangelo Corelli (op. II e op. IV). Non sussiste, tuttavia, una relazione emotiva, o almeno essa resta significata e tramandata in una trasformazione di spiriti che anima il corpo delle danze. Che d'esempio, all'Albinoni, abbiano servito i *Balletti* corelliani, è assai probabile. Ma non dimentichiamo, d'altra parte, il largo uso che di questa forma si andava facendo in Italia e a Venezia in particolare; in Venezia, che, con la pubblicazione delle *Partite a cinque* di Rosenmüller (1667 (2), fu uno dei primi, se non il primo, centro di diffusione della partita. Tuttavia non indifferente cammino fu compiuto, in poco più che trent'anni, dall'Albinoni, che in questi *Balletti* afferma uno spirito, anzi *lo spirito*, italianissimo della danza e ne riporta l'essenza etnica, che più di mezzo secolo innanzi era stata osservata e praticata da G. B. Buonamente (3), a quel grado di rappresentazione melodica e ritmica che, dal compositore tedesco, era stato travisato attraverso le trasformazioni delle scuole e delle interpretazioni straniere. Specie nelle *Correnti*, Albinoni corregge e rianima, con fecondi soffi di vita, la rigidità inamidata del tedesco arrivando a quella che è veramente la discorsività sciolta, e quasi spavalda, di quel tipo di danza che G. B. Vitali aveva adottato, contemporaneamente, al Rosenmüller, tra il 1666 e l'84.

Il confronto dell'op. III del Vitali con questi *Balletti* di Albinoni è non poco istruttivo. Sono, quelli del Vitali, « *Balletti e correnti alla francese, Gagliarde, e Brando per ballare* » a quattro strumenti (4);

(1) Avverto ancora che tutte le volte citerò date o periodi, mi riferirò agli anni di pubblicazione, per cui è da calcolare la precedenza (uno, due, tre o anche più anni) cronologica del periodo di composizione.

(2) Di queste partite ho consultato l'esemplare posseduto dalla « Allgemeine Musik Gesellschaft » di Zurigo.

(3) L'importanza di questo italiano, nel campo della danza strumentale, è una realtà che attende dagli studiosi una più efficiente divulgazione. Vedi: P. Nettl in « Archiv für Musikwissenschaft », Anno 1927, pag. 528 e segg.

(4) Stampati da G. Monti, bolognese, nel 1667. Esemplare del R. Conserv. « G. B. Martini » di Bologna.

i primi, i *Balletti*, non sono, come per l'Albinoni, vere e proprie Sonate, ovvero complessi di *tempi* o di danze; ma il *Balletto* corrisponde, nel Vitali, al nome di una danza. Così si trova: « Balletti per ballare », il che sta a indicare l'autonomia espressiva del *Balletto* come tempo di danza e anche come tipo di composizione. Eppure tanto questi *Balletti*, quanto le *Correnti*, del musicista cremonese possono essere considerati l'antecedente diretto della produzione sonatistica da camera di Albinoni. Al quale le musiche del Vitali debbono essere state di precetto e di esempio; e non solo all'Albinoni ma anche al Corelli. Non si dimentichi che nel 1683, il Gardano, stampatore veneziano, pubblica l'op. VIII del Vitali di « *Balletti Correnti e Capricci* », e che questa è l'epoca della più intensa assimilazione, negli studi musicali dell'Albinoni.

I *Balletti* del Vitali, ripeto, come complesso di danze, come successione di tempi e di ritmi, non posseggono quel legame che è proprio del *Balletto*, ossia della *Partita* (*Suite* o *Seguita* (1) per i tedeschi) tipo Albinoni; insomma, della *Sonata da camera*. Tuttavia i tipi di danza del Vitali hanno tutte quelle caratteristiche ritmiche ed emotive che sono state usate dall'Albinoni in questa op. III e nell'op. VIII successiva. La *Giga* del Vitali è in 12/8 *Allegro*, la *Corrente* in 3/4 pure *Allegro*; non include le *Allemande*, ma, a differenza di Albinoni, dà preferenza al *Minuetto* (3/4). La *Sarabanda* è pure esclusa dalla serie delle danze del Vitali; notiamo invece l'adozione di tipi che saranno trascurati dall'Albinoni dal Vivaldi e dal Corelli, quali la *Borea* e la *Zoppa* (2). Certo si è, tuttavia, che i *Balletti* del Vitali devono avere ispirato l'Albinoni; l'intensa diffusione delle musiche strumentali del cremonese avranno facilitato questo accostamento, dal quale Albinoni trasse motivo di insegnamento, di studio teorico e pratico, anche se non proprio esempio di palpitante ispirazione.

I tipi di danza adottati sono cinque; di questi, quattro (*Sarabanda Gavotta Giga Corrente*) in tempo mosso, e uno (*Allemanda*) in tempo mosso e lento. Sono due gruppi distinti di *Balletti*: l'uno, di quattro *Balletti*, ciascuno in tre tempi; l'altro, di otto, tetrapartito. Nel primo gruppo, i tre movimenti rispondono ciascuno a un nome diver-

(1) V. per la parola *Seguita*, F. Torre Franca in *Lingua Nostra*, anno 1940.

(2) Questa danza è una sorta di *Giga* in un cui l'accento forte sulla nota in battere, alla fine di ciascun membro della frase, contribuisce a imprimere al ritmo un vero e proprio andamento zoppicante:

Es. 64



(Vitali, op. XVI, Modena 1692, Cristoforo Landi). Sull'argomento vedere il Brenet in *Dictionnaire poétique et historique de la musique*, Paris, 1926 — La *Borea* null'altro è che il corrispondente italiano di *Bourrée*.

so di danza, di cui quello iniziale in ritmo quaternario, *Largo* (*Allemanda*), gli altri due in tempi più stretti, o binari o ternari o quaternari (*Sarabanda Giga Corrente Gavotta*). Nel secondo gruppo i quattro movimenti sono costituiti da un'introduzione, o *Preludio*, in tempo lento che sostituisce il *Largo* dell'*Allemanda* iniziale dei *Balletti* del primo gruppo, e di tre tempi di danza tutti *Allegro* o *Presto* nei quali è compresa anche l'*Allemanda*. Il presentarsi di due tipi di *Allemanda* (*Adagio* e *Allegro*), a seconda che apra la Partita o che venga dopo il *Preludio*, è un fatto che ha un vicinissimo precedente nell'op. II di Corelli (mentre il fusignanese nelle *Sonate a tre* op. IV mantiene, all'*Allemanda*, l'impronta d'un movimento vivace, tanto nella *Partita a tre* quanto in quella a quattro tempi, e cioè essa non figura mai quale pezzo d'apertura; questo compito tocca al *Preludio* in tempo largo).

Albinoni, dunque, si attiene ai modelli dell'op. II corelliana; ma, fatta eccezione per il mutamento o elasticità dei movimenti dipendenti dall'ordine e dal numero delle danze nelle *Partite* (v. il caso dell'*Allemanda*), Albinoni mantiene il più stretto controllo sui vari ritmi e sui vari movimenti adottati per ogni tipo di danza. Così la *Gavotta* sarà sempre 4/4 *Allegro*, la *Giga* 12/8 *Allegro* e la *Sarabanda* 3/4 o 3/8 *Allegro*. Nel Corelli (op. II) la *Sarabanda* è sempre, come nell'Albinoni, in movimento ternario ma lento; nell'op. IV, invece, si osservano per questa danza due movimenti, l'uno vivace (*Sonate* 7^a e 8^a) e l'altro largo. Lo stesso fa Vivaldi nella sua op. I di *Sonate da camera* a tre (1), nella quale sono adottati i tipi di *Sarabanda* in tempo *Allegro* e in tempo *Largo*.

Questi dodici *Balletti* albinoniani sono tutti vividi esempi e tipici documenti della fresca, sciolta ed esuberante vena inventiva del giovane musicista veneziano che in quest'anno, 1701, ha appena toccato la trentina, ma che ormai ricca scorta di esperienza si è fatta col lavoro, lo studio più severi, con una produzione, strumentale e melodrammatica, varia, consistente e complessa. Tutti presso a poco di eguali dimensioni (ciò, tuttavia, non arrecherebbe monotonia a una totale e continuativa esecuzione di essi), i *Balletti a tre* op. III sono in genere veri cimenti di virtuosismo tecnico ed espressivo cui Albinoni si dedica con tutta coscienza d'artista forbito, rispettoso della forma, assertore di essenze più intensamente profumate e più reagenti di quelle corelliane. Maggiore sviluppo, più variato allargamento, sia nelle dimensioni che nei concetti, nell'Albinoni che nel Corelli. Il virtuosismo trova esplicazione ripartito tra i due violini, a volte vi prende parte anche il cello, specie quando l'autore si diverte a giocare di contrappunto con entrate imitate. Dove il virtuosismo si afferma con speciali caratteristiche, denotanti una propria e vera evoluzione che incide sulla storia dell'interpretazione violinistica, è nelle

(1) Edita da Le Clerc, Parigi. Esemplare del « G. B. Martini ».

Allemande, sia che aprano il *Balletto* sia che seguano il *Preludio*. È un virtuosismo, questo dell'Albinoni, costituito di schietti procedimenti tecnici basati, sempre, sull'uso di un'arcata veloce sì, ma ampiamente cantabile in tutto il suo corso.

La cantabilità ha sempre origine da moti di commozione; una cantabilità vigorosa e nobilmente esplicita — più accentuata di quella del Corelli — quale appare ad esempio nel *Preludio I*:

Es. 65 **Largo**

Viol. I.

Viol. II.

V. cello
B. C.

etc.

etc.

etc.

in cui è in atto un fare, tra austero e cordiale, di pretta foggia settecentesca inoltrata; qui il Seicento, come danza, è superato. Lo stesso sia detto per l'*Allemanda 5^a*

Es. 68 **Largo Appoggiato**

Viol. I.

Viol. II.

V. cello
B. C.

etc.

etc.
etc.
eto.

L'Allemanda che fa da secondo tempo al Balletto, e come tale è un *Allegro*, ci fornisce un'esatta testimonianza della ripartizione dei compiti virtuosistici tra i due violini (con parziale intervento del cello), mediante i quali viene a stabilirsi, assai spesso, un clima polifonico imitato particolarmente attivo all'inizio, alla ripresa, e alla conclusione. Anche l'Allemanda del Balletto 8° è da tenersi presente per una certa consistenza sonora dello strumento solista (violino primo) che conduce una specie di improvvisazione o cadenza: tutti tipi che ricordano assai da vicino gli esemplari di *Preludi* che si trovano nell'op. I del Vivaldi, quale, ad esempio, il seguente (Sonata 8^a):

Es. 67

Largo

Viol. I. etc.
Viol. II. etc.
V. cello
B. C. etc.

Tutti improntati a questi tipi sono i procedimenti delle *Allemande*, cui, con distribuzione sagace, sono stati affidati compiti ben definiti. E ciò sia detto per ogni altro tipo di danza. Si vedano le *Gavotte*: il ritmo ben marcato, la cantabilità spiccata, più che restare nell'ambito del suggerimento corelliano, ci trasportano nell'ambiente tipico della *Gavotta* bachiana; la quale nulla ha di tedesco ma tutto dello spirito (in particolare misura) italiano. Ambiente italiano, quindi, quello della *Partita* di G. S. Bach; e non in poco albinoniano. L'op. VIII del « dilettante veneziano » ci mostrerà ancor più evidente da dove traggono origine gli spiriti musicali della *Suite* (inglese e francese) e della *Partita* del Grande di Eisenach.

Così, questa *Gavotta* del 9° *Balletto* è un piccolo ma esauriente quadro dello stato d'animo del compositore:

Es. 68



che, più avanti, nel *Balletto* 11°, ribadisce un suo principio estetico fondato, con evidente preferenza, sulla solita figurazione melodica del salto ascendente e discendente di quinta e di ottava, e sulla generale semplicità accompagnata dal buon gusto:

Es. 69



Alla *Sarabanda* è attribuita invece una fisionomia che si ricollega a quella della *Corrente*; talvolta, come la *Corrente*, infatti, ha un ritmo semplice in 3/4, talvolta, si accosta, fino a confondersi, a quello della *Giga*, per essere scritta in tempo composto. Ma come velocità di scansione essa è assai più vicina alla *Giga* che non alla *Corrente*. La *Sarabanda* albinoniana differisce in tutto, o quasi, da quella bachiana; resta solo il ritmo ternario; ma questa danza, che nell'italiano è sempre pregna di brio e di letizia, nel tedesco appare in ogni caso come la più efficace espressione di un dolore meditato e intenso. Anche nella *Sarabanda* albinoniana si costituisce a volte, quel

clima contrappuntistico che ci riconduce alla *Sonata a tre da chiesa*. Ecco un esempio (*Sarabanda* del *Balletto 2°*):



La *Giga* del *Balletto a tre* non muta dai finali delle *Sonate da chiesa a tre e a cinque* in stile polifonico. È la chiusa che, col ritmo e col movimento convenzionali, conclude ogni forma; è quasi la saldatura che unisce i due limiti del discorso e che dà la continuità, la forza del rigenerarsi: la impronta ciclica.

OPERA IV

Sonate da chiesa per violino e B. C.

(1704)

Abbiamo esaurito, così, circa dieci anni di attività di musica pura, ovvero di musica strumentale da camera. L'Albinoni ha saggiato finora ogni genere di complessi, eccezion fatta della tradizionalissima *Sonata a due* per violino e basso. Non tarda troppo, però, il nostro « dilettante »; ed eccolo, nel 1704, uscirsene con una raccolta di sei *Sonate da chiesa* a due strumenti (1) il primo dei tre gruppi di composizioni per questo complesso; gli altri due sono formati l'uno di dodici *Trattenimenti per camera* (op. VI) e l'altro di cinque *Sonate (da chiesa) e un suario o Capriccio di otto Battute a l'imitationo* (sic) *del Corelli del sig. Tibaldi* senza numero d'opera, ma composte verso il 1718 (2). Dunque, in uno spazio di quattordici anni circa, sono ventitrè Sonate per violino solo più altre composizioni isolate di cui parlerò a tempo opportuno. Non c'è che dire; la *Sonata a due* è ampiamente rappresentata nella produzione generale albinoniana, anche se è l'ultima ad apparire, in ordine di tempo.

Le Sonate op. IV sono sei, dunque, e nella classica ripartizione in quattro movimenti: *Adagio — Allegro — Adagio — Allegro*. Maggiore sviluppo hanno gli *Allegro*, e dei due *Adagio*, in ogni singola Sonata, più ampio è, in generale, il primo.

Ciò che distingue queste Sonate dalla precedente produzione al-

(1) Per l'identificazione di queste Sonate con l'op. IV (e per gli esemplari studiati) v. a pag. 47 e segg. della parte biografica.

Ecco il frontispizio dell'unica edizione conosciuta, quella olandese di Estienne Roger:

SONATE DA CHIESA / a Violino Solo e Violoncello o Basso Continuo / da / TOMASO ALBINONI / A AMSTERDAM / chez Estienne Roger Marchand Libraire.

(1) Per questa data V. pag. 48.

binoniana, è la continuità melodica del discorso, è la spontaneità espressiva delle idee, è il propulsare di una nuova emozione, la quale, tuttavia, appare una logica conseguenza, un punto di convergenza — ma non di sosta — di un periodo di attività, di dieci anni di lavoro. Non sosta, ho detto; chè l'op. VI ci dimostrerà, tra poco, come per l'Albinoni la continuità del lavoro sia anzi una necessità assoluta — come fatica meccanica e intellettuale — per il raggiungimento di realtà sempre più luminose. E l'op. IV non possiede tutte le bellezze dell'op. VI, che vedrà la luce tra sei o sette anni: nè mostra quella maturazione di pensiero, quella assoluta completezza esteriore di linguaggio che contengono le *cinque Sonate* del 1718 (delle quali due, la 1^a e la 2^a, sono entrambe rifacimenti trasformazioni ampliamenti delle Sonate 1^a e 4^a, op. IV).

Bello è il tema (e che ricorda quello della 1^a Sonata op. I) della Sonata iniziale; bello perchè di una semplicità inventiva che va a totale beneficio della purezza formale:

Es. 71

Adagio

la quale acquista una certa ricchezza di eloquio, oltre che nei vari frammenti di frase tutti coerenti col corpo melodico centrale, in una violenta modulazione dalla tonica (*re min.*) a *do magg.* che a sua volta conchiude il periodo in *fa magg.*; anche le modulazioni improvvise che vengono dopo (creando, perfino, delle false relazioni determinate da modulazioni improvvise a tonalità lontane: *fa magg.-re magg.* (dominante di *sol magg.*), *sol magg.-mi magg.* (dominante di *la min.*) e altre figure del genere: costituiscono un apporto di colori cui, con l'Albinoni, solito a preparare con cura e con precisione ogni pianomodulante, non eravamo avvezzi. Il secondo tempo, l'*Allegro*, è di una unità narrativa veramente notevole, basato sulla simmetria di due parti (*ritornello*), l'una con inizio in *re min.*, l'altra in *la min.* Il violino si esprime in una scioltezza di movimenti ritmici che ci tra-

sporta, d'un balzo, alle figurazioni (che saranno ampiamente adottate dal Bach) composte di gruppi di semicrome e biscrome, dell'op. VIII. Un *Adagio* assai breve, ma esauriente, come entità presa a sè, è sufficiente a contribuire alla generale economia, con quel grado di calore ambientale per cui il complesso dei quattro tempi ci risulta come un tutto conseguente e concludente. La frase è bella; nulla da obiettare: piena di nobiltà, niente affatto melodrammatica, anticipa di svariati anni il modo di sentire e di esprimere degli *Adagio* di G. M. Alberti come nelle Sonate op. II (1):

Es. 72



Il quarto ed ultimo tempo, nello spirito tematico, è come un'eco del secondo, tutti e due *Allegro*, nonostante il ritmo in 6/4 che muta totalmente il volto dell'episodio; volto oltremodo definito e marcato, nei lineamenti essenziali, con una certa luce nella fisionomia indice di serena coscienza dei propri valori. È, in realtà, rilevabile, sin dal primo accostamento, la maestria del violinista come esecutore e come ideatore di musiche per il suo strumento considerato quale definita individualità, quale personaggio interprete, ossia *solista* (ma non il solista inteso quale momentaneo ed episodico narratore singolo emergente dalla massa degli altri interlocutori). L'opera strumentale dell'Albinoni ha potuto anche questo; ci documenta il percorso da lui superato come tecnico del violino. E il cammino, da questa Sonata dell'op. IV alle cinque Sonate del 1718, apparentemente non sembra gran che, in quanto già nell'op. IV Albinoni mostra le sue eccezionali doti; ma sostanzialmente un percorso è stato compiuto; e vedremo la mèta con esso raggiunta.

Più ampio e più diffuso è l'*Adagio* della 2ª Sonata; più compreso di una missione eminentemente emotiva. Il tempo acquista una sua originale evoluzione alla 29ª battuta, dove ha principio il periodo concludente, ricco di drammaticità contenuta in questa ascesa e in questa serie di intervalli di settime diminuite discendenti (batt. 35-41)

(1) Torrefranca (« Enciclopedia Italiana »: alla voce: *Alberti G. M.*) si occupa della data di composizione di queste sonate: 1720. Le ho consultate nell'esemplare Walsh, posseduto dalla « Marciana ».

Es. 73

Adagio

Anche l'inizio del secondo tempo è strettamente consanguineo, il legame è addirittura fraterno, con quello della 1^a Sonata: si nota, fra l'altro, anche una stessa combinazione di figure ritmiche nella seconda parte. È un'analogia connaturata con lo stile stesso della Sonata da chiesa, che, indubbiamente, riproduce un personale intimo atteggiamento estetico. Un adagio di nove battute, assai espressivo, precede l'*Allegro* 12/8, che ha tutte le caratteristiche degli omologhi finali; ma il procedere è come avvivato dall'indipendenza assoluta dell'istrumento che svolge ed evolve un disegno di mirabili porzioni architettoniche.

Tralascio di citare la 3^a Sonata, assai bella anch'essa, ma del tipo adottato per le prime due. La 4^a è, invece, fatta, negli incisi tematici, nella ripetizione dei periodi, nelle progressioni volutamente insistenti, di ardore inventivo, di intrepidezza formale, in cui i richiami al passato restano soffocati dall'affermarsi del nuovo. Una soffusa tristezza, una latente languidezza, sono le basi emotive del primo tempo, come un esuberante estro bizzarro, una freschezza discorsiva pungente di umorismo veneziano (ci torna alla memoria la nitidezza del pensiero vivaldiano nel 2^o Concerto op. III) sono il substrato dell'*Allegro*. Sentite, qui, come si pronuncia il violino e con che franchezza e con che abbandono schivo di ritegno:

Es. 74 **Allegro**

È veramente felice il succedersi ritmo-tematico della quartina di semicrome, è un puro godimento, procurato dalla più logica semplicità del pensiero, l'arpeggio alternato all'accordo in successione armonica (batt. 19-21). La coda tematica torna alla fine come elemento di chiusa. Segue un vasto *Adagio* in 3/2; vasto di proporzioni, vasto d'ispirazione; un po' statico, ma di quella staticità chiesastica cui intenzionalmente vuol essere improntato. L'imitazione tra violino e basso non è più un'entità figurativa, e, come tale, contrappuntistica; l'imitazione è qui un procedimento etico che ha significato astratto e spirituale.

Ma è nella 5ª Sonata che tutte le energie esplicate nel corso dell'opera si concentrano in una decisa azione. È, questa, un'alta testimonianza dell'efficienza espressiva e costruttiva dell'arte albinoniana che si aggiunge al già imponente documentario. Torna il tono preferito (*sol min.*) in un *Adagio* assai sviluppato, sia come estensione di tessitura, sia come lunghezza e abbondanza di sviluppi tematici. In queste Sonate è come se Albinoni si lasciasse guidare da un'ispirazione centrale, da un'idea fondamentale; l'insistere che egli fa su certe figurazioni armoniche, l'adozione di un determinato formulario melodico, la scelta aprioristica di una data cellula ritmica, tutto ciò, col ritornare, talora con un fugace apparire, determina quell'impronta ciclica che è caratteristica emergente di quest'opera IV. E infatti il primo *Allegro* di questa 5ª Sonata ha un inizio:

Es. 75 **Allegro**

che ripete, se non in tutta identità melodica, certo con assoluta somiglianza ritmica, quello del primo *Allegro* della 1ª Sonata (e da questo, per derivazione, gli *Allegro* secondo della 1ª Sonata, primo della 2ª, primo della 3ª, primo della 4ª). Ma, questa volta, il violinista interviene con un predominio, quasi con uno sfoggio strumentale più prepotente nella serie veloce degli accordi spezzati, nel succedersi repentino delle scale diatoniche discendenti: dalle più acute tessiture all'estremo limite basso. Il secondo membro della frase (B) viene subito assorbito dall'episodio successivo; che è poi l'episodio generatore

della movimentata andatura di questo tempo. Cinque battute prima del ritornello viene preparata la chiusa della parte iniziale (batt. 15-16)

Es. 76



impiantata in *re min.*; la seconda parte si vale dei medesimi elementi che acquistano nuovo slancio, quasi una concentrazione, nelle ultime misure che appaiono proprio un esercizio virtuosistico in piena regola. Ma in proposito, l'affermazione più completa e più nuova è quella offertaci dal *Presto* (quarto tempo) di questa 5^a Sonata. Esso succede ad un *Adagio* assai franco nel sentimento che vuol partecipare e, come tale, è pieno di comunicativa. Ma il *Presto*, dicevo, è veramente una nuova entità violinistica italiana sulla fine del secolo; e non mi sembra di esagerare asserendo che questo brano violinistico ha *tale* caratteristica; non mi sembra nè meno di peccare di parzialità affermando che, se gli *Allegro* della 1^a e della 4^a Sonata dell'op. V di Corelli avevano, quattro anni prima, nel 1700, aperto nuovi orizzonti alla tecnica del violino, questa pagina dell'Albinoni, supera nell'ambito strettamente virtuosistico, gli esempi del fusignanese (esempi che certamente il « dilettante veneziano » non ha mancato di studiare e assimilare). Ma una analisi approfondita di questo *Presto* ci rivelerà anche l'uso di una meccanica che non è proprio quella corelliana: più moderna ancora, nei confronti di quella del secolo or ora tramontato, più individualistica, più padrona di se stessa. Anche su questo punto, dunque, Albinoni dimostra la potenza delle sue doti di assimilatore e di ricreatore. Ascoltate con quale desiderio e con quale coscienza dell'intentato, il violino intraprende il nuovo cammino (batt. 1-7):

Es. 77



se come per questo cammino sappia avanzare col passo sicuro e spedito (batt. 15-24): sino al primo riposo (*ritornello*): (batt. 31-35)

VOLINO PRIMO.

SINFONIE E CONCERTI A CINQUE

Per Violino Alto, Tenore, Violoncello, e Basso

CONSACRATI

ALL'ALTEZZA SERENISSIMA

DI

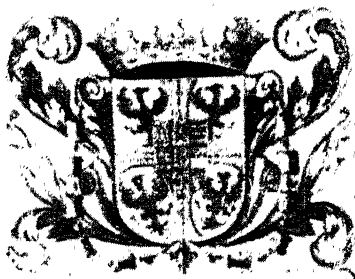
FERDINANDO CARLO DUCA DI MANTOVA²

GIUSEPPE MOZZART, ALLA, e CARLO VILLA & C.

DA TULLIO ANTONIO MANICO DI VIOLINO DITTANTE VENEZIANO SCRITTO

ALLA MOSTRA SERENISSIMA ALTEZZA

OPERA SECONDA.



IN VENEZIA. Da Giuseppe Sala. M. D. CC.

B. Venezia e d. G. C. Galatino A. Unger del R. Ducato.

TAVOLA VI

« Sinfonie e Concerti a cinque » nell'edizione veneziana
del Sala (*Esempl. del R. Conservatorio "G. B. Martini"*
di Bologna)

Es. 78

come sia sostanzialmente mutevole il panorama, anche se apparentemente monotono (la monotonia congenita del movimento a *Moto perpetuo*) (1) come repentine siano certe illuminazioni più acute che hanno virtù di accendere maggiormente il già vivido aspetto generale: (batt. 58-63)

Es. 79

(1) Anche Moser (op. cit., loc. cit.) ha voluto ritrovare in questo tempo la fisionomia del *Moto perpetuo*, e ne ha elogiato le bellezze.

Anche l'*Adagio* della 6ª Sonata, ed ultima, si vale di forme meno usate; benchè una certa melanconia affiorante negli intervalli discendenti di quinta (in tono di *si min.* e *mi min.*) creino in parte quell'atmosfera che avevamo verificato per il secondo *Adagio* della prima Sonata op. I. È un senso di tristezza meditante, data anche dalla scelta della tonalità, che invade tutta la pagina.

Improntato ad un'analogo mestizia, nonostante la vivacità del movimento, è l'*Allegro*:

Es. 80 **Allegro**

un tema che non si serve più, ormai, dei formulari (sia detto per i più scelti) d'uso. Il violino trattato così *a solo* e *da solo* trova anche soggetti narrativi di particolare intensità espressiva. Ascoltate, ad esempio, questo imitarsi apparente delle due parti: (batt. 23-28)

Es. 81

e la consistenza dell'idea non perde la sua unità estetica, anche se appare rotta in alcuni frammenti come avviene nel finale.

Il quarto tempo è una *Giga* in 12/8; nulla di nuovo, come movimento e come ritmo ma vi si snoda e vi serpeggia una fluidità melodica che crea un'atmosfera meno convenzionale di quella stabilitasi nei precedenti simili movimenti:

Es. 22

Allegro

E anche questa voce, non sarebbe stato giusto avesse suonato ammonitrice a quanti, in sui primi del nuovo secolo, abituati ai miracoli corelliani, nell'infatuazione di quei prodigi, non vedevano e non credevano oltre? La voce di Albinoni, certo, fu ascoltata e fu accettata in questo periodo: i numerosi editori che ebbero le sue musiche ce lo attestano: il veneziano Sala, gli olandesi Roger e Le Cene e P. Mortier, l'inglese Walsh, il parigino Le Clerc, i più eminenti di quest'epoca. Ma fu voce che riuscì a convincere sino in fondo? che riuscì a fare intendere quel che aveva voluto esprimere? riuscì essa a compiere lo sforzo immane di ergersi oltre il clangore che dirompeva dall'aurea tromba corelliana? non credo, almeno in Italia; chè qui il nome del veneziano troppo veniva a identificarsi, a circoscriversi e non poco a corrompersi con la « moda » del teatro melodrammatico; e quest'attività assai deve aver ostacolato il diffondersi della fama di strumentalista del veneziano. Son convinto che la produzione strumentale dell'Albinoni ebbe più conoscitori sostenitori ammonitori appunto nei maggiori centri stranieri di divulgazione — Londra Dresda Amsterdam Parigi — che non in quelli italiani; nel numero dei quali, oltre Bologna e Roma in primo luogo, faccio rientrare la stessa Venezia. E in ciò, ripeto, inflù il melodramma, per il quale e con il quale Albinoni ebbe largamente modo di accattivarsi la simpatia e, con questa, la stima dei contemporanei.

Ma dal 1750, per tutto l'Ottocento, sino ai nostri giorni, queste musiche strumentali del « dilettante » sono servite solo a studi evasivi non definitivi; termini generici di una prospettiva storica in cui, erroneamente, è stato loro attribuito una posizione provvisoria e fugace di secondaria importanza.

OPERA V

Concerti a cinque

(1707)

Possiamo considerare i *Concerti a cinque* op. V (1) come il vero ponte che unisce le due sponde dell'arte albinoniana. In tutti e dodici i Concerti che si presentano alla nostra analisi, si mantiene una temperatura che è già preciso sintomo di un'arte in continua evoluzione.

Rispetto ai *Concerti* op. II, le forme restano le stesse; presso a poco eguali le dimensioni dei tempi; ma il clima ha subito un mutamento; è una nuova effusione di spiriti animatori ad avvertire che l'artista, pur dimostrandosi ossequiente a formole antecedentemente adottate, ha bisogno, per concludere e comunicare il suo pensiero, di mezzi d'espressione più a fuoco rispetto al volume di luce della nuova atmosfera concertistica e alla distanza percorsa, in poco più che dieci anni, dai musicisti italiani in questo genere strumentale. È innegabile, tuttavia, in questi Concerti, il segno più marcato di un'alternativa di concetti ora tradizionali e scolastici, ora arditi e quasi romantici; e tale segno imprime al complesso di quest'opera concertistica un particolare sembiante interiore ed esteriore, che risponde alle esigenze estetiche ed etiche nelle quali si identificano le nuove entità musicali del secolo or ora iniziato.

L'op. V presenta pregi e difetti uniti. I primi sono individuabili, di massima, nella schietta personalità che va assumendo il violino so-

(1) Esempolari studiati: Sala (1707) posseduto dal R. Cons. « B. Marcello » di Venezia (scompleto della parte del secondo violino); M. Ch. Le Cene (seconda ediz.), completo, posseduto dalla Schloss Bibliothek di Berlino.

Ecco il frontispizio della prima edizione veneziana del Sala:

CONCERTI / A CINQUE / DUE, TRE Violini Alto, Tenore, Violoncello e
B. C. / CONSACRATI / ALL'ECCELLENZA del Signor / D. CARLO FILIP-
PO / ANTONIO SPINOLA / COLONNA / Marchese de Los Barbados, Duca del
Sesto, Grande di Spagna etc / Da Tomaso Albinoni musico di Violino diletante
veneto / Opera quinta / (Insegna) In Venetia. Da Giuseppe Sala, 1707.

lista, nella melodicità sempre più viva e sempre più concreta, nella logicità monotematica del discorso e nella ricchezza del formulario virtuosistico. I difetti sono essenzialmente rappresentati da una certa limitazione di procedimenti di sviluppo, quasi sempre consistenti in un'esposizione del tema alla tonica, successiva riesposizione nella tonalità d'impianto, eventuali passi virtuosistici, modulazione alla dominante, terza riesposizione del tema nella tonalità iniziale: il tutto con brevi sviluppi intermedi, con episodi di collegamento narrativo.

Le funzioni degli strumenti restano quelle medesime che erano state determinate per i *Concerti* op. II. Dei tre violini, il secondo ha quasi costantemente un suo procedimento individualissimo, tra di solista e di ripieno; di guisa che, nei *Tutti*, a differenza dell'op. II, in cui si univano su una stessa linea i tre violini, qui, nell'op. V, si verifica un abbinamento all'unissono del violino primo con quello *da Concerto*. I tratti solistici sono assai frequenti e adoperati con quella medesima coscienza che è osservata nella complessiva costruzione del Concerto. L'istrumento solista compare con intenti ben determinati, anche negli *Adagio* (in quelli più sviluppati), e conferisce al pezzo una melodicità discorsiva che serve di logico collegamento ai due *Allegro*.

In quanto allo schema dei *Tutti* e dei *Soli*, i Concerti di quest'op. V, confermano sempre più la mia asserzione, secondo la quale Albinoni non si è servito di una formola fissa, e che caso mai risultasse una certa predilezione per un determinato schema, questo non è affatto quello che lo Schering considerava basilare nel Concerto albinoniano: tre *Soli* alternati a quattro *Tutti*. Perchè ci si possa rendere esatta nozione dei procedimenti adottati dal Nostro nel trattar *Tutti* e *Soli* nel corpo del Concerto, riporto gli schemi che si riscontrano in quest'opera V.

Concerto	1° Allegro	T-S-T-S-T
	Allegro	T-S-T
Concerto	2° Allegro	T-S-T-S-T-S-T
	Largo	T-S-T
	Allegro	T-S-T
Concerto	3° Allegro	T-S-T-S-T
	Presto	Solo
	Allegro	T-S-T
Concerto	4° Allegro	T-S-T
Concerto	5° Allegro	T-S-T-S-T-S-T-S-T-S-T
Concerto	6° Allegro	T-S-T-S-T-S-T
	Presto	Solo
Concerto	7° Allegro	T-S-T

Concerto 8°	Allegro	T-S-T
	Adagio	S-T-S-T-S-T-S-T-S-T
	Allegro	T-S-T
Concerto 9°	Allegro	T-S-T
	Presto	Solo
	Allegro	T-S-T
Concerto 10°	Allegro	T-S-T-S-T
Concerto 11°	Allegro	T-S-T-S-T-S-T-S-T-S-T-S-T
	Adagio	T-S-T-S-T-S-T
	Allegro	T-S-T-S-T
Concerto 12°	Allegro	S-T-S-T-S-T-S-T
	Presto	Solo
	Allegro	T-S-T-S-T-S-T

Risulta, dunque, che la formola T-S-T-S-T-S-T non è trattata con particolari preferenze rispetto alle altre usate. Lo Schering mostra un vero entusiasmo per questi Concerti, e dichiara l'Albinoni eccellente contrappuntista, oltre che geniale ideatore. E, in realtà, belli (non tutti) sono i *Concerti* op. V. È evidente però che lo Schering quanto al contrappunto non ha preso visione dei *Concerti* op. IX: questi sì che sarebbero stati gli esempi da citare.

Ma passo all'analisi diretta dell'opera.

I Concerti 7° e 9° sono quelli che maggiormente attireranno il mio studio. Ma, prima del 7° (tralasciato il 1°, nel quale la correttezza della forma è pur senza pecche, ma il significato interiore è scarso di *pathos*), il 2° possiede un certo originale andamento che scaturisce, oltre che dalla frase melodico-ritmica (un altro esempio di *puntato alla francese* schiettamente albinoniano) dalla freschezza narrativa, dai brevi ed espressivi *Soli*, dalla gentilezza concertistica dei *Tutti*. E di tale originalità costruttiva si vale anche il *Largo* che mantiene, in tutta la sua estensione, una vasta cantabilità affidata, per un solo tratto, verso la fine, al primo violino solista. L'ultimo tempo, *Allegro assai*, è un convincente documento delle risorse musicali dell'Albinoni: un contrappunto nobile e sano, una vitalità espressiva mai ostentata ma ritenuta nelle debite proporzioni tra *Soli* e *Tutti*; pochi i ritorni tematici, scioltissima la tecnica violinistica.

Il 3° Concerto in *re magg.* ripete nel soggetto uno degli atteggiamenti tematici più consueti (consuetudine che equivale a caratteristica) dell'Albinoni

Es. 83



e nel quale ritroviamo in atto la fisionomia tematica dei Concerti 4° e 6° op. II. Ma in questo 3° Concerto op. V si afferma una più concreta elaborazione del materiale prescelto e, al tempo istesso, una più ricca plasticità sonora. Le risorse strumentali strettamente tecniche restano le stesse, tuttavia; più estesi sono, invece, gli impieghi dei *Soli*, come durata e come numero. Con questo Concerto si ritorna alla suddivisione in cinque movimenti dei Concerti 2° e 6° dell'op. II (il rispetto più scrupoloso delle proporzioni, della simmetria, dell'ordine nell'opera strumentale di Albinoni è rintracciabile ovunque: questi Concerti pentapartiti, che erano solo due nell'op. II, perchè composta di sei soli Concerti diventano quattro su dodici in quest'op. V). Nel *Presto*, dunque, che segue e che è l'effetto di questa suddivisione di movimenti, il violino primo ha un compito che è mutato in molto da quello che gli era stato affidato nei Concerti op. II. È attuata, qui, un'ampiezza di procedimenti che oblitera la monotonia del ripetersi, dell'insistere, che fa il disegno adottato. In questo *Presto* è assolutamente scomparsa la caratteristica di cadenza del violino primo. Questo, invece, svolge, *a solo*, un pensiero melodico, un disegno figurato proprio come una entità melodica a sè e integrantesi con quella che è la base e lo scheletro di sostegno della costruzione, e non come un sovrappiù, anche se abilmente adattato e sfruttato. Il tema è derivato da quello dell'*Allegro*:

Es. 83 **Presto**

Viol. I.

Viol. II.

Viol.
da conc.

Viola
Alto

Viola
Tenore

V. cello
e
B. C.

The image shows a musical score for six staves, likely a string ensemble or chamber group. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows a complex, rhythmic passage with many sixteenth and thirty-second notes. The staves are labeled 'etc.' on the right side. The music is divided into three measures by vertical bar lines.

È questo un bel passo violinistico con il quale, ancora una volta, si affermano genialità inventiva, abilità strumentale, e varietà costruttiva dell'Albinoni. L'ultimo tempo è un *Allegro* di solido impianto concertistico, di vasto respiro e di allettante fisionomia tematica.

Anche il 4° Concerto può essere passato sotto silenzio, nonostante rappresenti, come i precedenti, un ottimo saggio di invenzione concertistica. Più originale è il 5° (stilisticamente, si ricollega al 7° che analizzerò tra breve) in cui un alternarsi frequentissimo di *Soli* e di *Tutti* contribuisce alla sorprendente coloritura che anima la pagina, facendone risultare un quadro oltremodo variopinto. La costituzione tematica è congegnata su uno schema che ricorda quello del 4° Concerto op. II; anche qui sono vari frammenti che, pur aderendo e combaciando perfettamente l'un l'altro, si da formare un tutto omogeneo e compatto, acquistano tuttavia, nel corso dello svolgimento, autorità ed autonomia tanto da poter separarsi vicendevolmente e agire con funzioni essenziali ai fini della completezza estetica ed espressiva. È verificabile un'amalgama che sta a denotare il sempre più disinvolto e naturale impiego di *Soli* e *Tutti* nel corso dell'idea. Bello e suggestivo è l'*Adagio* in cui è in atto un quasi costante *Solo* del primo violino accompagnato, in alcuni luoghi, alla terza sotto, dal violino da concerto. Si chiude, il Concerto, con un *Allegro*, privo di dialogo tra *Tutti* e *Soli*, ma contrappuntisticamente assai pregevole.

Del 6°, mi limiterò a ricordare la sua suddivisione in cinque movimenti, con un *Presto* basato su un procedimento di quartine di semicrome ribattute, intervallate a quartine di accordi spezzati. Assai complesso è l'*Allegro* finale, su un brillante e nitido tema che serve a sviluppi esaurienti, nei quali trovano conseguente applicazione tre *Soli* alternati a quattro *Tutti*.

Questi tre Concerti — il 4°, il 5° e il 6° — sono, in verità, composizioni degne di nota e di studio: tuttavia, rientrano tra i modelli più comuni dell'epoca; non balzano con uno scatto di nuova vita, con un impeto di nuove emozioni, oltre i confini ormai, per l'Albinoni, un poco angusti. Scatto e impeto che trovano, invece, nei due Concerti che restano da analizzare, il 7° e l'11°, sfogo giovanile ed esauriente.

Il Concerto 7° è quello che, insieme all'11°, ci mostra più spiccate bellezze melodiche e più impegno costruttivo. Siamo nel tono di *re min.*; nell'*Allegro* iniziale, i tre violini espongono all'unissono (è uno dei rari casi, questo, in cui trovo, nell'op. V, i tre violini all'unissono) il tema in cui alita un soffio lirico disteso con un'ampiezza quale, fino ad ora, Albinoni non aveva usato dimostrando, invece, prudenza e suggestione. Intendo quel lirismo fatto di semplici figurazioni grafiche, mosso da spiriti mobilissimi e mutevoli; quel lirismo che ci definisce gran parte dei Concerti vivaldiani si affaccia, prepotente, in questo brano:

Es. 85

Allegro



È questo un procedere la cui impronta non esiterei a far rientrare tra quei modelli melodici di schietta foggia veneziana cui, abbiamo già visto, Albinoni altre volte ha attinto sollecitatovi dall'istinto oltre che dallo spirito. Sono ancora gli intervalli di quinta e di ottava, ascendenti e discendenti, l'adozione delle progressioni melodiche, a riportarci nell'atmosfera dell'« Estro armonico » vivaldiano. Un *Solo* (l'unico) centrale occupa otto battute riproducenti una progressione melodicamente derivata da quella che aveva immediatamente fatto seguito al tema iniziale (batt. 26). Ma i *Tutti*, alla battuta 34, ricollega il solista al violino *da concerto*, interrompendo l'episodio che per natura avrebbe voluto un solo interprete, il violino primo (battuta 34-42)

Es. 86

Solo

Viol. I.

Viol. I.
da conc.

Viol. II.

Viola
Alto

Viola
Tenore

V. cello
B. C.

Tutti

Tutti

The image shows a musical score for six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Each staff is labeled 'etc.' on the right side.

Con la battuta 43^a il tema ha la sua ultima esposizione che reca seco una serie di episodi già noti, parte fedeli al loro primo esemplare, parte trasformati ma di netta derivazione, in cui facilmente riconosciamo il disegno contenuto nelle battute 38-42 qui sopra riportate. Il terzo tempo di questo Concerto è con tutta evidenza derivato dal primo. Notiamo una spinta costante verso l'esposizione imitata e verso il sussistere, durante il corso degli sviluppi, del più netto intento contrappuntistico. Si mantiene così la complessa costruzione della *Sonata a cinque* albinoniana, con l'unico divario che il primo violino è degnamente rafforzato, nel suo discorso, da quello *da concerto*.

Il Concerto 7^o, in ultima analisi, pur mantenendo una veste classicheggiante, e come tale un poco aulico e pomposo, si libera dai ceppi di una convenzione non tanto formale quanto spirituale; ceppi che hanno ostacolato un più libero dire nelle pagine di quest'opera V, testé passate in rassegna, e che avrebbero ostacolato, e forse impedito addirittura, l'eloquio svelto elegante sobrio di questa composizione.

A una ancor maggiore consistenza concertistica aspira e perviene il Concerto 11^o (che è, ricordiamolo, del 1707), nel quale le funzioni dell'istrumento solista sono ormai completamente stabilite, osservate e praticate con spirito che denota il pieno raggiungimento di un'evoluzione. Il tema stesso, in *sol min.*, è quanto di più aderente al comportamento del Concerto, italianamente inteso, si possa dare:

Es. 87 Allegro

Viol. I II.
e da cono.

