

Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale.

«La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive»

Per un'edizione critica di *Agrippina moglie di Tiberio* (1743) di Giovanni Battista Sammartini

Mariateresa Dellaborra

Istituto superiore di studi musicali "F. Vittadini" di Pavia

mdellaborra@alice.it; mdellaborra@libero.it

§ L'ultimo dramma per musica composto da Giovanni Battista Sammartini è tramandato in una partitura solo in parte autografa e attraverso arie staccate e *contrafacta*. La collazione di tutti i testimoni, l'analisi del loro 'ruolo' e significato nella trasmissione dell'opera, la comprensione del testo musicale e la sua interpretazione in rapporto al libretto senza trascurare le discrepanze diffuse tra queste due 'fonti', la risoluzione dei problemi connessi alla sua diffusione nel tempo, alle interpolazioni e ai rimaneggiamenti subiti in ambito sia poetico sia compositivo sono alla base del testo che affronta le questioni attinenti alla metodologia da applicare nell'edizione critica di questo dramma musicale. L'analisi di alcuni passi significativi e di passaggi di controversa lettura; l'esatta interpretazione – vista la grafia dal tratto molto affrettato – dei segni di rimando o di cancellatura disseminati in tutti gli atti; la considerevole quantità di annotazioni e didascalie di mano dell'autore; la presenza dei fagotti, strumenti 'insoliti' nell'organico sammartiniano, in un unico luogo peraltro cancellato; l'impiego costante di trombe e trombe da caccia sollevano anche interessanti problemi inerenti la prassi esecutiva coeva e più specificamente lo stile dell'autore offrendo auspicabilmente un contributo per una sua interpretazione coerente e rigorosa.

§ The last music drama composed by Giovanni Battista Sammartini is handed down in a score which is only partially autograph and through a series of disconnected arias and *contrafacta*. The collation of all the witnesses, the analysis of their role and meaning in the transmission of the work, the understanding of the musical text and its interpretation in connection with the libretto, the discrepancies existing between these two sources, the solution to the problems connected to its circulation over the years and to the interpolations and the rewritings it has been subject to, both from a poetic and from a compositional point of view will be the core of my text, which intends to deal with the issues related to the method to be applied in the critical edition of this music drama. The analysis of some meaningful or controversial passages; the exact interpretation – which has become necessary owing to the hasty handwriting – of the signs of rhyming or of the deletions scattered throughout the acts; the considerable amount of notes and explanations in the author's own hand; the presence, however deleted, of the bassoons, unusual instruments in Sammartini's ensemble, in one passage; the repeated employment of trumpets and "trombe da caccia", also raise interesting issues concerning the coeval executive praxis and, more specifically, the author's style in the hope of offering a meaningful contribution to the coherent and rigorous interpretation of his work.

La stagione di carnevale del 1743 del Teatro Ducale di Milano è gestita dai Cavalieri delegati del Collegio delle vergini spagnole¹ che allestiscono due opere all'indirizzo di Oto Ferdinando conte d'Abensperg e Traun: *Demofonte*, «dramma per musica di Cristoforo Gluck» rappresentato dal 6 gennaio al 27 gennaio 1743 e *L'Agrippina, moglie di Tiberio* di Giovan Battista Sammartini dato dal 2 febbraio.² Avendo riscosso «l'universale approvazione» con il primo dramma della stagione, sperano che *L'Agrippina* possa «incontrar la medesima sorte»; sono convinti di aver realizzato una «drammatica rappresentazione in ogni sua parte appieno perfetta»: per il libretto si sono affidati a Guido Riviera «dottore piacentino»,³ «una delle più purgate penne, che adornano le italiane accademie» e non hanno badato a spese per «le sceniche decorose apparenze e popolari e magnifici spettacoli, oltre la spiritosa e maestrevolmente adattata musica, che lo avviva». ⁴ I balli sono stati creati da Andrea Cattaneo, le scene dai fratelli Galliari e gli abiti da Francesco Mainini. La compagnia di canto è la stessa del *Demofonte* e si compone di sette cantanti di chiara fama: Cristoforo del Rosso per il ruolo di Augusto; Barbara Stabili per quello di Agrippina; Giovanni Carestini per Tiberio; Domenica Casarini per Livia; Agata Elmi per Agrippa; Felice Novelli per Elio Sejano; Giuseppa Useda per Emilio.⁵ Quest'ultimo personaggio, fido seguace di Tiberio, come dichiara il libretto (p. 8), è appositamente introdotto nella vicenda «per uso di questo teatro potendosi a voglia altrui agevolmente levare e ridurre al suo primo essere il componimento, col togliere quelle scene, ove alla meglio egli è introdotto.»

