

La produzione strumentale di Tomaso Albinoni (III)

I Concerti 'a cinque' op. 2

di Fabrizio Ammetto



Sebbene la presentazione 'ufficiale' al mondo musicale di Tomaso Albinoni sia avvenuta con la pubblicazione di una (canonica) raccolta di trisonate¹ nello stile 'da chiesa' – le dodici *Suonate a tre, due Violini e Violoncello col Basso per l'Organo ... Opera Prima* (G. Sala, Venezia 1694)² – è con la successiva raccolta a stampa, edita sei anni dopo, che il Veneziano si impose all'attenzione del pubblico internazionale. L'opera 2 albinoniana – *Sinfonie e concerti a cinque, due Violini, Alto, Tenore, Violoncello e Basso* (G. Sala, Venezia 1700) – è costituita da un insieme di sei Sonate ('Sinfonie')³ e sei Concerti ordinati in sequenza alternata.

Come afferma Michael Talbot, «l'idea di alternare composizioni di generi differenti all'interno di una stessa raccolta non è un'invenzione di Albinoni: un precedente inconfutabile si trova nelle *Sinfonie a tre e concerti a quattro*, op. 5 (1692) di Giuseppe Torelli [...]».⁴ Ecco, dunque, la struttura complessiva dell'op. 2 albinoniana: va subito notato che, se le sonate sono tutte articolate in quattro movimenti (secondo lo schema *lento-veloce-lento-veloce*), i concerti si uniformano ad una struttura in tre movimenti (*veloce-lento-veloce*) con l'unica variante per i Concerti II e VI in cui il tempo centrale è ulteriormente tripartito (*lento-veloce-lento*).⁵

1	Sonata I	Sol maggiore	<i>Grave Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
2	Concerto I	Fa maggiore	<i>Allegro assai</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	
3	Sonata II	Do maggiore	<i>Largo</i>	<i>Allegro</i>	<i>Grave</i>	<i>Allegro</i>
4	Concerto II	Mi minore	<i>Allegro</i>	<i>Adagio-Presto-Adagio</i>	<i>Allegro</i>	
5	Sonata III	La maggiore	<i>Grave</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
6	Concerto III	Si bemolle maggiore	<i>Allegro assai</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	
7	Sonata IV	Do minore	<i>Grave</i>	<i>Allegro assai</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
8	Concerto IV	Sol maggiore	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	
9	Sonata V	Si bemolle maggiore	<i>Largo</i>	<i>Allegro assai</i>	<i>Grave</i>	<i>Allegro</i>
10	Concerto V	Do maggiore	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	
11	Sonata VI	Sol minore	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Grave</i>	<i>Allegro</i>
12	Concerto VI	Re maggiore	<i>Allegro assai</i>	<i>Largo-Presto-Adagio</i>	<i>Allegro</i>	

Se le sei Sonate (contrassegnate coi numeri dispari, nella raccolta) richiamano nella struttura e nella scrittura uno 'stile antico' – anche grazie all'uso sistematico di procedimenti contrappuntistici ed imitativi, oltre ad un trattamento sostanzialmente paritetico delle voci (incluse quelle interne delle due viole, *Alto* e *Tenore*) – le novità dell'op. 2 vanno ricercate proprio nei sei Concerti, e per vari ordini di ragioni. Innanzitutto, da un punto di vista storico essi «possono considerarsi la terza pubblicazione importante che emerge nella storia del concerto antico»⁶ dopo la citata op. 5 di Torelli e la sua successiva op. 6 (*Concerti musicali*, 1698). In secondo luogo, nei soli Concerti è prevista un'ulteriore parte staccata di 'Violino de Concerto' (in aggiunta a quelle di 'Violino Primo', 'Violino Secondo', 'Alto Viola', 'Tenore Viola', 'Violoncello' e 'Basso Continuo' necessarie nelle Sonate): grazie a questo accorgimento Albinoni riesce ad utilizzare la parte del 'Violino de Concerto' per accompagnare lo strumento principale (il 'Violino Primo') durante i momenti solistici. Inoltre «i concerti ricordano lo spirito della sinfonia operistica contemporanea anche tramite la struttura in tre movimenti: non è un caso che, da giovane, lo stesso Albinoni – diversamente da Torelli – fu un entusiasta compositore d'opera».⁷