Viola
Alto

Viola
Tenore

V. cello
e
B.-C.

Solo

Tema compreso entro limiti brevissimi: una sola battuta che, ripetuta esattamente alla dominante, ricade alla tonica e quindi — sempre lo stesso disegno —, modulato sulla dominante del relativo maggiore della tonalità fondamentale, cioè in *fa magg.*, risolve, alla quinta battuta, in *si bemolle*. Movimentato è dunque l'esordio del Concerto; movimento, in certo senso irrequietezza, che procura un senso di sosta e di acquetamento solo allorchè il violino solista interviene con l'apporto di una decisa tonalità, quella del relativo maggiore di *sol min.* (batt. 5^a). Alla misura 12^a, un secondo *Tutti* riporta il discorso alla tonalità di impianto, in *sol min.*, e per il corso di quattro battute si ripetono i procedimenti tonali e le figurazioni discorsive del principio; con la battuta 17^a prende inizio il secondo intervento solistico che si sviluppa entro sette misure; segue un veloce e strettissimo succedersi di *Tutti* e *Soli*, durante il quale una catena di modulazioni (*si bem. magg.*, *fa magg.*, *do min.*, *sol min.*, *re min.*) riconduce al

Solo ben determinato e non più spezzato da interventi dialogici interrotti da *Tutti*. Dalla battuta 36^a alla 47^a il primo violino ha la possibilità di estrinsecare una conclusione virtuosistica che assume una propria fisionomia. La chiusa del pezzo comincia, in *sol min.*, alla battuta 48^a con introduzione di nuovi disegni esposti dal secondo violino — che per tutta la durata del tempo ha mantenuto una linea discorsiva indipendente — e ripresi all'unissono dal primo violino e da quello *da concerto*.

Un bellissimo *Adagio* di 22 battute, nel quale il violino solista trova larga effusione di toni e motivi, allaccia il primo al terzo tempo in cui si afferma la ormai consacrata forma imitata.

Resterebbero da analizzare alcuni altri Concerti, ma, ripeto, tralascio di far ciò dopo averne personalmente ed accuratamente saggiato la materia che li compone. Sono, anch'essi, belle composizioni invero, ma nulla di nuovo aggiungono a quel già ricco campionario di forme e di ispirazioni costituito dall'opera strumentale del Nostro. Certo: belle composizioni, in specie l'8° Concerto, in *fa* maggiore, con un agile *Allegro* introduttivo, con un pensieroso e vasto *Adagio* (anche qui, come, di massima, in tutti i tempi consimili dell'op. V, vigono le formole del *ritmo alla francese*) con un *Allegro assai*, ritenuto entro brevi limiti tonali, ma denso di contrappunto. Fuor del comune per i tipi albinoniani è l'iniziale *Allegro* in 3/8 del 9° Concerto. Su procedimenti consueti, invece, si svolge il *Presto* dello stesso Concerto; e pieno di risorse nel tema e negli sviluppi, l'*Allegro assai* del finale.

OPERA VI

Trattenimenti armonici per camera

(1711 circa)

Con quest'opera composta di « *Trattenimenti armonici per camera divisi in dodici sonate a violino e violone* » (1) la musicalità albinoniana raggiunge il suo vertice espressivo. Ci troviamo dinanzi a una realtà assoluta. Qui non ci è data più possibilità di equivocare tra i valori della forma e quelli del sentimento: tra la materia e lo spirito; l'una e l'altro diventano assolute distinte realtà la cui integrazione estetica, però, avviene per via di un processo intellettuale e psicologico che reca tutte le prove, provate e inconfutabili, di una vera personalità d'artista. Non più assistiamo al progresso di una fase a scapito dell'altra, o viceversa; e nè meno al raggiungimento simultaneo, ma limitato, di due mète. Queste Sonate, che stanno al centro della vita produttiva del musicista, definiscono e assommano i valori più reali della musica albinoniana come entità formale e spirituale.

Ho già dimostrato come queste Sonate siano la logica conseguenza dell'op. IV (*Sonate da chiesa*), e come rappresentino una delle fasi essenziali alla chiusura — mi esprimo in termini fisici — del circuito con il quale la poderosa massa, l'imponente volume strumentale dell'Albinoni vien messo in moto, acquista snellezza ed efficacia di movimenti. Massa composta di elementi variamente classificabili: *Concerti* e *Sonate a cinque*, *Sonate a tre*, *Sonate a due*; ma che accumula energia nell'autonomia stessa d'ogni singolo portato; è come un pro-

(1) Esemplare studiato: Estienne Roger (1711 circa) posseduto dal « G. B. Martini » di Bologna.

Ecco il frontispizio dell'edizione olandese del Roger:

TRATTENIMENTI ARMONICI / Per camera: Divisi in / DODICI SONATE / à Violino, Violone e Cembalo / Consacrati all'Ill.mo et Ecc.mo Signore / GIO FRANCO ZENO / NOBILE VENETO / DA TOMASO ALBINONI / Musico di Violino / Opera Sexta / A AMSTERDAM / Chez Estienne Roger Marchand Libraire.

cesso — per insistere con la fisica — di endosmosi e di esosmosi, mediante il quale le particelle di una sostanza si integrano e si disintegrano con effetti naturali. Il composto tra Concerti e Sonate (in tutti i loro quantitativi di costituzione) è un armonico complesso, la cui armonia architettonica si mantiene nell'edificio, privato di una parte, e nella parte, o frammento, tolto all'edificio.

Anche sulla data di pubblicazione di questi *Trattenimenti* ho già detto. Ripeterò la conclusione del mio ragionamento: essi sono, circa, del 1711; ciò non esclude (seguito a insistere su questo punto) che siano stati composti in precedenza.

Restiamo, con questi *Trattenimenti*, negli schemi delle *Sonate a cinque e a due da camera*: quattro tempi così ripartiti: *Adagio* (o *Grave*) — *Allegro* (o *Larghetto*) — *Adagio* — *Allegro*. I quattro tempi, tutti di dimensioni proporzionate alla funzione che tali componimenti avevano nella società che li coltivava. Rara, anche qui, la presenza di un tempo che si imponga per un particolare sviluppo: ma l'essere succinti, nel caso dell'Albinoni significa avere padronanza di mezzi espressivi, ed efficacia di scrittura.

La 1ª Sonata in *do* magg. (1) è già un annuncio preciso di quanto, con più forza inventiva, l'autore esporrà tra breve. Limpida, serena, compresa della sua missione espressiva, appare questa pagina, alla sensibilità moderna. Il *Grave* ha una linea melodica nella quale è ormai difficile voler distinguere le influenze di scuole e di stili con-

Es. 88

Grave-Adagio

temporanei. Ma, invece, l'ispirazione della frase albinoniana già annuncia gli ultimi più perfetti esemplari della produzione strumentale del Nostro; chè questo tema è, in certo qual modo, consanguineo dell'*Adagio* che apre la *Sonata a violino solo e basso* scritta dall'Albinoni per il Pisendel, nel 1716 circa.

(1) Pubblicata insieme alla XI della stessa raccolta nel Nagels Musik Archiv, da W. Upmeyer, Hannover 1928.

Il violino non abbandona, un istante, quel contegno nobile e sintetico col quale esprime ogni frase, ogni periodo melodico. Così una freschezza tutta nuova, un sapore novellamente composito, contiene il *Larghetto* che segue e che impegna l'istrumento protagonista in un cimento di chiarezza sillabica.

Il tema ha una ripresa alla battuta 11^a (dopo il secondo ritornello); e, nella ripresa, l'Albinoni si diletta in qualche sviluppo melodico di netta derivazione tematica, che tuttavia non evade dai più rigorosi limiti dichiarativi.

L'*Adagio* ha in sè ogni fermento attivo dell'Albinoni rinnovato; è come se nell'uomo, dopo tutta una vita di puro diletto artistico, sia subentrato di recente l'aspirazione ad un'arte intesa e manifestata come travaglio di un'anima. Il dolore, in questo brano in *la min.* (si ripete il cromatismo della 3^a Sonata op. D), è una realtà consistente, tangibile e che in noi agisce con ogni apporto sentimentale più nobile e puro:

Es. 29

Tema di sei battute, composto di due cellule, ciascuna di una battuta, alternantisi tre volte consecutive così: a b a b a b. L'*Allegro finale*, nonostante ci riporti agli adusati procedimenti di danza, si afferma con evidenza formale non trascurabile. Albinoni prosegue in quel processo di semplificazione e di spogliamento del superfluo che lo porterà, e con l'op. VI già è giunto in parte, alla sua più definitiva e significativa sintesi artistica.

La 2^a Sonata è un vero capolavoro. Qui la perfezione della forma, l'emozione dei sentimenti più attivi, la genialità della costituzione armonica, determinano quel clima pieno di calore che è proprio di ogni più eccelsa produzione d'arte. Albinoni, in questa Sonata, non trattiene più alcuna risorsa espressiva, non impone più alcun freno o riserbo ai suoi moti esteriori; i quali, tuttavia, ormai abituati alla

più severa disciplina esplicativa, si esprimono con una castigatezza e con una nobiltà veramente ammirevoli.

Il *Grave-Adagio* dell'inizio (la Sonata è in *sol min.*) specifica un ordine di emozioni che partecipano della più profonda convinzione artistica dell'autore. Il quadro è sereno; sono pochi i tocchi, ma tutti essenziali. È leggibile con estrema evidenza non solo una maggiore ampiezza grafica della frase, ma emotiva del sentimento che l'ha dettata; frase ricca di composti che concorrono alla sua solidità cantabile. Dello stesso tipo di quello della Sonata 1^a, è il *Larghetto* suddiviso in due parti simmetriche; solo che possiede una maggiore ampiezza narrativa. Ma dove la vena de l'Albinoni si apre con tutta la sua potenza di risorse, ed esplose con una veemenza veramente eccezionale, è nel *Largo in mi bemolle magg.* È l'estrinsecazione di un turbamento forte e virile, un accoramento bene equilibrato alle cause che lo hanno determinato. Sarà bene riportarlo per intero:

Es. 30

Largo

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Largo'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is a transcription of a piece by Remo Giazotto, likely from a collection of exercises or studies.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with fingerings 6, 4, 2, 5, 6, 4, 2, 5, 6. A 4/2 time signature is present.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff has fingerings 7, 6, 4, 5, 3, 6, 4, 3, 6. A 4/2 time signature is present.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff has fingerings 5, 6, 4, 2, b, 6, b, 6, 4, 5, 4. A 4/2 time signature is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff has fingerings 5, 6, 4, 2, 5, 6. A 4/2 time signature is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff has fingerings 5, 6, 4, 2, b, 6, 4, 3, 5. A 4/2 time signature is present.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff has fingerings -5, 6, 4, 2, 6, b, 4, 3, 5. A 4/2 time signature is present.

L'idea ricorda, anzi, nelle due prime battute, è in tutto simile a quella adoperata da Vivaldi per significare « La pioggia » nella terza parte (« Inverno ») del *Concerto delle stagioni* dell'op. VIII; ma, a dire il vero, nel concerto vivaldiano tale idea non trova un'esplicazione così aperta, così libera e fluida, melodicamente, quale, invece, si manifesta nella Sonata albinoniana. La coerenza nella narrazione dei più intimi turbamenti, è il documento più valido a testimoniarne la sincerità.

Lieve, mormorante, velocissimo, scorre l'*Allegro* finale con una successione di brevi figure 3/8 a sestine. Pagina di non lieve difficoltà per un esecutore scrupoloso.

La stessa impronta del *Grave-Adagio*, testè analizzato, mantiene l'*Adagio* in *sol min.* della 2ª Sonata in *si bemolle magg.*; *Adagio* che acquista una fisionomia propria, però, non appena cominciato: alla seconda battuta, con una settima preparata sul quarto grado di effetto bellissimo:

Es. 91

The musical score is for an *Adagio* in G minor. It is written in 3/8 time. The first system contains two measures: the first measure is marked 'a' and the second 'b'. The second system also contains two measures: the first 'a' and the second 'b'. The bass line includes the following fingering numbers: 7 6 6, #6 6 7 5, and 6 5 4 3 4. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Il *Larghetto* della 4ª Sonata, non è che una copia, con alcune modifiche nella scelta delle progressioni, della Sonata 1ª op. IV e ritornerà nella Sonata 1ª della Raccolta Jeanne Roger del 1718. Sintomatica questa puntuale immaneabile comparsa di tale brano in tutte e tre le raccolte di *Sonate a due* albinoniane. Il fatto può essere spiegato nel senso che proprio questo *Larghetto* doveva essere uno dei pezzi favoriti dagli esecutori violinisti d'allora, e non solo dall'Albinoni, e, come tale, inserito, per una maggiore diffusione e commerciabilità delle stampe, dagli editori nelle varie raccolte sonatistiche. S'intende, l'autore apportava, ogni volta, lievi modifiche, tanto per non ripetersi pedissequamente.

Un altro *Adagio*, in cui gli spiriti albinoniani sono tesi come verso la ricerca — ricerca che è immediatamente soddisfatta — di una nuova favella espressiva, è quello della 5ª Sonata in *fa magg.* Una pagina di breve durata ma di così profonda emozione e, di riflesso, di così accentuata suggestività, quasi chiesastica, da poterla, senz'altro, equiparare alle più belle e alle più ispirate pagine dell'altro sempre ispiratissimo veneziano strumentalista, Antonio Vivaldi:

Es. 92

Adagio

Nel *Grave-Adagio* iniziale della 6ª Sonata (1) sono in atto atteggiamenti psicologici che ulteriormente ci confermano lo stile della *Sonata a due* dell'Albinoni. Sentite come intensamente melodico, come vibrante è questo gruppo di battute in *la min.*:

Es. 93

Adagio-Grave

(1) Pubblicata nel Nagels Musik Archiv da W. Upmeyer e L. Schöfler, Hannover, 1931.

Example 94 is a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with 'etc.' on both staves.

Negli *Allegro* (secondo e quarto tempo) della 7ª Sonata sono allargate alcune idee, inizialmente suscettibili di sviluppi caratteristici. Incisi secchi, ritmati, quasi bachiiani:

Es. 94 Allegro

Example 95 is a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with 'etc.' on both staves.

Es. 95

Example 96 is a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with 'etc.' on both staves.

in cui sono i germi di un contrappunto maschio e prepotente. Anche l'*Allegro* dell'8ª (secondo tempo) si comporta alla stregua del *Larghetto* della Sonata 4ª, ricorda esplicazioni di quel virtuosismo che abbiamo riscontrato nei *Balletti a tre* op. III. E così sia detto per l'*Allegro* della 9ª Sonata e per quello della 10ª dai quali è facilmente rilevabile la tendenza dell'autore a sprimersi con procedimenti

lineari, anche se ardui, semplici e sciolti. Ma la musicalità della pagina, cioè il requisito interiore, la ragione prima di essa, non è intaccata da sfoggi di espressione meccanica. Così l'ultima Sonata, la 12^a, è veramente esemplare. Costituisce, essa Sonata, un modello di perfezione che, con giusto riconoscimento, dovrebbe essere accettato come esempio praticabile del violinismo veneziano contemporaneo del Vivaldi, ma in confronto di questo più impregnato di virtuosismo schiettamente italiano e, al tempo stesso, più personale. Chè, quanto al virtuosismo, risultato palese di una meticolosa pratica strumentale, non stento a considerare l'Albinoni superiore al Vivaldi; eppure l'Albinoni, sino a queste Sonate, non è stato che il « dilettante di violino ».

OPERA VII

Concerti a cinque (con due oboi)

(1716 circa)

Composta e stampata tra il 1714 e il 1716 (1), l'op. VII reca in sè segni di un particolare avvio interpretativo ed esecutivo; e tale avvio io credo di identificarlo in quello che contiene la dedica. Ho già detto (2) che questi Concerti sono offerti a Giovanni Donato Correggio, nobile veneziano, il quale, dalla dedica, risulterebbe esso stesso un musicista esecutore: le frasi: « un'opera consacrata a chi sa ben ravisarne la conditione è un gran pericolo a chi la presenta » e, più avanti: « quando m'immagino d'udirle (queste musiche) abbellite dal suo plettro gentile, che per un puro istinto del suo vivacissimo spirito... », sono abbastanza esplicite in proposito.

Sia la costituzione fisica di questi Concerti, sia i significati interiori di essi, è chiaro, rispondono a necessità derivanti dal grado di preparazione tecnica e intellettuale del Correggio. Si scorge, insomma, con chiarezza, l'intenzione dell'Albinoni di riuscire gradevole e comprensibile a quel patrizio: non certo adusato a cimenti concertistici più ardui di quelli che il musico veneziano ha preparato per lui. In sintesi, si tratta di Concerti fatti su misura.

I temi sono quasi sempre infantili; gli sviluppi tematici raramente esorbitano dal più limitato pensiero costruttivo, dal più schematico formulario di risposte alla dominante, di riprese alla tonica, con

(1) Esemplare studiato: Roger-Le Cene, Amsterdam, della Schloss-Bibliothek Berlino. Ecco il frontispizio dell'Edizione Roger-Le Cene:

CONCERTI A CINQUE / con Violino, Oboè, Violetta, Violoncello e Basso Continuo. / CONSACRATI ALL'ILL.mo & ECC.mo SIG: / GIO DONATO CORREGGIO / Nobile Veneto / DA TOMASO ALBINONI / Musico di Violino / OPERA SETTIMA / Libro primo / A AMSTERDAM / Estienne Roger Marchand Libraire / & Michel Charles Le Cene / N° 361.

(2) V. pag. 55.

inclusione di piccoli sporadici elementi ornamentali. Anche nei tratti solistici si individua la ricetta. Albinoni conosce le capacità del Correggio esecutore e cerca di contentarle, con passaggi composti *ad hoc*.

Ciò premesso, passerò ad analizzare, con attenzione ed intransigenza, l'op. VII. Questa, per determinate ed evidenti ragioni, rilevabili ad un esame accurato, sta a significare un arresto nel cammino del violinista veneziano: cammino iniziato con slancio pieno di genialità ardita, e proseguito, sino a questo punto, con intenzioni e risultati stilisticamente aderenti ai primi annunci della sua prepotente personalità, anzi ampliati, fomentati, esaltati dagli apporti intermedi della scienza acquisita con la pratica.

E in più d'uno di questi Concerti, in particolare quelli scritti per soli archi e b. c., si manifesta appunto un senso di stanchezza e di esaurimento — evidentemente transitorio, stando infatti ai documenti pieni di ardore creativo che vengono dopo, cioè quelli delle opp. VIII e IX — che ci riporta ai modelli più comuni e superati — siamo nel 1716 circa, non si dimentichi —. Dovendo riassumere questi difetti potremmo limitarci a quelli che più ci colpiscono provenendo da una tempratura di artista e di artefice quale quella dell'Albinoni a noi conosciuto sino a questo punto della sua produzione. E cioè: mancanza di fluidità discorsiva, al contrario, abbondanza di impaccio espressivo, luogo comune d'invenzione, abusi di convenzionali procedimenti che ampiamente hanno servito, sino alla stucchevolezza, anche ai minori rappresentanti dell'arte strumentale secentesca e dei primi del Settecento; infine la « maniera » elevata a sistema. Insomma mancano quella proporzione e quella intesa tra intimo sfogo di un originale sentimento e la concessione ad una « moda » estetica con le quali l'Albinoni ha preso netta posizione nelle opere precedenti sia di Concerti (opp. II e V), sia di *Sonate a tre* (opp. I e III), sia di *Sonate a due* (opp. IV e VI).

Vero che nell'op. VII appare, per la prima volta nella musica albinoniana, una nuova personalità strumentale: l'oboe; la cui tipica sonorità è trattata dall'Albinoni con intenti espressivi che a quella aderiscono con pienezza: tanto nei Concerti con un solo oboe, quanto in quelli con due oboi. E proprio nei Concerti di questi due gruppi, l'Albinoni si risollewa, riacquistando quella padronanza espressiva, quella fermezza stilistica, a volte un po' cattedratica ed aulica, che sono il suo forte.

Non può certo parlarsi, a proposito di questi Concerti con oboe, di scoperta albinoniana. Il Concerto per oboe, proprio in questi anni, andava affermandosi in Venezia ad opera di altri autori; sappiamo, ad esempio, di composizioni per archi ed un solo oboe, del Vivaldi e del Marcello; per cui è assai arduo stabilire a quale dei tre strumentalisti veneziani spetti quel merito. Certo che l'Albinoni portò il Concerto per oboe e per due oboi — quanto al raddoppio dell'istrumento

a fiato, sia come ripieno che come solista-duettante, penso, secondo mi fanno sapere le mie personali conoscenze con la produzione dell'epoca, sia prerogativa dell'Albinoni — ad un livello assai elevato. Pertanto, come tra i Concerti del primo gruppo, quelli per soli archi, notiamo, tra la quasi totale mediocrità, del buono (passi isolati e tempi interi dei Concerti 4° e 7° nonchè l'intero Concerto 10°), così negli altri due gruppi (con oboe e due oboi) avvertiamo, nel quasi generale fervore, proprio alcune di quelle manchevolezze, o vuoti, che avevano caratterizzato i Concerti per soli archi.

Come l'op. V, l'op. VII si compone di dodici Concerti, suddivisi però in due libri. Le diverse costituzioni strumentali mi hanno indotto alla classificazione dei tre gruppi: i Concerti, in essi, sono così ripartiti:

Primo gruppo — Per soli archi — Concerti 1°, 4°, 7°, 10°

Secondo gruppo — Per archi a due oboi — Concerti 2°, 5°, 8°, 11°

Terzo gruppo — Per archi e un oboe — Concerti 3°, 6°, 9°, 12°

L'elemento nuovo è facilmente individuabile nell'oboe, o nei due oboi che intervengono nei Concerti del secondo e del terzo gruppo. L'elemento mancante è il violino *da concerto* che appare invece in tutte le altre tre opere di Concerti: II, V, IX.

Ma comincio a guardare da vicino i Concerti scritti per quattro strumenti, chè il secondo violino non fa, dalla prima all'ultima battuta, che raddoppiare la parte del primo. Negli altri tempi, i quattro strumenti si comportano indipendentemente l'uno dall'altro, cioè creano la vera atmosfera del quartetto; meglio, del *concerto a quattro*. Il tema di questo *Allegro* ci riporta ai *Concerti a cinque* op. V: lo stesso fraseggio, le stesse modulazioni, la stessa costituzione armonica, ma minore personalità inventiva: è il tema « luogo comune » del tempo, nel quale è facilmente avvertibile una fissità espressiva che ci riconduce d'un balzo agli esempi più antichi e più comuni del Torelli: quelli praticati, cioè, sin dal 1685-90.

Logica è l'assenza del violino *da concerto* che, come già dissi (1), in Albinoni, ha funzioni di ripieno; esso non avrebbe mai da disimpegnare funzioni tali da giustificare la sua presenza in quei vuoti prodotti nella massa strumentale dall'assentarsi del primo violino intento a svolgere i suoi *Soli*, poichè questo non assume mai carattere di solista; quindi il violino *da concerto* non avrebbe fatto altro che triplicare una stessa parte che appare, così, raddoppiata essendo già eseguita dal violino primo e dal violino secondo. L'*Adagio e staccato* che divide i due *Allegro* è un breve episodio col quale il secondo violino comincia ad avere la sua autonomia dialogica ma in cui permane quel senso di

(1) V. pag. 113.

stasi che avevamo avvertito nell'*Allegro*. La solita semplicità albinoniana impronta l'*Allegro assai* anch'esso di limitate proporzioni.

Il Concerto 4° si presenta invece subito costituito su quattro parti ben definite e distinte. Dalla prima all'ultima nota dell'*Allegro* iniziale il primo violino svolge un compito nettamente solistico e virtuosistico. Sarebbe quasi un brillante *moto perpetuo*, nel genere del movimento, se piccole interruzioni non intervenissero simmetricamente ad interrompere la continuità. Sottomessi a questo predominio sono gli altri tre strumenti, i quali mantengono tuttavia un atteggiamento perfettamente aderente agli scopi della loro presenza.

Ci imbattiamo in un *Adagio* che non ha più nulla a vedere con quello del 1° Concerto: più vasto, più significativo, più concludente, insomma; tuttavia esso resta una pagina priva di qualsiasi emozione e nulla più che un episodio di normale fattura. L'*Allegro* finale risolve le sorti, con il suo brio disinvolto, e un poco sostenuto, quanto ad impegno virtuosistico, del violino primo.

In tutto simile al 1° Concerto, è il 7°. Lo spirito di esso risente degli stessi impulsi; la forma soggiace alle medesime costrizioni espressive. Strano questo indulgere dell'Albinoni in uno stato d'animo fittizio, non sentito, non sofferto!

E giungo all'ultimo esponente di questo primo gruppo: al Concerto 10°. Qui è l'autore stesso che indica — ed è la prima e l'unica volta che ciò si verifica — i punti in cui il violino solista deve staccarsi dalla massa per procedere indipendentemente nell'esecuzione di alcuni episodi che chiaramente mostrano l'impronta di un virtuosismo di ordinazione. L'aver voluto che figurassero bene in vista i luoghi solistici, con la specifica indicazione di *Solo* e di *Tutti*, nel primo e nel secondo tempo, sta a dimostrare che l'intenzione di Albinoni è stata sicuramente quella di facilitare un compito espressivo, quasi mnemonico, al suo esecutore committente, il Correggio.

In questo Concerto, le funzioni peculiari e ribadite dei *Tutti* e dei *Soli* fanno sentire con evidenza assoluta la mancanza di un violino di ripieno; poichè non ancora è affermata quell'atmosfera quartettistica nella quale l'intervento di quattro istrumenti esecutori sarebbe, per ogni singolo strumento, pienamente giustificato.

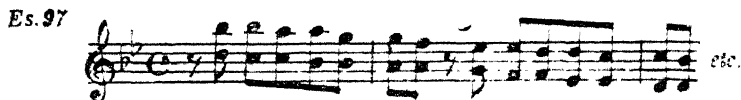
Lo schema è il seguente: S-T-S-T-S-T-S-T-S-T-S-T. Il tema è appena enunciato

Es. 96



che il solista trova abbrivo ai suoi virtuosismi, i quali possono essere così classificati:

- 1) usuali progressioni di quartine in progressioni (batt. 5^a-3^a)
- 2) corde doppie determinanti successioni di settime e loro risoluzioni (batt. 13^a-15^a)



(figure, queste, che Albinoni adoprerà frequentemente).

- 3) arpeggi di normali estensioni (undecime e decime) (battute 31^a-32^a):
- 4) corde triple, la cui esecuzione può risolversi in altri arpeggi eseguibili come i precedenti (batt. 36^a-37^a):



Nell'insieme è questa una composizione, quanto allo stile, perfettamente conchiusa e nitidamente composta e dobbiamo farla rientrare nel novero delle migliori dell'op. VII. Potrebbe essere con tutta soddisfazione, affrontata dall'esecutore moderno; poichè in essa, senza ritrovare particolari slanci creativi e concreti rinnovamenti stilistici, possiamo identificare molti, se non tutti, di quei pregi che caratterizzano la tecnica violinistica del Nostro, quando va in cerca, ottenendolo, dell'effetto. E doveva di certo figurare come cavallo di battaglia da offrire al Correggio, esperto di musica e intelligente esecutore violinista.

Il secondo tempo, l'*Adagio*, è un continuo dialogare tra violino solista e *Tutti*; si stabilisce un avvicinarsi di otto *Tutti* e sette *Soli*; ma, dei primi, solo quello iniziale e quello finale mostrano un'estensione superiore a una battuta; tutti gli altri, indistintamente, sono brevi conclusioni di periodi melodici o d'appoggio e di sosta del violino solista:

Es. 99

Adagio

Solo

Tutti Solo Tutti Solo etc.

Anche questo secondo tempo, come il primo, è di sicuro effetto e serve a rompere quella monotonia che abbiamo riscontrato nei precedenti Concerti di questo primo gruppo. L'ultimo, o terzo, tempo ritorna alla comune serie dei Finali, o *Gighe*, in tempo composto.

Di nuovo, dunque, ben poco, fatta eccezione per questo 10° Concerto, il cui compito espressivo è un vivido e palpitante esempio di quelle funzioni strumentali in continuo processo di perfezionamento, che sono tipiche del Concerto solista di cui l'Albinoni fu fautore e compiuto modellatore.

Il secondo gruppo, anche questo di quattro concerti (2°, 5°, 8°, 11°) mostra, nel complesso strumentale, due parti per oboi. Anche qui manca il violino *da concerto*. Il procedimento di questo complesso strumentale non muta che in poco da quello del precedente; segue la via più semplice. Nel caso del Concerto 2°, primo di questo gruppo, i due strumenti a fiato, sul principio, sono strettamente vincolati, quasi sentono un impaccio per il quale non riescono a esprimere con libertà le loro idee; per un buon tratto procedono per terze, e se mai agiscono separatamente, tutto si riduce a un breve e stretto moto contrario. Esposto il tema dall'intera massa degli archi (violini primi, se-

Es. 100

etc.

condi, viole e celli) alla 12ª battuta gli oboi entrano in coro, da soli, svolgendo un episodio di otto battute:

Es. 101

Oboe I.

Oboe II.

etc.

dopo il quale, riprendono, unisoni, gli archi ripetendo le ultime sei battute dell'episodio d'inizio, e rispondono, sempre per terze e sempre con lo stesso tema, gli oboi. Nonostante quell'impaccio iniziale, è innegabile, nell'evolversi della composizione, un efficace contrasto tra la sonorità dell'intera compagine degli archi e l'altra del coretto dei due strumentini solisti, che vanno per terza. Chi, prima dell'Albinoni, aveva sentito la necessità di tali contrasti strumentali? Anche Benedetto Marcello e Antonio Vivaldi, in Venezia, includono, presso a poco in questo lasso di tempo, s'è detto, strumenti a fiato nei loro complessi concertistici; ma nessuno dei due, ch'io sappia, giunge a individuare la personalità dell'oboe, sia quale strumento di concertino sia quale ripieno, come ha saputo fare l'Albinoni. E a questo punto tengo a precisare, ancora una volta, la posizione di innovatore del Nostro nel campo del Concerto per oboi, e a smentire (date alla mano) (1) il Moser che vorrebbe vedere in questi Concerti op. VII la diretta influenza degli oboisti di Monaco. Il Concerto per oboe (2), in *do min.*, del Marcello è anch'esso un esempio istruttivo di musicalità oboistica: forse una maggiore libertà strutturale differenzia questo Concerto marcelliano da quelli albinoniani. Ma in fatto di temi posso senz'altro riconoscere una vicinanza spirituale di ispirazione dei due musicisti « dilettanti »; vicinanza che è poi un indice chiarissimo e inconfutabile di stile e, precisamente, di stile veneziano. Il tema marcelliano del tempo d'inizio è il seguente:

Es. 102



e quello di chiusa è quest'altro:

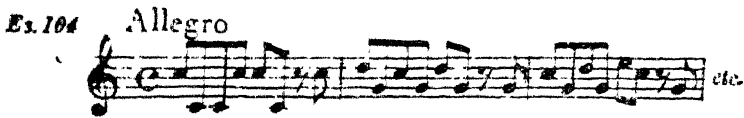
Es. 103



(1) V. pagg. 54-55.

(2) Ediz. Forberg, Lipsia.

Come non riconoscere la consanguineità del primo con questo spunto albinoniano (1)



e del secondo con tutta la nutrita serie di finali 3. 8 dei Concerti del Nostro?

Cessato quell'alternarsi di contrasti timbrici — torno all'analisi del Concerto 2° dove l'ho interrotta — ha inizio lo svolgimento: gli archi si dividono, gli oboi, siamo alla battuta 32ª, intrecciano disegni contrappuntistici con il quartetto ad archi; alla 46ª battuta riaffiorano gli stessi episodi del principio, mentre i primi violini svolgono ricami di carattere solistico. Tutto il tempo risulta, così, costituito di domande e di risposte tra gruppo d'archi e gruppo di fiati; non intervengono elementi nuovi e tutto procede, sì, col massimo ordine, ma con una certa monotonia.

Le dieci battute dell'*Adagio*, prive dei due oboi, non costituiscono un tempo vero e proprio, bensì un brano di collegamento tra i due *Allegro*. È il procedimento strumentale e formale dell'ultimo tempo in nulla muta da quello del primo. Anche qui due cellule iniziali; una per gli archi divisi e una per gli oboi.

La concisione e l'elementarità dell'alternarsi dei contrasti timbrici, vengono come animate da passaggi virtuosistici, brevi e veloci, ora dell'oboe primo ora del violino primo (ad esempio: batt. 25-29 e 34-37). Si costituisce così un complesso ambiente concertistico, il quale, però, vien rotto dal ritorno del nucleo melodico iniziale degli oboi; e in breve si conclude la composizione.

Il Concerto 5°, nel primo tempo, muta di poco da questo esempio: anche il ritmo e la tonalità sono identici. Fatta eccezione per l'inizio che ci mostra un *Tutti* di strumenti ad arco e di fiati, a parti divise, tutto il rimanente del movimento non aggiunge nulla di nuovo e resta pagina di normale ispirazione e accademica fattura. All'*Adagio* partecipano anche i due oboi, i quali, per la prima volta, uniti, si esprimono con timbri dolci in una cantabilità soffusa di mestizia mantenuta per tutto il corso delle quattordici battute: breve periodo, ma esauriente, secondo il ben noto procedere albinoniano (batt. 1-5):

(1) Concerto senza n. d'op. tratto da una Raccolta di *Concerti a cinque* con oboe « dei sig. Giuseppe Valentini, A. Vivaldi, T. Albinoni, F. M. Veracini, G. Sanmartini, A. Marcello, Giacomo Rampin, Luca A. Predieri », stampata da M. Ch. Le Cene nel 1718 (?). Potrei ancora citare dell'Albinoni, un *Concerto a cinque* (per soli archi) in cui la frase iniziale, esposta con un unissono generale, ripete quell'atteggiamento ritmico e melodico. (Manoscritto: Musica 2193/03 della Landesbibliothek di Dresda).

Es. 105

Allegro

Oboe I.

Oboe II.

Viol. I. II.

Viol.

V. cello
B. C.

etc.

etc.

Il tema viene ripreso episodicamente dai violini primi e secondi, mentre i due fiati accennano, senza insistervi, al movimento iniziale dei violini. Invece il terzo tempo, in 12/8, è un brillante succedersi di situazioni perfettamente aderenti allo spirito sonoro degli strumenti tutti. Ricontriamo, qui, alcuni impasti geniali di timbri acuti, quali il seguente (batt. 26-30):

Es. 106

Allegro

Oboe I.

Oboe II.

Viol. I. II.

Viola

V. cello
B. C.

il quadro è come animato nei coloriti e si arricchisce quanto ai motivi architettonici.

Nuove intenzioni, se pur manifestate sotto forme già sfruttate, appaiono evidenti nel Concerto 8°, terzo del gruppo, con due oboi, che sto analizzando.

Vengo all'ultimo esemplare di questo gruppo, il Concerto 11°

Do magg., *Allegro*, 3/4, 185 battute; violini primo e secondo unisoni, per tutta la durata del movimento, salvo sporadici e brevi casi. Tutto come il precedente, ma il comportamento degli oboi è più libero. Siamo ancora, è vero, in presenza delle usate interlocuzioni a base di gruppi di temi, gruppi di cellule melodiche; ma, nell'unione dei due ambienti sonori, si giunge ad una compenetrazione non più soltanto fisica e meccanica, perchè è fusione spirituale di due entità strumentali. Il tema è quello di uno *Scherzo*, con ritmo vividamente scandito, mantenuto sempre nella sua essenzialità espressiva:

Es 107

Allegro

Viol. I, II

Coro di due oboi alla battuta 21ª, cioè, il solito disegno, il solito pre-

sentarsi per terze dei due fiati al momento in cui si inizia un silenzio assoluto di tutti gli archi. E poi l'adusata correttezza, la nota compunzione, l'elogiata ma monotona puntualità degli interventi alternati; e poi — qui è la novità — un duettare grazioso, spigliato, un giocare sui discorsi preferiti degli archi, e al quale prendono parte i due strumentini (batt. 21-30). Anche qui, però, non si verificano vere e proprie separazioni tra compiti solistici e di ripieno del primo e del secondo oboe; il primo oboe, ha, sì, impegni virtuosistici più marcati, ma il secondo, d'altra parte, non si mostra mai come parte sottomessa o di secondo piano. E di qui risulta la maestria dell'Albinoni nell'equilibrare le due parti; le quali debbono mantenere, anche se strettamente legate l'una all'altra, una individualità ben distinta.

L'*Adagio* che segue, contempla anche una linea melodica per gli oboi in tutto simile a quella del 5° Concerto, solo che nell'esposizione tematica i fiati e gli archi appaiono uniti (primo violino con primo oboe, secondo violino con secondo oboe) in terze raddoppiate. Un'indipendenza quasi assoluta si afferma nell'ultimo tempo di questo Concerto. Le entrate imitate si verificano non solo tra i due violini, ma anche tra i due oboi; essi iniziano, questa volta, il loro dire senza causare l'arresto degli archi; entrano a svolgere il loro discorso mentre quelli continuano il loro pensiero. Non più entrate unite a terze, come in tutti i precedenti casi, ma una vera e propria imitazione delle due parti che, a loro volta, non fanno che imitare le entrate degli archi. Ne scaturisce un complesso strumentale in cui sarà facile avvertire una maggiore libertà di comportamenti (batt. 13-17).

Termina il secondo gruppo; e mi accingo senz'altro all'esame del terzo; che mostra indiscutibile superiorità su gli altri due testè passati in rassegna. Ricordo che a questo gruppo (Concerti 3°, 6°, 9°, 12°) appartengono quei complessi nei quali al quartetto ad archi si unisce un solo oboe. Questo, come strumento solista, mantiene in ogni caso un comportamento adeguato alle sue possibilità meccaniche e timbriche. Ci troviamo dinanzi a documenti autorevoli e, non esito a dirlo, fondamentali per il genere cui appartengono. L'aderenza alle forme concertistiche della linea dell'oboe è veramente ammirevole. Siamo in presenza di un definito tipo di Concerto con oboe concertante. Marcate sono le differenze che si notano tra i Concerti con oboe solista e quelli con due oboi; nei primi è evidente una libertà prepotente e franca nella massa sonora che è sintomo di una libertà di emozione la quale, nei secondi, si è affacciata soltanto di rado e timida. Si consideri l'elemento modulante che determina stati d'animo intensi e caldi, si colga l'immediatezza e la disinvoltura, così poco accademica, dei primi tempi, si ascolti la melodia degli *Adagio*, nonchè la vivacità dei finali; molto è stato mutato e ampliato e, di conseguenza, parrà respirare con più vigore. I più bei Concerti del gruppo, sono il 3° e il 12° (e, in ultima analisi, i più belli dell'intera op. VII).

Sebbene siano osservati due disegni melodici contrastanti, nel Concerto 3° è immediata l'intesa tra archi e strumentino concertante. Gli archi, infatti, mantengono una linearità rigida, ma tranquilla e pienamente serena:

Es. 108 *Allegro*
Viol. I, II

L'oboe, al contrario, osserva:

Es. 109 *Allegro*
Oboe I

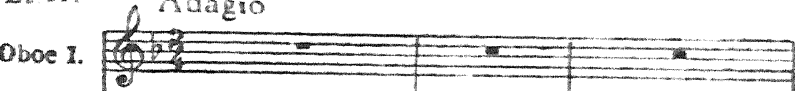
Gli episodi solistici veri e propri sono tre, affidati, naturalmente, all'oboe (batt. 15-22, 27-33, 56-64). Schering si è soffermato sull'importanza di questi documenti, esempio precoce di *Allegro* bitematico. Negli sviluppi, ogni episodio sottostà a un rigoroso controllo stilistico che non impedisce una maggiore libertà, o elasticità, di movimenti: essa si manifesta con l'uso della modulazione. Ecco, in proposito, un passaggio dell'istrumentino solista: passaggio che può costituire un esempio-documento nella storia delle esecuzioni oboistiche (battute 27-33)

Es. 110 *Allegro Solo*
Oboe I.

Insomma il quadro risulta vario e, al contempo, complesso. L'*Adagio* è un purissimo saggio di cantabile espressivo per oboe che anticipa le linee dell'op. IX. Linea melodica, invero, semplicissima; tutto è chiaro, netto, trasparente; l'analisi si arresta a quegli aggettivi, non può andar oltre:

Es 117 Adagio

Oboe I.



Viol. I.



Viol. II.



Di non facile esecuzione, ma pur sempre egregiamente adattato ai requisiti di emissione sonora dell'istrumento, sono i ritmi e le tessiture del 6/8 finale, improntato a quell'incedere brillante che Albinoni, seguendo l'uso dei contemporanei, non si esime dal manifestare in tutte le forme e in tutti i complessi strumentali.

Il 6° Concerto, secondo del gruppo, riserba, oltre le semplici e spontanee bellezze dei primi due tempi, preziosi aspetti sonori nell'*Allegro* finale in 6/8 che risulta riccamente tessuto con le trame dei violini e dell'oboe.

Tralascio l'esame del Concerto 9°, che ci riporta al convenzionale e alla monotonia della quale è improntata gran parte di quest'opera di Concerti e giungo al 12° che è l'esempio più eletto dell'opera stessa.

Solido, potente, squadrato, è il complesso di 78 battute costituenti l'*Allegro*, primo tempo. Il tema, esposto dai violini primi (separati agiscono per tutta la durata del pezzo i secondi violini), reca seco un profumo che sente dei più puri effluvi italiani (1); quasi profumo terrestre, accompagnato da palpiti di brezze, da mormorii segreti di un mondo sensibilmente loquace. Ascoltatelo:

Es 112 **Allegro**
 Oboe tace sino alla batt. 12

Viol. I.
 Viol. II.
 Viola
 V. cello
 B. C.

(1) Più che di causale reminescenza, si può parlare di tangibile simiglianza melodica, tra questo tema albinoniano e quello che apre lo *Scherzo musicale* del Monteverdi: di cui ecco il tema

Es 113

(X Vol. dell'ediz. curata da F. Malipiero).

L'oboe, alla 12^a battuta, si ricollega direttamente a quel pensiero esposto dai violini primi per spiegarlo, successivamente, con proprie parole, mentre gli archi lo sviluppano per conto loro (batt. 16-25). Lo sviluppo consiste in un elegante innesto della trama tematica, che resta per tutta la durata della composizione più che un *motivo*, un *colore*: qualcosa che vive al di fuori del dominio delle proporzioni e della misura, ma si impone in quello delle sensazioni. Voglio, pertanto, riportare poche battute che diano al mio lettore la documentazione di quanto sopra:

Es 174

etc.
etc.
etc.
etc.
etc.

Soli oboistici, soli violinistici si intersecano con una spigliatezza davvero esemplare (batt. 28-31):

Es 173

Oboe

Viol. I.

Viol. II.

etc.
etc.
etc.

L'Adagio si propone un breve episodio, in *la min.*, capace di evocare nella sua brevità, sentimenti ben definiti di tristezza. L'Allegro finale è un documento, di per se stesso e da se solo, capace di esaurire ogni dubbio od ogni alternativa di giudizio sui reali valori della musica strumentale albinoniana.

Ms. 115

Oboe
Viol. I.
Viol. II.
Viola
V. cello
B. C.

REMO GAZOTTO



First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves are empty. The fifth staff has a bass clef and contains a simple bass line. The text "V. cello solo" is written in the right-hand side of the system.

V. cello solo



Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a treble clef and contains a melodic line. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line. The text "col B. C." is written in the middle of the system.

col B. C.



Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a treble clef and contains a melodic line. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line with a '6' above it. The fifth staff has a bass clef and contains a bass line with a '6' above it. The text "etc." is written at the end of each staff.

etc.
etc.
etc.
etc.
etc.

Anche qui interviene con una propria autonomia il cello, infittendo così la rete polifonica (batt. 120^a-134^a).