Il periodico milanese *Ragguaglij di varij paesi* testimonia l'esito positivo delle varie recite.⁶ Il 30 gennaio:

Terminarono Domenica a sera con tutto il plauso, e numeroso concorso de' spettatori le recite del primo Dramma rappresentato in questo Regio Ducale Teatro, sopra di cui sabato prossimo si darà cominciamento alle recite del secondo, intitolato *L'Agrippina moglie di Tiberio*, di nuovo composto dal signor

¹ Erano subentrati dal carnevale 1742 e protrarranno la loro gestione, relativa esclusivamente alle stagioni di carnevale, sino al 1747. Cfr. Milano, Archivio di Stato, Fondo spettacoli pubblici: parte antica, cartella 34, Cronologia degli spettacoli. Per dettagli ulteriori cfr. DELLABORRA (2004), pp. 63-98.

² Il libretto è conservato in: I-Bc; Mb; Rn; US-Wc.

³ È autore dei libretti di altre tre cantate messe in musica da Sammartini: *Cristo coi discepoli*, *Cristo nell'orto* e *Cristo giudicato* eseguite in San Fedele a Milano nella settimana santa 1743, precisamente 8, 15 e 22 marzo.

⁴ Cfr. *L'Agrippina moglie di Tiberio* (1743), Giuseppe Richino Malatesta, Milano, dedica [pp. 1-2].

⁵ Per approfondimenti sull'attività dei singoli cantanti cfr. SARTORI, C. (1994) *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola e Locatelli, Cuneo, Indici, vol. II, rispettivamente pp. 236-237; 619-620; 147-148; 156; 256; 657. La prima donna, Barbara Stabili, sarà omaggiata con alcuni componimenti poetici: cfr. INZAGHI – PREFUMO (1996), *Sammartini. Primo maestro della sinfonia*, Eda, Torino, p. 70.

⁶ Cfr. *Ragguaglij di varij paesi*, Milano, Giuseppe Richino Malatesta, rispettivamente: n. v, 30 gennaio 1743 p. 1, n. VI, 6 Febbraio 1743 p. 1; n. VII, 13 Febbraio 1743 p. 1. Il primo dramma cui si fa riferimento è ovviamente il *Demofonte*.

Dottore Guido Riviera Piacentino, poeta de' più celebri, che illustrano al presente la nostra Italia. Oltre l'ornamento, che riceve dalla musica spiritosa e ben adattata, composta dal nostro Giambattista San-Martino, e cantata con sì buon gusto da' signori virtuosi, da' quali vengono coperti i personaggi, resta condecorata la scenica azione con vaghe apparenze, e popolari magnifici spettacoli di nuova invenzione de' rinomati signori fratelli Galliari; avendo altresì intramezzati balli, inventati dal sig. Andrea Cattaneo. Per le quali cose tutte, da questa cittadinanza, si sta con grande impazienza di vederlo posto sopra le scene.

Il 6 febbraio:

Sabato scorso come nella precedente si espose, fu rappresentato per la prima volta sopra di questo teatro Regio Ducale Teatro il secondo dramma del corrente carnevale, il quale certamente riportò, come si aspettava, il pieno aggradimento dal numerosissimo concorso intervenutovi, proseguito sempre nelle recite seguenti, venendo lodata non meno la naturalezza e soavità della poesia, quanto l'idea spiritosa e dilettevole della musica, col dovuto encomio al poeta sig. Dottore Guido Riviera ed al Maestro di cappella sig. Giambattista San Martino. Incontrarono pure la comune soddisfazione le magnifiche decorazioni, disegnate e dipinte da' signori fratelli Galliari, i balli, gli abiti ricchissimi, e qualunque altra cosa che concorre a renderlo in ogni parte compiuto.

Il 13 febbraio:

Va proseguendo con intiero concorso di nobiltà, cittadini e forastieri, qua portatisi in gran numero, la recita del secondo dramma, nelle precedenti lodato, distinguendosi sempre più fra gli altri virtuosi il sig. Giovanni Carestini, che sostiene a meraviglia la parte di Tiberio.