Secondo Talbot le caratteristiche distintive del 'concerto' tra la fine del XVII secolo ed il primo decennio del XVIII sono: «la sua tolleranza per il raddoppio orchestrale (e, in realtà, la sua preferenza per esso); la sua predilezione per una scrittura che faccia spiccare il violino o il violoncello (non destinata necessariamente a un solista); il suo intreccio generalmente omofonico e la sua ricettività nei confronti dell'influsso della sinfonia operistica».⁸ Non solo, ma «mentre i movimenti più considerevoli di una composizione strumentale avevano in precedenza fatto affidamento per la loro coerenza sul contrappunto imitativo, il fattore unificante diventava ora l'esposizione, e la riesposizione nei punti strategici, di moti vigorosi».⁹ In effetti i moti dei movimenti iniziali nei concerti dell'op. 2 di Albinoni sono «decisamente omofonici e ritmicamente insistenti»¹⁰ [ess. mus. 1 (Concerto I), 2 (Concerto II), 3 (Concerto IV), 4 (Concerto V) e 5 (Concerto VI)].

I Concerti I e III sono sostanzialmente 'concerti di gruppo', senza interventi solistici: la presenza di due parti distinte di 'Violino Primo' e di 'Violino de Concerto' è assolutamente formale, non sostanziale. Non solo, ma le relative linee melodiche, oltre ad essere identiche in ciascuno dei tre movimenti dei concerti, proce-

dono nei movimenti iniziali addirittura in unisono con quelle del 'Violino Secondo'.

L'intervento solistico considerevole del violino principale ('Violino Primo') è previsto, invece, nel Concerto II: in pochissime battute del primo movimento (batt. 12/IV-14), in tutto il *Presto* centrale (batt. 3-31) ed in vari punti del movimento conclusivo (batt. 25-28, 33-37, 43-51, 62-66). Anche nel movimento d'apertura del Concerto V, pur se in misura decisamente più limitata, il 'Violino Primo' ha modo di esibirsi in maniera assai discreta per poche misure (batt. 12/IV-17/III); per il resto la composizione è riconducibile alla tipologia del 'concerto di gruppo'.

Nei Concerti IV e VI, infine, il ruolo solistico è affidato alternativamente alle parti di 'Violino Primo' e di 'Violoncello', anche se con una netta predominanza dello strumento più acuto. Nel Concerto IV, in particolare, il violino si 'stacca' più volte dalla massa orchestrale nel corso dell'*Allegro* iniziale (batt. 7/IV-11, 24/II-28/I, 46/II-50), ma anche al violoncello sono affidati due interventi in semicrome (batt. 19-23 e 35/III-39) nel secondo dei quali la tessitura raggiunge il Sol₃ [es. mus. 6]. Anche nel movimento conclusivo il violino ha un lungo passo solistico sostenuto da blocchi accordali dell'orchestra (batt. 19/III-29), come pure il violoncello (batt. 7-10/II e 36-37/III).

Nel Concerto VI, infine, mentre il ruolo solistico del violoncello è limitato alle sole misure conclusive dell'ultimo movimento (batt. 69-82), il violino continua ad essere maggiormente protagonista: nel primo movimento (batt. 9/II-24/III e 31/III-38/III) e nel secondo per quasi tutto il *Presto* centrale (batt. 8-41). È curioso notare come la scrittura violinistica delle batt. 9/III-15/I del movimento iniziale utilizzi formule d'arpeggi identiche a quelle riscontrate nel movimento d'apertura della Sinfonia *Si 3* (batt. 12-15/III) degli anni 1710-15¹¹ [ess. mus. 7 (Concerto VI, op. 2 n. 12) e 8 (Sinfonia *Si 3*)].

Ad ogni modo la funzione dei passaggi solistici è puramente decorativa, non strutturale: «solos, where present, usually emerge imperceptibly from 'tutti' writing» [Talbot].¹²

Si è già parlato della struttura compositiva dei movimenti iniziali dei Concerti dell'op. 2 (tutti in tempo ordinario) e della preferenza accordata da Albinoni all'uso della tecnica del 'motto' (pure riscontrabile nelle sue *ouvertures* operistiche: *Si 3, Si 4, Si 5, Si 6*).¹³ Fa eccezione il movimento d'apertura del Concerto III (in tempo tagliato) in forma bipartita e ritornellata; è comunque singolare, anche in questo caso, la presenza (alle batt. 32-38) di una figurazione ritmico-melodica insistente, in chiusura del movimento poi ripetuta 'in eco', che richiama alla mente il 'motto' del Concerto V [cfr. l'es. mus. 4 (Concerto V) con l'es. mus. 9 (Concerto III)].