Termina l'op. VII; e dopo quanto ho detto ed esposto, desumendolo da un'analisi amorosa ma severa, credo di aver esaurito l'argomento. Ho mostrato pregi e difetti di questi *Concerti a quattro, a cinque, a sei*; e pregi e difetti avranno fornito una esatta misura delle intenzioni che talvolta sono reali prese di posizione nella storia del Concerto per archi con strumento a fiato solista, tal'altra, invece, sfoghi transitorii di poca importanza per la storia dell'arte: sono, in questi casi, moti istintivi premuti e soffocati dall'impaccio della convenzione. È come se tutto il quadro, contenuto nella totalità della pagina, sia serrato tra muri alti che non lasciano giungere nè la luce diretta nè i riflessi, ma solo concedono all'ambiente l'uniformità di un'atmosfera incolore, anche se pura e sana.

OPERA VIII

Sonate e Balletti a tre

(1721-22 circa)

Le Sonate

« *Balletti e Sonate / à tre / à due violini, violoncello, e Cembalo / Con le sue fughe tiratte (sic) à Canone* » (1). Chiara l'intenzione dell'autore: Fughe a tre in cui le parti soprane (i due violini), imitando costantemente fra loro, cioè determinando il così detto Canone, sottostanno invece ai dettami della Fuga vera e propria con la parte inferiore: il violoncello.

L'opera comincia con un Canone (*Allegro*); chè nella prima Sonata, l'*Adagio* introduttivo è soppresso; l'autore preferisce mettere subito a diretto contatto esecutore e ascoltatore con la sua particolare perizia che è altresì una novità (s'intende, nelle intenzioni formali che Albinoni manifesta questa volta). Novità, non è certo il Canone; anzi, è, se mai, formola passata e superata. E come venne in mente al Nostro di cimentarsi in sì complessa e complicata prova, in saggio così pedantemente scolastico? Certo, potrà sembrar strano questo lavoro tanto difficoltoso e, appunto per questo, tanto raramente affrontato; strano, anzi tutto, relativamente al periodo in cui esso ha avuto realizzazione; nel momento in cui, cioè, gli altri strumentalisti italiani stanno effettuando la decisiva scissione formale e spirituale tra libertà strumentale e costruzione, appunto, « canonica » corale (e per libertà strumentale si va ognor più chiaramente intendendo e affermando il principio di uno slegamento e al contempo di un raccordo

(1) Esempl. studiato: Roger-Le Cene, Amsterdam, della Schloss-Bibliothek di Berlino. Ecco il frontispizio dell'edizione Roger-Le Cene:

BALETTI, E SONATE / A TRE' / a DUE Violini, Violoncello, e Cembalo /
CONSACRATI / ALL'ILL.mo Signore / CRISTIANO ENRICO / Conte di Watzdorff / Consigliere di Corte di Sua Maestà / Rè di Polonia / Da Tomaso Albinoni / Musico di Violino / Opera ottava / A Amsterdam / Chez Estienne Roger e Le Cene.

tra le varie parti intorloquanti nel discorso strumentale: donde il sempre più vasto e multiforme impiego del *solo*, donde il sempre più ricco colorito strumentale, donde il crescente e fortificato concetto di libertà impressionistica intesa come impressionismo del ritmo). Eppure Albinoni non dimentica di includere nel suo già ben fornito repertorio, anche questa esercitazione più tecnica che espressiva: Canone a due, all'ottava, fugato con il basso. Ho detto quanto sia rara la trattazione di simile forma nel campo strumentale. E sarà forse errato da parte mia pretendere di trovare a questa fatica (e che dose, e che indole di fatica!) un precedente, relativamente lontano, è vero (cinque lustri abbondanti), ma gelosamente tenuto in serbo e intelligentemente osservato e praticato dall'Albinoni? Non credo; anzi, sarei tentato di dirmi convinto. E quale, questo precedente? gli *Artefici musicali* del Vitali. Furono essi scritti e stampati nel 1689 (1); l'Albinoni, è probabile non li conoscesse subito, ma, se pur n'ebbe immediata conoscenza, certo si è che, intenzionalmente, egli tralasciò il proposito di seguire l'invito del Vitali che suonava vero incitamento a una pugna scientifica; e lo lasciò da parte appunto perchè, in quell'anno o in quegli anni, non era alla stregua, questo cimento, delle sue possibilità: egli non era ancora un artigiano consumato nella perizia e nella disinvoltura della complicata meccanica. Ad ogni modo, Albinoni assai deve aver riflettuto sulle parole che si leggono nell'avvertimento al lettore dell'op. XIII del Vitali, ossia degli « *Artefici / musicali / ne quali / si contengono / canoni / in diverse maniere / contrappunti doppi / inventioni curiose / caprittii e sonate* ». Ecco il contenuto (quel che ci riguarda) della dedica: « *Non merita il nome di musico chi non sa maneggiare in qualsivoglia modo gli arcani più profondi dell'Arte. Perciò desiderando io di particolarmente giovare ho dato in luce questa mia operetta inserta con Canoni, contrappunti doppi e curiose inventioni... Se bene alcuni poco pratici hanno osato dire non essere necessaria la cognitione di questi Canoni, havendone io più volte avuto discorso con molti della professione, che per verità non me ne hanno saputo dare un minimo barlume, e pure s'ingannano, ed ho osservato sparsi in varie composizioni d'huomini i più virtuosi che mai intrecciassero Note che bramando rendere il nome immortale, si diedero a queste laboriose fatiche stimando senza queste non poter conseguire il nome di perfetto compositore, per essere i Canoni realmente il vero esame del contrappunto... ».*

Se per l'Albinoni, giovane e inesperto (nell'89 non aveva che diciotto anni), queste parole potevano suonare incalzante invito allo studio, tutt'al più potevano spingerlo all'esibizione; per l'Albinoni, maturo e ormai « scienziato », nel senso più largo del termine (e abbia-

(1) A Modena, dagli eredi Cassiani. Esempl. posseduto dal « G. B. Martini » di Bologna.

mo avute delle prove in favore di questa « scienza » non potevano suonare che incitamento all'emulazione con una concreta prova dei risultati ottenuti con lo studio dei giovani anni. E Albinoni intende emulare Vitali, con quest'op. VIII: Vitali non c'è più (egli è morto nel 1692) (1) per giudicare approvare elogiare. Ma non importa: l'Albinoni in questi anni (1722 circa) è ormai degno giudice di se stesso; e i suoi Canoni possono sottostare (dopo il suo proprio collaudo) a qualsiasi prova, a qualsiasi analisi si vogliono sottoporre da parte del più forbito e pedante dei cruscanti musicali.

Vitali, con i suoi *Artefici*, non si è levato oltre la dimostrazione pratica di una regola data per esercizio; sono compiti perfetti che riguardano Canoni a due, tre, quattro, cinque sino a dodici voci. Troviamo poi delle brevi composizioni, intitolate *Sinfonie a due violini in canone all'unissono col suo basso continuo*, che son quelle che più si avvicinano ai documenti albinoniani.

Vent'anni prima, nel 1669 per essere precisi, G. M. Bononcini aveva fatto uscire i suoi *Vari fiori del giardino musicale* op. III, ovvero *Sonate a due, tre, quattro*, in cui tra l'altro sono alcuni Canoni assai curiosi: ma appunto non evadono dal campo della curiosità (2) senza pur sfiorare quello della vera musicalità.

In questa musica dell'Albinoni è uno sfoggio continuo di dimostrazioni pratiche, com'è in quella del Vitali; ma nei canoni del Nostro non è solo aridità scientifica: ovunque, nei temi, negli sviluppi, nelle combinazioni armoniche, aleggia, sino ad affermarsi in una costante presenza, lo spirito inventivo ricco di possibilità di espansione. E questo, attraverso un linguaggio chiaro concreto conciso e mai pericolante sotto gli indugi di un'alternativa, o sotto il peso di una volontà di documentazioni eccessivamente prolissa.

L'Op. VIII, lo dice il titolo, è formata di Balletti e di Sonate; i Canoni riguardano solo quest'ultime. E dalle Sonate comincio.

(1) Della sua morte ci lascia notizia il figlio Tomaso nella prefazione all'op. XIV uscita postuma a Modena, nel 1692, nei tipi di Cristoforo Canobi. Vi si legge « *A Margherita Farnese d'Este*,

Uscivamo dalla penna di G. B. Vitali queste armoniche note per far concerto à gli applausi de' popoli nelle gloriose nozze di V. A. S., ma specialmente a contrassegnare alla A. V. i riveritissimi ossequi dell'Autore; quando fu dalla morte a lui troncata la vita, e arrestato alle fatiche il corso. Io che figlio e Erede non meno dell'opere... ». Anche quest'opera, neanche a dirlo, è composta di *Sonate da camera a tre*.

(2) Nel frontispizio del violino primo nell'esemplare posseduto dal « G. B. Martini » stampato a Bologna nel 1669 da G. Monti, al di sotto dello stemma del conte Scapinelli v'ha impresso ciò che segue:

« *Canon a 2592. Voci dopo un mezo sospiro dall'una all'altra divise in 648 Chori, e volendo uscir fuori dell'ordine Musicale, cioè di far valere la Massima più di quello, che nella Musica hà il suo termine, si può procedere in infinito.*

« *Segno del tempo perfetto della prolazione perfetta, e del modo maggior perfetto ».*

Fatta eccezione per la Sonata prima che è su questo cielo:

Allegro (canone) — Adagio — Allegretto (canone)

tutte le altre cinque sono in quattro tempi, quindi offrono questo impianto:

Adagio — Allegro (canone) — Larghetto — Allegro (canone)

L'*Adagio* iniziale prende denominazioni diverse: *Grave*, nelle Sonate 3^a e 4^a, *Grave-Adagio* nella 5^a e nella 6^a; così il *Larghetto* nella 5^a Sonata vien chiamato *Grave-Larghetto*.

Canone, questo della prima Sonata, come tutti gli altri dell'opera VIII, a due voci (violino primo e secondo) con entrata all'ottava; ed è il più breve di tutti: cinquantacinque battute 4/4.

Violinistico, semplice e oltremodo chiaro è il tema del primo Canone:

Es. 137 *Allegro*

Viol. I. *trm*

Viol. II.

V. cello e B. C. 6 6 6 7 7

etc.

etc.

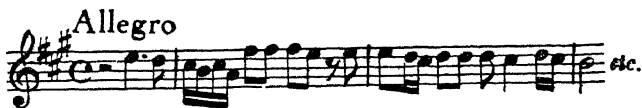
etc.

esposto dal primo violino e ripreso, come ho detto, all'ottava, nella terza battuta, dal violino secondo. Uno sviluppo melodico vero e proprio — data anche la figurazione tematica — non appare in tutto il corso della composizione; nella quale altresì non noto che un insistente procedere nella tonalità di *si bemolle* (tonica), tonalità che non è mai abbandonata dal primo violino, e, di conseguenza, dal secondo. È inevitabile, quindi, una certa monotonia tonale, cui però è compenso l'eleganza del procedere stesso; eleganza violinistica per eccel-

lenza, che, nel nostro caso, costituisce un'ulteriore prova del grado di maturazione tecnica del violinismo veneziano, nell'epoca in cui il Pissendel si recava a Venezia per apprendervi le regole e gli arcani di quella scuola strumentale. Soprattutto notevoli sono la disinvolture con cui si svolge il Canone e le combinazioni che la parte imitante (secondo violino) produce con quello proponente (primo violino). Il cello si astiene dalla imitazione sia pure la più transitoria.

Più libero per ispirazione, più variato per modulazioni e prospetti tonali è il secondo Canone di questa stessa Sonata, più ampio, per intenti costruttivi ed espositivi. Per quanto il Canone lo consente, l'Albinoni, in questo caso, nulla ha tralasciato al fine di conferire alla pagina contrappuntistica uniformità stilistica e unità di movimento espressivo. Così la tonalità di *si bemolle magg.* è abbandonata quattordici volte per quella di *fa magg.* Non si può certo parlare di definitive affermazioni melodiche, di compiuti disegni armonici, al di fuori della tonalità basilare; le modulazioni, nel nostro caso, sono piuttosto avvicendamenti, interruzioni transitorie e veloci, le quali, tuttavia, valgono a smuovere la massa del contrappunto nel Canone. Il tema, imitato alla terza battuta dal cello, il quale questa volta integra la sua azione con quella dei due violini attuandola con interventi imitati, presenta, durante la sua prima esposizione, già la modulazione decisa alla dominante (*fa magg.*): in questa tonalità si resta per una battuta e mezzo (decima dall'inizio), dopo di che si ritorna in *si bemolle*, per dare agio (e le altre tredici modulazioni nel corso del Canone non hanno altro significato) alla parte imitante di riprendere il tema all'ottava. La naturalezza e la trasparenza dell'armonia creata dal movimento delle tre parti sono un indice rivelatore dell'intenzione dell'autore. È chiaro, cioè, che l'Albinoni vuole seguire un suo principio espositivo, vuole cioè raggiungere il massimo della complessità nella trattazione della forma adottata, perseguendo, in questa complessità, una progressione ben determinata. Infatti il 1° Canone della 2ª Sonata in *la magg.* (è preceduto da un primo tempo, *Adagio*, introduttivo, di carattere accademico, ma di stile purissimo) già mostra questa evoluzione in atto, caratterizzato com'è da un più libero movimento tonale, e da un più adeguato sviluppo degli episodi modulanti. Il tema stesso è più pieno; violinistico, come i precedenti, mantiene però, sia

Es 118



nell'inciso melodico sia in quello ritmico, un carattere fermo ardito, quasi prepotente, che ben si addice alla costruzione che su di esso l'Albinoni ha innalzato. Non va ritrovato, in questa proposizione

tematica, l'irrefutabile documento della forte pressione che la musica italiana eserciterà su quella che è stata considerata la più tipica di G. S. Bach? e del compiacimento estetico e tecnico, intimo ed esteriore, che tale produzione recava al grande di Eisenach? Non è qui certamente il caso di parlare di semplici riferimenti, di parvenze casuali; ma è piuttosto la materia che sta compiendo la sua consapevole azione creatrice; è il dogma completamente affermato; quel dogma che Bach aveva ritrovato, con tutta coscienza, nei luminosi apporti, da lui costantemente ricercati, della musica italiana contemporanea.

Un vero capolavoro, e come tale, può figurare nella storia del Canone strumentale, è il brillante *Allegro* finale, in cui le due parti si inseguono su un ritmo di Giga 3/8, mantenendo per tutto il corso del loro cammino coerenza, logica, vivezza espressive. La tecnica non può andar oltre, quando essa vuol significare qualcosa di più di un semplice, seppur forbito, esercizio meccanico e scolastico.

Il *Larghetto*, 3/4, in *re magg.*, che sta tra i due Canoni, è un dolce episodio assai variato nelle modulazioni (*re magg.*, *sol magg.*, *la magg.*, *fa diesis min.*, *mi min.*, solo nella prima parte, cioè in ventisei battute) che aggraziatamente rompe l'atmosfera densa del primo Canone.

Do magg. è l'ambiente prescelto per la Sonata 3^a, e l'ambiente tonale si mantiene in tre dei quattro tempi che la costituiscono. Anche qui un *Grave* iniziale, quindi il Canone, che ha un impronta tematica (su tre battute cui si lega una coda di due) solido e scandito, solenne ed espressivo alla maniera di Bach. La coda è esclusa dall'esposizione imitata violoncellistica. L'armonia che scaturisce dalla simmetria degli incontri tra le due voci a canone, è solidamente costruita, frutto di un lavoro analitico fecondato dal soffio dell'invenzione più potente anche se la più semplice. La stessa semplicità impronta il Canone finale, che raggiunge il massimo sviluppo tra i Canoni dell'op. VIII; 211 battute. Poche e brevi, anche qui, le modulazioni. Sempre la stessa la posizione di interprete e sempre i medesimi gli interventi dell'interlocuzione del cello.

Ma la concezione musicale dell'artista è avviata, con sempre più accentuata consistenza ed accortezza, verso una chiarificazione espressiva, verso uno spogliamento totale dei lasciti accademici. Direi quasi che, in questi Canoni, particolarmente negli ultimi due, Corelli è superato da quello che, sino a questo punto, potevamo considerare, se non suo allievo, certo suo seguace. La concretezza del contrappunto corelliano mantiene qui il suo vigore costruttivo, acquistando, in più, una naturalezza di procedimenti, per un cammino forse più arduo che è non più manifestazione di perizia, ma prova irrefutabile di plastica compiutezza formale e spirituale. Albinoni, in questi Canoni, non cerca mai un alibi virtuosistico e comunque esteriore; egli confessa la verità del suo sentire che è, in fondo, sempre quello genuino e forte.

delle sue *Sonate a tre* op. I, sostenuto altresì da nuove convincenti prove; prima fra tutte, la nobiltà del suo sentire musicale. Non solo: tiriamoci pure fuori dal mondo polifonico albinoniano, e veniamo a quello che potrei chiamare *omoritmico accompagnato*; vediamo, ad esempio, quel che il Nostro fa nel *Larghetto* di questa stessa Sonata; ascoltiamo poche battute:

Es. 119

Larghetto

Viol. I.

Viol. II.

V. cello
e
B. C.

L'ossatura tematica, è vero, è corelliana (potenza occulta e palese di Corelli che agisce anche sul più emancipato Albinoni); il tema ricorda molto da vicino la Sonata 4^a dell'op. III del fusignanese: si ricorda?

Es. 120

Adagio

Viol. I.

Viol. II.

V. cello
e
B. C.

Eppure se lo risentite, questo tema corelliano, nel *Larghetto* albinoniano, ci parrà altra cosa. Anzi, dove sino ad ora, avevamo ascoltato alcunchè di simile? Non è più il cantabile di stampo noto, di adusata fattura; è piuttosto un'affermazione melodica che precede gli spiriti romantici del *lied*. E non è un semplice accenno, un casuale annuncio. Chiaro è, in tutto lo svolgersi (54 battute), di questa specie di *Siciliana*, la consapevolezza del clima sentito dall'Albinoni. Qui non è neppure il caso di parlare di libertà impressionistica vivaldiana; l'impressionismo, nel nostro caso, è già un fatto acquisito, anche se non praticamente messo in atto dall'Albinoni. Egli con le risorse più normali, più consacrate, più accertate e sperimentate della musicalità contemporanea, compie un balzo in avanti nel dominio del « senza parola » strumentale, cioè di quell'atteggiamento spirituale che è realizzato all'incirca negli stessi anni dal Vivaldi.

Il tema di questo *Larghetto*, infatti, non ha più nulla di quel largo consistente ponderato e spaziente andamento degli *Adagio*, del primo Vivaldi, di Bach, dello stesso Albinoni, ma rasenta melodicamente e armonicamente, una struttura più vaga, sicuramente meno imponente, più libera dal pensiero, dal vincolo della tradizione. Ogni procedimento imitato è soppresso (fatta eccezione di una progressione nella parte mediana); al contrario i due violini procedono semplicemente e quasi volutamente per terze; e ciò ci dimostra che il musicista si esprime con coscienza in un linguaggio nuovo scaturito dalla sua sensibilità di artista assimilatore ed, insieme, innovatore. Questo episodio lirico — che altrimenti non saprei definirlo — meraviglia tanto più in quanto esso interrompe il più scolastico paesaggio creato dal primo Canone e, ripreso, dopo breve pausa, dal secondo.

Giungiamo alle ultime Sonate, quelle in cui Albinoni mostra, con maggior dovizia di esempi di logica narrativa, che cosa possa un Canone trasfigurato in espressione viva. Albinoni fa sì che esso non sia più un prodotto di simmetrie numeriche (che tale è, nel senso più rigoroso, il Canone), ma un susseguirsi di fantasmi mobili e mutevoli; di fantasia, insomma. Sono preziosi questi connubi tra rispetto assoluto del Canone e influenza libera di una propria emozione; tra necessità armoniche inderogabili (le due parti *a Canone*) e risultati contrappuntistici tra Canone a due dei violini e figurazioni fugate del cello; tra impegno meccanico strumentale ed espansione espressiva virtuosistica.

Le Sonate 4^a e 5^a sono veri documenti del genere: in essi ogni battuta mantiene una clausola musicale che trova piena applicazione: sia come esponentza di tecnica, sia come realtà espressiva. Nuovamente siamo riportati, col *Larghetto* 12/8, a quella stessa freschezza aggraziata che mi ha condotto, or ch'è poco, ad alcune considerazioni sulla posizione di Albinoni come suscitatore di nuovi spiriti musicali. Tuttavia, pur trovandoci anche qui in presenza di una pagina di indiscutibile

Es. 122

Viol. I.

Viol. II. Tema

V. cello e B. C.

sviluppo che trova una potente espansione più avanti (batt. 55^a-61^a):

Es. 123

Viol. I. Tema trasformato

Viol. II. Tema

V. cello e B. C.

E altro ancora sarebbe da riportarsi di questo stupendo esempio della produzione strumentale albinoniana; ma i pochi frammenti serviranno a legittimare l'intonazione del mio elogio.

Il Canone che chiude la 6ª Sonata è la necessaria conclusione di quello che fa da apertura. Come entità tematica quello che si presenta ora è forse la più ardita e la più foriera di nuove individualità; individualità rivoluzionarie che avrebbero potuto fecondare riccamente la produzione d'allora, ma che, purtroppo, son restate nascoste evidentemente, anche ai musicisti contemporanei dell'Albinoni. È indiscutibile: Albinoni strumentalista non ha avuto, nell'epoca che fu sua, oltre che in quelle a lui posteriori, una diffusione adeguata alla sua importanza. Di lui, se si parla, si considera solo la musica teatrale; non un accenno, benchè minimo, ai suoi *Concerti a cinque*, alle sue *Sonate a tre, a cinque, a due*, ai suoi *Balletti*, alle sue *Fughe a canone*. Tutta questa formidabile creazione ebbe, sì, pronta considerazione da parte degli editori che non esitarono a stampare; ma quale fu in realtà — altra volta mi son rivolto il quesito — l'eco che essa suscitò? vi fu chi la prese a modello o, per lo meno, chi seppe e volle farsene un punto d'appoggio, una base da cui spiccare voli verso nuovi orizzonti dell'espressione musicale? Continuo a restare perplesso su questo punto. E, certo, è un altro merito che va a G. S. Bach, quello di aver nutrito ammirazione per il « dilettante » veneziano e di averlo preso, apertamente, a modello dagli inizi dei suoi studi sino alla più piena maturità della sua scuola. Senza dubbio, durante la prima metà del XVIII secolo, la musica strumentale di Albinoni fu eseguita: non si spiegherebbero la pronta accoglienza degli editori italiani olandesi inglesi e parigini e le seconde edizioni di varie opere (I, V, IX); segno dunque che piacevano (però si potrebbe giustamente obiettare che gli editori del primo Settecento erano piuttosto larghi nel lanciare le composizioni degli italiani, cioè la produzione preferita in Europa). Ma quello che oggi noi giudichiamo con un particolare discernimento, con una particolare attenzione, con un ben definito interesse può essere stato allora, cagione di trascuratezza, di indifferenza assolute. Questi Canoni dell'op. VIII sono semi, ricchi di fermenti che, purtroppo, non hanno attecchito per non essere stati sufficientemente coltivati e curati. Sono un esempio di forza, di vigore, un esempio restato isolato e negletto poichè in esso, non è stato avvertito (parlo sempre dei contemporanei di Albinoni) quel che più facilmente e sicuramente piaceva: la melodicità dei temi in primo luogo. E, d'altra parte, non è stato compreso quel che di nuovo questa melodicità conteneva: la modernità di un pensiero strumentale, unito a una sapienza tecnico-espressiva decisamente precorritrice. Se dunque le *Sonate a tre* di comune fattura, i *Concerti a cinque* con o senza oboe, i *Balletti a tre* e le *Sonate a violino e cello* dell'Albinoni, ebbero pure immediata risonanza nel mondo musicale italiano e straniero, le *Fu-*

ghe a canone op. VIII, debbono aver avuto, tutto induce a crederlo, una cerchia ben ristretta di conoscitori e di estimatori. Che esse ebbero una tiratura assai limitata è certo e documentabile dal fatto che l'opera VIII è la più difficile a rintracciarsi e che le poche copie superstiti sono considerate veri cimeli della musica a stampa del Settecento. E, di conseguenza, la tiratura (o la vendita, che è lo stesso) limitata, testimonianza della limitata richiesta, da parte degli esecutori e degli intenditori.

Ma un tema come questo (dell'ultimo Canone) non può non impressionare lo studioso, il ricercatore, l'intelligente ascoltatore moderno:

Es. 123

Allegro



il quale non stenterà a ritrovarvi più che un vago *qualcosa* di beethoveniano, non dovrà affaticarsi certo a correre col pensiero alle immagini tematiche, ai panorami musicali, ai mondi tonali e modali che trovano affermazione circa un secolo dopo. La personalità di costruttore dell'Albinoni è indiscutibile, è un fatto accertato e consacrato dalle più sfavillanti prove. Attenti, ad esempio, al modo come è trasformato il tema, nascosto sotto fisionomia esteriormente mutata, in-tatto interiormente:

Es. 125



eccolo ancora mutato d'aspetto:

Es. 126

Viol. I.

Viol. II.

V. cello

B. C.

Superfluo è ripetermi su quanto riguarda la maestria, che altrimenti non saprei definirla, del procedimento a Canone; inutile riaffermare, ulteriormente, la correttezza del contrappunto fugato del cello. Tutto è ordine stupendo, e luminoso equilibrio.

I Balletti

Vengo ora ai sei *Balletti* a tre che, in quest'op. VIII, si alternano alle sei Sonate. Differiscono assai, da quelli dell'op. III, per lo schema che non mostra la suddivisione in quattro tempi. Tutti in forma tripartita, mutano solo nei tipi di danze contenuti; possono essere classificati nei seguenti due gruppi:

(Balletto 1°)
 I (» 3°) *Allemanda* 4/4, *Giga* 12 8, *Sarabanda* 3 8 6 8
 (» 4°)

(Balletto 2°)
 II (» 5°) *Allemanda* 4, 4, *Corrente* 3 4, *Gavotta* 2 4
 (» 6°)

Chiaro che al primo gruppo è mantenuta, quasi volutamente, una certa monotonia di ritmo; monotonia che scaturisce dalla continuità dei movimenti della *Giga* e della *Sarabanda*, tutte e due vivaci e in tempo composto.

Le *Allemande*, in ciascuno dei due gruppi, subiscono lo stesso trattamento e sottostanno a intenti che chiaramente si identificano per virtuosistici. Esse sono indistintamente belle; sicuramente costituiscono la parte migliore dei *Balletti*. Sempre improntate a un ritmo piuttosto disteso e largo — *Larghetto* (1°, 4°), *Andante* (5°), *Allegretto* (3°, 6°), solo la seconda è un *Allegro* —, le *Allemande* op. VIII offrono ampie possibilità di tirocinio tecnico ed espressivo al violinista di tutti i tempi. Sono piccoli capolavori di nitidezza, piccoli mondi sonori animati da spiriti luminosamente sereni, coscienziosamente partecipi e indicatori, entro i limiti a loro consentiti, di una personalità vasta e potente, e davvero in fervore: la personalità albinoniana.

Vediamo l'*Allemanda* iniziale:

Es. 127 **Larghetto**

etc.

scorrevole, piacevole, variatissima negli episodi modulanti: due progressioni collocate verso la fine (nella ripresa alla dominante) creano un ambiente di tinta leggermente accademica, ma che non guasta data l'eleganza con cui esso si afferma.

Giga e *Sarabanda* che seguono restano nel novero di quelle op. III e degli innumerevoli finali in forma imitata della *Sonata a tre*. Si distingue, tuttavia, il tema della *Giga* per un intenso colore melodico che permane per tutta la durata del brano che è di fattura propriamente baehiana.

Ancor più virtuosistica è l'*Allemanda 2^a*; virtuosismo sempre intenso quale espressione di un'arte settecentesca e quindi, in ogni caso, aderente e ossequiente alle necessità dell'espressività cantabile nella narrazione più logica. Anche la *Corrente* mostra non poche difficoltà di esecuzione, per il continuo alternarsi dei gruppi di terzine e gruppi di duine, che determina un procedimento a scatti e nervoso: il tema stesso è il primo sintomo di questo procedere nervoso:

Es. 128 Allegro



La *Gavotta* è un brano di poca importanza.

Seguita ad imporsi l'*Allemanda*. Così la terza è un altro esauriente esempio da tener presente per quegli stessi pregi virtuosistici riscontrati nelle precedenti. Al tema fluido genuinamente italiano

Es. 129 Allegretto



sempre dotato di luminosità, che è stata guida sicura e feconda di insegnamenti per quel gran cultore della nostra musica che fu G. S. Bach, si unisce un episodio che, capovolto e spezzato, produce questo disegno di cui Albinoni, senza abusi di ripetizioni, riesce a sfruttare tutte le risorse:

Es. 137



Giga e *Sarabanda* che seguono sono, in tutto, simili alle precedenti.

Il disegno ritmico e l'andamento dialogico (violini primo e secondo) nella 4ª *Allemanda*, sono elementi di cui non bisogna trascurare le caratteristiche e di cui va riconosciuta la innegabile originalità. L'uniformità nella parte del violino primo, dei gruppi di crome e bisrome alternati simmetricamente a gruppi di semicrome, potrebbe creare monotonia, se il procedimento inverso del secondo violino non rompesse la monocromia della tela, e se la durata della pagina non fosse proporzionata ai limiti consueti della *Allemanda* albinoniana. Anche questo tempo di danza strumentale va considerato come un'ennesima prova del fervore con cui G. S. Bach osservò il culto dell'arte strumentale italiana a lui contemporanea. Questa volta, *Giga* e *Sarabanda* — pur formando un unico corpo ritmico (tutti e due *Allegro* l'uno in 12/8 e l'altro in 6/8) e difficilmente identificabili l'una dall'altra se non intervenissero, nella *Sarabanda*, preponderanti disegni di sestine i quali mancano assolutamente nella *Giga* ove ogni movimento è costituito di terzine — evadono dalle comuni fisionomie e, sebbene basate su mezzi esecutivi ormai noti, assumono un andamento particolare. La *Giga*, ad esempio, col suo tema che è in continuo sviluppo, rinchioda uno spazio visivo assai più ampio dei consueti.

Tralascio l'analisi del 5º Balletto nei cui episodi non ritrovo nulla di particolare, dopo quanto è stato rilevato sin qui; e vengo invece all'ultima composizione dell'op. VIII: il 6º Balletto in *sol min.* È, questo, preso nel suo totale aspetto, il più pregevole della serie. La tecnica violinistica è sciolta, libera, limpida più che altrove; tecnica caratteristica dell'Albinoni, allorchè vuol creare la tipica atmosfera del *Solo* com'era avvenuto per l'*Allemanda* del primo Balletto. Viene bandito, in questi casi, ogni atteggiamento polifonico, o imitato, del secondo violino, il quale si limita a svolgere la sua parte di ripieno, riservandosi il primo la parte di protagonista. I significati più palesi di questo virtuosismo, sono tutti racchiusi in un fluido procedere di quartine dell'*Allemanda*, e in un complesso succedersi di sestine della *Corrente*: quartine della prima e sestine della seconda determinano, con la loro continuità dei procedimenti ritmici, le peculiari atmosfere delle danze. Le difficoltà della meccanica, una meccanica tipicamente italiana, e quindi quella adottata da Bach, non sono affatto trascurabili. L'elemento ritmico domina, con un particolare significato per la sua duttilità al fraseggio, per il suo giovanile e semplice incedere schiettamente italiano. La *Gavotta* completa il quadro ritmico del Bal-

letto 6°. *Gavotta* in cui nitidamente appare una melodia scandita secondo le esigenze del tipo di danza adottata:

Es 131 Allegro

Viol. I

Viol. II.

V. cello
e
B. C.

e che può essere confusa coi modelli melodici (lo spirito della melodia, intendo) della *Suite inglese* di Bach.

Si chiude così l'op. VIII; i cui reali valori, credo, saranno risultati in tutta la loro entità da questa analisi, a quanti l'avranno seguita. Tanto le *Sonate* quanto i *Balletti a tre* — seppure in parte —, anche se osservati alla più acuta e penetrante luce critica, risulteranno degni della gloriosa tradizione strumentale italiana: quella tradizione che sino ad oggi è stata identificata, nel periodo che ci riguarda, nei nomi di Corelli, dall'Abaco, Vivaldi, F. M. Veracini e, recentemente, di Bonporti, ad opera di un musicologo italiano: Guglielmo Barblan; tradizione che, con tutta coscienza e onestà, può essere estesa a quello di Albinoni.

OPERA IX

Concerti a cinque (con due oboi)

(1721-22 circa)

Come per l'op. VII, in quattro di questi *Concerti a cinque* opera IX (1) compare un oboe solista, in altri quattro due oboi, e in altri quattro ancora il quartetto d'archi cui si aggiunge tuttavia, si noti bene, un violino prima *da concerto*, come per l'op. II e per l'op. V. Questo elemento di rinforzo, ch'era mancato all'op. VII, si limita, secondo il suo solito, a dar senso di ripieno nella massa sonora sia raddoppiando la linea del primo violino, sia riempiendo quei luoghi in cui il violino primo è impegnato nei passi solistici. Si ricorderà, però, che l'Albinoni non ha introdotto il violino *da concerto* nell'opera VII nè meno colà ove, come nel Concerto 10°, se ne mostrava impellente necessità.

Questi Concerti del 1721 circa, sono assai più significativi, nella storia di questo genere strumentale, di quelli dell'op. VII, che li precedono di sei o sette anni. Non solo il loro esteriore, la forma, racchiude pregi notevoli di disegno, di proporzione, tra episodio ed episodio, tra tempo e tempo; ma il concetto che guida ed anima queste pagine, ci risulta di una modernità assoluta, piena di ribellione e, ad un tempo, di sottomissione a quelle che sono le regole più chiuse e strette della tradizione. D'altra parte, senza questo legame, Albinoni non sa esprimersi; ha bisogno di comunicare idee capaci di piegarsi alla più ordinata metodica esposizione. Ne risulta quella coerenza di

(1) Esemplare studiato: Amsterdam. M. Ch. Le Cene: copia manoscritta moderna posseduta dal Cons. R. de Musique di Bruxelles. Ecco il frontispizio dell'edizione Le Cene:

CONCERTI A CINQUE / CON Violini, Oboè, Violetta, Violoncello, e Basso Continuo / CONSACRATI all'ALTEZZA / Sereniss.mo Elettorale / di Massimiliano / Emanuelle / Duca dell'Alta, e della Bassa Baviera e del Palatinato / Superiore, Elettore del Sacro Rom. Imp. Conte / Palatino del Reno, Landgravio di Leuditenberg etc / da / Tomaso Albinoni / Musico di violino / Opera Nona / Libro Primo / A AMSTERDAM / chez Michel Charles Le Cene / N° 494.

concezioni, quella connessione, quella aderenza reciproca, tra intuizione ed esplicazione formale di essa, mediante le quali il « dilettante veneto » ha saputo realmente giungere all'animata espressione di un tutto che armonicamente si regge insieme e in cui la solidità e la ricchezza dell'eloquio, la forbitezza del vocabolario, e la spigliatezza, o la pacatezza, delle interiezioni trovano logica conseguenza.

Non credo errare asserendo che l'op. IX è la vera definitiva conclusione estetica dell'arte strumentale albinoniana. Questi Concerti sono la più coerente documentazione finale di trent'anni di affinamenti e di approfondimenti continui (1).

Come ho fatto per l'opera VII, anche per l'op. IX studierò i tre gruppi di Concerti separatamente:

- I) Concerti 1°, 4°, 7°, 10° per violino 1° principale, violino primo *di concerto*, viol. secondo, viola, cello e B. C.
- II) Concerti 2°, 5°, 8°, 11° per violino 1° principale, viol. secondo, viola, cello, B. C. e un oboe.
- III) Concerti 3°, 6°, 9°, 12° per violino 1° principale, viol. secondo, viola, cello, B. C., due oboi.

Nei Concerti del primo gruppo, s'è visto, trova posto, con incarichi ben determinati, il violino primo *da concerto*, ovvero il violino di ripieno. Viene così annullato quell'ambiente quasi quartettistico che era stato stabilito nei Concerti 1°, 4°, 7°, 10° op. VII. E qui, nell'op. IX, per la prima volta, il violino solista è denominato violino primo principale, e il violino di rinforzo, come nell'op. V, violino *primo di concerto*.

Le dimensioni di questi Concerti non sono più lo stretto ed essenziale numero di battute col quale l'Albinoni si esprimeva, nei Concerti op. II, op. V, op. VII, con una narrazione esauriente sì, ma troppo sintetica. Questi Concerti trovano un'esplicazione naturale ed efficiente sempre nell'abbondanza degli episodi narrativi, nella varietà degli elementi ornamentali, nell'uso degli sviluppi più largamente sfruttati, nell'ampiezza delle linee esteriori, oltre che nella segreta poesia del sentimento che anima, che vigila, che stabilisce, simmetrie, dimensioni, situazioni, sviluppi ed epiloghi. La viola tenore, come già per l'op. VII, in questi Concerti è soppressa; se quindi, da un lato, si assottiglia il tessuto del ripieno, d'altro lato si alleggerisce la massa sonora, si snellisce il movimento generale.

Soli e *Tutti* rappresentano ormai la logica connessione delle parti di quel discorso: sviluppato con intenti sempre rispondenti alla

(1) Michele Corrette (1709-1795), autore di varie opere didattiche, include un esempio, tratto dall'op. IX, nel suo trattato *L'art de se perfectionner dans le violon*, pubblicato nel 1782 e che fa da seguito ad un suo primo metodo per il violino *L'école d'Orphée* del 1738. Moser (op. cit. loc. cit.) confessa la sua vana ricerca dell'op. IX.

chiarezza del contenuto. Così i quattro *Soli* alternati ai cinque *Tutti* dell'*Allegro* iniziale del primo Concerto, non sono più la stretta conseguenza di una formola architettonica, ma rappresentano essi, invece, la diretta ed immediata rispondenza estetica del complessivo e complesso congegno narrativo. Il tema è come uno zampillo di fresco umore terrestre che scaturisce, tuttavia, dalla stessa materia che aveva paritorito l'op. VII. Il *Solo*, qui, ha già, in sè, il fermento fecondo di quei risultati che constateremo disseminati in tutti i dodici Concerti: esso, senza timidezza, azzarda tessiture acute non normali per quell'epoca. La tecnica violinistica, mercè l'Albinoni, sta allargando il suo campo d'azione. L'*Adagio* è sul noto procedere del *ritmo alla francese*: gruppi di crome puntate e semicrome di tutta la massa degli archi, alternati a quartine di semicrome esposte dal solo violino primo sul silenzio assoluto degli altri strumenti. È un bell'effetto, un poco melodrammatico. L'*Allegro* finale è in 2/4 e contiene specifici atteggiamenti ritmico-melodici che ben si addicono alla sua complessiva costituzione. Da un tema brioso e loquace vengono determinate situazioni concertistiche di eccellente fattura.

Il fraseggio, di cui fornisce esatta indicazione l'Albinoni con apposite legature, che contraddistingue il Concerto 4° in *la magg.*, è un preciso documento del conclusivo rinnovamento concertistico albinoniano. Le dimensioni acquistano imponenza, le parti del *Tempo* appaiono, con sempre maggiore chiarezza e precisione, membra cui sono affidate funzioni essenziali. E sono funzioni tutte determinate più da moti e impulsi dell'istinto che non da dettami di un concetto.

Il tema, eccolo:

Es. 132

Allegro

Viol. I. princ.

Viol. I. da conc.

Viol. II.

Violetta Alto

V cello e B.C.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

è di quattro battute ripetute due volte nella stessa tonalità della tonica. Il primo disegno di sviluppo si delinea nettissimo all'8^a battuta, così:

Es. 133

Viol. I.
primo,
e Viol. II.
da con.

Viol. II.

Violetta
Alto

V. cello
e
B. C.

EMINENTISSIMO PRENCIPE



Vostre Panime grandi si compiaquero al volta ritrattare te stesse alle occupazioni piu ferre, per donare qualche pautà allo spirito oppresso.

Questa riflessione m'hà fatto credere non disconuenueole eccitare la mente sublime del Eminenza Vostra à stendere benignamente l'occhio, se non l'orechio, per dare vn solo generoso sguardo alle presenti compositioni musicali, che per vnico diletto dell'età mia giouenile hò composte, non diro per offerirle alla sua grandezza, mà per consacrare il mio ossequiosissimo genio al suo veneratissimo Parrocchio.

Comprendo esser troppo azzardosa la mia risoluzione, mà con tutto ciò hò anche à quella rintraciata la disciplina, perche altresì hò voluto esporre al mondo il fregio, ch'io felicemente vanto di seruitore dell' Eminenza Vostra possesse
por-

TAVOLA VIII

« Sonate a tre », op. I - La dedica al Cardinale Pietro Ottoboni
(Esempl. del R. Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna)

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are for violins, and the bottom two are for violas and cellos. The music is in G major and 3/4 time. The first two measures are marked 'etc.' on the right. The bottom staff has figured bass notation: 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6.

i due violini all'unissono sono imitati dai secondi; e si stabilisce un clima, più che imitato, duettante e di piacevolissima riuscita. Cellule isolate del discorso perdono il carattere strettamente derivato dai moduli d'impianto; si liberano, con una vita autonoma brevissima. In 103 battute, il tema appare, nel suo aspetto originale, cinque volte, di cui quattro alla tonica e una alla dominante (batt. 1^a, 20^a, 42^a (dominante), 60^a, 75^a). Le apparizioni tematiche assumono aspetto quasi di episodii indipendenti e svincolati, di *momenti* emotivi non circostanziati e costretti nella legge del *ritorno tematico*; cioè non sono essi formule stabilite, e come tali rientranti nei dogmi di un precetto costruttivo estetico, non sono elementi, o fasi, di uno schema tracciato *a priori*, ma piuttosto moti istintivi, incalcolati, improvvisi, quasi imponderati, che l'artista musico, col miracolo della sua inconsapevolezza, ordina, coordina, sistema, così da farli apparire, questa volta, precetti e fasi in logica continuità. È un ordine ammirevole; la simmetria stessa dei ritorni tematici ne è un indice autorevole; e quei cinque interventi chiudono e suggellano con armonia di varietà, gli episodi solistici: ora, vero e proprio virtuosismo, ora, fugaci, ma intensi, abbandoni emotivi: e solo su quest'ultimi esemplificherò. Sono, infatti, i primi, lunghe e ormai conosciute sequenze di quartine (batt. 29^a-34^a) le quali, tuttavia, sortiscono ogni volta un effetto particolare; incisivi disegni di quartine e duine alternate in continua modulazione (batt. 46-49). Ma ecco dunque uno degli esempi che ci riguarda: (batt. 50-52)

Es. 136

Solo

Viol. I. princ.

Viol. I. da conc.

Viol. II.

Viola
Alto

V. cello
B.C.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

a questo episodio si collegano serie di arpeggiati, simili a quelle del 10° Concerto op. VII. Il tutto si salda con una naturalezza che è la manifestazione più ovvia della naturale coesistenza degli ingredienti materiali ed espressivi adottati.

L'Adagio misura 41 battute; è assai melodico privo di Soli, la linea cantante — tutta su *ritmo alla francese* — è marcatissima e solida, di una coerenza espressiva non comune. Col terzo Tempo, Alle-

gro, si ritorna ai tipici impianti contrappuntistici albinoniani, in tempo composto 6/8. Il violino solista, però, assume un ruolo integrativo nella massa del Concerto grosso; i tratti solistici non sono più semplici, se pur complesse, linee ornamentali, ma diventano episodi centrali e, appunto come ho detto, integrativi. Esempio:

Es. 135 Allegro Solo

Viol. I. princ.

Viol. I. da conc.

Viol. II.

Violetta Alto

V. cello e B.C.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

così prosegue, a questo punto, la linea del solista:

Es. 126

Solo

Viol. I
primo.