I movimenti lenti dei Concerti I, III, e IV, assai brevi (7/9 battute in tempo ordinario), sono costituiti da una serie di passaggi armonici modulanti. Nel Concerto V i blocchi accordali, alternati a pause, sono fioriti da discrete figurazioni melodiche dei violini. Un'attenzione maggiore, invece, è riservata ai movimenti centrali tripartiti dei Concerti II e VI, sia nelle proporzioni (rispettivamente 39 e 63 battute) sia nella scrittura più esibizionistica del violino principale [ess. mus. 10 (Concerto II) e 11 (Concerto VI)].

Per i finali Albinoni ha utilizzato esclusivamente tempi ternari o composti (3/8, 3/4, 6/8, 12/8) dal carattere più leggiadro e/o danzante: nel ritmo di 'giga' bipartita e ritornellata (Concerti I e IV), o nello spirito di un movimento finale di una sinfonia operistica (Concerto V). L'*Allegro* conclusivo del Concerto III è un «curioso *perpetuum mobile*»¹⁴ per il 'Violino Primo' ed il 'Violino de Concerto' in unisono, strutturato in tre brevi parti ritornellate e asimmetriche (3 + 4 + 7 battute). Nei Concerti II e VI, invece, l'*Allegro* conclusivo ripristina la struttura con esposizione e riesposizione (anche trasposta) del 'motto'.

Es. 1. Concerto I, op. 2 n. 2 (I movimento, *incipit*)

Es. 2. Concerto II, op. 2 n. 4 (I movimento, *incipit*)

Es. 3. Concerto IV, op. 2 n. 8 (I movimento, *incipit*)

Es. 4. Concerto V, op. 2 n. 10 (I movimento, *incipit*)

Es. 5. Concerto VI, op. 2 n. 12 (I movimento, *incipit*)

Come ha osservato Michael Talbot «l'op. 2 di Albinoni produsse l'effetto di 'un'onda d'urto': J.S. Bach ne copiò il secondo concerto; il quarto ed il quinto concerto furono trascritti per organo da J.G. Walther; ed il sesto concerto, stampato a Londra da John Walsh nel luglio 1704 all'interno di un'antologia pubblicata con cadenza mensile, presentò il nuovo genere al pubblico inglese. La risonanza delle composizioni continuò ad essere avvertita ancora nella famosa raccolta vivaldiana dell'*Estro armonico*, op. 3 (1711), considerata il capostipite del concerto barocco maturo».

Es. 6. Concerto IV, op. 2 n. 8 (I movimento, batt. 35-39)

Allegro
(vl pr - vl I)
(vl II)
(alto vla)
(ten vla)
(vle)
(bc)

Es. 7. Concerto VI, op. 2 n. 12 (I movimento, batt. 9-12)

Allegro
(vl pr)
(vl I - vl II)
(alto vla - ten vla)
(vle - bc)

Es. 8. Sinfonia Si 3 (I movimento, batt. 12-15)

Allegro
(vl I)
(vl II)
(vla)
(bc)

Es. 9. Concerto III, op. 2 n. 6 (I movimento, batt. 32-35/I)

Allegro assai
(vl pr - vl I - vl II)
(alto vla)
(ten vla)
(vle - bc)

Es. 10. Concerto II, op. 2 n. 4 (II movimento, batt. 3-6)

Presto
(vl pr)
(vl I)
(vl II)
(alto vla)
(ten vla)
(vle - bc)

Es. 11. Concerto VI, op. 2 n. 12 (II movimento, batt. 8-13)

Presto
(vl pr)
(vl I)
(vl II)
(alto vla)
(ten vla)
(vle - bc)

NOTE

¹ Tra i contemporanei di Albinoni che iniziarono la loro carriera compositiva con una raccolta di «sonate a tre» vanno ricordati: Giuseppe Torelli (Bologna 1686), Antonio Caldara (Venezia 1693), Francesco Antonio Bonporti (Venezia 1696), Giorgio Gentili (Amsterdam 1701), Giuseppe Valentini (Roma 1701), Antonio Vivaldi (Venezia 1705); cfr. Michael Talbot, *Albinoni. The Venetian Composer and His World*, Clarendon Paperbacks, Oxford 1994, p. 85.

² Il catalogo completo delle opere strumentali a stampa albinoniane è apparso in: Fabrizio Ammetto, *Tomaso Albinoni, 'musicò dilettante'*, in *Hortus Musicus*, III (2002), 11, pp. 88-89: 89.

³ La dicitura «Sinfonie» si legge nei soli frontespizi di ciascuna delle parti staccate, mentre «Sonata» è il titolo apposto all'inizio di ogni singola composizione.

⁴ Cfr. Talbot, *Albinoni. The Venetian Composer and His World*, cit., p. 90 (traduzione del passo di Fabrizio Ammetto).

⁵ Una struttura analoga si ritrova nel più antico concerto albinoniano pervenutoci (Concerto in Re maggiore Co 1), risalente al 1695 circa, di cui si è parlato in: Fabrizio Ammetto, *La produzione strumentale di Tomaso Albinoni (I). I Concerti per violino senza numero d'opus*, in *Hortus Musicus*, IV (2002), 12, pp. 24-26: 24. Il Concerto in questione è stato pubblicato in edizione critica a cura di Fabrizio Ammetto, con prefazione di Michael Talbot (Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2002 e 2003; partitura [ACC 39A], parti staccate [ACC 39B], riduzione per violino e pianoforte [ACC 39r]).

⁶ Cfr. Michael Talbot, prefazione all'edizione critica: Tomaso Albinoni, *6 Concerti 'a cinque' op. 2*, a cura di Fabrizio Ammetto e Gioia Filocamo, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2003 (ACC 49).

⁷ Talbot, prefazione all'edizione critica Tomaso Albinoni, *Concerti 'a cinque' op. 2*, cit. Per un raffronto con la struttura delle contemporanee *overtures* operistiche albinoniane si veda: Fabrizio Ammetto, *La produzione strumentale di Tomaso Albinoni (II). Le Sinfonie 'a quattro' senza numero d'opus*, in *Hortus Musicus*, I (2003), 13, pp. 13-16.

⁸ Cfr. Michael Talbot, *Vivaldi*, EDT, Torino 1978, p. 133.

⁹ Ivi, pp. 133 s.

¹⁰ Ivi, p. 134.

¹¹ L'analogo passo è integralmente riportato nella variante *Si 3a* pubblicata ad Amsterdam negli anni 1709-12 (cfr. Ammetto, *La produzione strumentale di Tomaso Albinoni (II). Le Sinfonie 'a quattro' senza numero d'opus*, cit., p. 14). Le Sinfonie *Si 3* e *Si 3a* sono state pubblicate in edizione critica a cura di Fabrizio Ammetto, con prefazione di Michael Talbot (Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2003; partitura [ACC 51A, ACC 52A], parti staccate [ACC 51B, ACC 52B]).

¹² Cfr. Talbot, *Albinoni. The Venetian Composer and His World*, cit., p. 105.

¹³ Cfr. Ammetto, *La produzione strumentale di Tomaso Albinoni (II). Le Sinfonie 'a quattro' senza numero d'opus*, cit., pp. 14 s.

¹⁴ Cfr. Talbot, *Albinoni. The Venetian Composer and His World*, cit., p. 107.

L'edizione critica

«Stranamente nessuno dei concerti dell'op. 2 è stato finora pubblicato in edizione critica moderna: gli sono sempre state preferite molte sonate ('sinfonie') della stessa raccolta. Fabrizio Ammetto e Gioia Filocamo meritano un ringraziamento particolare per aver intrapreso l'impresa di rendere più largamente accessibili agli esecutori questo insieme di brani vivaci e altamente godibili» [Michael Talbot, prefazione all'edizione critica].

L'edizione critica, pubblicata per Ut Orpheus Edizioni («Accademia», 49), è basata sulle prime tre fonti che hanno trasmesso in maniera integrale l'intero corpus dell'op. 2: la prima stampa veneziana del 1700, la successiva ristampa del 1707 e l'unico testimone manoscritto completo coevo. Nelle *Note critiche* a ciascun concerto viene riportata, inoltre, la descrizione di tutti gli ulteriori testimoni noti, anche frammentari (manoscritti e stampe settecentesche provenienti da varie biblioteche europee e statunitensi), la discussione dei problemi testuali ed editoriali, l'elenco delle varianti attestate.