Viol. I.
da conc.

Viol. II.

Viola
Aalto

V. cello
e
B.C.

Tutti

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

Vedremo tra non molto come questo tipo ritmico-melodico trovi la sua ideale funzione espressiva e costruttiva nel Concerto 2°, primo del secondo gruppo, di questa op. IX.

Ed eccomi al Concerto 7° col quale ha inizio il secondo libro dell'op. IX; ed è il terzo del gruppo che sto analizzando. Al tema fre-

Es. 127

Allegro

Viol. I.
primo.
Viol. I.
da conc.
e Viol. II.
Violetta

V. cello
e
B.C.

sco e zampillante si connettono frammenti melodici, in apparenza estranei, ma che, nell'intimo, sono conseguenza logica di esso e che rappresentano una decisa novità, per l'uso dell'abbellimento, di cui Albinoni (contrariamente a quanto asserito dal Torchi) (1) ha fatto finora limitatissimo uso (batt. 6-10):

Es. 133

I *Soli* si allungano, si estendono, si sviluppano, in un'ampiezza di tessiture fuori del consueto; la tecnica violinistica si affina, le difficoltà meccaniche diventano ognor più complesse; dalla battuta 20^a alla battuta 66^a è quasi un unico *Solo*, interrotto dalla 32^a alla 38^a, in cui si susseguono i vari tipi di tecnica virtuosistica brillante:

1) il noto procedimento di quartine in progressione trattato in diverse maniere;

2) quartine composte di corde semplici e doppie alternate:

(1) Op. cit. loc. cit.

a - a terze che si librano su un disegno diatonico che esse interrompono

Es. 139



b - a quarte e seste alternate su di un pedale acuto ch'esse fanno discontinuo

Es. 140



c - a seste quarte settime sempre su pedale acuto alternato a scale discendenti

Es. 141



I contrasti tra *piano* e *forte* seguitano ad intervenire con intendimenti dinamici moderni; quelli che si mostrano nell'op. IX sono già di un carattere decisamente avviato verso i tipi della sinfonia di grandi linee o per lo meno della Sinfonia italiana che si afferma, col Sanmartini, verso la metà del secolo. Dopo un *Tutti* assai sonoro (siamo alle ultime 7 battute), i due violini si isolano dagli altri archi e, su un *piano* assai espressivo così creano il contrasto melodico e timbrico:

Es. 142

Viol. I. primo.

Viol. I. da conc. e Viol. II.

Viola e V. cello tacent

Il tempo di mezzo, per ampiezza e per contenuto, è degno di aspirare alle definizioni stilistiche con cui si classificano le vere opere d'arte. È la prima volta, in Albinoni, che un *Adagio* di Concerto assume proporzioni del genere: 69 battute *Andante* 3/4. Intensamente espressivo e profondamente meditativo è il tema esposto dal violino principale unissono con quello *da concerto*; il secondo violino e la viola intrecciano la loro trama con lievi tocchi di colori, con brevi contrasti di figure ritmiche che saranno, poi, riprese dalla linea superiore cantante e assumeranno un'importanza di vero e proprio sviluppo. L'autore indica: « *Andante senza cembalo e il violone pizzicato* ». Ascoltate come assolutamente nuovo è l'Albinoni che si presenta alla nostra conoscenza; sentite come si arricchisce il suo formulario, come si condensa il suo pensiero e si addensa di nuovi apporti figurativi, come il canto si spiana e si intensifica:

Es. 143

Andante

Viol. I
Princ.

Viol. I
da conc.

Viol. II.

Viola
Alto

V. cello
e
B.C.

sempre p

sempre p

Andante senza cembalo
e il violone pizzicato

p

Le appoggiature, raramente usate fin qui, acquistano interessanti significati espressivi; così la cadenza d'inganno, (batt. 5^a) fa la sua comparsa con intenti specificatamente narrativi, cioè intimamente connessi col dialogo melodico. L'ispirazione è rigogliosa anche nel proseguimento del canto dopo l'esposizione tematica conclusasi sulla cadenza d'inganno dalla 5^a battuta. Tutto ha parte in causa ed efficiente in questa tavolozza adottata dall'artista, commosso da nuove visioni. Tutto è espressione pacata e sobriamente contenuta nel canto discendente cromaticamente da prima, poscia adergentesi come a liberarsi da un incubo, infine riscante nel fondo della visione. Giudicate voi questa progressione discendente di terzine, comprendente un movimento modulante oltremodo efficace, ai fini, del racconto melodico:

Es. 144 (Andante)

Viol. I. princ.
Viol. I. da conc.

Viol. II.

Violetta
Alto

V. cello
c.
B. C.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The top staff is the first violin, the second is the second violin, the third is the viola, and the fourth is the bass. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat). The score ends with "etc." in each staff.

Questa linea, nella seconda parte, si spezzerà (dopo il ritornello) in piccoli frammenti che ottimamente serviranno ad arricchire i significati della melodia. Sono brevi imitazioni tra linea superiore e linea intermedia (secondo violino) di quei piccoli frammenti che trovano

esplicazione conclusiva e sfogo consistente nel ritorno della linea ricostituita nella sua integrità figurativa. È stato detto tutto sino in fondo. L'artista si è liberato di una confessione il cui peso opprimeva: le sue sono state parole profondamente umane che, sia confessanti una colpa sia imploranti un perdono, hanno suscitato in noi il particolare stato d'animo della comprensione.

L'*Allegro* finale è in 2/4; è dello stesso tipo del finale del primo Concerto: dall'invenzione tematica all'uso degli sviluppi e ai significati dei *Soli*. Bellissima composizione, nel suo generale aspetto, questo 7° Concerto; più bello di quelli fin qui analizzati; e ancora non siamo all'esempio più prezioso.

Il Concerto 10°, ultimo del primo gruppo, non reca, nei due *Allegri*, elementi nuovi per il già ricco e variato quadro prodotto dai precedenti Concerti dello stesso tipo. L'*Adagio* centrale, è, al contrario, una pagina modellata secondo intendimenti assolutamente nuovi. È quasi un continuo *Solo* del primo violino, che si emancipa con atteggiamenti di *recitativo drammatico* assai efficaci (batt. 1^a-7^a).

L'interesse musicale di questi Concerti per soli archi si afferma con sempre più accentuate risorse espressive e strumentali o tecniche espressionistiche. In tal senso, assai ricco è il Finale di questo Concerto 10° in cui il violino solista esplica particolari attitudini narrative, mediante una gamma multicolore. Ecco un tratto di questa gamma:

(batt. 89-107)

Es. 143 *Allegro*

The musical score is for Example 143, titled "Allegro". It consists of five staves. The first staff is for Violin I (princ.), the second for Violin I (da conc.), the third for Violin II, the fourth for Viola/Alto, and the fifth for Cello/Bass. The music is in 2/4 time and features a complex melodic line in the first violin part, with other instruments providing harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a musical score for five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ornaments. The second and third staves are in treble clef and contain a rhythmic accompaniment with eighth notes. The fourth and fifth staves are in bass clef and are mostly empty, with some notes in the fifth staff. Each staff is labeled 'etc.' at the end.

E qui si conchiude la serie dei Concerti senza oboe. Albinoni ha sopportato il cimento con vigore, ed i risultati sono stati fruttuosissimi sotto ogni aspetto e ci appaiono quali decise sintesi di tutta una lunga serie di esperienze artistiche.

Vengo al secondo gruppo (Concerti 2°, 5°, 8°, 11°) nel quale il complesso strumentale si arricchisce del timbro dell'oboe e perde la partecipazione del violino primo *di concerto*. Come per l'op. VII, violino primo e oboe sono in quasi costante duetto: il violino si sottrae al *Solo* vero e proprio con intenzioni virtuosistiche, e l'oboe, invece, si sobbarca in passaggi strettamente tecnici. Il secondo violino, di preferenza, agisce unissono col primo, ma ciò si verifica quasi esclusivamente nei primi tempi dei Concerti.

Dirò subito che il Concerto 2° (primo del secondo gruppo) è quello che, con maggior apporto e concentramento di luce, definisce la complessiva opera albinoniana; e non solo esso è un luminoso epilogo di esperienze tanto intensamente vissute, ma è anche l'affermazione improvvisa immediata e concreta di un'arte nuovamente intesa e nuovamente interpretata. Il primo tempo, *Allegro e non Presto*, è decisamente una rievocazione aggiornata di stati d'animo e di situazioni melodiche precedentemente apparse; questo tema infatti

Es. 146 Allegro e non presto

Oboe I

Viol. I princ.

Viol. II

Violetta Alto

V. cello
B. C.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

5 6 6 7 6

non ci riporta ai tipi che ho definito etnicamente veneziani, e non è particolarmente somigliante a quello con cui si apre il Concerto 7°, dell'op. V? Ma l'analisi attenta di questa nuova entità musicale ci rivelerà che la personalità tematica non ha più quell'importanza che avevamo individuata nelle prime opere dell'Albinoni: intendo dire, cioè, che, oltre il tema numerose altre risorse, di impianto, di sfruttamento, di sviluppo formale ed espressivo, (batt. 3ª-20ª)

Es. 147

Oboe tacet
 Viol. I.
 princ.
 Viol. II.

Violetta
 Alto

V. cello
 e
 B. C.

etc.

etc.

etc.

definiscono e stabiliscono gli intenti costruttivi del musicista. L'oboe riprende il tema esposto dai violini primi, alla battuta 20^a, lo ripete

un poco mutato nella seconda parte, ma prima di concorrere anch'esso agli sviluppi del complesso discorso dovrà aspettare che il violino approfitti del suo silenzio per modificare un poco la precedente linea; quindi, l'oboe ripete quanto ha già detto nel primo suo intervento; solo che, questa volta, ha qualcosa di più da dire, ma si esprime con un discorso che connette con quello parallelo, ma indipendente, del violino e lo prosegue sempre con coerenza, mano mano che lo sviluppo del pensiero si estrinseca con prepotente esuberanza (batt. 59^a-80^a)

Es. 148 **Allegro e non presto**

Oboe

Viol. I princ.

Viol. II

Viola
Alto

V. cello
e
B. C.



Musical score system 1, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a single system with three measures. The first measure contains a 7th fret fingering, the second a 6th fret, and the third a 7th fret. The notation includes various note values, slurs, and ties across the staves.



Musical score system 2, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a single system with three measures. The notation includes various note values, slurs, and ties across the staves. The bottom staff features a 6th fret fingering in the second measure and a 6th fret fingering in the third measure.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

nonchè in un elegante incalzarsi di domande e di risposte tra vio-

Es. 149

Oboe

p

Viol. I princ.

Viol. II.

etc.

etc.

lini e strumentino (batt. 87^a-97^a). Dalla battuta 97^a alla 160^a tutto prosegue secondo l'avvio del più moderno pensiero concertistico. Sviluppi del primo violino (linea cantante), modulazioni (*si bem. magg., do magg., re min.*), ritorni non più transitorii alla tonalità base (*re min.*) con brevi accenni tematici, ripetizioni integrali dei periodi già esposti e recitanti nella linea fondamentale di sviluppo, successivi interventi oboistici con relative parziali modifiche a quanto prima esposto. La chiusa è priva di strumento a fiato.

Che larghezza di pensiero, che umanità nella estrinsecazione del sentimento provato, che dolcezza profonda, che accorata mestizia si ritrovano nell'*Adagio in si bem.*! Siamo in presenza di una pagina che non stento a definire una vera e propria *meditazione*, di quelle in cui l'animo afflitto si libera, mediante una localizzazione soggettiva del sentimento, dei tumulti che lo turbano.

Dopo 7 battute di preparazione, con le quali quella atmosfera viene annunciata e stabilita, con solo intervento di archi, il canto dell'oboe si leva alla 8^a misura, terso, puro ed espressivo, così:

Es. 150

Adagio

Oboe

Viol. I princ.

Viol. II.

Violetta Alto

V. cello e B. C.

etc.

etc.

etc.

etc.

etc.

Questo esordio viene ripetuto esattamente, senza mutamento di tonalità. Il canto seguita ad effondersi in una temperatura, che per il calore che vi condensa, aumenta; conseguentemente, la tessitura si estende e si determinano tre fasi melodiche tutte originate dalla stessa matrice; caratterizzata dalla spezzatura dell'accordo:

Es 151-152-153

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes:

- Oboe:** Treble clef, 2/4 time signature. Melody with a long note followed by eighth notes.
- Viol. I princ.:** Treble clef, 2/4 time signature. Rapid sixteenth-note passages.
- Viol. II:** Treble clef, 2/4 time signature. Steady eighth-note accompaniment.
- Violetta Alto:** Alto clef, 2/4 time signature. Steady eighth-note accompaniment.
- V. cello e B. C.:** Bass clef, 2/4 time signature. Bass line with fingerings 7, 6, 6, 7, 6, 6.

The second system continues the piece with similar textures and includes fingerings 7, 6, 9, 8, 6, 6, and a sharp sign (#) on the final measure.

- I) (batt. 21^a-26^a)
 II) (batt. 26^a-34^a)
 III) (batt. 34^a-41^a)

Mediante una modulazione audace da *re min.* si passa alla tonica (*si bem.*), dove il canto riprende il suo aspetto iniziale, si ricompone, torna in se stesso, ripiega verso il punto di partenza, tenta quelle stesse strade per adersersi oltre quel piano lirico, ma finisce invece per accettare la soluzione al suo conflitto.

Debbo far notare che la fattura di un simile *Adagio* non è affatto usuale per l'epoca in cui è stato scritto, cioè il 1721 circa? Non credo, e me ne esimo: sarebbero parole sprecate; l'evidente valore della pagina non ammette discussioni.

L'ultimo tempo è il consueto *Allegro*: il ritmo è uno dei preferiti dall'Albinoni per i Finali; in 6/8. È esso, senza *forse*, il più bello che sia uscito dalla penna dell'Albinoni. Il contrappunto si presenta in un amalgama strumentale, quale prima d'ora non si era mai costituito. Le regole sono sempre rigorose, ma il risultato di esse non è più quel composto strettamente legato del contrappunto tipo op. II; è piuttosto un tessuto complesso e resistente, sì, ma appunto per questa sua complessità e resistenza, variopinto, mobilissimo, nei suoi colori, quasi cangiante, ed estremamente elastico. Il tema ha una esposizione imitata strettissima a quattro parti (violino I, viola, violino II, cello e b. c.); ed è, in verità, bellissimo, pieno di respiro, di dimensioni mirabilmente proporzionate alle risorse interiori che lo hanno dettato. La densità polifonica dell'inizio, si scioglie in un che di più fluido rappresentato dall'assottigliamento e dal diradarsi dei fili della tessitura:

Es 154

Allegro

Viol. I.

Viol. II.
princ.

Viola
Alto

V cello
B.C.

etc.

etc.

etc.

etc.

Numerosi sono gli episodi generati dal tema, e quelli nuovamente inventati ed espressi, con l'inesauribile risorsa di colori, nel discorso. Dopo un simile esempio della musicalità albinoniana, vien fatto di chiederci a quale materiale di studio il Wasielewski sia ricorso per sentirsi autorizzato ad emettere di questi verdetti: « La musica di Albinoni è della più filistea aridità » (1).

(1) Op. cit., loc. cit.

Ad una maggiore ricchezza di abbellimenti aspira il 5° Concerto in *do magg.* che, come impianto e come spirito, si ricollega ai tipi (con un solo oboe) dell'op. VII (Conc. 12°). Agile, l'*Allegro*, con un tema nitido e scandito. Audaci sono gli impasti strumentali, negli sviluppi che recano variopinte fioriture di trilli. Espressivo è anche questo *Adagio*; più breve dei precedenti, ma conclusivo sempre. Così l'*Allegro* finale si riconnette direttamente ai modelli dell'op. VII, solo che in esso è evidente un più sviluppato impiego di *Soli* oboistici, intessuti nella trama strumentale con tutta libertà di narrazione ed evocazione.

La coloritura del fresco, disegnato con mano maestra, assume una freschezza e una immediatezza particolari, determinate, l'una e l'altra, dal nuovo e scintillante impiego dell'istrumentino solista. Albinoni si è spinto assai oltre in questo campo strumentale: e con audacia mista talora a soggezione alla forma, fa dire all'oboe cose mai dette, sino allora.

Il Concerto 8° è in *sol min.* e mantiene gli stessi requisiti di forma e di spirito che avevamo individuato nei precedenti complessi dell'op. IX. Degno di nota è tuttavia, nel primo tempo l'arco del tema, assai ampio e spazioso. Vivacissimi sono i giochi dell'istrumento a fiato duettante coi violini primi. È un'eleganza costante di forme classiche fecondate da sentimenti nettamente anticipatori; in tal senso originalissime sono le ultime battute di chiusa. Conciso è l'*Adagio* che segue, ma nobilissimo nel suo contenuto melodico, quasi recitato. Il finale è un prezioso documento di piacevolezza tematica, di vivacità discorsiva, di sviluppo costruttivo, di varietà cromatica nei timbri adottati e impiegati con scaltrezza di invenzione e di composizione, nella scelta delle modulazioni. Si determinano atteggiamenti oboistici particolarmente atti ad essere integrati da quelli violinistici. Con il Concerto 11° si chiude il secondo gruppo; in quest'ultimo esponente, tuttavia, non trovo alcunchè di particolare; o almeno, venendo dopo tanti pregevoli esempi, pieni di nuove e concrete realtà, non giunge esso con una voce indipendente ed effettiva nel già ben nutrito coro. Quella stessa evoluzione dell'op. IX constatata per i due precedenti gruppi è un fatto acquisito anche per il terzo gruppo, con due oboi. I temi stessi appaiono trasformati; non è più la compunta e quadrata serie di battute, non è più lo stretto, seppur concludente, gioco tra strumentini ed archi; ma qualcosa di più, di più vasto, di più comprensivo, e, al tempo stesso, di più particolare. Anche qui il secondo violino è quasi sempre all'unissono col primo nei tempi iniziali, separandosi invece sempre negli *Adagio* e negli *Allegr*i finali. I due oboi hanno incarichi non più fissi e, come tali, scrupolosamente rispettati, ma variabili; così, i procedimenti tipo op. VII ritornano all'inizio del 3° Concerto in *fa magg.* in cui, esposto il tema dai due violini,

Es 155

Allegro

Oboe I
 Oboe II.
 Viol. I princ
 Viol. II
 Violetta
 Alto
 V cello
 B. C.

The first system of the musical score shows the initial entries of the Oboe I and Oboe II parts. The Oboe I part begins with a whole rest, while the Oboe II part begins with a half rest. The Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass parts are already playing a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked 'Allegro'.

etc.
 etc.
 etc.
 etc.
 etc.

The second system continues the musical score. The Oboe I and Oboe II parts enter with a melodic line derived from the main subject. The other instruments continue their rhythmic accompaniment. The system concludes with the word 'etc.' on the right side of each staff.

gli oboi entrano in coro, con un motivo derivato direttamente dal soggetto. Altrove si avvertono chiaramente i sintomi dell'azione che aveva apportato tanti mutamenti sostanziali negli altri gruppi della stessa op. IX. Ad esempio quei procedimenti imitati che avevamo no-

tato nel Concerto 11° op. VII, diventano qui, nell'op. IX, usuali, si familiarizzano con le generali costumanze adottate.

Anche qui è palese una maggiore elasticità di tessuti interni: ora si ispessiscono, ora si rilasciano, ora si fanno velo, e ne scaturisce un gioco di colori e di luci in trasparenza, sempre mantenuto nei limiti di una gamma proporzionata all'estensione e alla profondità della prospettiva. E in profondità va osservato anche l'*Adagio* in 12.8 piuttosto denso, ma nel quale la disposizione delle parti equilibra la sonorità. L'*Allegro* finale in 3/8 è una deliziosa combinazione di timbri, un variopinto intreccio di situazioni ritmiche e melodiche. Basterà esemplificare con le prime battute del soggetto:

Es. 156 Allegro

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Viol. I. prime), Violin II (Viol. II.), Viola/Alto (Violetta Alto), and Violoncello/Contrabasso (V. cello e B.C.). The score is in 3/8 time and consists of four measures. Each instrument part is written on a five-line staff. The Violin I part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Violin II part also starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Viola/Alto part starts with an alto clef and a key signature of one flat. The Violoncello/Contrabasso part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines that are repeated across the measures. The word "etc." is written at the end of each staff, indicating that the pattern continues.

nelle quali è facile avvertire tutta la gioiosa, quasi fanciullesca, grazia dello stile clavicembalistico scarlattiano.

Della stessa misura di pregi stilistici, di abilità architettonica, di saputezza cromatica, si valgono i Concerti 6° e 12°. Nel primo, nell'*Allegro*, si scarta la più semplice linea delle entrate simultanee, e si svolge invece un dialogo quasi imitato tra le due parti (violino primo e secondo, oboe primo, oboe secondo) dialogo che viene esplicito con una naturalezza e una logicità veramente persuasive. L'*Allegro* finale unisce alla modernità del tema, la struttura ritmica, fondata sul contrasto di duine contro terzine. Tema in verità semplicissimo, ma in cui è evidente più che il semplice annuncio, l'affermarsi di tipi strumentali posteriori. Non è un disegno che può esser raccostato ai tipi, di circa vent'anni dopo, impiegati nei Minuetti delle Sinfonie, quello che risulta in queste battute?

Es. 157

Allegro

Oboi I e II tacentsino alla batt.

Viol. I.
Princ.

Viol. II.

Violetta
AltoV. cello
B. C.

The musical score for Example 157, Allegro, is presented in four systems. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *p*. The second system continues the melody with a dynamic marking of *p*. The third system shows a more complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *p*. The fourth system shows a final melodic phrase with a dynamic marking of *p*.

Ma notate la sorprendente leggerezza, la levità dei tratti sonori, fatti di contrasti di scansione tra duine e terzine, l'eleganza del ricamo che non ha più nulla a che fare con le precedenti trame strumentali albinoniane; e non solo albinoniane, chè tanto il disegno che il colore di questa trama appunto sono — e così sia detto per il sapore particolare della sua narrazione — segni non prima d'ora altrove riscontrati.

Ferriamo qui la nostra attenzione (batt. 37-43):

Es. 158.

Oboe I.
p

Oboe II.
p

Viol. I
Princ.
p

Viol. II
p

Violetta
Alto

V. cello
&
B. C.

Tutto il tempo è una equilibrata dimostrazione di come e quanto i timbri dei due fiati mantengano la loro individualità sonora seppur mescolati con gli archi. È, questo tempo del 6° Concerto, decisamente un documento rivelatore nella storia del concerto italiano per oboe di cui Albinoni è senza dubbio il più importante rappresentante ed il più fecondo cultore.

Il 12° Concerto, l'ultimo dell'op. IX, non è certo una sintesi o un riepilogo delle bellezze nelle quali ci siamo imbattuti in tante occasioni nel corso della mia analisi. Audace è, tuttavia, il soggetto descritto da una linea unisona di tutto il complesso ad archi e a fiato:

Es. 159

Allegro

Oboi
I e II
unisoniViol. I
princ
Viol. IIVioletta
AltoV. cello
e
B. C.

A musical score snippet consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is also in treble clef. The third staff is in alto clef. The bottom staff is in bass clef. Each staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and is followed by the abbreviation "etc.".

Con questo « fortissimo » della presentazione tematica fa contrasto, assai efficace, un passaggio, meno vibrato, dei violini; sul cui disegno, gli oboi ripetono, unisoni, il tema. Del resto i due strumenti non si staccano mai per accudire a compiti che non siano procedimenti per terza, per sesta, per ottava (unisoni). Assai espressivo è l'*Adagio* nel quale, alle figure tematiche esposte dai due oboi, si mescolano brevi disegni dei due violini che servono a tessere una trama estremamente sottile. È un nuovo genere di lavoro che testimonia del nuovo sviluppato pensiero narrativo dell'autore.

Resta a dire del 9° Concerto che possiede un imponente *Allegro* completamente al di fuori, per tema e per sviluppi tematici, dai tipi consueti.

Bello, questo tema vivaldeggiate:

Es. 160

Allegro

A musical score for Example 160, marked "Allegro". It features four staves: Violin I (princ.), Violin II, Viola/Alto, and Cello. The Violin I staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The other staves have their respective clefs. The music consists of rhythmic eighth-note patterns. The Violin II staff includes the instruction "Obei tacent sino alla batt. II" and a dynamic marking "p". The score ends with "etc." on each staff.

tanto più se lo si considera in tutti i suoi significati più intimi (preannuncia quello del 12° Concerto ora analizzato). Al periodo strettamente tematico si collegano due proposizioni: la prima è una tipica albinoniana progressione discendente di quartine, che stacca, nella

sua scioltezza, col granitico incedere delle due battute: la seconda rappresentata da queste battute che concludono il pensiero e dar no adito alla seconda esposizione tematica

Es. 161

Viol. I
princ
Viol. II



The musical notation shows a single staff in treble clef with a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The line ends with the word "etc." written in a cursive hand.

dopo di che gli oboi fanno il loro ingresso secondo il noto movimento per terze. Sul gioco elegantissimo delle due proposizioni incastrate l'una nell'altra, violini e oboi allargano la loro possibilità di comunicare; in tal senso si costituisce una varietà di impiego degli elementi prescelti che, considerato il progressivo sfruttamento e sviluppo di essi nel corso del movimento, senza menomamente esagerare, ha di sorprendente. *Adagio* e *Allegro* 3/8 che seguono sono ambedue di queste proporzioni; episodi che danno il senso della completezza emotiva chiudono degnamente la poderosa serie di questi Concerti.

Questa analisi altro non è stata se non una rapida scorsa degli elementi più notevoli da me incontrati nell'op. IX. Tutto quanto ho detto a proposito della ricchezza d'invenzione, dell'inesauribile possibilità meccanica dell'istrumentista, della sagacia costruttiva e coordinatrice del contrappuntista, dello spirito equilibratamente cosciente dell'iniziatore e, in certo senso, dello scopritore, deve servire in funzione strettamente storica. E se, d'ora in poi la figura di questo musicista sarà osservata alla luce della più obbiettiva critica storica, se suo nome non sarà più la nuda e cruda voce di manuali (e solo di quelli più vasti) di dizionari e lessici, ma starà invece a significare tutta una serie di valori e di realtà; confesso che, con tutta onestà, tale risultato sarà per me fonte di profonda soddisfazione, persuaso, ancor oggi a esame ultimato, come fui fin dal principio di questa mia fatica, di aver compiuto opera giusta e doverosa.

C) MUSICHE STRUMENTALI SENZA NUMERO D'OPERA

1) SONATE, CONCERTI E SINFONIE, autografi, manoscritti e a stampa

Ho esaurito più che trent'anni di lavoro strumentale dell'Albinoni. Riassumendo in cifre, tale lavoro è costituito da:

36 *Sonate (Sonate da camera, da chiesa, Balletti e Canonì) a tre*

18 *Sonate a due*

6 *Sonate a cinque*

42 *Concerti a cinque*

102 Un totale di centodue composizioni che nasce (tra il 1694 e il 1722 circa) contemporaneamente a più che venticinque melodrammi. Ma non è tutto qui: resta dell'altro da esaminare: tutta musica senza numero d'opera, tra cui un'intera Raccolta di *Sonate a violino solo*, a noi pervenuta nell'edizione di Jeanne Roger (figlia di Estienne e moglie di Le Cene) sul cui frontispizio si trova, però come numero di catalogo della Casa editrice, il 439; cifra compresa, dunque, tra il 361-62 (op. VII) del 1715 circa, e il 493 (op. VIII) press'a poco del 1722 (non si dimentichi che il n. 416 è stato identificato come appartenente al 1716). Quindi la collocazione cronologica di queste cinque *Sonate a due* (N. 439) nel 1718 (anche questa data va accettata con lieve elasticità) mi sembra plausibile.

L'esemplare giunto a noi della Roger Le Cene (1) è senza dubbio posteriore a quell'anno 1718: è una seconda (o terza) edizione. Mi spiego: la Roger deve aver cominciato a porre il suo nome, come titolare di questa quarta gestione della casa olandese — I, E. Roger (1694-1716); II, E. Roger-Ch. Le Cene (1716-1721); III, Ch.-Le Cene

(1) Esempl. posseduto dal Cons. Brux.: segnatura N. 5628. Ecco il frontispizio:
« Sonate / Violino Solo e Basso Continuo / del Sig. / Tomazo ALBINONI /
e uno / Suario ò Capriccio / di otto battute all'imitatione del Corelli / Del Sig. /
Tibaldi / A Amsterdam / Chez Jeanne Roger / N. 439 ».

(1722 circa-?); IV, J. Roger (1735 circa-?) —; verso il 1735-40; è ovvio che, oltre le musiche di nuova composizione e tiratura, essa avrà rimesso sul mercato le stampe più richieste dal pubblico e dagli esecutori, tra quelle pubblicate dai precedenti titolari della ditta. Presto fatto: si riprendevano le lastre giacenti nei magazzini, ed al frontispizio si mutava solo il nome del nuovo titolare, lasciando intatto tutto il resto anche il numero di catalogo. Non altrimenti potremmo spiegarci il caso (già da me citato) dell'op. IX, di cui possediamo un esemplare in due libri di Ch. Le Cene nn. 494-95 e un altro di Jeanne Roger, pure in due libri, che reca gli stessi numeri (1). Lo stesso può dirsi per l'op. V, della quale si ha una stampa E. Roger N. 278, e una ristampa (« *N. Edition exactement Corrigée* ») del Le Cene pure con N. 278.

Assai interessante, il caso di queste cinque Sonate della Raccolta Jeanne Roger aventi un numero di catalogo, il 439, che ci rimanda alla anteriore gestione dei due associati Roger e Ch. Le Cene, quindi al 1718 circa (2).

Nella copia fotografica, inviata dalla Sig.na Suzanne Clercx, eseguita sull'esemplare citato, non riscontro il Suario appartenente al Tibaldi; o meglio non mi risulta come pezzo a sè stante. Con la parola Suario, di certo, il Tibaldi avrà voluto indicare (o più ancora l'editore, per intenti divulgativi commerciali) un pezzo di strana nonchè difficile esecuzione, ossia di vero e proprio virtuosismo; insomma Suario, proprio come sottolinea la dicitura del frontispizio, in senso di Capriccio, di libera invenzione, di *cadenza*; un brano da « far sudare » come ancor oggi si suol definire una pagina o un passaggio di complessa tecnica strumentale. E, tanto per avvertire subito i miei lettori, trovo che la 4ª Sonata è chiaramente ed intenzionalmente derivata dalla 1ª Sonata op. V di Arcangelo Corelli, non solo nella reminiscenza tematica, sì bene nella cadenza violinistica con la quale dovremo identificare il Suario tibaldiano. Ma di ciò ci occuperemo a tempo debito, e a suo luogo.

Ho avvertito già che le Sonate di questa Raccolta debbono essere state riunite dall'editore, tenendo d'occhio scopi essenzialmente commerciali. La Raccolta, infatti, presenta dei caratteri singolarissimi che non debbono sfuggire all'attenzione dello storico. Le prime due Sonate erano già apparse nell'op. IV (1704) e un tempo della 1ª, il *Largo*, nell'op. VI (1711) come *Larghetto*. Però molte sono le mutazioni apportate, in quest'ultima edizione Jeanne Roger, alle due Sonate apparse precedentemente, soprattutto nella linea e nella numerica del basso continuo, nonchè nella fisionomia tematica. Alcuni tempi, poi, sono stati completamente rifatti. Per rendere facile al lettore que-

(1) V. a pag. 54.

(2) V. a pag. 48.

sto punto ecco uno schema che potrà essere utile in quel senso. Tengo come riferimento l'esempio più antico: l'op. IV:

<i>Op. IV</i>	<i>Op. II</i>	<i>Raccolta Jeanne Roger</i>
Sonata 1 ^a	Sonata 4 ^a	Sonata 1 ^a
<i>Adagio</i>	<i>Grave Adagio</i> (nuovo)	<i>Adagio</i> (come op. IV)
<i>Allegro</i>	<i>Larghetto</i> (come op. IV)	<i>Largo</i> (come op. IV)
<i>Largo</i>	<i>Adagio</i> (nuovo)	<i>Adagio</i> (nuovo)
<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i> (nuovo)	<i>Allegro</i> (come op. IV)
Sonata 5 ^a		Sonata 2 ^a
<i>Adagio</i>		<i>Adagio</i> (mutato solo in parte)
<i>Allegro</i>		<i>Allegro</i> (come op. IV)
<i>Adagio</i>		<i>Adagio</i> (nuovo)
<i>Presto</i>		<i>Presto</i> (come op. IV)

Inserire in una raccolta posteriore musiche apparse in edizioni antecedenti, significa che proprio queste musiche esercitavano forte attrattiva sugli esecutori e sui pubblici. L'editore avrà avuto bisogno di qualche speciale *numero* da includere nel suo catalogo e che offrisse qualità di facile e pronta divulgazione: un nome noto e apprezzatissimo, due Sonate, si vede, altrettanto note ed apprezzate, un Suario di altro buon violinista inserito a *capriccio* in una Sonata della raccolta, tre Sonate completamente nuove; c'era, in tutta questa mescolanza di nuovo e di conosciuto, nonchè in questo accoppiamento di nomi, di che rendere sicura e pronta la smerciabilità della raccolta.

Non è facile stabilire sino a qual punto l'Albinoni abbia preso parte diretta, anche se la Raccolta porta il suo nome, alla riunione e all'ordine delle cinque Sonate; e se il Tibaldi abbia avuta l'autorizzazione esplicita dal « dilettante veneto » a inserire il suo Suario nella Sonata 4^a. L'ipotesi, a prima vista attendibile, secondo la quale l'Albinoni avrebbe lasciato ad altri — forse al Tibaldi stesso — l'incarico di rivedere, modificare, mutare in gran parte, le due prime Sonate, resta, secondo me, oppugnabile dal fatto che mai l'Albinoni — pur ammettendo se mai un suo benessere a quel Suario di otto battute — avrebbe permesso ad altro musicista che due sue Sonate op. IV venissero trasformate, in alcuni luoghi, in modo così perentorio, come si verifica per la Sonata 1^a e 2^a. Insomma non è da ammettere un caso del genere: di un autore, cioè, di larga fama, il quale consenta ad altri la facoltà di mutare con piena libertà interi tempi di due Sonate apparse da tempo e da tempo conosciute favorevolmente; caso che non si riscontra nè meno nella movimentatissima e curiosissima storia della stampa musicale settecentesca.

Attendibile è invece questa spiegazione: l'editore che, come ho già detto, avrà avuto bisogno di qualcosa di facilmente commerciabile, ricorre ad uno degli autori favoriti dalla sua clientela di dilettanti e professionisti — larga, larghissima, clientela come doveva essere quella della fiorente casa Roger-Le Cene — ed egli stesso propone il piano da attuare: due vecchie Sonate, tra le più eseguite e quindi ricercate, rielaborate (nella numerica del basso in parte, e in parte rifatte ex novo), altre tre, invece, originali. Così si offriva al compratore del volume l'attrattiva di due pezzi assai divulgati (Sonate 1^a e 2^a) messi, ad arte, ai due primi posti della Raccolta, e, al contempo, la curiosità per tre novità (Sonate 3^a, 4^a, 5^a); in più, il breve Suario tibaldiano.

Della riuscita commerciale di questa Raccolta fa fede il ripetersi delle ristampe; su questo punto credo d'aver detto esaurientemente. Ma questo successo commerciale — logicamente uno pensa — non sarà stato certo solamente l'effetto di una indovinata mescolanza di cose note e non note. Siamo nel 1718 circa, non si dimentichi; e i pubblici colti, in questo periodo di tanto intensa diffusione della musica strumentale italiana, avevano ormai fatte illustrissime conoscenze. Per cui è da considerare come elemento base di quel successo editoriale, l'intrinseco valore della musica albinoniana nelle cinque Sonate. E collocate nel 1718, queste Sonate risulterebbero composte nel periodo di maggiore e finale evoluzione strumentale — in senso moderno — dell'Albinoni; precederebbero, di pochi anni, l'opp. VIII e IX i cui valori credo di aver messo, per la prima volta, definitivamente in luce. E appunto perchè le cinque Sonate in questione sono purissimi esempi di musicalità settecentesca, ormai avviata verso concezioni meno cattedratiche, ma più complesse, e al contempo più animate da un soffio di libertà romantica, insisto per quella data. Del resto questo processo evolutivo formale, che si compie tra l'op. IV (1704) e questa Raccolta di cinque Sonate, ha una sua logica condotta: che serve a documentarne l'effettiva portata storica (e non più cronologica semplicemente). Infatti fra i *Trattenimenti per camera a due* op. VI (1712 circa) e la Raccolta della Roger sta una Sonata assai significativa, in questo senso, e che con tutta sicurezza può essere datata del 1716, essendo essa dedicata al violinista Pisendel. Come già ho riferito nella parte biografica di questo lavoro (1), nel frontispizio autografo di una *Sonata a violino e basso continuo*, posseduto dalla Landesbibliothek di Dresda, sta scritto: « ... composta da me Tomaso Albinoni per il signor Pisendel ». È certo, secondo me, che questa Sonata faceva parte di una serie di musiche che Albinoni scrisse per il violinista tedesco, durante il suo soggiorno a Venezia quando vi si recò per studiare col Vivaldi. Che la musica di Albinoni lo interessasse e che col « dilettante veneziano », il Pisendel, stringesse amicizia, dettata dalla sti-

(1) V. a pag. 26.

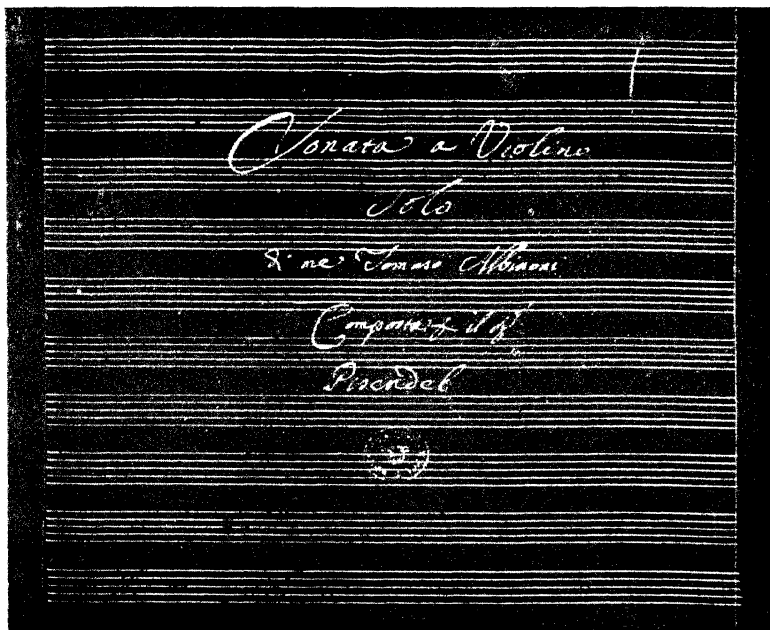


TAVOLA IX

Scritto autografo che si trova nella prima carta della Sonata dedicata a Pisendel.
(Dresda, Landesbibliothek)

ma per la sua produzione violinistica (concertistica e sonatistica) — e senza dubbio non poco in questi rapporti deve aver influito il giudizio favorevole, accompagnato da sicuri, anche se non documentabili, legami di amicizia, del professionista Vivaldi per il dilettante Albinoni — possiamo arguire dal fatto che gran parte della musica albinoniana che si trova a Dresda è manoscritta senza numero d'opera. Niente di più probabile che il Pisendel, nella sua laboriosa incetta di musica italiana, e particolarmente veneziana, abbia dato ai copisti incarico di ricopiare le cose di Albinoni che più lo interessavano per arricchire il proprio repertorio di studioso e di esecutore. Infatti, la Landesbibliothek di Dresda, oltre le opp. I, II, V, VIII, nelle edizioni da me studiate, possiede un nutrito gruppo di Sonate, Sinfonie e Concerti manoscritti dell'Albinoni. Di questo gruppo, una parte sono copie dell'op. III (1701) (Balletti 1°, 2°, 10°, 11°, 12°), dell'op. VII (1715) (Concerto 10°) e delle sei Sonate op. IV (1704); un'altra parte sono musiche che non mi risultano siano state tolte dalle nove opere da me studiate, e quindi debbono considerarsi composizioni staccate, forse scritte appositamente per il Pisendel, forse ricopiate da qualche stampa di cui è andata perduta ogni traccia. In più, a Dresda si trovano il manoscritto originale dei *Balletti a tre* op. III e l'autografo della Sonata al Pisendel. È evidente insomma che tanto dei *Balletti* op. III, quanto dell'op. VII il Pisendel ha portato seco in Germania le cose tecnicamente e virtuosisticamente più complesse e più caratteristiche dell'Albinoni (il Concerto 10°, dell'op. VII, in specie).

* * *

Prendo l'avvio dalla Sonata dedicata al Pisendel, ma su di essa non intendo soffermarmi più del necessario. Dirò che è una bella pagina di musica, ben congegnata, ben proporzionata, bene adattata, come ispirazione, all'intenzione virtuosistica. I soliti quattro tempi nel solito ciclo; tonalità di *si bemolle magg.* I due *Adagio* sono le parti migliori. Nel primo di essi il canto si presenta subito spaziante e spianato e per nulla impacciato

Es. 162

Adagio

Viol.

B. C.



si fa uso di qualche progressione melodica, piuttosto sviluppata nel crescendo finale che conferisce un andamento drammatico al discorso sempre violinistico per eccellenza. Assai sviluppato è il primo *Allegro* (90 battute 4/4) che ripete, quasi integralmente, non pochi dei passaggi usati per il Concerto 10° dell'op. VII: seste, ritardi di seste, corde triple in funzione di arpeggio ecc. Veramente nuovo stilisticamente è l'*Adagio* secondo in *sol minore* 3/4, in cui si fanno prepotentemente notare alcuni passaggi a carattere ornamentale (non proprio abbellimenti) che ricordano le infiorature mozartiane (batt. 12^a-14^a), e sammartiniane (batt. 19^a-20^a) e alcune figurazioni melodiche basate su

contrasti di alterazioni modulanti e improvvise (17-20): ecco i tre esempi riuniti nella prima parte del tempo *Adagio*:

Es. 163-164 - 165

Adagio

Viol. 

B. C. 








L'*Allegro* finale è un brillante e arduo 3/8 di forme usuali e di intenti normali.

In complesso, Sonata assai piacevole e variata con i contrasti, non solo ritmici ma emotivi, dei suoi movimenti.

* * *

Dopo questa Sonata, per ragioni stilistiche e cronologiche passo alla Raccolta Jeanne Roger.

La 1^a Sonata, abbiamo già visto, ha in comune con la 1^a Sonata op. IV, il tema del primo tempo e i primi sviluppi (batt. 1^a-19^a) mutati però nel totale sustrato armonico; da metà circa sino alla fine del tempo, nonostante appaiano reminiscenze tematiche, tutto è cambiato in una linea superiore più ampia (40 battute nell'op. IV, 45 nel-

la Raccolta) e, più efficace ai fini melodici. Il secondo tempo differisce da quello dell'op. IV per una più larga adozione di procedimenti virtuosistici, e l'ultimo o quarto tempo solo per una chiusa più libera e romantica. Il terzo tempo, invece, l'*Adagio*, è assolutamente cambiato: ed è una pagina assai istruttiva. Nell'op. IV, infatti, avevamo incontrato un procedimento nobile, sì, ma statico (1); qui è una più colorita e vibrata esposizione di disegni melodici nei quali è facile identificare uno stile in evoluzione e decisamente avviato verso quelle mète costruttive ed espressive che caratterizzeranno gli *Adagio* delle Sonate posteriori di Locatelli.

Della 5ª Sonata op. IV, nella 2ª Sonata della Raccolta J. Roger, restano il primo tempo (mutato nelle prime dieci battute e modificato parzialmente in tutto il rimanente), l'*Allegro* secondo tempo e l'*Allegro* quarto tempo (il *moto perpetuo*); anche qui il secondo *Adagio* è tutt'altra cosa, ma questa volta la sostituzione è di ben poca importanza.

Le tre Sonate nuove sono stupendi esemplari non solo di un autore singolo, ma di un'epoca intera. La 3ª è in *la magg.* Dopo il *Grave*, potentemente espressivo, con un che di cantabile e di recitativo, ecco un *Allegro* di dimensioni normali, ma denso di succo ristoratore in cui si fa largo uso di corde doppie, in stretta funzione polifonica. Il tema spicca, su questo sfondo di leggera trama polifonica, per una melodicità connaturata nel suo stesso *ethos*:

Es 180

Allegro

Viol.

B.C.

gli sviluppi seguono un'esposizione logica e l'equilibrio del ritornello concede al brano un aspetto architettonico quanto mai armonico.

(1) V. a pag. 141.

L'*Adagio* in *fa diesis minore* e l'*Allegro* finale in *la*, sono ambedue di ottima fattura.

L'inizio della Sonata 4^a è, come s'è detto, nettamente derivato da quello della 1^a Sonata op. V di Corelli (1): la stessa intonazione tematica delle battute *Adagio*, preciso il significato virtuosistico della cadenza (*Presto* in Albinoni, *Allegro* in Corelli). Ed è questo inizio che ha fatto aggiungere, sul frontispizio della Raccolta, il nome del Tibaldi, violinista modenese, accanto a quello dell'Albinoni, per il « Suario o Capritio di otto battute etc ». In realtà la fatica del Tibaldi si è limitata alla semplice introduzione, nel brano albinoniano, di quella stessa cadenza che troviamo nella 1^a Sonata op. V del Corelli. Cadenza di tre battute, più mezza di conclusione, ripetuta alla dominante di *la magg.*:

Es 169

Adagio

Viol.

Cl.

Presto

Adagio

(1) La Sonata corelliana, come si sa, servì a Gemignani per uno dei suoi più famosi Concerti grossi.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with several slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). The lower staff is in bass clef with the same key signature, showing a bass line with fingerings (2, 3, 4, 5, 6, 7) and some accidentals.

Presto

The second system is marked "Presto". The upper staff continues the melodic line with a more rhythmic and slurred passage. The lower staff features a long, sustained note with a slur, indicating a pedal point or a long breath.

The third system shows the continuation of the melodic line in the upper staff, ending with "etc.". The lower staff continues with a long, sustained note, also ending with "etc.".

L'esempio del Corelli è superfluo sia riportato, tanto esso sarà familiare ai miei lettori. L'Albinoni lo usa in quasi tutta la sua integrità alla terza ripresa dell'*Adagio* (dopo la seconda cadenza alla dominante) così:

Es. 168

Viol.

B.C.

Example 168 shows two parts: Violin (Viol.) and Bassoon/Cello (B.C.). Both parts are in treble clef with a key signature of two sharps. The Violin part has a melodic line with slurs and fingerings. The B.C. part has a bass line with fingerings (2, 3, 4, 5, 6, 7) and some accidentals.

The continuation of Example 168 shows the Violin part in the upper staff and the B.C. part in the lower staff, both ending with "etc.".

ma fa seguito, a questa proposta una serie di risposte, per lo più tematiche, che osservano una linea personalissima. L'*Allegro* che segue è del tipo polifonico simile a quello analizzato per la Sonata 3^a, forse più denso di intenzioni e di situazioni; infatti, svariati sono gli episodi che si succedono e che variano, sempre restando a tono, i colori del quadro. Commosso è l'*Adagio* in *mi magg.* e brillante la Giga finale.

È il *Patetico* della 5^a Sonata che ci appare realmente il fulcro del nuovo senso musicale albinoniano. Ogni assioma ereditato dalla scuola viene qui svincolato; il progresso è significato non più solo dalla modernità della frase, dalla libertà delle casuali e sporadiche figurezioni; ma sta, oltre che in *tutto questo*, principalmente nell'ordine di emozioni che ha determinato *tutto questo*. È insomma un processo spirituale nel quale va fatto rientrare quello formale. È necessario che io riporti per intero la prima parte di questo tempo (sino al ritorno): il che varrà meglio d'ogni parola analitica:

Es. 133 Patetico

The musical score is presented in three systems, each with a Violin (Viol.) staff on top and a Bassoon (B.C.) staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a violin melody and a bassoon accompaniment. The second system continues the violin's melodic line with a more complex bassoon accompaniment. The third system shows the violin playing a series of sixteenth-note patterns while the bassoon provides a steady accompaniment. The score ends with a fermata on the final note of the violin part.

L'*Allegro* che segue è un altro purissimo esempio del rinnovamento dell'artista; il violino non è più solo un meccanismo atto alla emissione sonora, ma è un vero strumento, cioè un mezzo di espressione. La tecnica usata è la perfetta grammatica di questa espressione. Ricco di situazioni, in continua alternativa tra canto e recitato è il *Grave*; eccellentemente violinistica è la Corrente finale (*Allegro assai*) ove si riscontrano passaggi di tipo cognito.

Di grande valore sono dunque queste *Sonate a due*, scritte in un periodo di transizione, stilisticamente parlando, e di non ancor definito accertamento estetico del nuovo senso espressivo e del virtuosismo violinistico italiano. Albinoni, con questo saggio, merita una volta di più la considerazione e l'attenzione degli interpreti in special modo; chè a loro esclusivamente, d'ora in poi, dopo la mia fatica, resterà affidata la responsabilità della diffusione, pratica di queste musiche.

* * *

Vengo, ora, ai manoscritti non autografi della Landesbibliothek di Dresda. Per maggior chiarezza ne faccio un elenco particolareggiato (1):

(1) Faccio rientrare solo le musiche non ancora studiate; non quelle, pure manoscritte, ricavate da opere già note.

- I) Sinfonia a quattro per violino primo, secondo, viola, cembalo, in *si bemolle magg.* (Musica, 2199/N 1).
- II) Sinfonia per violino primo, secondo, viola, due flauti; due oboi, cembalo, in *sol min.* (Musica, 2199/N 2).
- III) Concerto per violino primo, secondo, viola, due oboi e cembalo, in *sol magg.* (Musica, 2199/N 3).
- IV) Sinfonia per violino primo, secondo, viola, due flauti, due oboi, cembalo, in *do magg.* (Musica, 2199/N 4).
- V) Sinfonia a quattro per due violini, viola, basso continuo, in *sol magg.* (Musica, 2199/N 5).
- VI) Concerto per due violini, violino da concerto, viola, B. C. in *re magg.* (Musica, 1/02).
- VII) Concerto per due violini, violino da concerto, viola, cello e B. C. in *do magg.* (Musica, 2199/02).
- IX) Concerto per due violini, violino da concerto, viola e B. C., in *la magg.* (Musica, 2199/04).

Comincerò dalle *Sinfonie a quattro* (2199/N1, N5).

La prima è in *si bem.*, in tre Tempi e però nel ciclo del Concerto; e dei concerti op. VII ha tutto l'aspetto; vi manca il violino *da concerto*, ma non si dimentichi che proprio nell'op. VII, anche in quei complessi in cui non appaiono l'oboe o i due oboi, l'elemento di ripieno è eliminato; quindi siamo in presenza, quasi, del tipico quartetto d'archi, tanto più con questa Sinfonia in cui è soppresso il basso numerato; e, son sicuro, non per dimenticanza di copisti. Infatti anche l'altra *Sinfonia a quattro* è senza numeri, mentre tutte le altre musiche per complessi più numerosi posseggono il loro basso numerato. Ed è evidente, inoltre, lo spirito del complesso quartettistico; dirò, anzi, che questa Sinfonia è il componimento che, in tutta la produzione strumentale albinoniana, più d'ogni altro reca chiaro l'intento dell'autore, nella ripartizione dei compiti tra i due violini. Sono due protagonisti veri e propri (s'intende che il violino secondo è sottomesso al volere del primo): viola e basso mantengono una condotta perfettamente aderente al disegno superiore. Se il tema del primo tempo è concertistico e resta ligio ai modelli più noti dell'Albinoni

Es. 170

Allegro

Viol. I

etc.

ecco, poco dopo l'esposizione d'esso, un passaggio in cui è evidente l'andamento quartettistico posteriore del Giardini (1) (batt. 28-30)

Es. 171



L'*Adagio* in 4/4 e l'*Allegro finale* in 3/8 sono simili ai documenti opera VII (primo gruppo).

La Sinfonia 2199/N 5 ha le parti dei due violini all'unisono in tutti e tre i tempi; solo nel primo movimento i due strumenti soprani si separano in due luoghi (batt. 17-19 e 49-51); ed è un procedimento strano questo restare unisoni anche là dove sarebbe evidente un'intenzione solistica: strappati, arpeggi, cadenze, corde triple in estensione di none, decime e undecime. Possiamo considerare questa *Sinfonia a quattro* quasi una *Sonata* o *Sinfonia a tre* con raddoppio della parte del violino. Si ricorderà che simile incontro facemmo nel Concerto primo op. VII in cui, dissi, le quattro parti, nel primo tempo, si riducevano a tre incarichi strumentali; ma là era pur chiara l'intenzione dell'Albinoni riguardo la funzione del basso cifrato. Tuttavia pure quel Concerto può esser messo — anche questo dissi già — tra i documenti che la storia musicale del Settecento italiano ha fornito e fornirà a chi si occuperà diffusamente del Quartetto. Alla dottoressa Ursula Lehman che accoglie le idee del nostro Torrefranca circa l'origine del quartetto dal Concerto italiano (2), tali documenti, sono sfuggiti; chè nel suo recente studio sul Quartetto la studiosa tedesca avrebbe dovuto non trascurare i *Concerti a quattro*, queste *Sinfonie a quattro*, e le altre sei *Sinfonie pure a quattro* che studierò alla fine di questo lavoro e che ci mostreranno l'artista Albinoni perfettamente consapevole delle nuove vie, in parte da lui aperte e indicate, della musica strumentale romantica.

Il numero 2199/N 2 è una Sinfonia per otto strumenti: due violini, viola, due flauti, due oboi, B. C. In realtà essa è scritta a quattro parti come le due Sinfonie or ora analizzate: il primo oboe e il primo flauto, il secondo oboe e il secondo flauto rinforzano rispettivamente il primo e il secondo violino, senza mutare nulla della trama o arricchirla con l'apporto di contrappunti. Non credo che un lavoro del genere sia uscito spontaneo dalla penna di Albinoni: deve certamente trattarsi di una Sinfonia a quattro per archi cui posteriormente sono

(1) È veramente straordinario, e quindi da segnalare, l'identità di costruzione e di espressione tra questo brano dell'Albinoni e quelli di Felice Giardini che si trovano dal 3° Quartetto op. 23 (ediz. « I classici musicali italiani » a cura di A. Poltronieri).

(2) V. Torrefranca. F.ª « Mozart e il quartetto italiano ».

state aggiunte le parti per i quattro strumenti a fiato. I tre temi dell'*Allegro*, del *Larghetto e sempre Piano*, e dell'*Allegro* finale ci riportano al materiale usato per l'op. IX (Concerto 7° in specie), con un maggiore uso però di abbellimenti.

Lo stesso numero e lo stesso genere di strumenti ritroviamo nella Sinfonia 2199/N 4. In essa è originale, per una certa spigliatezza di movimenti e di ripartizioni sonore fra famiglia e famiglia di istrumenti, l'*Allegro* iniziale; nell'*Adagio* i due oboi tacciono, mentre i flauti seguono una parte all'unissono, per suddividersi al *Presto* finale.

Sulla data di scrittura di queste quattro Sinfonie è problematico pronunciarsi. Alcuni atteggiamenti stilistici dell'autore (l'uso degli abbellimenti in particolare) e alcuni stati emotivi di questa musica, decisamente in evoluzione rispetto all'epoca delle *Sonate a tre* e dei primi *Concerti a cinque*, ce le direbbero scritte tra il 1716 e il '22, quindi negli anni compresi tra la pubblicazione dell'op. VII e la probabile scrittura dell'op. IX. Ripeto che non è da escludersi che il Pisen del abbia commissionato queste Sinfonie e che, dunque, esse siano nate per merito del violinista tedesco; il quale può averle arbitrariamente e liberamente rimaneggiate; e tali, sicuramente, a noi son giunte nei manoscritti dresdensi. Se le sei *Sinfonie a quattro* della Landesbibliothek di Darmstadt, che costituiscono un blocco a parte, non ci mostrassero un uso completamente rinnovato dell'abbellimento, non stenterei a credere che buon numero di passaggi delle quattro Sinfonie manoscritte a Dresda siano stati mutati da altra mano desiderosa di fioriture virtuosistiche; chè, ad esempio, il trillo sulla prima nota di una quartina velocissima è un ritrovato per nulla affatto albinoniano; ma se le consideriamo, invero, queste quattro Sinfonie, come un ponte che unisce lo stile dell'op. IX a quello della finale *Sinfonia a quattro* con *Minuetto* e *Trio* vedremo che quei motivi ornamentali acquistano logica coerenza stilistica.

* * *

Ecco ancora, sempre provenienti dalla Landesbibliothek di Dresda, cinque *Concerti a cinque* di cui uno con due oboi. Il gruppo dei quattro Concerti per soli archi (il solito complesso: violino primo, secondo, violino *da concerto*, viola, cello e B. C.) può costituire, tanto lo stile generale che li impronta è per tutti il medesimo, una raccolta a sè, tuttavia ben squadrata e perfettamente efficiente nel blocco poderoso e consistente delle musiche strumentali albinoniane.

Il Concerto 1/02, in *re magg.*, apre la serie: è in tre tempi; il primo ricorda, nel tema, i modelli delle opp. II e V. Il solista vi fa le sue comparse così: T-S-T-S-T-S-T; anche il movimento generale, nel tempo, mantiene le caratteristiche dei Concerti op. V. Il *Grave* in *si min.* (16 battute) è un cantabile continuo del solista: l'inciso del tema

è abituale in Albinoni. Il terzo tempo è in 2/4 su questo schema: T-S-T-S-T-S-T; è un *Allegro assai* di elegantissima fattura, dal tema spigliato e fresco che, pur mantenuto nel clima ormai ampiamente praticato dei Finali albinoniani, riesce ad appartarsi e a costituire entità a sè, bene individuabile.

Il manoscritto 2199/02, di cui ho già parlato (1) per una certa iniziale simiglianza con un Concerto per oboe di Benedetto Marcello, ha avuto il raro privilegio di una pubblicazione moderna (2): la quale non è stata redatta sull'esemplare manoscritto da me studiato, ma su quello stampato di C. Le Cene, nella Raccolta contenente i *Concerti a cinque* di Valentini Vivaldi F. M. Veracini Sanmartini Alessandro Marcello G. Rampin e Predieri. Il Concerto è veramente bello: l'incedere marziale è scandito dell'inizio, l'intersecarsi dei Soli, talora accompagnati alla terza sotto dal violino *da concerto*, la generale correttezza della forma (passaggi modulanti, ritorni spezzati del tema, ecc.), tutto contribuisce mirabilmente al sostanziale equilibrio della pagina particolarmente succosa. L'*Adagio* (privo del secondo violino) ripete un disegno assai noto nella produzione strumentale dell'Albinoni e il finale (anche questo senza secondo violino) è su uno dei più noti procedimenti fugati dal Nostro.

Il tema iniziale del Concerto 2199/03 è strettamente consanguineo di quello testè analizzato:

Es. 172

Allegro

Viol. I. II. Viol.
da conc Viola
V. cello e B. C.
unissono

etc.

Tra riga e riga della partitura si leggono indicazioni di entrate di oboi e di flauti unisoni con i primi e i secondi violini; il che sta a corro-

(1) V. a pag 176.

(2) Edito a cura di W. Upmeyer, nella Musik Schätze der Vergangenheit, Berlino 1930.

borare la mia ipotesi secondo la quale gli strumenti a fiato nelle due Sinfonie (2199/N 2 e N. 4) sono stati aggiunti di seconda mano.

L'ultimo esemplare, il 2199/04, in *la magg.* è forse il più bello e il più completo della serie; particolarmente l'*Adagio in mi magg.* pretende un cenno analitico. La frase è poggiata su armonie di soli violini: frase calda e appassionata:

Es. 173

Adagio

The image displays a musical score for Example 173, titled "Adagio". The score is arranged in two systems, each containing five staves. The instruments are labeled on the left of each staff: Viol. I., Viol. I da conc., Viol. II., Viola, and V. cello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece, with the Violin I part featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the other instruments play sustained chords. The second system continues the melodic development in the Violin I part, with the other instruments providing harmonic support.



The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final note. The second staff is also in treble clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment. The third staff is in treble clef with the same key signature, continuing the melodic or harmonic line. The fourth staff is in alto clef with the same key signature, and the fifth staff is in bass clef with the same key signature, providing the bass line. The system is divided into two measures by a vertical bar line.



The second system of the musical score also consists of five staves, maintaining the same instrumentation and key signature as the first system. The top staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The second staff provides harmonic support. The third staff continues the melodic or harmonic line. The fourth staff is in alto clef, and the fifth staff is in bass clef. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

Viole e celli entrano alla 6^a battuta con il compito di condensare il pensiero giunto alla sua soluzione e subito riattivato da un fuoco latente che suscita fiamme non vaste ma ricche di calore. Il Finale è in 6/8 ed è uno di quelli da me analizzati in tante altre occasioni.

Gli aspetti virtuosistici, la foggia melodica, l'abbondanza delle modulazioni, il nesso della logica narrativa, mi portano, senza verun dubbio, a collocare anche questi quattro *Concerti a cinque* nel periodo di lavoro compreso tra l'op. VII e IX. L'analisi insomma convalida la mia ipotesi, secondo la quale sarebbero, detti Concerti, tutti e quattro di repertorio pisendeliano: scritti, dunque, tra il 1716 e il '21, periodo che ci risulta, così, il più intenso produttivamente, sia per il teatro sia per la musica strumentale.

Il Concerto 2199/N 3 è scritto per due oboi, due violini, viola e cello; non si stacca dai modelli op. IX.

* * *

La biblioteca del Conservatorio di Bruxelles possiede, oltre il già citato e studiato, un volume in due libri della Raccolta settecentesca londinese (di Sonate e di Concerti) intitolata « Harmonia Mundi »; contenente le musiche di sei tra i più celebrati autori dell'epoca: « *Consisting / of / six most Eminent Authors /* ». E sono essi: Torelli Purcell Bassani Pepusch Albinoni Pez (certamente si tratta di Petz).

Di Albinoni sono pubblicati la 12^a Sonata dell'op. I (che è qui rinforzata nel basso da un violino basso) e due Concerti non facenti parte di altre opere strumentali: l'uno, il 3° della Raccolta, in *fa magg.*, per due violini, violino *da concerto*, viola, cello e B. C.; l'altro, il 4° della Raccolta, in *sol magg.*, per due violini, un oboe, cel-

❖ Violoncello. ❖

BALLETTI

A Trè due Violini, Violoncello, e Cembalo
CONSCRATI

ALL' ALTEZZA REALE DI FERDINANDO III. GRAN PRENCIPE DI TOSCANA

Da Tomafso Albinoni dilerante Veneto.
 OPERA TERZA.



IN VENETIA: Da Giofeppe Sala. 1701.
 Si Vendoo à S. Gio, Giuliofomo All' Infezna del Rè Duca.

TAVOLA X

Frontispizio dell'op. III, "Balletti a tre", dedicata a Ferdinando di Toscana (*Esempl. del R. Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna*)

lo, viola, B. C. Sono, l'uno e l'altro, due belle composizioni in purissimo stile italiano. Quello in *fa magg.*, senza oboe, oltre il tema del primo tempo, uno dei temi dell'Albinoni più vivaldiani, che mantiene, in tutto lo svolgimento della composizione, la sua fisionomia prepotentemente enunciata, possiede un *Adagio* concepito secondo nuovi criteri: al primo violino sono riservati degli accordi in posizione lata (definibili come arpeggi) senza rinforzo di violino *da concerto*; su questi accordi il secondo violino svolge un canto semplicissimo, ma suggestivo nella sua stessa semplicità, appoggiato dai soli celli. L'*Allegro* finale è nella forma della Giga in 12/8.

Il Concerto in *sol magg.*, con oboe, è in quattro tempi ed ha un *Adagio* iniziale: ciclo finora mai usato dall'Albinoni per il Concerto. L'oboe, anche in questo Concerto, ha una sua funzione eminentemente solistica. Nel primo *Allegro* cinque tratti di puro ed agile solismo oboistico si succedono e si alternano a quelli violinistici, con disinvoltura di narrazione.

* * *

Altre musiche manoscritte si trovano alla Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek di Stoccolma e precisamente:

Concerto per flauto solo, in *si*

Sinfonia in *la magg.*

Sinfonia in *do magg.*

Sinfonia in *si magg.*

Tre manoscritti da segnalare sono posseduti alla Universitetsbiblotek di Uppsala:

Concerto a cinque in *fa magg.*: Instr.mus. i hs. 12/10

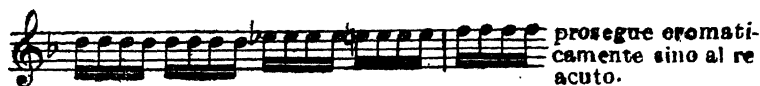
Concerto a cinque in *si bem.*: Instr.mus. e hs 12/11

Sinfonia in *sol magg.*: Instr.mus. i hs 12/12.

Tra tutti, interessante è il *Concerto in fa*, in cui il primo violino sostiene un complesso andamento solistico che, a tratti, acquista un sapore particolare:

Es. 174

Allegro



Quello in *si bem.* è un ibrido compromesso tematico e virtuosistico dei Concerti 3° e 10° op. VII; evidentemente si tratta di un adattamento eseguito da qualche violinista esecutore a suo libero piacimento.

2) LE SEI SINFONIE A QUATTRO con *Minuetto e Trio*

Non solamente per ragioni cronologiche, ma anche, e primamente, per ragioni stilistiche, colloco queste sei *Sinfonie a quattro* (1) alla fine della mia analisi dell'opera strumentale albinoniana. E proprio per la loro epoca di scrittura, queste sei *Sinfonie a quattro* acquistano un considerevole valore stilistico e, di conseguenza, una portata storica di primo piano.

Tra gli storici italiani, solo il Torrefranca, nelle sue « Origini del romanticismo italiano » accenna (2) a queste sei Sinfonie (3); e ciò fa con l'evidente, dichiarata intenzione di riprendere il Riemann in un certo suo metodo di studio, nei riguardi di quella produzione italiana che più poteva essere pericolosa alla valorizzazione storica della musica strumentale tedesca e, più precisamente, allo stile sinfonico dei Mannheimer. Hugo Riemann, infatti, compreso della sua missione strettamente (e spesso miopemente) nazionalistica, non indugia, a pagina XIV, vol. III, 1, dei « *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* » (al capitolo: *Symphonien der pfalzbayerischen Tonschule*) su queste composizioni dell'Albinoni; ma, sorvolando, le cita, con una noticina a piè di pagina, avvertendo (come si trattasse di un nonnulla) che esse contengono, tutte e sei, il *Minuetto* (e *Trio*) e che la disposizione dei tempi è di due tipi: *Allegro — Andante — Minuetto (Trio)* — *Allegro e Allegro — Minuetto (Trio) — Allegro*.

Questo è quanto riferisce il Riemann. Ma una domanda si fa prepotente: ha analizzato, lo storico tedesco, direttamente, le sei *Sinfonie*, o ha riferito la sola notizia (o meglio, la formola del ciclo), appresa da qualche altra fonte? A me sembra più certa la risposta: ha visto, il Riemann, le sei *Sinfonie* (tanto più che non mi risulta affatto

(1) Manoscritte a Darmstadt: Landesbibliothek, in cat. Mus.: 3003.

(2) Op. cit. pagg. 53 e segg.

(3) Nel Mendel, op. cit., si trova un elenco assai impreciso, dove tra l'altro si attribuiscono all'Albinoni 43 Sonate, 36 Concerti, 12 Cantate, 6 Sinfonie: che siano queste?

che altri antecedentemente a lui, abbia, non dico studiato, ma almeno ricordato le composizioni in questione); ne ha intuito e constatato il valore storico e, appunto, per questo, le ha trattate con indifferenza sottovalutandole con la laconicità di una notizia che ha tutta l'aria di voler comprovare la sua onestà e il suo scrupolo di ricercatore, ma che, in realtà, mostra, e con tutta evidenza, l'intenzione dissimulatrice del critico parziale.

Una prova in più, dunque, dell'importanza di queste musiche albinoniane.

Minuetto e *Trio* entrano a far parte organica in questi componimenti a quattro strumenti, che recano il nome di *Sinfonie*. Non è certo più la Sinfonia sinonimo di Sonata (*a tre* e *a cinque*) in stile polifonico; e neppure vi riscontriamo quello stile sonatistico-concertistico di cui l'Albinoni stesso fu anticipatore di forme e di spiriti (*Concerti a cinque*, op. II, 1694 circa). Chi si accosti a queste *Sinfonie* di Darmstadt, chi le sfogli con prudente giudizio, o chi le ascolti con esatta cognizione dell'antecedente strumentale italiano e tedesco, chi le valuti dopo averle collocate entro i più certi limiti cronologici; non potrà fare a meno di riconoscerci il primissimo germogliare di un'esistenza musicale, in cui la natura ha immesso quella vaghezza di sentimenti, quel connubio di sensazioni, ora gaie ora dolenti, ora frizzanti ora meditative; quel contrasto, in somma, di possibilità espressive che, appunto gli storici tedeschi, Riemann in testa, hanno considerato elemento di distinzione tra lo stile classico *italiano* e il *nuovo* stile romantico tedesco. Su questo punto, sappiamo oramai come giustizia sia stata fatta dal nostro Torrebranca, che ha appunto rivendicato le origini del romanticismo musicale all'Italia. Ma il caso di queste sei *Sinfonie a quattro* è un'ulteriore prova sin qui non conosciuta in tutti i suoi significati storici, ma di importanza, ripeto, vastissima. Importanza del contenuto musicale in primo luogo, importanza della disposizione ciclica. E contenuto e disposizione, a loro volta, acquistano importanza storica, una volta precisata la collocazione cronologica.

Tutto mi porta verso una data, non precisa come anno di scrittura, ma sufficiente per assegnare a queste composizioni un giusto diritto di priorità nella storia delle rivoluzioni stilistiche strumentali.

Al British Museum di Londra (1) si trova un manoscritto che contiene una nota di musiche strumentali e vocali che dovevano costituire il repertorio, o almeno uno dei repertori, preferito dal Langravio Filippo d'Assia Darmstadt, durante la sua permanenza a Mantova come governatore di quella città, dal dicembre 1714 al marzo 1735. Il ma-

(1) Non mi è stato possibile consultare direttamente questo manoscritto, la cui esistenza mi fu segnalata da un amico. Qualche giorno prima dello scoppio delle ostilità tra Italia e Inghilterra ebbi, per lettera, i preziosi dati di cui mi son servito per questa identificazione. Purtroppo, sono state dimenticate le indicazioni di catalogo.

noscritto, a carte n. 16, reca la data, posta dallo stesso amanuense: *Mantova... (7) 35*. Tale data ci spiega le ragioni di questo elenco; esso coincide con la partenza del Langravio da Mantova che, come si sa, tanta parte si ebbe e tanti meriti conseguì, nel campo del macenatismo musicale nella prima metà del Settecento. Basti ricordare, a tal proposito, che a lui, il Vivaldi, dedicò gran parte delle sue opere. Ora, è probabile che il Langravio, che morì l'anno dopo, nel '36, abbia voluto inventariare le sue musiche preferite e comunemente eseguite alla sua corte. Questo elenco, comunque deve contenere solo una piccola parte di esse; infatti consta solo di 16 carte, di cui due, all'inizio, e tre alla fine bianche. A carta N. 8 dopo « *due arie* (non sono indicati gli incipit) *del sign. Caldara* » si trova: « *Sei sinfonie a violino primo e secondo viola che si raddoppia* (sic) (1) *e violoncello del Signore* (cancellatura) *Albinoni veneto scritte per il principe di d'Armstadt* ».

Dunque, nel 1735, queste Sinfonie erano già compiute; non solo, ma già conosciute e ammirate, al punto da poter essere incluse in un elenco di composizioni tra cui figurano pagine di Monteverde, Caldara, Lotti, Torelli.

Sintomatico il fatto che l'unica copia esistente di queste sei Sinfonie si trovi proprio alla Landesbibliothek di Darmstadt; dico l'unica copia, poichè questo esemplare non è certo quello autografo; sono propenso a credere, anzi, che si tratti di una copia (la scrittura depone di ciò) condotta o sull'originale o su altro manoscritto attendibile, facilmente identificabile in quello menzionato nel catalogo di Londra (2). Nelle pagine della copia di Darmstadt sono visibili alcune cassature e, frequenti, invece, i segni di esecuzione. Desumo, da ciò, che questa copia debba aver servito a numerose esecuzioni. Non saprei stabilire sino a quel punto siano stati rispettati gli abbellimenti originali; sono convinto che qualche infioratura sia stata introdotta o dall'esecutore di questa copia o dall'interprete che di questa copia si è servito. Collocherei questo esemplare (copia), come data di scrittura, non oltre il 1750; quindi, esso sarebbe contemporaneo dell'Albinoni: che, non si dimentichi, muore proprio in quell'anno.

Il manoscritto settecentesco londinese, menzionando queste Sinfonie, precisa così: « *∴ scritte per il Principe di d'Armstadt* ». Tuttavia le ragioni di questa offerta mi restano ignote. Non conosco, d'altra parte, alcun documento probativo che serva a stabilire, con sicurezza, una relazione artistica tra il Langravio e l'Albinoni. So di una ripresa dell'« *Astarto* » a Mantova, proprio nel 1714, anno dell'ingresso di

(1) Vuole alludere ad alcuni passaggi della viola che, in realtà, suona su due corde (Sinfonie 2^a e 5^a); ma potrebbe anche intendersi un vero raddoppio della parte, con conseguente svincolo dei due strumenti, in determinati luoghi.

(2) Ciò potrebbe essere confermato dal fatto che, mancando in questo catalogo l'indicazione del nome di battesimo dell'Albinoni (esso è sostituito da una cassatura a penna) anche la copia a noi giunta ne è priva.

Filippo d'Assia in quella città. Comunque, restiamo nel campo della più vaga ipotesi.

Scritte prima del 1735, queste *Sinfonie a quattro* costituiscono un prezioso documento che, con tutta obbiettività e senz'altro scopo che quello di una giusta equilibrata valutazione, va studiato nella sua portata artistica e storica.

Queste composizioni albinoniane rappresentano indubbiamente, una nuova pagina di storia strumentale italiana nel XVIII secolo. In esse troviamo il *Minuetto* e conseguente *Trio*, con un *da capo al maggiore* (*Minuetto*). Non solo: col *Minuetto* e col *Trio*, gli *Allegro* iniziale e finale, e l'*Andante*, concorrono a un tutto sì armonico, compatto, logico e colorito che, riportandoci al 1735 (o, piuttosto, a qualche anno prima) non si può fare altro che inchinarci, ancora una volta, al genio innovatore dei nostri artisti settecenteschi: e saremo sempre più addentrati in quell'ordine di idee (idee documentate sempre meglio dai fatti più concreti) cui fu data enunciazione prima dal Torrefranca. Insomma, l'Italia è la serra dove ogni primizia, germoglia coi sapori e i profumi del frutto già maturo; solo qui, in questa terra benedetta, la vita musicale si esplica veramente nelle sue evoluzioni stilistiche, nelle sue più pure e naturali e logiche forme, nei suoi miracoli di sensibilità e di intelligenza espressive. Solo qui, in un ambiente e un clima in cui l'aria che si respira e il calore che ci riscalda sono i germi primi della fecondazione. Nuovo apparire; continuità di rinnovamento; inesauribile offerta d'amore, pegno di vita, di immortalità.

* * *

Al di fuori della Sinfonia d'opera e dello stile melodrammatico, sono queste *Sinfonie a quattro*. Il ciclo stesso dei tempi indica chiaramente l'assoluta originalità della composizione; ci mostra, cioè, la sua indipendenza stilistica, ci consegna, senza pericolo di equivocare, la sua finalità estetica: che non ha riferimento alcuno con tutti gli altri tipi trattati dall'Albinoni stesso e dai suoi contemporanei, sino a quegli anni (1735). Il precedente, quindi, considerando la data di scrittura, è assai difficile ad essere individuato; troveremo, sì, elementi narrativi ed espressivi di diretta derivazione albinoniana (op. VII e op. IX); ma, in complesso, è un soffio così violentemente nuovo che ci lascia perplessi; e certa ingenuità, quasi primordionalità, di procedimenti serve ancor più a documentare l'immediatezza e la veemenza del nuovo sentimento, del nuovo stato psicologico che ha determinato questo atteggiamento musicale dell'Albinoni.

La scelta degli strumenti e il numero di essi (violino primo, secondo, viola, cello) lascierebbero pensare ad un vero quartetto ad archi. Dirò subito, però, che del Quartetto queste *Sinfonie a quattro*,

non sempre hanno l'andamento dialogico, anzi conversante, la dipendenza narrativa delle parti, che pur concludono nel ragionamento generale, che di questo complesso formano le caratteristiche. Tuttavia, molto è già in atto; e, se non proprio Quartetti, certo nè meno *Sinfonie* o *Concerti a quattro* nel senso antico — e, dopo questo esempio, superato — della parola.

Intanto è da rilevare che due di queste *Sinfonie a quattro*, la 3^a e la 5^a, sono state scritte senza basso continuo. Il che costituisce, per la storia del Quartetto italiano, un documento di rara importanza. Non è da pensare che possa trattarsi di una dimenticanza da parte del copista settecentesco; connotato con la stessa composizione, elemento veramente basilare per la completezza strumentale della pagina e per la sua esecuzione, era il basso numerato, perchè potesse essere dimenticato dal copista settecentesco, in genere assai scrupoloso e attento. E se mai ciò poteva verificarsi per una pagina, al più per un intero tempo, non certo per la totale composizione; anzi per due composizioni. Del resto è evidente l'intenzione dell'autore; questo ha sentito in modo nuovo, e in modo nuovo ha voluto esprimersi. Con la mancanza del basso continuo, è facile comprenderlo, viene dunque a stabilirsi un ambiente strumentale assolutamente nuovo per l'Albinoni; e non solo per lui, chè l'epoca di scrittura di queste Sinfonie ci consente di estendere il valore della novità; di considerarne, appunto, i valori non solo nei limiti imposti dalla personalità del singolo autore, ma di allargarli, invece, di inquadrarli nel generale panorama strumentale del tempo. Si troverà, allora, che l'Albinoni, nel 1733-35, è solo, e forse con altri pochi, nell'avvertimento — che tale è, per ora, e nulla più — di nuovi spiriti e di nuove forme musicali; spiriti e forme quartettistici. Ma tutto ciò, lo storico tedesco, il Riemann, fa a meno di rilevare, o meglio rivelare, tralasciando di seguire le regole di una critica storica onesta e concludente.

Quel che maggiormente meraviglia, prima ancora del brio mozartiano (quindi tutto italiano) degli *Allegro*, e la mollezza un poco voluttuosa e sensuale, dei *Minuetti*, è il senso drammatico (non melodrammatico) di alcuni *Andante*. Questi sono tutti in *minore*; e compaiono solo in quattro *Sinfonie*, così:

1 ^a	Sinfonia	(do magg.)	Andante	(do min.)
2 ^a	»	(re magg.)	»	(re min.)
3 ^a	»	(sol magg.)	Senza	Andante
4 ^a	»	(re magg.)	Andante	(re min.)
5 ^a	»	(re magg.)	Senza	Andante
6 ^a	»	(fa magg.)	Andante	(re min.)

Teniamo presente che tra l'op. IX e queste Sinfonie intercorrono, al più, tredici anni, e che in questo periodo l'Albinoni sembra abbia

taciuto, nel campo strumentale. Non mi risulta, infatti, che egli abbia prodotto altro del genere; forse qualche Concerto separato, qualche Sonata di cui è andata smarrita ogni traccia. Sarebbe stato molto interessante lo studio di almeno una partitura d'opera scritta in questo periodo, cioè tra il '22 e il '35: e sappiamo che, in questi tredici anni, sono ben venti melodrammi nuovi che l'Albinoni scrive per le scene veneziane. Tale studio avrebbe potuto scoprirci qualche addentellato stilistico capace di spiegarci, almeno in parte, il totale rinnovamento strumentale del Nostro. Anche qualche Sinfonia d'opera del primo Albinoni, poteva esserci di aiuto in proposito, svelandoci, forse, un particolare stato d'animo dell'autore in via di trasformazione. E in queste pagine, scritte nel '35 circa, il nostro violinista è così trasformato, quanto all'essenza melodica, all'espressione strumentale ed ai significati stilistici, che potrebbe pur venirci il dubbio di un'errata attribuzione. Ma i dati da me posseduti concordano con troppa esattezza. E poi, non sono pochi gli episodi in queste sei *Sinfonie*, nei quali tornerà l'Albinoni ormai da noi ampiamente conosciuto.

Siamo dunque, con le *Sinfonie a quattro*, verso il 1733-'35, al più tardi, e vien fatto di chiederci; in questo periodo a chi può essere accostato, stilisticamente, l'Albinoni? Si può rispondere: a G. B. Sammartini e al Galuppi.

Nato sulla fine del 1700, comunque in sui primissimi del 1701, in questi anni, ossia sulla trentina, per vero, il Sammartini è già maturo e assai noto anche fuori d'Italia; e nulla di strano, dunque, — il suo stile « sinfonico » essendo già una realtà tale da servire di modello a musicisti di lui più anziani e carichi di gloriosa reputazione — che l'Albinoni, a sessant'anni circa, abbia accolto quella voce e ne abbia seguito i suggerimenti, s'intende dopo adeguata meditazione.

Il Galuppi dello stile quartettistico; il Galuppi dei *Concerti a quattro*, senza basso numerato, che Torrefranca ha rinvenuto a Genova (1) e che al nostro studioso sono serviti per documentare l'assoluta precedenza degli italiani, tra gli artefici di questo purissimo genere strumentale; il Galuppi, forse, col soffio della sua giovinezza animatrice di nuovi spiriti e di nuove forme; il Galuppi, venezianamente libero nella fantasia, ardente e spregiudicato quasi nel carattere, vibratile nel senso musicale; questo Galuppi, a diretto contatto coi due grandi « dilettauti veneti », l'Albinoni e il Marcello, può aver offerto un esempio di novità al Nostro che, se pur già anziano, era sempre pronto ad accogliere i soffi vitali di una nuova estetica, a seguirne gli atteggiamenti e le movenze. Non dimentichiamo che il primo periodo produttivo del Buranello ha inizio nel '22 (cioè allorchè cessa la serie regolarmente numerata delle musiche albinoniane) e che prose-

(1) Biblioteca del R. Cons. « N. Paganini ».

gue, intensissimo. sino al '33; rammento, d'altra parte, che il Torrefranca sostiene (1) essere la massima parte della musica strumentale galuppiana dei due primi periodi di attività del compositore veneziano, cioè compresa tra il '22 e il '48.

A taluno potrà sembrare impropria l'ipotesi che un artista, ormai « arrivato », come l'Albinoni, potesse essere facilmente influenzabile dai primi saggi di un novellino come Galuppi, in quegli anni reduce, per di più, dal solenne fiasco veneziano della « Fede nell'incoerenza », sua prima opera; fiasco determinato proprio da quel pubblico veneziano che allo stile albinoniano invece aveva dato, e continuava a dare, tutto il suo credito e le sue predilezioni. Ma è un fatto che, in quella disgraziata rappresentazione galuppiana, era una voce acuta, modulata e affascinante stranamente, che si levava oltre le pacate, sostenute e contegnose note del Marcello, sebbene di questo « nobile e diletante » il Galuppi sarà, tra breve, umilissimo e obbedientissimo pupillo. Invece noi vogliamo ammettere che tale voce giovanile abbia impressionato il temperamento di un artista, quale l'Albinoni, oltremodo sensibile al nuovo e all'intentato. Ma è da escludersi che quella voce abbia agito tanto in profondità, così radicalmente, da determinare un quasi capovolgimento stilistico dell'Albinoni. E a questo punto è necessario tornare all'op. IX, nella quale abbiamo ritrovato, per il *Concerto a cinque*, con oboe, nuove voci, nuove espressioni: che possiamo, sotto certo aspetto, direttamente collegare allo stile nuovo di queste *Sinfonie a quattro*.

Secondo noi è piuttosto il caso di pensare ad un generale complessivo processo evolutivo e trasformativo operatosi nella musica strumentale italiana proprio negli anni compresi tra il '22 e il '33, cioè tra la pubblicazione dell'op. IX e la scrittura delle sei *Sinfonie a quattro* albinoniane; che sono, con tutta evidenza, il risultato emotivo e stilistico di questo processo.

Sulla scorta degli accertamenti torrefranchiani, possiamo oggi riconoscere che il Galuppi più tipico, strumentalmente parlando, è quello che non oltrepassa il 1750; cioè quello dei *Concerti a quattro*, ossia dei Quartetti, la cui epoca di scrittura è di qualche anno antecedente a quella data. E proprio ai Quartetti galuppiani possiamo ricollegare le Sinfonie albinoniane che li precedono di una diecina d'anni, come s'è detto.

E noi non vogliamo accettare nè meno l'ipotesi della novità di un'esempio fornito dall'Albinoni al Galuppi. È lo stile, insomma, dei veneziani che si trasforma; è una nuova necessità emotiva, determinata dai nuovi fantasmi musicali, ormai padroni della realtà formalistica, che si afferma, si allarga, si sviluppa in misura tale che finisce per te-

(1) *Enciclopedia Ital., ad nom.*

neri uniti, come sotto il dominio di un unico imperativo, tanto i musicisti provenienti dalla scuola classico-tradizionalistica, quanto i nuovi e i rivoluzionari. Ecco il Vivaldi del secondo e del terzo stile, ecco l'Albinoni delle *Sinfonie a quattro*, ecco il Galuppi, ecco il Sammartini.

Invero, una spensieratezza, un brio, un'effervescenza, tipici del Galuppi, si affermano, con precisa determinazione di compiti narrativi, nella 1ª Sinfonia albinoniana: di cui ecco l'inizio:

Es. 175

Allegro

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello



Do magg. è la tonalità di impianto; un quasi costante parallelismo tra i due violini ci mostra la fedele riproduzione del disegno melodico (violino primo) alla terza e alla sesta sotto o sopra (secondo violino), mentre viola e cello si muovono con statica uniformità armonica. Del resto, dopo i saggi di polifonia strumentale forniti dall'op. VIII e IX, questo andamento cantabile omoritmico, solo rotto da brevi episodi duettanti, serve ad attestarci lo svincolo che si andava determinando nell'espressionismo strumentale tra stile polifonico e stile omoritmico accompagnato, dal quale troveranno vita il Quartetto e la Sinfonia. Il senso della melodia, espressa con schiettezza e libertà di mezzi, con semplicità e trasparenza di sostegno armonico, è una conquista che determina il variato fiorire di tante attività strumentali: la Sonata cembalistica del Galuppi, del Platti, dello Scarlatti, del Rutini, del Durante e del Paradies; il Quartetto del Galuppi, la Sinfonia del Sammartini, il nuovo senso concertistico del secondo Vivaldi (1) e del Locatelli, la sonata violinistica del Tartini. E, in verità, dobbiamo riconoscere all'Albinoni, un posto preminente tra gli antesignani di questo nuovo atteggiamento melodico.

Ma, oltre quel parallelismo tra i due violini (parallelismo che riproduce anche, e in tutta esattezza, l'abbellimento), in questo tempo, sono già in atto alcuni di quei principii che determinano la *legge del contrasto*, contrassegno di forme eminentemente dialogiche, quali il Quartetto e la Sinfonia: contrasto nella distribuzione dei segni dinamici, contrasto nella successione delle modulazioni. Anche un certo che di quartettistico comincia ad apparire; cioè quello speciale andamento delle parti basato sull'indipendenza polifonica del discorso, e, al contempo, nel vincolo di un'imitazione tuttavia brevemente quasi vagamente accennata e sostenuta; più che imitazione meccanica e scolastica, spontaneo ricalco discorsivo, adesione ad un'idea espressa da

(1) Rivelato, specialmente, dal Concerto per violino e oboe concertanti con due cembali pubblicato, anni or sono, dal Torrefranca.

un strumento ed accolta successivamente dagli altri. Vedere, in proposito, l'episodio finale, prima della chiusa (batt. 45-55).

Ma non tanto negli *Allegro* iniziali e finali, quanto negli *Andante* troviamo il vero volto mutato dello stile strumentale albinoniano e, insieme, il nuovo afflato suscitatore di nuove emozioni. Infatti, il tempo che segue non è più il *Largo* o l'*Adagio* di tipo cognito; e l'intenzione e la convinzione della novità sono chiaramente stabilite ed enunciate dalla denominazione stessa del movimento: *Andante*. Un senso drammatico della melodia, affidata al violino primo, si afferma sin dalle prime note. Anzi tutto, il tono: *do minore*, determina un'atmosfera pacata, ma serenamente triste, nella quale fiorisce la melodia con forza di sentimenti:

Es. 176

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello

etc. etc. etc. etc.

L'improvviso presentarsi del *maggiore*, dopo la soluzione del pensiero in *minore* (batt. 12-25)

Es. 177

Viol. I
Viol. II
Viola
V. cello

etc. etc. etc. etc.

le ultime cinque battute un ottavo più basso poi ritornello

determina un contrasto di sentimenti che sortisce un effetto di potenza espressiva tutta moderna. E in *mi bemolle* conclude la prima parte del tempo. Con una modulazione improvvisa a un tono lontano (*mi bemolle magg. - do magg. dominante di fa min.*) il brano ritorna nel clima del *minore*. Qui, le armonie assumono nuove consistenze espressive (bello l'effetto di una nona minore che risolve su un rivolto di settima di dominante). Da *fa min.* si ritorna al *mi bemolle magg.*: ritorno inconsueto ed ardito per la data di scrittura, dopo il quale il canto, assai intenso, riprende in *do min.* Una serie di modulazioni ci porta ad un accordo di settima di dominante di *do magg.* E qui, altro giuoco di contrasti; una corona sulla settima, un respiro (pau-
sa di un quarto) e il discorso riprende in *do min.* Sono poi due cadenze di inganno, verso la fine, che conferiscono un particolare sapore all'episodio (batt. 53 alla fine):

Es. 118

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello

A musical score for a quartet, likely for strings, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves also have treble clefs. The fourth staff has a bass clef. There are markings '6' and '6 4 5' in the fourth staff, possibly indicating fingerings or specific notes.

Insomma non stento certo a riconoscere, in questa pagina, una voce che diventerà familiare, quaranta o cinquanta anni dopo, nelle composizioni dei sinfonisti tedeschi. Dirò di più: in questo *Andante* è avvertibile già, e con precisione di dati espressivi e costruttivi, l'atteggiamento emotivo e narrativo del più giovane Beethoven. Gluck è annunciato, con tutta chiarezza, nel *Menuet* (Grazioso). La scioltezza dei quattro strumenti, che agiscono in questo caso quartettisticamente, la graziosità dell'incedere, la dolcezza melodica, il variare dei toni cromatici, mi riportano a non pochi episodi danzati dell'« Alceste » (e così sarà anche per il movimento finale di questa I^a Sinfonia). Il *Minuetto*, come tutti gli altri tempi di queste *Sinfonie*, è diviso dal "ritornello"; la prima parte è di 12 battute. S'impone subito l'effetto prodotto da una sorta di sospensione, quasi levitazione, che si tramanda al *Trio*. Questi *Minuetti*, e quello che stiamo analizzando non è dei migliori, sono con gli *Andante*, nel caso dell'Albinoni, indice rivelatore, la misura definitiva, dalla quale conosceremo, in tutta la sua portata, il valore storico, del nuovo atteggiamento albinoniano:

Es. 179

Menuet Grazioso

A musical score for the 'Menuet Grazioso' by Tomaso Albinoni, arranged for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Violin I and II staves are in treble clef, the Viola is in alto clef, and the Cello is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the first few measures of the piece, with various rhythmic patterns and dynamics.

le ultime quattro
batt. ripetute una
ottava più bassa
poi ritornello.

Logica la risoluzione in *sol magg.*: la seconda parte è avviata con uno spunto già apparso: succede, quindi, un episodietto di pretto sapore gluckiano; uditelo:

Es. 180

Riprende
come all'inizio

Ed ecco il *Trio*. L'Albinoni prende il termine: *Trio*, alla lettera; la trama strumentale si assottiglia: si fanno agire solo tre strumenti: i due violini e il cello. Il movimento è quanto mai sinuoso, aggraziato, leggero, un po' malizioso, effonde un profumo evanescente. A proposito la tonalità di *do magg.*

Es. 187

TRIO

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello

mf *f*

La seconda parte è più ritenuta, come se un pensiero più serio intervenisse a rompere momentaneamente quella grazia serena. Riprende, quindi, il primo movimento che porta al *da capo al maggiore* cioè al *Minuetto*.

L'ultimo tempo è un *Allegro spiritoso* in 3/8. Tutto movimento, effervescenza; uno spumeggiare dal quale tralucono iridescenze smorzate. Sembra quasi che porti seco, questo *Allegro*, i germi di quelle forme più vaste e consistenti che, più tardi, costituiranno nel Quartetto e nella Sinfonia, il *Minuetto* con lo *Scherzo*.

In più d'un punto, al sapore gluckiano del contenuto musicale si aggiunge una speciale consistenza strumentale che è quella tipica del Quartetto. Mi sono diffuso in quest'analisi; ma voglio sperare d'essere riuscito a dare, ai miei lettori, un'idea dei valori reali che questa Sinfonia inaspettatamente porta alla nostra conoscenza.

La 2ª Sinfonia, in *re maggiore*, presenta un *Andante* di grande interesse. Intanto, notiamo un allargarsi delle dimensioni, rispetto a quelle già sviluppate del precedente *Andante*, (1ª Sinfonia), che denuncia un più completo acclimatemento dell'artista nel nuovo ambiente narrativo, determinato dallo stile espressivo che è stato prescelto, e adottato con tanta cognizione di causa. È un tema dal significato assai profondo e vasto, sebbene limitato entro breve spazio (tre batt. in 3/8). Anche qui, è facile notare quell'indipendenza, quello slegamento, tra strumento e strumento, che ci fa pensare al Quartetto ad archi. Osservate le due linee superiori del disegno che, su di un movimento uniforme della viola e del cello, viene svolto e mantenuto nel suo più intimo significato emotivo:

Es. 182

Andante

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello

The first system of the musical score consists of four staves. The Violin I staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin II, Viola, and Violoncello staves begin with a bass clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first measure contains a half note G4 in Violin I, a half note G3 in Violin II, a half note G2 in Viola, and a half note G2 in Violoncello. The second measure contains a quarter note A4 in Violin I, a quarter note A3 in Violin II, a quarter note A2 in Viola, and a quarter note A2 in Violoncello. The third measure contains a quarter note B4 in Violin I, a quarter note B3 in Violin II, a quarter note B2 in Viola, and a quarter note B2 in Violoncello. The fourth measure contains a quarter note C5 in Violin I, a quarter note C4 in Violin II, a quarter note C3 in Viola, and a quarter note C2 in Violoncello.

The second system of the musical score consists of four staves. The Violin I staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin II, Viola, and Violoncello staves begin with a bass clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first measure contains a half note D5 in Violin I, a half note D4 in Violin II, a half note D3 in Viola, and a half note D2 in Violoncello. The second measure contains a quarter note E5 in Violin I, a quarter note E4 in Violin II, a quarter note E3 in Viola, and a quarter note E2 in Violoncello. The third measure contains a quarter note F#5 in Violin I, a quarter note F#4 in Violin II, a quarter note F#3 in Viola, and a quarter note F#2 in Violoncello. The fourth measure contains a quarter note G5 in Violin I, a quarter note G4 in Violin II, a quarter note G3 in Viola, and a quarter note G2 in Violoncello.

The third system of the musical score consists of four staves. The Violin I staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin II, Viola, and Violoncello staves begin with a bass clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first measure contains a half note A4 in Violin I, a half note A3 in Violin II, a half note A2 in Viola, and a half note A2 in Violoncello. The second measure contains a quarter note B4 in Violin I, a quarter note B3 in Violin II, a quarter note B2 in Viola, and a quarter note B2 in Violoncello. The third measure contains a quarter note C5 in Violin I, a quarter note C4 in Violin II, a quarter note C3 in Viola, and a quarter note C2 in Violoncello. The fourth measure contains a quarter note D5 in Violin I, a quarter note D4 in Violin II, a quarter note D3 in Viola, and a quarter note D2 in Violoncello. The fifth measure contains a quarter note E5 in Violin I, a quarter note E4 in Violin II, a quarter note E3 in Viola, and a quarter note E2 in Violoncello. The sixth measure contains a quarter note F#5 in Violin I, a quarter note F#4 in Violin II, a quarter note F#3 in Viola, and a quarter note F#2 in Violoncello.

Il pedale del cello è assai efficace: si susseguono (es. n. 182, batt. 5-7) variate combinazioni armoniche; lo stesso avviene nel pedale che segue (es. n. 182, batt. 10-15). Ingenua e saporita è la progressione discendente di settime che adotta l'Albinoni nelle batt. 17-20 per far cantare il secondo violino. Drammatica è la settima di passaggio del cello (batt. 21^a). Il tema torna alla battuta 25^a in *fa magg.*; viene esposto quattro volte consecutive, simmetricamente, con grande varietà di armonie e, in queste, di elementi modulanti che ci portano nel *minore* (*la min.*), e quindi al ritornello. Incontriamo, ora, negli sviluppi, modulazioni sempre audaci e che contribuiscono egregiamente ad una distensione melodica che si propaga dal primo al secondo violino. L'ultima parte è quasi una totale ripetizione dell'inizio; ma le cinque battute di chiusa sono una conferma del profondo mutamento espressivo dell'Albinoni; esse potrebbero figurare benissimo in un *Lied* romantico del più inoltrato Ottocento:

Es. 183

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello

Un altro *Andante* simile a quello or ora analizzato, lo troviamo nella 4ª Sinfonia (rammento che la 3ª e la 5ª non posseggono *Andante*);

Es. 184

Andante

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello
e
B. C.

In questa 4^a Sinfonia Albinoni e Galuppi sono molto vicini. Soprattutto nel *Minuetto* il tipico fraseggiare galuppiano è evidente e non posso fare a meno di farlo rimarcare ai miei lettori. Ma particolarmente significativo è il fatto che mi sia concesso esemplificare desumendo proprio dai *Concerti a quattro* del Buranello, studiati dal Torrefranca. Ecco l'Albinoni:

Es. 125

Menuet

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello

ed ecco il Galuppi (1):

Es. 186

Allegro

Più recitativo e drammatico è l'Andante della 6^a Sinfonia, scritto per tre strumenti soli: violino primo e secondo, cello. Recitazione larga e distesa che si risolve, in ultima analisi, in un canto forse più accorato dei precedenti. Basterà che citi il tema:

Es. 187

Andante

Viol. I

Viol. II

V. cello

(1) Concerto a quattro N. 5, Allegro.

etc.
etc.
etc.

Sono, questi *Andante*, i tempi che più servono a stabilire i rinnovati atteggiamenti espressivi dell'Albinoni strumentalista.

La 3^a, la 5^a, la 6^a Sinfonia sono quelle che, in complesso, risultano più armoniche, e più quartettistiche, e quelle in cui gli *Allegro* acquistano un sapore veramente nuovo. Notevole, in questo senso, è il movimento generale che anima l'*Allegro* finale della 3^a Sinfonia. Essa possiede pure un *Allegro* iniziale in cui la narrazione avviene con un tipico susseguirsi di frammenti, che concorrono alla pittura dell'affresco, eminentemente quartettistico. Stupendi (so di non esagerare) sono il *Minuetto* e il *Trio* di questa Sinfonia, concepita e scritta senza numerica nel basso, quindi con dichiarate intenzioni quartettistiche.

Es. 185

Menuet

Viol. I
Viol. II
Viola
V. cello

Da capo
al principio

Intenzioni che rispondono pienamente, anche nel *Trio*, al quadro che l'Autore aveva sentito in assoluta pienezza di spirito:

Es. 189

TRIO

Viol. I

Viol. II

Viola

V cello

N. B. - L'esempio N. 189 va eseguito in tono di *sol min.*

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure and another triplet in the third measure. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the second measure. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the second measure. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

Da capo al principio poi maggiore (Menuet)

Da questi due esempi più significativi della 3ª Sinfonia ci convinceremo che l'Albinoni non poteva numerare il basso, cioè non poteva sentir la necessità di un sostegno armonico clavicembalístico, oltre quello affidato al cello; e noi, dal canto nostro, avvertiamo chiaramente i significati di quest'incarico violoncellístico: incarico che definisce, per la prima volta con intenzioni definitive e non sporadiche (com'era avvenuto in precedenza per le opp. I, V, VII e IX), una linea di condotta di quest'istrumento nel complesso che sta per diventar essenzialmente ad archi cioè vero Quartetto: senza interferenza alcuna di istrumento d'altre famiglie.

Più intenso ancora è il colore di questo frammentarismo narrativo e più movimentata, quindi, la successione cromatica, nell'*Allegro* iniziale della 5ª Sinfonia, anche questa senza numerica. Il tema evoca chiaramente le tipiche immagini della Sonata clavicembalística del Galuppi e del Durante:

Es. 190

Allegro

The musical score for Example 190 is presented in four staves, corresponding to Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows the first two measures of the piece. The Cello part (bottom staff) plays a steady eighth-note accompaniment. The Violin I part (top staff) has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II and Viola parts (middle staves) provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Four staves of musical notation in D major. The top staff is Treble Clef, the second is Treble Clef, the third is Bass Clef, and the fourth is Bass Clef. Each staff ends with "etc.".

Un breve periodo imitato arricchisce il dialogo dei quattro strumenti (batt. 28-31); verso la fine un piccolo frammento melodico, modernamente armonizzato (e che era apparso antecedentemente alla battuta 9^a), torna col suo gioioso motivo pieno di intima esultanza:

Es. 191

Four staves of musical notation for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (V. cello). The key signature is D major. The notation shows a melodic motif in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves.

Four staves of musical notation in D major. The top staff features a triplet of eighth notes. The notation shows a melodic motif in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves.

Lo stesso brio giovanile ritroviamo nell'*Allegro* finale, brevissimo ma più che sufficiente per significare compiutamente lo stato d'animo che lo ha determinato.

La 6^a Sinfonia (di cui ho già analizzato l'*Allegro*) è una deliziosa composizione che, con successo, potrebbe essere affrontata da un complesso strumentale moderno. L'*Allegro* è un modello per misura architettonica, dal contenuto fluido scorrevole, gaio, un poco forbito, ma sempre spontaneo e generoso, nella sua esuberanza giovanile. Anche questo *Allegro* è nella fattura più tipica dello *Scherzo* (batt. 1-24)

Es 192

Allegro

et c.

et c.

et c.

et c.

in alcuni punti addirittura beethoveniano (batt. 25-40)

Es. 193

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello

et c.

et c.

et c.

et c.

La trama prosegue nella esecuzione di un disegno semplicissimo, ma estremamente delicato e minuzioso (batt. 41-56).

Dell'*Andante* ho già detto; del *Minuetto* non resta che notare, dopo i precedenti saggi, che un intensificato senso melodico, particolarmente idoneo al movimento danzato. Insomma, si pensi che solo poco più che dieci anni — e forse nè meno — separano questi *Minuetti* dalle tipiche e classiche forme di danza (*Gavotta*, *Allemanda*, *Giga*, *Corrente*) dell'op. VIII; e che, mentre G. S. Bach, da quegli esempi, trae ancora spunto di ispirazione e di forma per le sue *Suites* e per le sue *Partite*, l'Albinoni è già trasformato in tale misura e in tale maniera. Non ci resterà che guardare con sempre maggiore considerazione al nostro ormai ex « dilettante veneto ».

Il *Minuetto* della 6ª Sinfonia, dicevo, è un altro documento del rinnovato spirito musicale albinoniano. Immaginiamo che un ascoltatore d'oggi oda, eseguita da un complesso quartettistico, questa frase:

Es. 194

Menuet

Viol. I

Viol. II

Viola

V cello

5 6

6 4 5

le ultime quattro
batt ripetute un'ot-
tava piu bassa. 6

non stenterebbe certo, non conoscendone l'autore, ad attribuirle uno stile schiettamente mozartiano; e se poi udisse il seguito, l'attribuzione gli sarebbe maggiormente avvalorata:

Es. 197

Viol I

Viol II

Viola

V cello

etc.

etc.

etc.

etc.

Questo *Minuetto* è di grande importanza per comprovare quanto dissi a proposito dell'op. IX, quale precedente stilistico di queste *Sinfonie*: la consanguineità tra il tema di questo *Minuetto* e quello dell'*Allegro* finale del Concerto 6° op. IX (esem. n. 157) è di un'evidenza che non ammette dubbi.

Con l'inciso marcato del *Minuetto*, contrasta in modo particolare il vago e pensoso incedere del *Trio in fa min.*:

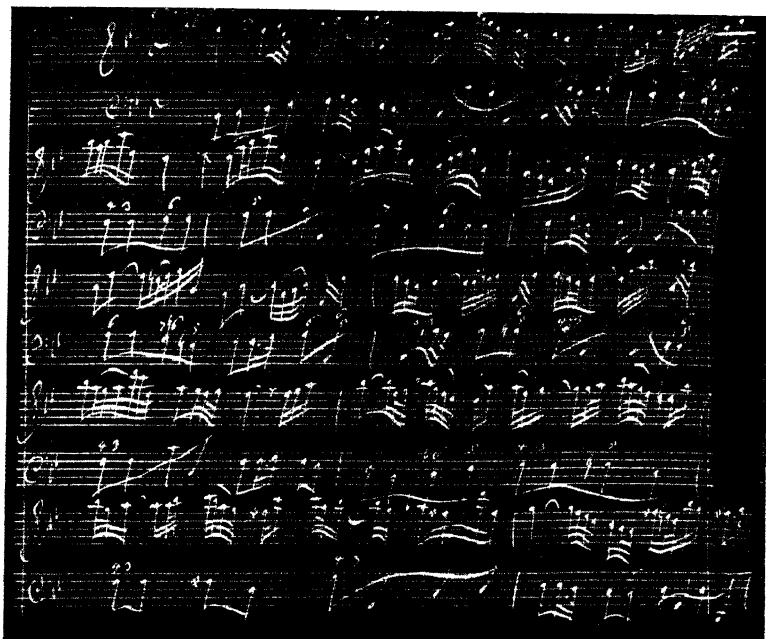


TAVOLA XI

La prima pagina musicale autografa della Sonata dedicata a Pisendel
(*Dresda, Landesbibliothek*)

Es. 196

TRIO

Viol. I

Viol. II

Viola

V. cello

The image shows a musical score for a string quartet in G minor, 3/4 time. The first system is labeled 'TRIO' and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part provides harmonic support with chords and moving lines. The Viola and Violoncello parts play a steady bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

etc.

etc.

etc.

etc.

This block shows the continuation of the musical score from the previous system. It contains four staves, each corresponding to the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts. Each staff ends with the abbreviation 'etc.', indicating that the music continues beyond what is shown. The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns as the first system.

L'*Allegro* finale è un'altra pagina ricca di elementi quartettistici, i quali appaiono, ormai, come entità concrete e definitive di quella scuola cui appartiene il Galuppi dei Quartetti torrefranchiani.

Prima di arrestarmi nella mia analisi, voglio che chi mi legge ascolti e giudichi questo brano che tolgo dal *Presto* finale della quarta Sinfonia (batt. 16-25). La linea melodica, in questo caso, è quanto soprattutto ci colpisce e ci invita a meditare. Avvertiamo il profumo caratteristico e intensamente italiano della danza strumentale, la quale da espressione classica e scolastica, anche se nobile, diventa espressione veramente vivente, in cui si riversa tutto lo spirito, fatto di esuberanza, di gaiezza e di spensieratezza, del nostro popolo. Non è più *Giga*, anche se il ritmo ci porta a pensare a quel tipo di danza: ma piuttosto *Tarantella* nella quale sono già in funzione le caratteristiche cadenze napoletane:

Es. 197

Presto

Viol. I

Viol. II

Viola

V cello

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, and the fourth for Violoncello. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The music is in a 'Presto' tempo. The first measure shows the Violin I and II parts with eighth notes, while the Viola and Cello parts have rests. The second and third measures continue the melodic lines for Violin I and II, with the Viola and Cello parts providing harmonic support.

The second system of the musical score continues the four-staff arrangement. The Violin I and II parts feature more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The Viola and Cello parts continue their harmonic accompaniment. The system concludes with a 6/4 time signature change in the Cello part.

The third system of the musical score continues the four-staff arrangement. The Violin I and II parts maintain their melodic lines. The Viola and Cello parts provide a steady harmonic accompaniment. The system concludes with a 5/4 time signature change in the Cello part.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves. A 4/2 time signature is visible at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. This system includes fingerings (e.g., 3, 4, 5) and a fermata over a note in the bass line.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. This system includes fingerings (e.g., 6, 5, 6) and a fermata over a note in the bass line.

The image shows a musical score for a piece by Remo Giazotto. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is written in a style that combines traditional notation with figured bass. The bass line has figures: 6, 6, 6b, #6/4, 5#. The melody in the treble clefs is a simple, rhythmic line.

E ciò a mo' di sintesi. Non aggiungo altro.
Questo è l'Albinoni delle sei *Sinfonie a quattro*.

SINTESI CRITICA

In un secolo di tali e tante fermentazioni musicali come il Settecento, l'opera di un artista, per assumere forma propria ed ottenere un posto definitivo nel casellario della storia, perchè si stagli con contorni precisi e ben delineati in una figura concreta, perchè, insomma, si imponga autorevolmente al giudizio dei posteri come prodotto particolare di *quel* secolo; è necessario che essa opera sia generata da uno spirito in fermento anch'esso, ossia vero esponente della sua epoca storica. Ma in nessun altro secolo, per nessun'altra arte, come nel Settecento per la musica, all'artista creatore si offre tanta dovizia di suggerimenti emotivi e intellettuali, tanta copia di sollecitazioni fantastiche, e, al contempo, tanti inviti alla meditazione.

L'artista *musicista* del Settecento sente, forse e solo come quello *pittore* del Quattrocento, l'urgere della sua epoca, della sua società; quell'urgere che si manifesta in lunghi brividi di febbre creativa, in complesse ed imperiose parentesi meditative; sente egli che i valori della vita della sua società, sono valori, entità spirituali, che si assommano, si moltiplicano, si riproducono, mediante formole e forme musicali, siccome il pittore quattrocentesco sapeva con tutta chiarezza che, per la sua società, la prospettiva o lo scorcio cui egli stava lavorando sarebbero stati un logico incontro, un necessario accoglimento spirituale.

Secolo fatto di antitesi, il Settecento; e, come tale, secolo di tormentati atteggiamenti filosofici politici e sociali, di angolose e scabre sovrapposizioni panoramiche; nella cui smisurata apertura visiva, l'occhio si perderebbe se non fosse un punto essenziale, ritrovato per caso, a guidarlo per un itinerario improvvisamente stabilito. E anche le manifestazioni dell'arte musicale settecentesca italiana, sono, come quelle del pensiero filosofico, politico ed economico, frutto di atteggiamenti antitetici dello spirito creativo del secolo. Ecco perchè oggi la critica storica, seria ed onesta, vede nello strumentalismo settecentesco italiano il punto di arrivo e il punto di partenza di due fasi creative che vanno, la prima dal geniale e potente impressionismo gabrielliano all'espressionismo romantico-vivaldiano, e la seconda dai nuovi

fantasmi galuppiani e sammartiniani al sinfonismo manheimeriano prima e mozartiano poi. E tale critica, però, non nasconderà a sè ed agli altri una verità assiomatica: grandi sono stati, e grandi ci appaiono oggi, nel Settecento, quei musicisti che, proprio come s'è detto, sono il risultato dei più profondi contrasti e delle più marcate antitesi etiche ed estetiche del secolo.

Secolo di grande disordine nell'ordine generale, il Settecento; secolo di rivoluzioni, di annientamenti di miti; secolo dell'illuminismo capovolgitore: d'altra parte, secolo tradizionalista. Guardate a Rousseau e a tutti gli altri enciclopedisti: abbracciano come santa la causa del melodramma italiano, ligio ai voleri più autocratici della tradizione, e al contempo preparano, prima con la teoria e poi con la ghigliottina, la strada ad un nuovo, rivoluzionato ordinamento sociale.

Disordine nell'ordine supremo anche in musica; tradizione, rivoluzione, urto di miti classici con atteggiamenti romantici, ansie e turbamenti fermentati in calori inattesi, calme inespressive, ombre e luci, vivacità ed irrequietezza di giuochi, imperturbabilità di pose severe e statiche. Irrazionale e razionale; realtà e sogno; sacro e profano. È questo tentare e provare, questo abbandonare per riprendere, questo accettare per rinnegare, questo legare in fascio forze di entità disparate, questo accomunare ed affraternare stati d'animo divergenti, a determinare l'avvento di un ordine, di quell'ordine superiore che distingue, in ogni caso, il razionalismo settecentesco.

* * *

In profondità ed in estensione abbiamo studiato la musica per strumenti dell'Albinoni, seguendolo lungo il suo lungo cammino di compositore, tra il 1694 (*Sonate a tre*, op. I) e il 1735 (*Sei sinfonie a quattro*). Ed ecco ora, ad esame ultimato, si fa prepotente il bisogno di prospettare la definitiva figura dell'artista veneziano sullo schermo della storia. Dirò subito che egli resta un esempio unico, isolato, acutamente indicatore nella storia dello strumentalismo settecentesco; tanto diverso, nel suo complesso spirituale ed estetico, anche da coloro che più gli furono vicini come contemporaneità di lavoro, identità di suggerimenti etnico-artistici, per comune origine e sviluppo formativo: Benedetto Marcello e Antonio Vivaldi.

Ma, a questo punto, mi domando: è il caso di collocare l'Albinoni nell'orbita tracciata, con forza centripeta, dal Vivaldi in quel medesimo periodo di lavoro? E può il Nostro essere considerato, per avventura, un addentellato, una filiazione, un portato di quell'altra grande figura di « dilettante » che è Benedetto Marcello, nobile veneziano, anch'egli agente entro quegli stessi limiti di tempo? Prima di rispondere a queste non semplici domande, è necessario non trascurare i seguenti punti. Sino ad oggi due potevano considerarsi i rappresen-

tanti tipici dello strumentalismo veneziano tra Legrenzi e Galuppi: Vivaldi e Marcello. Al Prete Rosso oggi si è venuto riconoscendo, e con quanta fatica, tutto il merito che gli spetta; ormai egli fa parte della storia, nella quale occupa una chiara posizione, anche se non ancora completamente definita (e ciò potrà essere allorchè il Torrefranca avrà esaurito l'esame e speriamo, almeno, la pubblicazione parziale della voluminosa raccolta di Concerti inediti da lui rintracciata e che attende la sua ora, e di cui un saggio luminoso è il Concerto in *sol min.* pubblicato dal Torrefranca stesso).

Ma è questo un merito del nostro secolo. Vivaldi, per tutto l'Ottocento non suscitò forti echi nella letteratura critica e storica. La sua voce non fu accolta. D'altra parte, ciò non avvenne per colpa del suo detrattore e satirico caricaturista Benedetto Marcello, il quale ebbe, per tutto il Settecento e per tutto il secolo successivo, ammiratori fanatici. Basterà sfogliare l'enorme e bizzarra ed enciclopedica letteratura del XVIII secolo (e parlo di letteratura critica storica filosofica e pedagogica) per trovare il nome di questo « dilettante e nobile veneziano » come quello del « padre della moderna musica », del « secondo Palestrina » (naturalmente si pensava al Marcello dei « Salmi »). Ad ogni modo Vivaldi e Marcello hanno rappresentato sino ad oggi i due filoni, le matrici produttive più o meno affioranti, epoca per epoca, della scuola veneziana, dunque la linea, l'essenza artistica di uno stile veneziano.

Oggi un terzo elemento s'impone, e vuol essere affiancato a quel binomio; si costituisce e si afferma un nuovo trinomio: Vivaldi-Albinoni-Marcello. Intorno ad esso gravitano entità minori: Caldara, Bonporti, Taglietti, Gentili, Alessandro Marcello. Parlo, s'intende, di musicisti dei quali ho potuto saggiare, qua e là, opere e stile.

Ed ora rispondo alle due domande che mi son fatte or è poco. Tra l'Albinoni e Marcello sono punti di contatto; ma, in verità, non di tale forza da consacrare una affinità stilistica e spirituale. I *Concerti a cinque*, con oboe e senza oboe, del primo « dilettante » hanno in comune con l'autore del *Teatro alla Moda*, fisionomie tematiche, schemi ritmici, procedimenti armonici, figurazioni contrappuntistiche; originati tutti da una comune indole regionale. È facile ritrovare nel Marcello, l'eco di una melodia albinoniana; ma, secondo me, è questo il risultato dello spiccatissimo carattere etnico che ritroviamo nella musica strumentale veneziana di questo periodo; realtà tanto evidente, quanto, e forse più, quella, che è stata oggetto di generale constatazione, della scuola napoletana successiva.

Tra Vivaldi e Albinoni, invece, abbiamo messo in luce tali e tanti punti di reciproco riferimento, soprattutto formali, che si resta perplessi prima di trovare una risposta assennata alla seguente domanda: quale dei due agì tanto prepotentemente sull'altro? Tale domanda ad esame appena iniziato dell'opera albinoniana mi apparve sponta-

nea, ed ora il corso dell'analisi, completa e particolare, di essa mi porta alle seguenti conclusioni: Vivaldi è il « professionista », Albinoni è il « dilettante »; « professionista » il Vivaldi per distinguerlo dal « dilettante » Albinoni: pertanto i due termini vanno sempre intesi nel senso settecentesco che loro abbiamo assegnato sin dalle prime pagine di questo lavoro. Chè se dovessimo adoperare il termine nel senso moderno, esso verrebbe usato assai poco a proposito: Vivaldi è troppo rivoluzionario, arrischiando persino il dilettantismo, per esser detto « professionista ». Ambedue veneziani, nascono a pochi anni di distanza l'uno dall'altro; (Vivaldi nel '69, Albinoni nel '71) la loro formazione avviene parallelamente e contemporaneamente; azzardato quindi sarebbe voler stabilire quale dei due abbia influito sull'altro. A me pare, semmai, più logica la derivazione di entrambe i due strumentalisti da una fonte comune (Venezia-Legrenzi). Essi costituiscono, sul nascere, un unico corso che, subito, si divide in due rami principali; l'uno (Vivaldi) ha sortito un percorso più variato, più tortuoso, più capriccioso e, al tempo stesso, più veloce e più pittoresco, fatto di piccole rapide, di larghe e spazianti conche, di allargamenti e di stringimenti della valle tra cui scorre; l'altro (Albinoni) ha un alveo più uniforme, forse più maestoso e gonfio d'acque, rettilineo in gran parte, tuttavia dotato di anse improvvise che schiudono alla vista panorami impensati; e appunto perchè impreveduti, l'effetto del contrasto ci meraviglia e ci commuove, forse più della continuità variata e colorita del Vivaldi. Tutte e due le valli sono ubertose e fertili; anzi può dirsi che sia la fertilità di una stessa plaga, di una stessa zona storica; chè Vivaldi (e con tale paragone settecentescamente arteaghiano ho voluto significare appunto questo) è l'artista creatore per eccellenza di essenze e di forme musicali più piene di improvvisazione ma di una intensità di vita eccezionale; Albinoni sta invece in bilico su una posizione di tradizionalista e di rivoluzionario. È l'assertore del contrappunto: inteso non solo come saggio di abilità di scrittore, ed in quanto corretto coordinatore di segni musicali, ma, anzi tutto, come interpretazione ed esplicazione soggettiva di una forma e di una formula. Questa pratica non lo distoglie, tuttavia, dalle forti emozioni musicali suscitate in lui dall'istinto creatore, e dai più mobili fantasmi, sì che le sue composizioni sono, talora, fermi e statici, ma corretti, racconti, pieni di ispirazione, e altre volte, invece, variati, coloriti e mutevoli episodi.

Ed è a questo punto che, logicamente, si innesta la precedente conclusione, alla quale è pervenuta la più recente valutazione critica delle caratteristiche dello spirito creativo settecentesco, per formulare il seguente corollario, altrettanto logico e necessario per una definitiva dimostrazione della personalità albinoniana: l'Albinoni è un vero *soggetto* settecentesco. La sua arte strumentale è il risultato vivo ed agente di tanti intimi e antitetici processi emotivi, fantastici, intel-

lettuali, stilistici. Quando si pensi all'Albinoni delle *Sonate a tre* op. I (1694) e a quanto abbiamo in esse ritrovato; quando, cioè, si fissi un solo istante l'attenzione critica sugli elementi contraddittorii che, in embrione, risultano in quest'opera: quadratura corelliana (contrappunto stretto, severità di procedimenti narrativi) e, insieme, attitudine al contrasto emotivo più vivo, più romantico; quando si consideri lo stacco e il contrasto, non solo formali ma in primo luogo etici, che uniscono i *Concerti* e le *Sonate a cinque* dell'op. II, in un tutto sì armonico e ordinato; quando si mediti, insomma, su quelli che sono i risultati della complessiva opera strumentale albinoniana, e su quelli che sono stati gli stadii emotivi per i quali spirito e fantasia sono passati dalle *Sonate a tre* op. I alle *Sei sinfonie a quattro* (1694-1735); non si potrà negare che l'Albinoni è forse tra i più tipici strumentalisti settecenteschi e non solo tra quelli di transizione; vero uomo del suo secolo, più del Marcello e, sotto certo aspetto, più del Vivaldi. Il primo, il « nobile dilettante », non subisce, nel corso della sua carriera, tanti categorici imperativi contrastanti (necessità psicologiche di un carattere meno vibratile) quanti, invece, ne subisce il « borghese dilettante »; il secondo, il professionista Vivaldi, è esso stesso, in questo senso, dissimile dall'Albinoni. In tutta la sua enorme produzione strumentale, sino ad oggi conosciuta, fatta di opere numerate e non numerate, partendo dalle pagine giovanili per giungere a quelle della sua più piena maturità stilistica, ritroviamo invero i segni di sì cocenti palpitanti alternative spirituali; tuttavia non sono esse sin dal loro primo presentarsi così evidenti marcate ed essenziali quali appaiono invece nelle primissime musiche albinoniane per strumenti. Superato è l'Albinoni invece dal Prete Rosso nella frequenza delle emozioni che ormai, dopo i recenti accertamenti torrefranchiani, sono da definirsi romantiche, nella loro durata, continuità e coerenza. Non vi son dubbi in proposito. Ciò che sorprende poi, secondo le recenti dimostrazioni dello stesso storico, è che questo fermentare romantico si sia acquetato in un quarto stile di dichiarata sostanza mozartiana: un Mozart, s'intende, avanti lettera. Ma anche l'Albinoni, se denota di essere legatissimo alla tradizione in tanta parte della sua produzione strumentale, in molti altri luoghi, al contrario; svela di essere più avanti di tutti in quanto ad illuminazioni improvvise del futuro.

Egli ubbidisce alla ragione e all'istinto. Gli nasce dalla prima la volontà di studiare e di assimilare dagli antichi e più autorevoli esempi; nonchè il rispetto per le forme solide ben costruite e squadrate, seppur convenzionali, pregne di calcoli architettonici perfettamente risolti; dall'istinto gli viene lo slancio verso qualcosa di assolutamente nuovo che egli non ancora intende in tutta la sua portata storica, ma da cui è allettato e tentato ogni volta la sua ragione è stanca di comandare e lascia libero sfogo alle emozioni che appunto il suo istinto accoglie e manifesta con liberalità di accenti. E ritorno, per esem⁴

plificare, all'op. I: si ricorderà come l'uso di determinate tonalità in *minore*, quasi del tutto inusitate nel 1694, degli *Adagio*, (*fa min.* fra tutte), provocava, dopo il denso e complesso incedere del contrappunto fugato negli *Allegro*, un vero e proprio abbandono del sentimento, quasi rilassamento spirituale, riducendo la precedente accesa atmosfera a un velo come di nube lontana e vagante. A ribadire la posizione tipica del Nostro, tra tutti gli strumentalisti a lui contemporanei, servono particolarmente, tra ogni altra testimonianza, le conclusioni cui sono arrivato dopo l'esame totale dell'op. II, con i suoi *Concerti e Sonate a cinque*, contemporanea, o quasi, dell'op. I. Infatti vi si attua un piano ardito: l'accostamento formale ed etico della Sonata in stile polifonico, al Concerto in stile omoritmico (Sonata 1^a, IV tempo, Sonata 3^a, IV tempo, Sonata 5^a, I tempo, Sonata 6^a, IV tempo), mentre, con tutta disinvoltura, lo stile strettamente polifonico della *Sonata a cinque* seguita a mantenersi nel suo orizzontalismo più scrupoloso.

Le *Sonate per violino e basso continuo* sono altri documenti probativi che depongono in questo senso; tanto che dall'analisi delle opp. IV e VI (1704-1711), nonchè dallo studio delle Sonate della Raccolta J. Roger (1718), sono risultati, accanto a stilizzati ed arcaici atteggiamenti strumentali, addirittura accenni diretti al virtuosismo romantico paganiniano (Sonata 2^a, op. IV).

In un medesimo periodo di lavoro, l'Albinoni pensa e scrive le sue due ultime opere contrassegnate da numeri: l'VIII e la IX (1722 circa). Ed è questo un esempio più unico che raro, nella storia dello strumentalismo italiano, per la sua ricchezza di elementi contraddittori oltremodo istruttivi ai fini della complessità emotiva ed intellettuale di un artista creatore. L'op. VIII, coi suoi Canoni fugati, è l'ultimo tributo della scolastica e dell'accademia alla tradizione; l'op. IX coi suoi Concerti con e senza oboe è la definitiva, più completa e vasta accettazione, nello strumentalismo italiano settecentesco, dei valori concertistici intesi come rinnovamento di valori musicali nell'orbita della totale attività dello spirito artistico e sociale di quel secolo. Ma l'op. VIII sta a denotare, oltre tutto, che l'Albinoni, mentre con un occhio guarda al futuro, con l'altro è sempre intento al passato; eppure quest'occhio, forse involontariamente, (e qui sta il reale valore dell'atteggiamento) interpreta a suo modo, ovvero non sempre obbedisce ai comandi della ragione: intendo riferirmi a quei tali Canoni delle Sonate 5^a e 6^a nei quali tutto — senso tonale, impianto tematico, afflato generale — depone in favore della nostra tesi: l'Albinoni è il più tormentato, in senso artistico, di tutti i musicisti a lui contemporanei; e quindi più di tutti frutto del suo secolo e della sua società.

Ma non va dimenticato l'Albinoni melodrammista; tener presente che egli esordisce in uno stesso anno, 1694, e come strumentalista e come operista; che cioè egli, sin da principio, non sa separare le due

attività. Per restare nel Veneto, Bonporti non si occupa di teatro lirico, Marcello nè meno, Vivaldi giunge alle scene nel 1713 dopo circa vent'anni di intenso lavoro strumentale. Cosa deduciamo da queste considerazioni? Un'altra prova della particolare indole del violinista Albinoni che, fino dai suoi primi anni di lavoro, nulla lascia di intentato, ma tutto vuol conoscere in un generoso impeto di vita. E si badi che le testimonianze dei contemporanei lo consegnano alla storia come fortunatissimo scrittore per le scene liriche appunto per una sua « facile e popolare inventiva ». Peccato non conoscere questo Albinoni, l'Albinoni operista; certamente avrebbe egli potuto servire ad avvalorare il nostro giudizio. Il quale, tuttavia, resta confermato dal fatto in sè e per sè: dall'essere egli melodrammista, dall'aver egli, cioè, coltivato anche questo genere che più sta a significare l'attaccamento alla tradizione.

Spazia, con larghezza d'ali, l'Albinoni veneziano, sugli orizzonti musicali del Settecento. Austeramente composto e dignitoso, si libra in voli discendenti e ascendenti; servendosi dei primi per ricercare in terra il cibo quotidiano onde rinnovare sostentamento alle sue forze che lo portino poi su, in alto, verso più eccelse vette da dove scrutare con occhi sensibilissimi le estreme lontananze. In terra è la sostanza, è la fonte sicura rigeneratrice; sostanza corelliana; la realtà. E su, verso l'alto, è l'ignoto, è l'intentato, l'anelante ricerca di cose mai viste, di spettacoli lontani, tanto lontani, pieni di mistero e di tentazione romantica.

Rivoluzionario non è l'Albinoni, nel senso più completo del termine; non lo è perchè a lui è mancata appunto la forza e l'impulso di una sola idea fondamentale. Molte sono invece le sue intime rivoluzioni ed evoluzioni che possiamo identificare nei contrasti stilistici delle sue opere strumentali. Egli è l'artista che porta seco molteplici germi fecondatori capaci di riprodursi in numero e in potenza tali da generare la *vera idea* nuova, in una rivoluzione dello spirito e della fantasia.

E non mancò la rivoluzione; e completa fu la sua missione. Al l'Albinoni tocca un posto ideale nella storia di questo rivolgimento; la sua arte ne fu decisamente il prodromo etico ed estetico. Un anticipatore, un preparatore egli resta e tale lo accogliamo, oggi, ad esame ultimato e definitivo della sua nobile opera, storicamente tanto preziosa.

Genova, 1943.

Appendice di documenti biografici

ATTO DI NASCITA DI TOMASO ALBINONI

Parrocchia di San Marco.

Nascite di San Moisè; Reg. 7, carte 59.

Tomaso Zuanne fio del Signor Antonio Albinoni cartoler, del Signor Tomaso, et la Signora Lucretia sua consorte nato li 8 detto. Compadre l'Ecc.mo Signor Francesco Cima medico del signor Zorzi, della Contrà di San Barnaba, et fu battezzato da me P. Hippolito Gravoni Diacono Titolare.

Adi 14 Zugno 1671

TESTAMENTO DI ANTONIO ALBINONI
VERGATO IL 16 NOV. 1705

Venezia. R. Archivio di Stato. Testamenti. B. 624.

Laus Dei adì 16 novembre 1705. Venetia.

Conoscendo io Antonio Albinoni quodam Tomaso, cartoler al segno del Diamante, che chi è nato in questo mondo, deve finalmente morire, onde essendo certa la morte, et incerta l'hora di quella, ho risolto per non lasciare le cose mie inordinate, et acciò che doppo la mia morte non naschino sconcerti tra li miei figlioli disponer di quelle sostanze, ed efetti, che da Sua Divina Maestà mi sono state per sua infinita misericordia somministrate, e col mezo de miei sudori, e fatiche acquistate, a questo fine dunque ho fatto da persona mia confidente scriver il presente mio testamento, et ultime volontà, perchè sottoscritto di mio pugno e presentato in mano di pubblico nodaro, seguita la mia morte sia pontualmente esequito.

Primieramente raccomandando l'anima mia etc.
(omissis)

Voglio seguita la mia morte esser sepolto nella Sacrestia della Chiesa dell'Ascensione, et fata una busa sij posto il mio cadavere in una cassa di Iarese, supplicando li Signori Governatori et Guardiani di detta Scuola farmi questa gratia per li miei benemeriti, et caso non volessero farmi questa, voglio che dall'infrascritto mio commissario sij fatto alla Scuola stessa quel regalo che stimerà più proprio.

Ordino et espressamente voglio che avanti il mio corpo sij sepolto mi siino fatte celebrare nella detta Chiesa dell'Ascensione messe n. 100 e nella Chiesa della mia contrada altre messe n. 50. E più per il corso d'anni dodeci mi siano fatte celebrare dalli infrascritti miei heredi nella Chiesa predetta dell'Ascensione una messa quotidiana in suffragio dell'anima mia, confidando nella divina misericordia che col



Benignissimo Lettore.



Esfenderti la solita tua Cortesia, se volessi darti eccitamento a praticarla verso di chi ne tiene una lunga esperienza nella Serie di tanti Drami rappresentati in tutti li Teatri di Venetia. Assicurato perciò della tua somma bontà, mi refringo ad inuitarti in quello di S. Cassiano, per edire la Virtù del Signor Tomaso Albinoni, che pone in dubbio, se debbasi onorare col solo titolo di Dilettante, è pure di perfetto Maestro nella Musica. Certo, che ti farà stupire. Vieni ad ascoltarlo senza passione, e conoscerai, ch'io non mentisco.

Le Voci, Deità, Fato, Destino, e cose simili sono Poetiche espressioni, non sentimenti Cattolici. Vivi felice.

INTER-

TAVOLA XII

"Tigrane re d' Armenia", quarto melodramma dell' Albinoni. Invito ai lettori dell' autore del libretto.

mezo delli sopradetti sacrificij quotidiani nel corso d'anni dodeci sopradetti mi restino rimesse le mie colpe, e questo lo faccio per non obligar li miei heredi ad investitura di mansionaria, ma ben intendo che resti obligata tutta la mia heredità alla celebratione delle sopradette messe per detto tempo d'anni dodeci, quali spirati resti la medesima libera da detto obbligo.

Mi ritrovo ancora una figliola nubile nominata Catina, a questa voglio che del corpo del mio residuo li sia dato dalli miei heredi o commissario per conto di una dote ducati cinquemille correnti, cioè ducati quattro mille in contanti e ducati mille in tanti mobili, havendo così all'altre mie due figliole maritate data la sua dote in simil summa, come da loro contratti, così che con la dote ad ogni una di esse costituita non possino pretender altro dalla mia eredità nè di paterno, nè di materno.

Et perchè potrebbe essere che seguita la mia morte subito non capitasse occasione di accompagnarsi Catina mia figliuola, voglio che li sopradetti ducati 4000 de contanti che li lascio li sijno investiti, perchè il capitale et pro resti a sua libera dispositione, ma li ducati mille de mobili li sijno consegnati al tempo del suo maritar, o monacar.

Item lascio alle sopradette tre mie figliole, Anzoleta, Justine et Catina ducati vinticinque per cadauna in segno d'amore per una volta tanto, acciò preghino Sua Divina Maestà per l'anima mia, e della qui Sig.ra Anzola Pasineta nostra benefattrice.

Item lascio per raggion di legato a Tomaso mio figliolo la sola botegha a S. Moisè, della quale al presente mi servo per raspar carte, e che già tempo era abitata d'Almorò Costa per ducati trenta, conditionata però dopo di lui nè suoi figliuoli maschi, e descendenti maschi di Zuanne e Domenego altri miei figlioli, e ciò non ostante la donatione da me fatta della detta botegha a tutti li detti miei figlioli, cosichè se intendessero Zuanne et Domenego suoi fratelli haver atione sopra deta botega, doverano risarcir deto Tomaso di quanto lo spogliassero.

Item lascio per raggion di legato a Zuanne e Domenego miei figlioli la casa et boteghe da me habitate in contrà di San Moisè, esclusa quella lascio a Tomaso, con tutti gli oblighi che sopra quelle s'atrovano non volendo che in detta casa e boteghe habbi alcuna ingerenza, nè pretesa Tomaso altro mio figliolo.

Et perchè desidero et è mia ferma volontà che la casa et boteghe sopradette restino sempre nelli detti due miei figlioli maschi, voglio et ordino che la medesima casa et boteghe siano prima godute da detti due miei figlioli Zuanne e Domenego, dopo di loro da loro figlioli maschi, e poi da descendentì loro maschi in infinito sino ne saranno, escluse sempre et in ogni caso le femine, non potendo alcuno di essi nè vender, nè impegnar le medeme, ma goderle durante le loro vite, e non vi essendo più discendentì maschi da detti due miei figlioli, da

loro figlioli et da descendenti loro maschi, in tal caso succedino li discendenti maschi di Tomaso altro mio figliolo, et vadi di maschio in maschio sino ne saranno in perpetuo, così l'ultimo discendente maschio de Ca' Albinoni discendente da detti miei figlioli possi della casa e boteghe predette disporre, nè in altro caso alcuno possi disporre se non l'ultimo maschio superstite de Ca' Albinoni come sopra discendente da detti miei figlioli.

Dichiaro però, che Tomaso mio figliolo, sua moglie, ne suoi figlioli non possino mai habitare nella mia casa ne di Venetia, ne di Villa con l'altri miei figlioli, se non quando detti miei figlioli e suoi fratelli acconsentissero volontariamente, che così poi volendo faccino quello che ad essi parerà più proprio, che in ciò li lascio in libertà.

Item lascio a tutte le serve, garzoni et lavoranti che s'attroveranno al mio servizio al tempo della mia morte, ducati cinque per cadauno per una volta tanto acciò preghino il Signor Iddio per l'anima mia et della quondam Signora Anzola Pasineta.

Item lascio a tutte le mistre che al tempo della mia morte lavoreranno nella mia botegha mezo ducato per una volta tanto acciò preghino il Signor Iddio per l'anima mia et della quondam Signora Anzola Pasineta.

Eredi miei universali et residuali di tutti e cadaun altri miei beni, mobili, stabili, raggioni, attioni, crediti et d'ogni altra cosa a me spettante e pertinente istituisco e lascio li sopradetti tre miei figlioli Tomaso, Zuanne, e Domenego Albinoni egualmente liberi patroni del tutto. Pregandoli instantemente far celledrar più sacrificij che potranno per l'anima della quondam Signora Anzola Pasineta et suoi defonti, havendo dalla medema riceputo quelli beneficij che loro sano, e perciò li prego in ricompensa di questa gratitudine.

Et perchè voglio che sij continuato il mio negotio di cartoler voglio et ordino che nel medemo negotio si debbi impiegare et assister il detto Zuanne mio figliolo con la soprintendenza de Domenego suo fratello, senza che Tomaso habbi ingerenza alcuna, solo che di conseguire la sua terza porzione d'utili dal medemo negotio provenienti, che li doverà esser corrisposta dalli sopradetti Zuanne et Domenego.

E caso che detto Zuanne non volesse assister al detto negotio, et impiego, in tal caso debbi assister Tomaso altro mio figliolo, ma con la soprintendenza del detto Domenego altro mio figliolo et suo fratello, dovendo in tal caso conseguire et ricevere detto Zuanne la sua terza porzione d'utili dalli detti Domenego et Tomaso.

Et perchè ogni uno habbi la sua intiera portione di utili, doverà ogn'anno farsi il bilanzo, e se alcuno de' miei figlioli volesse incorporar dal mio negotio de cartoler la sua portione de capitale, in tal caso, quello sarà all'assistenza del medemo negotio, doverà esborsar l'equivalente del capitale a quello che la ricercasse, spettante a ducati mille all'anno, sempre però fornito il Carnevale sino all'intiero del

suo havere di capitale che li potesse aspettare, ne d'altro in questo tempo sia tenuto senza corrisponsione alcuna d'utili del capitale, che di sua ragione restasse, spettante a quello che l'havesse ricercato, intendendosi escluso a fatto dal detto negotio, ma solo creditor del capital da conseguir a ducati mille all'anno sin'all'intero del suo avere.

Dichiaro, che se per accidente, che non credo, Zuanne mio figliolo non si governasse con prudenza, così che o giocasse, o consumasse li capitali da me lasciati, in tal caso voglio, che Domenego mio figliolo come mio Commissario habbi tutta la soprintendenza, e possi consegnar al detto Zuanne la sua portione di capitale a ducati mille all'anno come sopra fornito il Carnevale, et così di anno in anno sino all'intero senz'utile di sorte alcuna per il capitale che restasse di sua ragione, et escluderlo dal negotio medemo, supplicandoli tutti detti miei figlioli a star uniti, amarsi, et a ricordarsi il timor de Dio, che così facendo mai periranno, et augmenteranno le loro fortune, a' quali li lascio la mia beneditione.

Aggiungo e dichiaro che se al tempo della mia morte non s'attrovasse capitale sufficiente nel mio negotio di cartoler che ogn'uno de detti miei figlioli debbi poner il suo terzo per quello accrescer alla summa, che sarà sufficiente per ricavarne quell'utile che ad ogn'uno possi coadiuvare, e caso alcuno de detti miei figlioli non volesse poner il suo terzo, in tal caso sij in libertà del mio Commissario di consegnarli la sua terza portione di quello si attrovasse a raggion de ducati mille all'anno senza utili di sorte alcuna al fine del Carnevale come ho detto di sopra, et escluderlo dal negotio medemo.

Commissario et essecutore del presente mio testamento et dispositione lascio et instituisco Domenego mio figliolo, quale prego d'assistere con quell'amore fraterno che è suo proprio non volendo per espresso che sij tenuto de quanto opererà render conto di sorte alcuna a chi si sij conoscendolo di certa integrità et coscienza, et questo è il mio testamento, et ultima volontà a laude di Sua Divina Maestà.

Voglio che sij subito mandato un religioso di buoni costumi a ricever il perdono d'Assisi per l'anima mia et facta dir dietro le mura de Roma a S. Lorenzo la messa privilegiata per l'anima mia, come pure fatta celebrare la messa di S. Veneranda al primo lunedì dopo la mia morte.

Io Antonio Albinoni afermo quanto di sopra proprio si contiene.

Die mercurij 23 mensis Januarij 1708. M. V.

Publicatum fuit stante morte testatoris viso cadavere ad instantiam. DD. Thomasi, Dominici et Iohannis Albinoni.

**STATO LIBERO DI MARGHERITA RIMONDI
MOGLIE DI TOMASO ALBINONI**

Curia Patriarcale di Venezia. Stato libero del 1705.

Margherita Rimondi di Francesco Veronese d'anni 21.

Teste: Molin da San Gregorio.

» **Don Biffi Maestro di Cappella di San Marco.**

ATTI DI NASCITA DEI SEI FIGLIUOLI DI TOMASO ALBINONI

Parrocchia di S. Trovaso, dai registri dei battesimi.
Reg. n. 6, carte 293.

Adì 27 marzo 1707

Antonio Francesco figlio del Sig. Tomaso Albinoni la madre la Signora Margarita (sua consorte) nato li 22 detto compare alla Fonte fu il N. H. Ser Almorò Dolfin fu de Mr. Lunardo Proc. di Contrà nostra. Comare levatrice la Sig.ra Anna Maria Belli di Contrà di San Paolo. Battezzò il Rev. Sig. D. Lorenzo Slatcovich, secondo titolato in S. Tomà de licentia Parochi.

Parrocchia di S. Trovaso, dai registri dei battesimi.
Reg. n. 6, carte 317.

Adì 20 novembre 1708.

Zuannè Antonio figlio del Sig. Tomaso Albinoni del Sig. Antonio, la madre la Sig.ra Margarita (sua legittima consorte) nacque li 11 detto. Compare alla Fonte fu il Sig. Marchese Francesco Gerolamo Crevena, milanese del quondam Francesco Gerolamo di Contrà di Santa Croce. Levatrice la Belli di Contrà di San Polo. Battezzò P. Giovan Battista Guarnieri Diacono Titolato di Chiesa de licentia Parochi.

Parrocchia di San Trovaso, dai registri dei battesimi.
Registro n. 6, carte 366.

Adì 5 aprile 1712

Lugrecia Antonia figlia del Sig. Tomaso Albinoni quondam Antonio, la madre la Sig.ra Margarita (sua legittima consorte) nata li 29

marzo 1712. Compare alla Fonte fu il N. H. Ser Lunardo Dolfin de Ser Almorò di Contrà nostra. Levatrice la Sig.ra Anna Maria Belli di Contrà di San Polo. Battezzò il Sig. Pievan Guarnieri 2.o.

Parrocchia di San Trovaso, dai registri dei Battesimi.

Registro n. 7, carte 6.

Adì 12 luglio 1713

Francesca Maria figlia del Sig. Tomaso Albinoni quondam Antonio, la madre la Sig.ra Margarita (sua legittima consorte) nata li 5 detto. Compare alla Fonte fu il N. H. Ser Zuanne Basadonna fu di M.r Gerolamo Proc.r di Contrà nostra. Allevatrice la Furiana di Contrà di San Polo. Battezzò il Signor Pievan Guarnieri 2.o.

Parrocchia di San Trovaso, dai registri dei Battesimi.

Registro n. 7, carte 59.

Adì 8 ottobre 1716

Michel Gerolamo figlio del Sig.r Tomaso Albinoni quondam Antonio, e della Sig.ra Margarita Raimondi quondam Francesco (sua legittima consorte) nato li 29 detto. Compare alla Fonte fu il N. H. Ser Zuanne Civran fu de Ser Piero di Contrà di San Giovanni Grisostomo. Allevatrice la Sig.ra Anzola Armani di Contrà di San Silvestro. Battezzò il Sig. Pievan Guarnieri 2.o.

Parrocchia di San Trovaso, dai registri dei battesimi.

Registro n. 7, carte 82.

Adì 28 giugno 1718

Francesca Antonia figlia del Clar.mo Sig. Tomaso Albinoni quondam Antonio, la madre la Clar.ma Sig.ra Margarita Rimondi quondam Francesco sua legittima consorte, nata li 12 detto. Compare alla Fonte fu il N. H. Ser Lunardo Dolfin de Ser Almorò di Contrà nostra. Allevatrice la Sig.ra Anzola Armano di Contrà di San Silvestro. Battezzò il Sig. Pievan Guarnieri 2.o.

DENUNCIA DEL DOMICILIO DELLA FAMIGLIA ALBINONI

1712 Caseggiato San Trovaso.

N. 294 Borgo dalla parte delli Eremiti sopra la fundamenta di Cà Morosini.

Casa del Signor Pietro Boldrini affittata al Signor Tomaso Albinoni per ducati 80 correnti, come da affittanza 1 luglio 1705 con orto per uso.

NOTIFICHE AI DIECI SAVIJ DEI BENI DEI TRE FRATELLI
ALBINONI IN OCCASIONE DELLA « REDECIMA »
(1712 - 21 maggio)

Venezia. R. Archivio di Stato. Savij alle Decime. B. 293.
1712 - 21 maggio

Ill.mi, Ecc.mi Signori Dieci Savij.

In essecution della parte dell'Ecc.mo Senato do in notte io Tomaso Albinoni quondam Antonio, una bottega posta in Frezzaria di peruchier, tenuta ad affitto da D. Luca Negri peruchier, e paga d'affitto ducati vinticinque all'anno, val duc. 25.

Io Tomaso Albinoni affermo quanto di sopra, abito a San Trovaso.

Venezia. R. Archivio di Stato. Savij alle Decime. B. 280.
1712 - 21 maggio

Ill.mi et Ecc.mi Signori Dieci Savij sopra le Decime.

In obbedienza della Parte dell'Ecc.mo Senato per la nova reddecima, io Zuanne Albinoni quondam Antonio, do in notte li miei pochi beni tocatomi per le divisioni con miei fratelli.

Venetia; in Contrà di San Moisè in Frazzaria, portion di casa cioè primo soler con bottega sotto la medesima da cartoler all'insegna del Diamante, il tutto serve per mio uso et habitatione.

Io Zuanne Albinoni affermo.

Venezia. R. Archivio di Stato. Savij alle Decime. B. 280.

1712 - 21 maggio

Ill.mo et Ecc.mi Signori Dieci Savij.

In esecutioni della parte dell'Ecc. Senato in materia di dar in nota li beni, do in notte io D.r Domenico Albinoni quondam Antonio li qui sottoscritti beni.

La metà d'una casa cioè il soler di sopra posto in Contrà di San Moisè in Frezzaria, la quale tengo per proprio uso.

Item una bottega da sartor sotto detta casa tenuta ad affitto da Antonio Sabini e Zuanne Scolari per ducati vinticinque all'anno.

Io D.r Domenico Albinoni affermo quanto di sopra et habito a San Moisè.

Venezia. R. Archivio di Stato. Savij alle Decime. B. 280. N. 456.

1712 - 21 maggio

Ill.mi et Ecc.mi Signori Dieci Savij.

In esecution della Parte dell'Ecc.mo Senato do in nota io Domenico Albinoni per nome mio et fratelli li qui sottoscritti beni che sono pro indivisi.

In Villa di Pratto, territorio del Friuli, una possession tenuta alla parte con Marco e Zuanne fratelli corperadi detti dalla Granda della quale caviamo un anno per l'altro:

Formento stara dodeci circa.

Sorgo turco stara quatro circa.

Segala stara due circa.

Vena stara una circa.

Sorgo rosso stara quatro circa.

Miglio stara due circa.

Item in detta villa una casa dominical, e casa colonicha, orto e brolo di tavole due circa, quali teniamo per nostro uso.

Dei quali si paga d'aggravio all'anno ducati dieci al Rev. Trieste da Pordenon.

Io D.r Domenico Albinoni per nome mio e fratelli affermo quanto di sopra et habito a S. Moisè.

VOLTURA DI PROPRIETÀ DELLA SOSTANZA ALBINONI (1)

Venezia. Archivio di Stato.
Dieci Savij sopra le Decime in Rialto.

Traslato reg. 1304 c. 188.

Laus Deo 1721 9 agosto.

Per Zorzi Stamatello qm. Stamati deve dare a Eccellente Domenico Albinoni qm. Antonio ducati 9,6 per decima, e sono per la casa soler di sopra a San Moisè per uso... Altra casa con bottega a San Moisè... item una bottega da sartor sotto detta casa descritti nella conditione San Marco N. 455.

Per detto a Eccellente Domenico e fratelli Albinoni qm. Antonio: tutta la proprietà descritta nella conditione San Marco N. 456.

Per detto a Tomaso Albinoni qm. Antonio la bottega a San Moisè descritta nella conditione Ossoduro 474.

(1) Per debiti contratti dal padre Antonio, i figli dovettero, in virtù di atto notarile, (Traslato-Voltura di proprietà) cedere tutta la proprietà che ebbero in eredità dal padre stesso con testamento del 1705. Sicchè mentre il 1712 denunciano propri rispettivi e in comune beni, il 1721 ognuno cedette la propria parte, rimanendo così come prima, cioè senza alcuna proprietà.

Archivio di Stato Venezia. R. - Atti notaio Boldini B. 22.

28 luglio 1721

« Dovendo i fratelli Domenico e Tomaso Albinoni quondam Tomaso render sodisfatto esso Sig. Zorzi Stamatello delli ducati 6895:23, resto di suo credito, in ordine al sopra accordato e per esecuzione delle sentenze, atti e spazzi sopradetti, costituiti personalmente alla presenza di me Notaio e testimonij infrascritti, con quel miglior modo che possono per essi, eredi e successori loro, simul et in solidum, danno, cedono, liberamente rinunciano et in pagamento assegnano all'antedetto Sig. Zorzi Stamatello, quondam Stamati, qui presente, stipulante, accettante et in pagamento ricevente per 'esso, suoi eredi e successori:

un stabile dominicale in due solari, posto in questa città in Frezzaria, nella Contrà di S. Moisè, il solaro di sotto presentemente tenuto ad affitto da D. Andrea Modoto, che da quello paga duc. 70 all'anno da L. 6:4; et il solaro di sopra ora abitato dall'Ecc. Domenico Albinoni, calcolato anch'esso duc. 70 d'affitto annui;

item una bottega sotto detta casa dominicale, affittata a Giacomo Valvasoni sartor, che di quella annualmente paga ducati 32;

item altra bottega contigua affittata a D. Sebastiano Burotti dall'Acque per ducati 47 all'anno;

item un'altra bottega vicina al detto stabile dominical affittata a Maria e Marco fratelli Moro per duc. 50 annui.

Così che detto Sig. Stamatello et eredi suoi decreto che in perpetuo del stabile dominicale in due solari e botteghe antedette ne sia dal giorno d'oggi in avvenire libero et assoluto padrone.

Nodaro: Boldini.

Testimonij: Nicolao M. Arduini quondam S. Ricardi et D. Gaetano Martinelli quondam S. Iacomo.

ATTO DI MORTE DI MARGHERITA ALBINONI-RIMONDI

Parrocchia di San Trovaso.

Dai registri dei morti 1699-1721 Reg. 6 carte 306.

Adì 22 agosto 1721

La Signora Malgarita Rimondi consorte del Signor Tomaso Albinoni d'anni 37 in circa da febre et inflammatione negli intestini giorno due. Medici l'Eccellente Dolgiola e Zorbina. La farà seppellir il suddetto suo marito con il Capitolo.

ATTI DI MORTE DI TOMASO ALBINONI

Venezia. R. Archivio di Stato.

Provveditori alla Sanità.

Necrologi. Anno 1750. Reg. 938.

Adì 17 gennaio 1750

Tomaso quondam Antonio Albinoni d'anni 84 da febbre e cattaro
anni due. Medico Bernati. S. Barnaba.

Parrocchia dei Carmini, dai registri dell'ex di S. Barnaba.

Morti a carte 165.

Adì 17 gennaio 1750 M. V.

Il Signor Tomaso quondam Antonio Albinoni d'anni 84 in circa
obligato al letto da due anni per diabete febre e cataro.

Morse questa notte all'ore 10 in circa.

Medico Natale Bernardi.

Si sepelirà con Capitolo.

ELENCO COMPLETO DEGLI ESEMPLARI A STAMPA E MANOSCRITTI DELLE NOVE OPERE STRUMENTALI GIUNTI A NOI
E LORO LUOGHI DI CONSERVAZIONE

OPERA I

Sonate a tre

I edizione italiana. G. Sala, Venezia, 1694:

a Bologna: « G. B. Martini »: in cat. CC 165.

I edizione olandese. E. Roger, Amsterdam, N. 67:

a Berlino: « Schlossbibl. »: cat. Thouret, N. 33;

a Amburgo: « Bibl. d. Hansestadt »: in cat. ND VI
3561-Fol.;

a Bruxelles: « Cons. d. mus. »: in cat. N. 25.429;

a Londra: « British Mus. »: in cat. g 672.

II edizione olandese. Roger-Le Cene, Amsterdam:

a Parigi: « Bibl. Nat. »: in cat. V m7 1113.

Nella raccolta londinese settecentesca « Harmonia Mundi » si trova pubblicata la XII Sonata:

a Londra « British Museum. »: in cat. g 419;

a Bruxelles: « Cons. d. mus. »: in cat. n. 27.061.

Edizione moderna: una Sonata (N. 3) nel Nagels Archiv. (W. Upmeyer), Hannover, 1929.

OPERA II

Concerti a cinque

I edizione italiana. G. Sala, Venezia, 1700:

a Bologna: « G. B. Martini »: in cat. CC 166.

II edizione italiana. G. Sala, Venezia, 1707:

- a Bologna: « G. B. Martini »: in cat. CC 167;
- a Bruxelles: « Cons. d. mus. »: in cat. n. 7209.

I edizione olandese. E. Rogerr, Amsterdam, N. 7 (1695 circa):

- a Berlino: « Schlossbibl. »: cat. Thourel. N. 34;
- a Dresda: « Landesbibl. »: in cat. 2199 01;
- a Amburgo: « Bibl. d. Hansestadt »: in cat. ND VI 3201-Fol.;
- a Parigi: « Bibl. Nat. »: in cat. V m7 1675.

I edizione inglese. J. Walsh and J. Hare, Londra, 1710:

- a Londra: « British Museum. »: in cat. g 671 a;
- a Stoccolma: « Kungl. Mus. Akadem. bibl. ».

OPERA III

*Balletti a tre**Manoscritto autografo:*

- a Dresda: in cat. 2199/Q6a.

I edizione italiana. G. Sala, Venezia, 1701:

- a Bologna: « G. B. Martini »: in cat. CC 168.

II edizione italiana. G. Sala, Venezia, 1704:

- a Parigi: « Bibl. Nat. »: in cat. V m7 1114.

I edizione olandese. E. Roger, Amsterdam, N. 260:

- a Berlino: « Schlossbibl. »: cat. Thouret N. 33;
- a Parigi: « Bibl. Nat. »: in cat. V m7 1115;
- a Londra: « British Museum. »: in cat. h 24 (I);
- a Londra: « British Museum. »: in cat. h 24 (I);

Altra edizione olandese. P. Mortier, Amsterdam, 1710:

- a Londra: « British Museum »: in cat. g 671 c;
- a Stoccolma: « Kungl. Musik. Akadem. Bibl. ».

Manoscritti, non autografi (Balletti I, II, X, XI, XII):

- a Dresda: « Landesbibl. »: in cat. 2199/Q, 3-1,2,3,4, Q4-2.

OPERA IV

*Sonate a due**I edizione olandese. E. Roger, Amsterdam, 1704 circa:*

- a Bruxelles: « Cons. d. mus. »: in cat. n. 15087;
- a Parigi: « Bibl. Nat. »: in cat. V m7 684;

I edizione inglese. J. Walsh, Londra, 1712 circa:
a Lipsia: « Musikbibl. Peters ».

OPERA V

Concerti a cinque

I edizione italiana. G. Sala, Venezia, 1707:
a Venezia: « B. Marcello »: fondo « Correr », busta 21-30
N. 23.

II edizione italiana. G. Sala, Venezia, 1710:
a Bologna: « G. B. Martini »: in cat. CC 169.

I edizione olandese. E. Roger, Amsterdam, 1715 (268):
a Londra: « British Museum. »: in cat. g 671 6;
a Amburgo: « Bibl. d. Hansestadt »: in cat. ND VI 3630
Fol.;
a Stoccolma: « Lunds Univer. ».

*II edizione olandese. C. Le Cene, Amsterdam (N. 268)**

(Il N. di cat. della Casa Editrice non inganni: si tratta di una ristampa della I edizione E. Roger cui è stato mantenuto il vecchio N. d'ordine di pubblicazione).

a Berlino: « Schosbibl. »: cat. Thouret, N. 34;
a Parigi: « Bibl. Nat. »: in cat. V m7 685.

Manoscritto dell'epoca:

a Dresda: « Landesbibl. »: in cat. 2199/06.

Manoscritto moderno:

a Bruxelles: « Cons. d. Mus. »: in cat. N. 25.

OPERA VI

Trattenimenti per camera a due

I edizione olandese. E. Roger. Amsterdam (senza N. di cat., 1711 circa):

a Bologna: « G. B. Martini »: in cat. CC 170;
a Berlino: « Schlossbibl. »: cat. Thouret, N. 35;
a Bruxelles: « Cons. d. Mus. »: in cat. N. 24 479;
a Parigi: « Bibl. Nat. »: in cat. V m7 685.



TAVOLA XIII

Due pagine della Sonata 8^a, op. I, il cui tema servi a G. S. Bach per una sua Fuga a tre voci.

I edizione inglese. J. Walsh, Londra, (1730?):

- a Bruxelles: « Cons. d. Mus. »: in cat. N. 26376;
- a Londra: « British Museum. »: in cat. N. /24 (2).

Edizioni moderne:

- Sonate I, III, XI nel Nagels Archiv (W. Upmeyer e L. Schöffler), Hannover, 1928-31.

OPERA VII

Concerti a cinque

I edizione olandese. E. Roger et Charles Le Cene, Amsterdam (NN. di cat. 361-62):

- a Berlino: « Schlossbibl. »: cat. Thouret N. 36;
- a Darmstadt: « Landesbibl. »: in cat. mus. 3981;
- a Parigi: « Bibl. Nat. »: in cat. V m7 1677;
- a Stoccolma: « Lunds Univers. Bibl. »;
- a Bruxelles: « Cons. d. mus. »: in cat. N. 7211.

Manoscritto moderno:

- a Bruxelles: « Cons. d. mus. »: in cat. N. 1712.

OPERA VIII

Sonate e Balletti a tre

I edizione olandese. E. Roger et Ch. Le Cene, Amsterdam (N. di cat. 493, 1722 circa):

- a Berlino: « Schlossbibl. »: cat. Thouret, N. 37;
- a Dresda: « Landesbibl. »: in cat. 2199 Q6;
- a Darmstadt: « Landesbibl. »: in cat. Mus. 4056 (manca-
no le parti di violoncello e organo);
- a Bruxelles: « Cons. d. mus. »: in cat. N. 26687;
- a Londra: « British Mus. »: in cat. N. 24 a;
- a Linköping: « Landsbibl. ».

OPERA IX

Concerti a cinque

I edizione olandese. Ch. Le Cene, Amsterdam (N. di cat. 494-95, 1722 circa):

a Darmstadt: « Landesbibl. »: in cat. Mus. 4055;

a Londra: « British Mus. »: in cat. g 671 d;

II edizione olandese. J. Roger, Amsterdam (NN. di cat. 494-95):

a Napoli: « S. Pietro a Maiella »: in cat. 45 a 5-6 (mancano tutte le parti eccetto quella di violino primo).

Manoscritto moderno:

a Bruxelles: « Cons. d. mus. »: in cat. N. 25 431.

INDICE TEMATICO

Op. I. - SONATE A TRE

(Venezia - Sala, 1694)

SON. I.
(1)

Grave Allegro Largo

SON. II.
(2)

Grave Allegro Largo Vivace

(Ediz. Mod.: Nagels Musik-Archiv, Hannover 1929 Revisore: W. Uomejer)

SON. III.
(3)

Grave Allegro Grave

SON. IV.
(4)

Allegro Adagio Allegro e Presto

SON. V.
(15)

Grave Allegro

Grave Allegro

SON. VI.
(16)

Grave Allegro

Grave Allegro

SON. VII.
(17)

Grave Allegro

Grave Allegro

SON. VIII.
(18)

Grave Allegro

Grave Allegro

SON. IX.
(19)

Grave Allegro assai

Grave

Allegro

SON. X.
(10)

Grave

Allegro

SON. XI
(11)

Grave

Allegro

Grave

Allegro

(In "Harmonia Mundi...")

SON. XII
(12)

Grave

Allegro

Grave

Presto

Op. II. - SINFONIE E CONCERTI A CINQUE

(Amsterdam - Roger - 1693. C. 1695.)

SON. I
(13)

Grave Adagio

Allegro

Adagio

Allegro

CONC. I.
(14)

Allegro assai

Adagio

Allegro

SON. II.
(15)

Largo

Allegro

Grave

Allegro

CONC. II.
(16)

Allegro

Adagio

Presto

Adagio

Allegro

SON. III.
(17)

Grave

Allegro

Adagio

Allegro

CONC. III.
(18)

Allegro assai

Adagio

Allegro

SON. IV. (119)

Grave

Allegro assai

Adagio

Allegro

CONC. IV. (120)

Allegro

Adagio

SON. V. (121)

Largo

Allegro assai

Grave

Allegro

CONC. V. (122)

Allegro

Adagio

Allegro

SON. VI. (123)

Adagio

Allegro

Grave

Allegro

CONC. VI
(24)

Allegro

Largo

Presto

Adagio

Allegro

Op. III. - BALLETTI A TRE

(Venezia - Sala, 1702)

BALL. I.
(25)

PRELUDIO - Largo

ALLEMANDA - Allegro

CORRENTE - Allegro

GAVOTTA - Presto

BALL. II.
(26)

ALLEMANDA - Largo

SARABANDA - Allegro

GIGA - Allegro

BALL. III
(27)

PRELUDIO - Largo

ALLEMANDA - Allegro

CORRENTE - Allegro

GAVOTTA - Presto

BALL. IV.
(28)

PRELUDIO - Largo

ALLEMANDA - Allegro

SARABANDA - Allegro

GIGA - Allegro

BALL. V.
(29)

ALLEMANDA - Largo arpeggiato

CORRENTE - Allegro

GIGA - Allegro

Detailed description: This block contains the musical notation for Ball. V. (29). It consists of two staves. The first staff contains two pieces: 'ALLEMANDA - Largo arpeggiato' and 'CORRENTE - Allegro'. The second staff contains 'GIGA - Allegro'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations.

BALL. VI.
(30)

PRELUDIO - Largo

ALLEMANDA - Allegro

SARABANDA - Allegro

GAVOTTA - Presto

Detailed description: This block contains the musical notation for Ball. VI. (30). It consists of two staves. The first staff contains 'PRELUDIO - Largo' and 'ALLEMANDA - Allegro'. The second staff contains 'SARABANDA - Allegro' and 'GAVOTTA - Presto'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations.

BALL. VII.
(31)

PRELUDIO - Largo

ALLEMANDA - Allegro

CORRENTE - Allegro

SARABANDA - Allegro

Detailed description: This block contains the musical notation for Ball. VII. (31). It consists of two staves. The first staff contains 'PRELUDIO - Largo' and 'ALLEMANDA - Allegro'. The second staff contains 'CORRENTE - Allegro' and 'SARABANDA - Allegro'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations.

BALL. VIII.
(32)

ALLEMANDA - Largo

CORRENTE - Allegro assai

GIGA - Allegro

Detailed description: This block contains the musical notation for Ball. VIII. (32). It consists of two staves. The first staff contains 'ALLEMANDA - Largo' and 'CORRENTE - Allegro assai'. The second staff contains 'GIGA - Allegro'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations.

BALL. IX.
(33)

PRELUDIO - Largo

ALLEMANDA - Allegro

SARABANDA - Allegro

GAVOTTA - Allegro

Detailed description: This block contains the musical notation for Ball. IX. (33). It consists of two staves. The first staff contains 'PRELUDIO - Largo' and 'ALLEMANDA - Allegro'. The second staff contains 'SARABANDA - Allegro' and 'GAVOTTA - Allegro'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations.

BALL. X.
(34)

PRELUDIO - Largo

Detailed description: This block contains the musical notation for Ball. X. (34). It consists of a single staff with 'PRELUDIO - Largo'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations.

ALLEMANDA - Presto CORRENTE - Allegro assai

GIGA - Allegro

ALLEMANDA - Larghetto SARABANDA - Allegro

BALL. XI.
(155)

GAVOTTA - Presto

PRELUDIO - Largo ALLEMANDA - Allegro

BALL. XII.
(156)

CORRENTE - Allegro GIGA - Allegro

Op. IV. - SONATE DA CHIESA A VIOLINO SOLO

E VIOLONCELLO O B. C.

(Amsterdam - Roger - 1704 circa)

SON. I.
(37)

Adagio Allegro

Largo Allegro

SON. II.
(38)

Adagio Allegro

Largo Allegro

SON. III.
(30)

Largo

Allegro

Musical notation for Son. III. (30) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Largo' and the second section is marked 'Allegro'.

Adagio

GIGA

Musical notation for Son. III. (30) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Adagio' and the second section is marked 'GIGA'.

SON. IV.
(49)

Adagio

Allegro

Musical notation for Son. IV. (49) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Adagio' and the second section is marked 'Allegro'.

Adagio

Allegro

Musical notation for Son. IV. (49) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Adagio' and the second section is marked 'Allegro'.

SON. V.
(41)

Adagio

Allegro

Musical notation for Son. V. (41) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Adagio' and the second section is marked 'Allegro'.

Adagio

Presto

Musical notation for Son. V. (41) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Adagio' and the second section is marked 'Presto'.

SON. VI.
(42)

Largo

Allegro

Musical notation for Son. VI. (42) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Largo' and the second section is marked 'Allegro'.

Adagio

Allegro

Musical notation for Son. VI. (42) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Adagio' and the second section is marked 'Allegro'.

Op. V. - CONCERTI A CINQUE

(Venezia - Sala, 1707)

CONC. I.
(43)

Allegro

Adagio

Musical notation for Conc. I. (43) in G major, 3/4 time. The first section is marked 'Allegro' and the second section is marked 'Adagio'.

Allegro

Musical notation for Conc. I. (43) in G major, 3/4 time. The section is marked 'Allegro'.

CONC. II.
(144)

Allegro

Largo

Allegro assai

CONC. III.
(145)

Allegro

Adagio

Presto

Adagio

Allegro

CONC. IV.
(146)

Allegro

Adagio

Allagro

CONC. V.
(147)

Allegro

Adagio

Allegro.

CONC. VI.
(148)

Allegro

Adagio

Presto

Adagio

Allegro

CONC. V. 143

Allegro

Adagio

Allegro

CONC. VII. 150

Allegro

Adagio

Allegro assai

CONC. IX. 152

Allegro

Adagio

Presto

Adagio

Allegro assai

CONC. I. 153

Allegro

Adagio

Allegro

CONC. XII. 153

Allegro

Largo

Allegro

come. XII. *Allegro* *Adagio*
Presto
Adagio *Allegro*

Op. VI. - TRATTENIMENTI ARMONICI PER CAMERA
 DIVISI IN DODICI SONATE

A Violino, Violone e Cembalo

(Amsterdam - Roger - 1712 circa)

(Ediz. Mod.: Nagels Musick-Archiv, Hannover 1928 - Revisore: W. Upmeyer.)

SON. I.
 155. *Grave Adagio* *Adagio*
Allegro

SON. II.
 156. *Grave Adagio* *Larghetto*
Largo *Allegro*

SON. III.
 157. *Grave Adagio* *Allegro*
Adagio *Presto*



TAVOLA XIV

Antiporta illustrata della « Zenobia regina de' Palmireni », prima opera dell'Albinoni. (*Esempl. della Marciana di Venezia*).

SON. IV
(153)

Grave Adagio Larghetto

Adagio Allegro

SON. V.
(159)

Grave Adagio Allegro

Adagio Allegro

(Ediz. Mod.: Nagels Musik-Archiv, Hannover 1931 - Revisore: L. Schaeffler.)

SON. VI.
(168)

Grave Allegro

Adagio Allegro

SON. VII.
(171)

Grave Adagio Allegro

Adagio Allegro

SON. VIII.
(172)

Grave Allegro

Adagio Allegro

SON. IX.
(177)

Grave Adagio Allegro

SON. X.
(166)

Grave Allegro

Adagio Allegro

SON. XI.
(167)

Grave Adagio Allegro

Adagio Allegro

SON. XII.
(168)

Grave Adagio Allegro assai

Adagio Allegro

Op. VII. - CONCERTI A CINQUE (con Oboi)

(Amsterdam - Estienne Roger e M. Charles Le Cene - 1716 circa)

(2 Viol. Alto viola V. cello B.C.)

Libro I

CONC. I
(167)

Allegro

Adagio e staccato Allegro assai

CONC. II. (168) (2 Oboi 2 Viol. Alto viola V. cello e B. C.)
 Allegro Adagio
 Allegro

CONC. III (169) (1 Oboe 2 Viol. Alto viola V. cello e B. C.)
 Allegro Adagio
 Allegro

CONC. IV (170) (2 Viol. Alto viola V. cello e B. C.)
 Allegro Adagio
 Allegro

CONC. V (171) (2 Oboi 2 Viol. Alto viola V. cello e B. C.)
 Allegro Adagio
 Oboe I

CONC. VI (172) (1 Oboe 2 Viol. Alto viola V. cello e B. C.)
 Allegro Adagio
 Adagio Allegro

Libro II

(2 Viol. Alto viola V. cello e B. C.)

CONC. XII (173) *Allegro* *Adagio*

Allegro

(2 Oboi 2 Viol. Alto viola V. cello e B. C.)

CONC. VIII (76) *Allegro*

Largo *Allegro*

(1 Oboe 2 Viol. Viola V. cello e B. C.)

CONC. IX (73) *Allegro* *Adagio*

Allegro

(2 Viol. Viola V. cello e B.)

CONC. X (78) *Allegro* *Adagio*

Allegro

(3 Oboi 2 Viol. Viola V. cello e B.)

CONC. XI (77) *Allegro* *Adagio*

Allegro

(1 Oboe 2 Viol. Viola V. cello e B. C.)

CONC. VII.
(78)

Op. VIII - BALLETTI E SONATE A TRE

(con le Fughe tirate a Canone)

(Amsterdam - Estienne Roger e Le Cene - 1722 circa)

SON. I.
(79)

BALL. I.
(80)

SON. II.
(81)

BALL. II.
(82)

SON. II.
184

Grave Allegro

Larghetto Allegro

BALL. III.
(34)

ALLEMANDA - Allegretto GIGA - Allegro

SARABANDA - Allegro

SON. IV.
(82)

Grave Allegro

Larghetto Allegro

BALL. IV.
(80)

ALLEMANDA - Larghetto GIGA - Allegro

SARABANDA - Allegro

SON. V.
(47)

Grave Adagio Allegro

Grave Larghetto

ALLEMANDA Andante -

BALL. V. (83)

CORRENTE Allegro

GAVOTTA Allegro

SON. VI. (89)

Grave Adagio

Allegro

Larghetto

Allegro

ALLEMANDA Allegretto

BALL. VI. (92)

CORRENTE Allegro

GAVOTTA Allegro

Op. IX. - CONCERTI A CINQUE
con 1 e 2 Oboi

(Amsterdam - M. Ch. Le Cense - 1722 circa)

(Viol. I primo. Viol. I da Cone. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. I. (91)

Allegro

Adagio

Allegro

(1 Oboe Viol. I primo. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. II. (92)

Allegro non presto

Adagio

Allegro

12 Oboi Viol. I princ. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. III.
1931

Allegro Adagio

Allegro

(Viol. I princ. Viol. I da Conc. Viol. II.
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. IV.
1931

Allegro Adagio

Allegro

11 Oboe Viol. I princ. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. V.
1931

Allegro

Adagio

12 Oboi Viol. I princ. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. VI.
1961

Allegro Oboe II. Adagio

Allegro

(Viol. I princ. Viol. I da Conc. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. VII.
1971

Allegro

*"Andante senza Cembale
e il Violone pizzicato,,*

Allegro

(Oboe I Viol. I primo. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. VIII.
(198)

Allegro Adagio

(2 Oboi Viol. I primo. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. IX
(199)

Allegro Adagio

(Viol. I primo. Viol. I da Conc. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. X
(100)

Allegro Adagio

(Oboe I Viol. I primo. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. XI.
(101)

Allegro Adagio

(2 Oboi Viol. I primo. Viol. II
Violetta Alto V. cello e B. C.)

CONC. XII.
(102)

Allegro Adagio

SONATE PER VIOLINO SOLO VIOLONE E B. C.

(con un Suavio all'imitazione del Corelli del Sig. Tibaldi)

(Amsterdam - Jeanne Roger - 1710 circa)

SON. I.
(107)

Adagio

Largo

Allegro

SON. II.
(104)

Adagio

Allegro

Presto

SON. III.
(105)

Grave

Allegro

Grave

Allegro

SON. IV.
(106)

Allegro

Allegro

Adagio

Allegro

SON. V.
(109)

Allegro

Grave

COURANTE - Allegro assai

SONATA PER VIOLINO SOLO E B. C. dedicata a Pisendel

(manoscritto autografo - 1716 circa)

(108)

Adagio Allegro

Adagio Allegro

SINFONIA A QUATTRO

(Dresda - 2199 N. 1 - manoscritto)

(1716 circa)

(109)

Allegro

Adagio Allegro

SINFONIA A QUATTRO

con rinforzo di 2 Flauti e 2 Oboi

(Dresda - 2199 N. 2 - manoscritto)

(110)

Allegro

Larghetto Allegro e sempre pp (Oboi e flauti tacenti)

CONCERTO A QUATTRO

con rinforzo di 2 Oboi

(Dresda - 2199 N. 3 - manoscritto)

(1716 circa)

(111)

Allegro Adagio

Allegro

Grave

SINFONIA A QUATTRO

con rinforzo di 2 Oboi e 2 Flauti

(Dresda - 2199 N. 4 - manoscritto)

(1715 circa)



SINFONIA A QUATTRO

(Dresda - 2199 N. 5 - manoscritto)

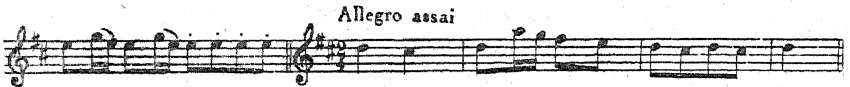
(1716 circa)



CONCERTO A CINQUE

(Dresda 1/0-2 - manoscritto)

(1716 circa)

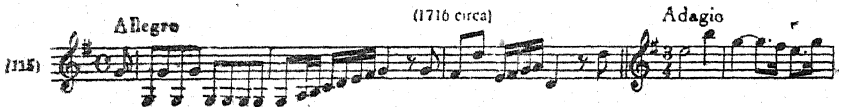


CONCERTO A CINQUE

con rinforzo di 1 Oboe e 1 Flauto

(Dresda - 2199/0-3 - manoscritto)

(1716 circa)



CONCERTO A CINQUE

(Dresda - 2199 0-4 - manoscritto)

Allegro Ediz. Mod.

(116)

Adagio

Allegro

CONCERTO A CINQUE

(In "Harmonia Mundi...")

Allegro Adagio Viol. I Viol. II

(117)

Allegro

Tutti omissi

CONCERTO A CINQUE

con 1 oboe

(In "Harmonia Mundi...")

Adagio Allegro

(118)

Adagio Viol. Allegro

CONCERTO A CINQUE

(Uppsala - Instr. Mus. i - hs - 12:10)

Grave Allegro

(119)

Grave Allegro

CONCERTO A CINQUE

(Uppsala Instr. Mus. i - hs. 12.11)



SINFONIA A QUATTRO

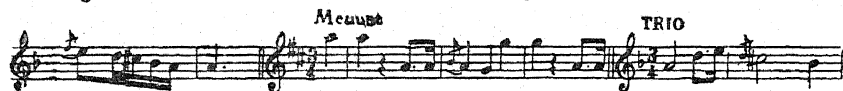
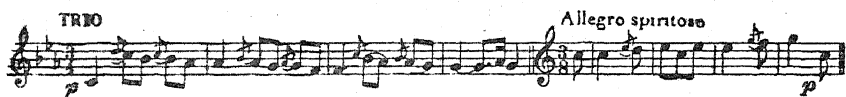
(Uppsala Instr. Mus. i - hs. 12.12)



SINFONIE A QUATTRO

con Minuetto e Trio

(Darmstadt manoscritto)



SINCR. IV.
(125)

Allegro

Menuet

TRIO

Presto

This musical score for SINC. IV. (125) consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Allegro*. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Menuet*. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *TRIO*. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Presto*.

SINCR. V.
(126)

Allegro

Menuet

TRIO

Allegro

This musical score for SINCR. V. (126) consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Allegro*. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Menuet*. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *TRIO*. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Allegro*.

SINCR. VI.
(127)

Allegro

Andante

Menuet

Allegro

This musical score for SINCR. VI. (127) consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Allegro*. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Andante*. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Menuet*. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked *Allegro*.

Indice dei Nomi

- Abaco (dall'Evaristo Felice (musicista), 69, 73, 204.
- Accademia Chigiana* (istituzione), 35.
- « Accademici Candidi Uniti », (v. Teatri: *S. Giovanni in Persiceto*).
- « Adelaide » (opera), 60.
- Ademollo Alessandro (musicologo), 28.
- « Alirico » (op.), 46, 58.
- Albergati Capacelli Pirro (mus.), 73.
- Alberti Giuseppe Matteo (mus.), 12, 69, 141.
- Alberti Pietro (mus.), 74.
- Albertini G. (cantante), 57.
- Albicastro S. (mus.), 74.
- Albinoni (famiglia), 306.
- Albinoni Angela, 22, 23, 305.
- Albinoni Antonio, 22, 23, 24, 25, 26, 303, 304, 309, 310, 312, 317.
- Albinoni Anton Franc., 25, 309.
- Albinoni Ardengo, 22.
- Albinoni Caterina, 22, 23, 306.
- Albinoni Domenico, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 32, 33, 115, 305, 306, 307, 313, 314, 315.
- Albinoni Francesca Antonia, 25, 310.
- Albinoni Francesca Maria, 25, 310.
- Albinoni Giovanni, 22.
- Albinoni G. A., 21.
- Albinoni Giovanni Pietro, 22.
- Albinoni Giustina, 22, 23, 305.
- Albinoni Lugrecia, 23.
- Albinoni L. A., 25, 309.
- Albinoni Margherita, 22, 308, 309, 310, 316.
- Albinoni Margherita (cant.), 31.
- Albinoni Michiel Gerolamo, 25, 310.
- Albinoni Pietro, 305.
- Albinoni Zuane, 23, 25, 30, 305, 306, 307, 312.
- Albinoni Z. A., 25, 309.
- Albinonibus (de) (casato), 22.
- « Alcina deiusa da Ruggero » (op.), 63, 65.
- Aldovrandini G.A.V. (mus.), 69, 73.
- Alessandro VIII (Papa Ottoboni), 20, 25, 27, 77.
- Algieri Angela (cant.), 58.
- Aliprandi Gaetano (cant.), 57.
- Allacci Leone (cronista), 39, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66.
- Allgemeine Mus. Gesellschaft* (v. Biblioteca: *Zurigo*).
- « Amor di figlio non conosciuto » (op.), 46, 60.
- « Angelo S. » (v. Teatri: *Venezia*).
- Anna Maria Luigia (de' Medici), 50.
- Annibali Domenico (cant.), 64.
- « Antigone tutore di Filippo Re dei Macedoni » (op.), 62.
- Antoni (degli) G. B. (mus.), 73.
- Antoni (degli) Pietro (mus.), 73.
- « Apostoli SS. » (v. Teatri: *Venezia*).
- « Applausi delle muse » (serenata), 61.
- Archì Giovanni Antonio (cant.), 57, 58.
- « Ardelinda » (op.), 47, 65.
- Arrigoni Marta (cant.), 66.
- « Artamene » (op.), 66.
- « Arte in garra con l'arte » (l') (op.), 40.
- Arteaga Stefano (letterato), 11.
- Asbieri A. (cant.), 66.
- Aschieri Caterina (cant.), 66.
- Associazione Musicol. ital.* (catalogo), 116.
- « Astarto » (op.), 47, 51, 57, 58, 59, 64, 261.
- Astorga (d') G. O. (mus.), 75.

- Aubreille (di) Anna (cant.), 58.
 Augusti Angela (cant.), 58.
 Aurelj Aurelio (librettista), 39, 64.
Avogaria di Comun (Archivio di Stato, Venezia), 25.
- Babbi Gregorio (cant.), 65.
 Bach G. S. (mus.), 16, 69, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 93, 94, 137, 141, 194, 199, 202, 203, 204, 287.
Bach-Gesellschaft (istituzione), 83, 94.
 Baldassini Anton Luigi (mus.), 43, 74.
 Balestra F. (cant.), 39.
 Balli L. (mus.), 75.
 Bambini Laura (cant.), 65, 66.
 Baratti Pietro (cant.), 62.
 Barbella E. (mus.), 75.
 Barbieri Antonio (cant.), 62.
 Barblan Guglielmo (musicol.), 204.
 Barnaba S. (contrada), 23, 26, 303.
 Barnaba S. (parrocchia), 26, 317.
 Baroni G. (cant.), 66.
 Basadonne Zuane (nobile veneziano), 25, 29, 310.
 Bassani G. B. (mus.), 69, 71, 256.
 Basso S. (parrocchia), 21.
 Bavesi A. (editore), 72.
 Beethoven L. v., 107, 271.
 Belisi F. C. (mus.), 74.
 Belli A. M., 309, 310.
 Benedetto XIII, 64.
 Berengan Nicola (poeta), 58.
 Bergalli Luisa (poetessa), 65.
 Bernabei G. A. (mus.), 16.
 Bernacchi Antonio (cant.), 58, 59.
 Bernardi Bartolomeo (mus.), 74.
 Bernardi Francesco (cant.), 57.
 Bernati (medico), 26, 321.
 Bernardoni P. A. (librett.), 59.
 Berotti Pietro (cant.), 64.
 Bertolli Romani Francesco (cant.), 64.
 Besozzi Alessandro (mus.), 12, 75.
 Besozzi Antonio (mus.), 12.
 Biancardi Sebastiano (librett. v. Lalli Domenico).
 Bianchi G. (mus.), 74.
- BIBLIOTECHE**
- Aja: *Sheurleer* del « Gemeente Museum », 53.
 Amburgo: *Hansestadt Bibl.*, 321, 322, 323, 324.
 Berlino: *Kgl. Hausbibl.* (cat. Thouret), 50, 77, 149, 169, 189, 321, 322, 323, 324.
 Bologna: *Bibl. d. Conservatorio "G. B. Martini"*, 16, 37, 43, 52, 70, 71, 72, 77, 88, 97, 115, 131, 134, 190, 321, 322, 323, 324.
 Bruxelles: *Bibl. d. Conservatoire Royal d. Musique*, 48, 50, 205, 237, 321, 322, 323, 324, 325.
 Darmstadt: *Landesbibl.*, 259, 261, 324, 325.
 Dresda: *Saachsischen Landesbibl.*, 26, 50, 176, 240, 249, 252, 322, 323, 324.
 Firenze: *Bibl. Nazionale*, 40.
 Genova: *Bibl. d. Conserv. "N. Paganini"*, 264.
 Linköping: *Landesbibl.*, 324.
 Lipsia: *Musikbibl. Peters*, 323.
 Londra: *British Museum*, 42, 49, 50, 260, 321, 322, 323, 324, 325.
 Napoli: *Bibl. d. Conserv. "S. Pietro a Maiella"*, 50, 54, 116, 325.
 Parigi: *Bibl. Nazionale*, 50, 321, 322, 323, 324.
 Roma: *Bibl. Vaticana*, 29.
 — *Bibl. U. Rolandi* (privata), 43, 57, 58, 62, 63, 64.
 Stoccolma: *Kungliga Teatern*, 324.
 — *Kungl. Mus. Akadem. Bibl.*, 257, 322.
 Uppsala: *Universitetsbibl.*, 50, 257.
 Venezia: *Bibl. d. Conserv. "B. Marcello"*, 72, 149.
 — *"Museo Correr"*, 21.
 — *Bibl. Nazionale "S. Marco"*, 11, 33, 131, 141.
 Zurigo: *Allgemeine Musikgesellschaft*, 70, 132.
Bibliothèque Nationale (V. Biblioteche: Parigi).
- Biffi Antonio (mus.), 25, 30, 31, 42, 308.
 Bilanzoni F. (cant.), 65.
 Bitti Martino (mus.), 41, 73.
 Boccaletti Ippolito (mus.), 16, 74.
 Boccherini Luigi, 12, 13, 75.
 Boisgelou P. L. (storico archivista), 10.
 Bonaventura Viviani G. (mus.), 74.
 Bonetti Lucia (cant.), 57.
 Bonlini Gian Carlo (cronista), 33, 34, 39, 45, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66.
 Bononcini G. B., 11, 41, 71.
 Bononcini G. M., 68, 70, 191.
 Bonporti Francesco A. (mus.), 29, 34, 69, 72, 116, 204, 295, 299.
 Bordoni Faustina (cant.), 59.
 Borri G. B. (mus.), 16, 74.
 Bortoli (editore), 71, 73.
 Braganti Francesco (cant.), 44, 46, 58.

- Brenet M. (storico), 133.
 Brescelli M. (cant.), 57, 58.
 Brevi G. B. (mus.), 74.
British Museum (v. Biblioteche: Londra)
 Bulgarelli Benti M. Anna (cant.), 59, 62.
 Buonamente G. Battista (mus.), 68, 132.
 Buoni Giorgio (mus.), 74.
 Buranello (il) (v. Galuppi Baldassare) (mus.).
 Burney Ch. (storico), 11, 19.
 Bücken Ernest (storico), 47.

 Caffi Francesco (storico), 11, 20, 25, 31, 35, 36, 37, 64.
 Caldara Antonio (mus.), 11, 32, 69, 72, 261, 295.
 Calori Anna (cant.), 64.
 Calvi Donato (trattatista), 21.
 Camatti M. (cant.), 65.
 Cametti Alberto, 28.
 Campioli (la) (v. Gualandi M.).
 Campioni C. A. (mus.), 75.
 « Canal Regio » (v. Teatri: Venezia).
 « Candalide » (op.), 65, 66.
 Candi (librett.), 57.
 Canobi Cristoforo (editore), 70, 191.
 Cantelli A. (cant.), 62.
 « Capranica » (v. Teatri: Roma).
 Carboni G. B. (cant.), 57, 58.
 Carestini G. (cant.), 42, 62.
 Carli A. F. (cant.), 58.
 Carlo VI (imperatore d'Austria), 60, 61.
 Carlo VII (imperatore d'Austria), 60.
 Carlo Alberto (elettore di Baviera), 60, 61.
 Carmenati A. (cant.), 65.
 Carmini (dei) (parrocchia), 317.
 Carteggi Medicei, 41.
 Cassani Vincenzo (librett.), 58, 59, 63, 64.
 Cassiani (Eredi) (editori), 190.
 « Cassiano S. » (v. Teatri: Venezia).
 Cattaneo Giacomo (mus.), 74.
 Cattaneo M. S. (cant.), 65.
 Cavalli Francesco (mus.), 32.
 Cavalli Santa (cant.), 58.
 Cazzati Maurizio (mus.), 68, 69, 70.
 Cecchi Domenico (cant.), 57.
 Cervetto G. (mus.), 75.
 Cesti Marco A. (mus.), 32.
 Ciegna V. E. (storico), 12, 20, 21, 27, 32.
 Cignoni F. M. (cant.), 58.
 Cima F., 23, 25, 303.
 Cirilli R. (cant.), 66.
 « Ciro » (op.), 57.
 Civran Zuane (nobile veneziano), 25, 310.
 Clemente Augusto (elettore di Colonia), 64.
 « Cleomene » (op.), 59.
 Clercx Suzanne (bibliotecaria), 53, 54, 238.
 « Cocomero » (v. Teatri: Firenze).
 Codici ottoboniani, 29.
 Colatelli Gerolamo (librett.), 60, 63.
 Colombi Giuseppe (mus.), 73.
 « Colombo » (op.), 28.
 « Concilio dei Pianeti » (serenata), 64.
Conservatorio della Pietà, 34.
Conservatoire Royal de Mus. (v. Biblioteche: Bruxelles).
 Conti Francesco (mus.), 41.
 Conti Lorenzo, 42.
 « Convito di Baldassare » (oratorio), 42.
 Cordans Bartolomeo (mus.), 57.
 Corelli Arcangelo, 12, 13, 28, 32, 34, 67, 69, 71, 76, 80, 84, 85, 95, 97, 110, 115, 132, 133, 134, 135, 144, 195, 204, 237, 238, 246, 247.
 Coronati B., 10.
 Corradi Giulio Cesare (librett.), 36.
 Correggio G. Donato (nobile veneziano), 25, 55, 56, 169.
 "Correr" (Bibl. d. Museo) (v. Biblioteche: Venezia).
 Corrette Michel (didatta), 206.
 Cortoncino (il), (v. Archi G. A.).
 Corvi Paula (cant.), 64, 65.
 Cosimo III (Granduca di Toscana), 41, 42, 50.
 Costa Almorò, 23, 305.
 Costa Andrea, 64.
 Costanzi Francesco (cant.), 63.
 Couperin F. (mus.), 121.
 Crescimbeni G. M. (letterato), 28.
 Crevena Girolamo (nobile veneziano), 25, 309.
 Cristiano Enrico di Watzdorff (Conte), 54, 189.
 Cristoforo S. (parrocchia), 21.
 Croce Benedetto, 42.
 Croci Rosa (cant.), 64.
Curia Patriarcale (archivio: Venezia), 24, 308.

 D'Alessio Carmine, 44.
 De Brosse Carlo (cronista letterato), 35.
 De Castro Giuseppe (mus.), 74.
 Della Bella (mus.), 74.
 Della Ciaia (Azzolino B. (mus.), 41.
 De Grandis F. (cant.), 57.
 De Lugà Vittoria (cant.), 39.

- Denzi (la) (v. Peruzzi Teresa).
 Denzio Antonio (cant.), 59.
 De Scio Maria Eleonora (cant.), 58.
 « Dido » (op.), 20, 47, 63.
 « Didone abbandonata » (op.), 47, 62, 63.
 « Diomede punito da Alcide » (op.), 39.
 Dolfin Almorò (nobile veneziano), 25, 309, 310.
 Dolfin Lunardo (nobile veneziano), 309, 310.
 Draghi Antonio (mus.), 57.
 Dreyer Giovanni (cant.), 63.
 « Due rivali in amore » (le) (op.), 64.
 Durante Francesco (mus.), 267, 283.
 Durazzo (famiglia), 34, 60.
 Durelli L. (cant.), 39.
 « Eccessi della gelosia » (gli) (op.), 61, 62.
 Einstein A. (v. *Riemann-Einstein*), 17.
 Eitner R. (storico), 10, 17, 33, 42, 47, 48, 49.
 « Elenia » (op.), 65.
 Enciclopedia Italiana, 38.
 « Engelberta » (op.), 10, 13, 33.
 « Ermengarda » (op.), 61.
 « Eumene » (op.), 59, 62.
 « Eventi di Ruggero » (gli), (op.), 65.
 Fabri Pio A. (cant.), 63.
 Fabris (famiglia), 29.
 Fabris Albinoni Lucrezia, 22, 29.
 Facchinelli Lucia (cant.), 62.
 Fagnani Carlo (editore), 72, 74.
 « Falcene » (v. Teatri: *Genova*).
 Farzetti Alba (cant.), 57.
 « Fede nell'incostanza » (la) (op.), 265.
 « Fede tra gli inganni » (la) (op.), 55.
 Fehr Max (storico, letterato), 59.
 Ferdinando III (Duca di Mantova), 25, 37, 38, 39, 60, 97.
 Ferdinando III (Principe di Toscana), 25, 38, 39, 40, 41, 50, 64, 131.
 Ferri Gaspare (editore), 70.
 Fétis F. J. (lessicografo), 10, 12, 13, 14, 19, 20, 33, 46, 47, 64.
 « Filandro » (op.), 64.
 Filippo d'Assia Darmstadt (langravio), 260, 261, 262.
 Finazzi F. (cant.), 64.
 Fiocco Ettore (mus.), 53.
 Fiocco Pietro (mus.), 53.
 Fioré Andrea (mus.), 74.
 Florimo, 42, 43.
 Fontana F. (cant.), 65.
 « Formagliari » (v. Teatri: *Bologna*).
 Fozzi G. (cant.), 66.
 Fracassini Gaetano (cant.), 59.
 Francesco Maria de' Medici (cardinale), 47, 50.
 Franchi Pietro (mus.), 69.
 Franci Andrea (cant.), 57.
 Frescobaldi Girolamo (mus.), 12.
 Frezzaria (contrada), 24, 306.
 Gabrieli Domenico (mus.), 31, 68, 72.
 Galuppi Baldassarre (mus.), 66, 69, 264, 265, 266, 267, 278, 279, 283, 289, 295.
 Garberini Maria A. (cant.), 57.
 Gardano (v. Francesco Magni) (editore).
 « Gare generose » (le) (op.), 58.
 Gasparini Ga-pare (mus.), 73.
 Gaspari Antonio (cant.), 62.
 Ga-parini Francesco (mus.), 10, 11, 31, 35, 37, 63, 71.
 Gasparini Giovanna (cant.), 64, 65.
 Gemignani Francesco (mus.), 12, 69, 75, 246.
 « Generosità di Tiberio » (le) (op.), 57.
 Gentili Giorgio (mus.), 30, 69, 73, 295.
 Gerber Ernesto Ludovico (lessicografo), 11, 19, 47, 49, 50.
 Giardini Felice (mus.), 251.
 Gigli Gerolamo, 40.
 Gigli G. B. (mus.), 74.
 Ginori Pietro A. (poeta), 42.
 Giordani Giuseppe (mus.), 75.
 Giordani Tomaso (mus.), 75.
 « Giosuè in Gabaon » (oratorio), 41.
 Giovan Gastone de' Medici, 50.
 Giovanni Grisostomo (contrada), 310.
 « Giovanni e Paolo SS. » (v. Teatri: *Venezia*).
 Giovanni Guglielmo (elettore palatino), 50.
 Giraud Anna (cant.), 62.
 Giro Anna (v. Giraud Anna).
 Girolamo S. (Parrocchia), 21.
 Giuseppe I (Imperatore d'Austria), 60.
 G.usti Maria (cant.), 59.
 « Giustino » (op.), 46, 58.
 Gizzi Domenico (cant.), 62.
 Gluck C. W., 271.
 Goebelo Teofilo (editore), 116.
 Goldoni Carlo (librett.), 35, 58, 59, 62
 Gonzaga Eleonora, 50.
 Gravoni Ippolito, 23, 303.
 « Grazie » (delle) (v. Teatri: *Vicenza*).
 Greco G. (mus.), 11.
 Gregori Bartolomeo (editore), 74.
 Gregori G. Lorenzo (mus.), 74.

- Grepoldi Cecilia (cant.), 65.
 Griffoni L. Diana (cant.), 57.
 Grimaldi Nicola (cant.), 58, 59.
 Grimani (famiglia), 34, 76.
 Grimani Lucia (cant.), 61.
 « Gracelda » (op.), 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 58, 59, 60, 64.
 « Grisostomo S. » (v. Teatri: *Venezia*).
 Gruppo Antonio (cronista), 34, 39, 45, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 76.
 Grossi Andrea (mus.), 73.
 Grove Giorgio (lessicografo), 17.
 Gualandi Margherita (cant.), 58.
 Gualazzi Fulgenzio (librett.), 35.
 Guarneri G. B., 309, 310.
 Guerrieri Agostino (mus.), 73.
 Guetta G. (cant.), 65.

 Haendel G. F., 11.
Hansestadt Bibl. (v. Biblioteche: Amburgo).
 Hasse Adolfo (mus.), 66, 69.

 Imbert Gaetano, 40.
 « Impresario delle Canarie » (intermezzo), 63.
 « Incostanza schernita » (I^a) (op.), 47, 63, 64, 65.
 « Infedeltà delusa » (I^a) (op.), 47, 65.
Infuocati (accademici), 40.
 « Inganno deluso » (I^a) (op.), 33.
 « Inganno innocente » (I^a) (op.), 43, 46, 55, 63.
 « Ingratitudine castigata » (I^a) (op.), 36, 39.

 Jacchini G. (mus.), 73.
 Jommelli N. (mus.), 75.

 Laborde J. B. (storico), 10, 11, 12, 19.
 Lalli Domenico (v. Biancardi Sebastiano).
 Lampugnani G. B. (mus.), 66, 69, 75.
Landes Bibl. (v. Biblioteche: *Darmstadt*).
Landes Bibl. (v. Biblioteche: *Linköping*).
 « Laodice » (op.), 62.
 Lapis Santo (mus.), 57.
 Latilla Gaetano (mus.), 66.
 Laurenti Bartolomeo Gir. (mus.), 74.
 Laurenti M. (cant.), 65.
 Laurenti P. P., 41.
 Laurenzani Marianna (cant.), 62.
 Lebrette Francesca (cant.), 62.
 Le Cene (editore), 48, 52, 54, 55, 149, 169, 189, 205, 237, 238.
 Le Clerc (editore), 134, 147.

 Legrenzi Giovanni (mus.), 31, 32, 68, 70, 295, 296.
 Leo L. (mus.), 75.
 Leonarda Isabella, 16, 75.
 Leopoldo (Imperatore d' Austria), 57, 60.
 Locatelli Pietro Antonio (mus.), 12, 13, 69, 75.
 Loschi Angela (cant.), 39.
 Lotti Antonio (mus.), 30, 31, 32, 83, 261.
 Luchini Anton Maria (librett.), 61.
 « Lucio Vero » (op.), 46, 63.
 Lullier Giovanni (mus.), 41.
 Maccari Costanza (cant.), 58.
 Madonna dell'Orto (parrocchia), 21.
 Magni Francesco (editore), 70.
 Malipiero G. Francesco (mus.), 35, 182.
 Manfredini Francesco (mus.), 75.
 Mangoni Luca (cant.), 58.
 « Maniera lombarda » (ritmo), 121.
 Mannelli Carlo (mus.), 73.
 « Mantica » (v. Teatri: *Udine*).
 Marcelliano S. (parrocchia), 21.
 Marcello Alessandro (mus.), 29, 69, 176, 253, 295.
 Marcello Benedetto (mus.), 29, 30, 34, 35, 55, 69, 111, 170, 175, 253, 265, 294, 295, 297, 299.
 « *Marcello Benedetto* » (v. Biblioteche: *Venezia*).
 Marchi Antonio (librettista), 29, 33, 36, 59, 63, 65.
 Marco S. (cappella ducale), 25, 30, 308.
 Marco S. (parrocchia), 21, 22, 303.
 « *Marco S.* » (v. Biblioteche: *Venezia*).
 Maria Amalia (elettrice di Baviera), 60, 61.
 « *Mariane* » (1a) (op.), 47, 61, 62, 63.
 Marino Biagio (mus.), 68.
 Marini Domenico (cant.), 39.
 Marino Carlo Antonio (mus.), 74.
 Marmi Anton Francesco (letterato), 40.
 Martini G. B. (mus.), 15, 71.
 « *Martini G. B.* » (v. Biblioteche: *Bologna*).
 Martini Salvatore (mus.), 141.
 Mascardi (editore), 72.
 Mascitti M. (mus.), 75.
 Massimiliano II Emanuele (elettore di Baviera), 25, 54, 60, 205.
 Matroni P. (cant.), 43.
 Maurigi Pietro (cant.), 65.
 Mazzaferrata G. B. (mus.), 68, 70.
 Mazzanti Rosa (cant.), 44, 61, 62.
 Mazzolini C. Andrea (mus.), 73.
 « *Meleagro* » (op.), 59.
 Mellini V. (cant.), 58.

- Mendel Ermanno (lessicografo), 14, 47, 259.
- Menghini del violoncello (v. Gabrieli Domenico).
- Merula T. (mus.), 68.
- Metastasio Pietro, 42, 62.
- Micheletti G. (editore), 72, 73, 74, 115.
- Michieli Pietro (cant.), 59, 65.
- Minato Nicola (librettista), 57.
- Minelli G. B. (cant.), 61, 62.
- Moisè S. (contrada), 23, 24, 26, 305, 312.
- Moisè S. (parrocchia), 21, 22, 25, 303.
- « Moisé S. » (v. Teatri: Venezia).
- Molin da S. Gregorio, 308.
- Monari Clemente (mu.), 73.
- Monteverdi Claudio, 182, 261.
- Mongani Anna M. (cant.), 62, 63, 65.
- Monti Giacomo (editore), 70, 71, 72, 73, 74, 132, 191.
- Monti Pier Maria (editore), 72, 73, 74.
- Monticelli Angelo M. (cant.), 61, 65.
- Moro Elisabetta (cant.), 62.
- Morosini Ca' (fondamenta), 24, 311.
- Mortier (editore), 147.
- Moser Andrea (storico), 14, 47, 49, 55, 144, 206.
- Motta A. (mus.), 16.
- Mozart W. A., 297.
- Mozzo (cronista), 21.
- Muffat Giorgio (mus.), 115.
- « *Musikbibl. Peters* » (v. Biblioteche: Lipsia).
- Mutij Giovanni Angelo (editore), 72, 73.
- Muzzi Teresa (cant.), 59.
- « *Nagels Musik Arkiv.* », 160, 165.
- Nardini Pietro, 12.
- Narici G. (cant.), 64.
- Navesi Antonio (editore), 88.
- Netti P. (musicol.), 132.
- Nicolini M. (cant.), 66.
- Novelli Felice, 59, 65.
- Olivi Angela (cant.), 59.
- Ongarelli Rosa (cant.), 61.
- « Onor al cimento » (I) (op.), 63.
- Orgiani T. (mus.), 63.
- Orlandi Chiara (mus.), 62, 65.
- Orlandini G. M., 64.
- Orloff G. (storico), 11, 12, 19.
- « Ottone in villa » (op.), 34.
- Ottoboni Anna M., 20, 27, 29, 32, 115.
- Ottoboni Antonio, 27, 29.
- Ottoboni Pietro, 27, 28, 29, 32, 77, 115.
- Pacini Antonio (cant.), 57.
- Paganini Nicolò, 298.
- « *Paganini Nicolò* » (v. Biblioteche: Genova).
- Paita Giovanni (cant.), 57, 58, 62.
- Palazzi Margherita (cant.), 57.
- Pallavicini Carlo (mus.), 32.
- Paradisi P. Domenico (mus.), 267.
- Parciatti Lorenzo (cant.), 58.
- Pariati Pietro (librett.), 46, 57, 58, 61, 63.
- Pasineta Anzola, 305, 306.
- Paronetti Giulia (cant.), 63.
- Pasi Antonio (cant.), 64.
- Pasini d. Stefano (mus.), 73.
- Pasquetti Guido (storico), 42.
- Passerini Francesco (poeta), 60, 65.
- Pastor L. (storico), 27.
- Pegolotti Tomaso (mus.), 74.
- Pendisich Veneranda (cant.), 65.
- Pepusch Giovanni Cristoforo (mus.), 256.
- Percaccio G. (cant.), 58.
- Pergolesi G. B., 75.
- Perti Jacopo Antonio (mus.), 41.
- Peruzzi A. (cant.), 65.
- Peruzzi M. (cant.), 65.
- Peruzzi Teresa (cant.), 62, 64, 65.
- Pescetti G. B. (mus.), 66.
- Petz Giovanni Cristoforo (mus.), 256.
- Piazzon G. (librett.), 62.
- Pietra Santa Gaspare (editore), 72.
- « *Pietro a Maiella S.* » (v. Biblioteche: Napoli).
- Pignattino (il) (v. Romani Stefano).
- Pignotti C. (cant.), 65.
- « Pimpinone » (intermezzi), 57.
- Pinetti Gaetano (cant.), 62.
- Pini Domenico (cant.), 57.
- Pisendel Giovanni Giorgio (violinista), 26, 32, 160, 240, 241.
- « Più fedel tra gli amanti » (il) (op.), 47, 65.
- Platti Giovanni (mus.), 267.
- Polani (famiglia), 21, 22.
- Polani Gerolamo (mus.), 57.
- Pollarolo Carlo Francesco (mus.), 30, 31, 32, 40, 45, 64.
- Polo S. (contrada), 309, 310.
- Poltronieri Alberto (mus.), 251.
- Pomelli Michelangelo (cant.), 39.
- Porpora N. A. (mus.), 65.
- Porta Giovanni (mus.), 62.
- Predieri Luca Antonio (mus.), 176, 253.
- « Prete rosso » (v. Vivaldi Antonio).
- « Primislao I Re de' Boemi » (op.), 36, 46.
- « Prodigio dell'Innocenza » (il) (op.), 35.

- Prosdocima Margherita (cant.), 58.
 « Prosperità di Elio Seiano » (le) (op.), 46, 57, 60.
Provveditori alla Sanità (Archivio di Stato, Venezia), 226, 311.
 Pugnani Gaetano (mus.), 12, 75.
 Puliti Leto (letterato), 40.
 Purcell Enrico (mus.), 256.
- Quadrio Francesco Saverio (trattatista letterato), 10, 11, 19, 31, 39, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66.
 Quantz Giovanni Gioachino (mus.), 121.
- « Raccolte musicali », 71, 75, 238, 240, 256.
 « Radamisto » (op.), 13, 36, 46, 51, 59.
 Raina G. (cant.), 62.
 Ramondini Geminiano (cant.), 58.
 Rampin Giacomo (mus.), 176, 253.
 Reina G. A., 62.
 Remolini Nicola (cant.), 57.
 Ricci Corrado (storico letterato), 44, 45, 46.
 Ricci T. (cant.), 43.
 Ricci Vittoria (cant.), 57.
 Riccio Domenico (cant.), 63.
 Riccioni Barbara (cant.), 57.
 Riemann Ugo (storico), 17, 42, 64, 75, 259, 260, 263.
 Rimondi Francesco, 58, 308.
 Rimondi Margherita, 24, 25.
 Ristorini Antonio (cant.), 57, 61, 62.
 « Ritmo alla francese », 121, 210.
 Rizzi Giulio (cant.), 39.
 Roberti G. B. (cant.), 58.
 « Rodrigo in Algeri » (op.), 42.
 Roger Estienne (editore), 37, 38, 42, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 72, 77, 97, 113, 139, 147, 149, 159, 169, 189.
 Roger Giovanna (editore), 47, 50, 54, 164, 237, 238, 244, 245.
 Roger-Le Cene, 54, 240.
 Rolandi Ulderico (collezionista), 35, 43, 55, 58.
 « *Rolandi* » (v. Biblioteche: Roma).
 Romani Stefano (cant.), 57, 58, 62.
 Romanina (Ia) (v. Garberini M. A. e Giusti Maria).
 Rosati Fortunato (editore), 72, 74.
 Rosenmüller Giovanni (mus.), 70, 132.
 Rossi Filippo (mus.), 41.
 Rossi M. A. (editore), 21.
 Rossi Salomone (Ebreo) (mus.), 68.
 Rudhart F. M. (storico), 61.
 Ruggeri G. M. (mus.), 74.
- Rutini Giovanni Marco (mus.), 267.
 Rühlmann Adolfo Giulio (storico), 117.
 « *Saachischen Landesbibl.* » (v. Biblioteche: *Dresda*).
 Sabadini Bernardo (mus.), 11.
 Sacchini A. M. G. (mus.), 75.
 Sala Giuseppe (editore), 10, 16, 33, 37, 38, 72, 73, 74, 77, 97, 147.
 « Salvatore S. » (v. Teatri: Venezia).
 Salvi Francesco (librett.), 59, 60.
 Sandoni T. G. (mus.), 11.
 Sanesino (il) (v. Bernardi Francesco).
 Sammartini Giov. Batt. (mus.), 69, 75.
 Sammartini Giuseppe (mus.), 69, 176, 214, 253, 264, 266, 267.
 Sarro D. (mus.), 43.
 Sartorio Antonio (mus.), 57.
 Sassonia Lavenburg (Principessa di), 50.
 « *Savii alle Decime* » (Archivio di Stato: Venezia), 24, 25, 26, 310, 314, 315.
 Scaccia Alessandro (cant.), 43, 58.
 Scafi Giovanna (cant.), 59.
 Scarabelli Diamante (cant.), 58.
 Scarabelli Santa (cant.), 58.
 Scarlatti Domenico (mus.), 69, 267.
 Schering Arnold (storico), 10, 14, 33, 117, 125, 126, 128, 150, 151, 180.
 « *Scheurleer Bibl.* » (v. Biblioteche: *Aja*).
 Schietti Angelo (poeta), 62.
 « *Schlossbibl.* » (v. Biblioteche: *Berlino*).
 Schmidl C. (lessicografo), 17.
 Schö er L. (musicol.), 165.
 « Scipione nelle Spagne » (op.), 61, 62.
 « Serpilla e Bacocco » (intermezzi), 61.
 « Serva astuta » (Ia) (op.), 62.
 Silvani Francesco (poeta), 36, 40, 56, 57, 58, 63.
 Silvani Fratelli (editori), 72.
 Silvani Marino (editore), 70, 71, 72.
 Silvestro S. (contrada), 310.
 Slatcovich Lorenzo, 309.
 Soliani (Eredi) (editori), 72.
 Sonneck Oscar (storico lessicografo), 28, 39, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67.
 Spinola Colonna Carlo (nobile), 25, 51, 149.
 Spinola Giacinta (cant.), 62, 64, 65.
 Spitta Giovanni A. F. (storico), 16, 83, 84, 85, 86, 87, 94.
 « Statira » (op.), 47, 63, 65.
 Steffeld Cristiano, 53.
 Stomatello Zorzi, 25, 314, 315.
 Stradella Alessandro (mus.), 12, 68, 70.
 Strapparapa Bartolomeo (gli), (cant.), 62.
 « *Stratagemmi amorosi* », 60, 65.
 Stuck G. B. (mus.), 42.

Tagliabue M., 21, 22.
 Taglietti Giulio (mus.), 69, 72, 74, 116, 295.
 Taglietti Luigi (mus.), 69, 72.
 Tartini Giuseppe (mus.), 12, 69, 75, 267.

TEATRI

Bologna: « Formagliari », 46, 47, 60, 64.
 Crema: « Nuovo », 47, 63.
 Firenze: « Cocomero » (del), 40, 41, 47, 63.
 Genova: « Falcione » (del), 45, 46, 57, 60.
 Giovanni in Persiceto (S.): « Accademici Candidi Uniti » (degli), 62.
 Lucca: « Pubblico », 57.
 Padova: « Obizi », 46, 59.
 Pavia: « Mezzabarba », 44, 45.
 Piacenza: « Ducale », 43, 46, 60.
 Napoli: « Benedetto S. », 43, 57.
 Roma: « Capranica », 46, 47, 59, 63, 65.
 » « Tor di Nona », 28.
 Treviso: « Dolfin », 47, 65.
 Udine: « Mantica », 46, 56.
 Venezia: « Angelo S. », 32, 36, 39, 46, 52, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66.
 Venezia: « Apostoli SS. », 32.
 » « Canal Regio », 32.
 » « Cassiano S. », 32, 36, 39, 40, 42, 45, 46, 52, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64.
 Venezia: « Giovanni e Paolo SS. », 32, 33, 34, 35, 36, 59, 60, 76.
 Venezia: « Crisostomo S. », 32, 59, 60, 62.
 Venezia: « Moisè S. », 32, 61, 62, 63, 64, 65.
 Venezia: « Salvatore S. », 32, 57.
 » « Samuele S. », 58, 62, 63, 64.
 Vicenza: « Grazie » (delle), 47, 65.

« Teatro alla Moda » (satira), 35, 295.
 « Teseo in Creta » (op.), 44.
 Tessarini Carlo (mus.), 12, 69, 75.
 Tibaldi G. B. (mus.), 48, 49, 50, 139, 237, 238, 239, 246.
 « Tigrane Re d'Armenia » (op.), 36.
 « Tiranno Eroe » (il) (op.), 13, 58.
 Todeschina (la) (v. de Scio M. E.).
 Todeschino (il) (v. Dreyer G.).
 Tollini Domenico (cant.), 59.
 Tomaso S. (parrocchia), 309.
 Tonini B. (mus.), 74.
 Torchi Luigi (storico), 13, 15, 16, 17, 67, 68, 213.

Torelli Giuseppe (mus.), 12, 42, 69, 72, 96, 115, 116.
 Torrefranca Fausto (musicol.), 38, 41, 53, 69, 102, 117, 121, 133, 141, 251, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 267.
 Torri Pietro (mus.), 61.
 Toselli Giuseppe (cant.), 57, 63.
 Towers Giovanni (lessicografo), 43.
 « Tradimento tradito » (il) (op.), 57.
 Trapassi (v. Metastasio P.).
 « Trionfo d'amore » (il) (op.), 20, 46, 61.
 « Trionfo d'Armida » (il) (op.), 63.
 Trovaso S. (contrada), 24.
 Trovaso S. (parrocchia), 25, 26, 309, 310, 316.
 Turini F. (mus.), 68.

Ucellini Marco, 68, 70.
 « *Universitetsbibl.* » (ved. Biblioteche: *Uppsala*).
 Upmeyer W. (musicol. revisore), 160, 165, 253.

Valentini Giuseppe (mus.), 69, 74, 176, 253.
 Valletta Gaetano (cant.), 63.
 Valletta L. (cant.), 39.
 « *Vaticana* » (v. Biblioteche: *Roma*).
 Vatielli Francesco (musicol.), 15, 112.
 Veracini Antonio (mus.), 41, 69, 72, 88.
 Veracini Francesco M. (mus.), 30, 69, 176, 204, 253.
 « Veri Amici » (i) (op.), 20, 46, 61.
 Veroni Alessandro (cant.), 64.
 « Vespetta e Pimpinone » (intermezzi), 61, 62.
 Vinaccesi Benedetto (mus.), 30, 74.
 Vincenti Alessandro (editore), 70.
 « Vinto trionfante del vincitore » (il) (op.), 59.
 Violante Beatrice di Baviera, 64.
 Viotti G. B. (mus.), 12.
 Vitali G. B. (mus.), 68, 70, 117, 132, 133, 190, 191.
 Vitaliani Antonio (editore), 70, 72.
 Vitturi Bartolomeo (librett.), 65, 66.
 Vivaldi Antonio (mus.), 9, 12, 13, 20, 30, 31, 32, 34, 35, 38, 41, 42, 55, 58, 62, 66, 69, 72, 76, 79, 82, 83, 104, 105, 110, 113, 114, 116, 117, 121, 133, 164, 165, 167, 170, 175, 176, 204, 240, 241, 253, 261, 265, 267, 294, 295, 296, 297, 299.
 Vivaldi G. B. (mus.), 30, 41.
 Viviani B. (mus.), 73.

- Wagner Giovanni Cristoforo (editore), 116.
 Walsh J. (editore), 42, 48, 73, 75, 131, 141, 147.
 Walther J. G. (lessicografo), 10, 19, 47, 48, 49, 50, 56.
 Wasielewski W. (storico), 13, 14, 21, 117, 228.
 Wasielewski W. G., 13.
 Wiel Taddeo (cronista), 39, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66.
 Wotquenne A., 32.
 Zampaila Manfredo (notaro), 22.
 Zanardi Teresa (cant.), 64.
 Zanatta Domenico (mus.), 74.
 Zani Giuseppe (cant.), 57.
 Zaniboni A. (librett.), 58.
 Zannucchi Angela (cant.), 63, 65.
 Zannucchi Teresa (cant.), 63.
 Zappa (mus.), 75.
 Zeno Apostolo, 32, 40, 42, 43, 46, 57, 61, 62, 63, 65.
 Zeno G. F. (nobile veneziano), 25, 52, 159.
 « Zenobia Regina de' Palmireni » (op.), 29, 33, 35, 59, 76.
 « Zenone Imperatore d'Oriente » (op.), 36.
 Ziani Marco Antonio (mus.), 30, 32, 74.
 Zoboli Camilla (cant.), 59.
 Zuliano S. (parrocchia), 21.

INDIGE GENERALE

Premessa e ringraziamento	pag. 7
Albinoni e la critica storica	» 9
Notizie biografiche	» 19
La produzione per strumenti:	
a) Anni di studio e di assimilazione — La « Sonata a tre » e la sua diffusione in Venezia tra il 1650 e il 1700	» 67
b) Musiche strumentali con numero d'opera	
Opera I (<i>Sonate a tre</i>)	» 77
Opera II (<i>Concerti a cinque</i>)	» 97
Opera III (<i>Balletti a tre</i>)	» 131
Opera IV (<i>Sonate a due</i>)	» 139
Opera V (<i>Concerti a cinque</i>)	» 149
Opera VI (<i>Trattenimenti per camera a due</i>)	» 159
Opera VII (<i>Concerti a cinque con uno e due oboi</i>)	» 169
Opera VIII (<i>Sonate a Balletti a tre</i>)	» 189
Opera IX (<i>Concerti a cinque con uno e due oboi</i>)	» 205
c) Musiche strumentali senza numero d'opera	
1) Sonate, Concerti e Sinfonie autografi, manoscritti, a stampa	» 237
2) Le Sei Sinfonie a quattro con « Minuetto e Trio »	» 259
Sintesi critica	» 293
Appendice di documenti biografici	» 303
Elenco completo degli esemplari a stampa e manoscritti delle nove opere strumentali giunti a noi e loro luoghi di conservazione	» 318
Indice tematico	» 325
Indice dei nomi	» 353