La storia è tratta dal mondo romano⁷ ed è incentrata sulla sete di potere di Livia desiderosa che il proprio figlio Tiberio succeda sul trono di Roma ad Augusto e ne sposi la figlia Giulia. Grazie alla complicità di Sejano, innamorato di Agrippina, la donna ha infatti intenzione di insinuare in Tiberio, reduce da una splendida vittoria, il dubbio del tradimento da parte dell'amata moglie Agrippina. In effetti a turno i due coniugi vengono a conoscenza di presunti reciproci amanti e si ripudiano a vicenda. Tiberio, convinto dell'infedeltà della moglie, firma il foglio di esilio, ma casualmente assiste, non visto, ad una scena di disperazione di Agrippina che rivela di essere stata costretta a inventare un nuovo innamorato e dichiara il suo amore costante per il marito. Il lieto fine è procurato da Agrippa – fedele consigliere di Agrippina e altro pretendente al trono, ma invisibile a Livia – che mette in guardia Tiberio, lo esorta ricongiungersi alla moglie palesando che è stata ordita una trama contro di lui. Viene accusato Sejano che si discolpa dichiarandosi semplice esecutore degli ordini di Livia, la quale abilmente riesce a riportare la pace accondiscendendo con magnanimità al ritrovamento della coppia.

⁷ Cfr. *Libretto* [p. 8] le fonti citate sono: Tacito, *Annales* I, 2; Svetonio, *De vita Caesarum*; Plutarco, *Vitae illustres Virorum Graecorum et Romanorum*.

Il libretto è dunque incentrato sui sentimenti e sulle passioni dei singoli personaggi piuttosto che sull'intrigo; emergono amore e fedeltà coniugale, innocenza calunniata e perseguitata, onestà nella gestione del potere e la vicenda avanza nel rispetto delle tradizionali unità, con rigore logico, eleganza lessicale e precisione metrica ponendosi come ulteriore obiettivo la trasmissione di nobili propositi civili e morali. Si addentra inoltre nella puntuale descrizione fisica e umana dei personaggi assegnando loro considerazioni di carattere universale.⁸

Agrippina si compone di tre cori, un duetto, un recitativo accompagnato di Agrippina alla fine del primo atto «Son derisa oltraggiata e son tradita» e 25 arie distribuite secondo questo schema:

PERSONAGGIO, REGISTRO	ATTO I	ATTO II	ATTO III
Augusto T	1 aria	2 arie	1 aria + coro
Agrippina S	2 arie, rec. acc.	1 aria + duetto	1 aria + coro
Tiberio S	2 arie	1 aria + duetto	1 aria + coro
Livia S	1 arie	2 arie	1 aria + coro
Agrippa A	2 arie	1 aria	1 aria + coro
Sejano S	1 aria	1 aria	1 aria + coro
Emilio S	1 aria	–	1 aria + coro

I cori presenti in conclusione dei primi due atti e in apertura del primo sono decisamente imponenti e prevedono una sezione ritornellata con l'alternanza dei solisti; il terzo atto invece si conclude con un semplice e omoritmico ensemble di *solì*. L'orchestra è molto più ricca delle precedenti opere (*Memet* 1732 e *L'ambizione superata dalla virtù* 1734); impiega frequentemente e in modo solistico i vari strumenti soprattutto nelle ampie introduzioni alle arie con *da capo* e offre un interessante ventaglio espressivo grazie alle frequenti indicazioni agogiche e dinamiche apposte dall'autore contestualmente alla stesura della musica.

Agrippina è tramandata in una partitura solo in parte autografa conservata a Parigi nella Bibliothèque nationale (F Pn ms 1224-1226 olim 2875-2877). Tutte le arie, i cori e i duetti sono di mano di Sammartini (Esempio 1); un unico copista (Esempio 2) è intervenuto nella compilazione dei recitativi.

⁸ Per approfondire questo aspetto cfr. DELLABORRA (2004), pp. 83-87. *Agrippina moglie di Tiberio*, atto I, scena 5, p. 9.

La partitura è suddivisa in tre volumi, corrispondenti ciascuno a un atto, rispettivamente di 88, 93 e 64 pagine, tutte numerate da mano posteriore nel *recto* di ogni carta. Sembra che il manoscritto sia stato acquistato dalla biblioteca tra il 1810 e il 1825 (JENKINS-CHURGIN 1976, p. 133). Il nome del compositore è stato corretto e sostituito con Vincent, probabilmente nell'errata convinzione che si trattasse di un'opera di Martin Y Soler. Oltre alla partitura sopravvivono l'aria staccata «Torbida notte» (I, 8) conservata nella Biblioteca Palatina di Parma (I- PAc ora Sanv.A.274 olim 35622 CF 1-2; partitura di 10 cc.) e un «Beatus vir» per Basso, *contrafactum* dell'aria di Agrippina «Non ho più vele» (I, 17) rinvenuto nell'archivio di Einsiedeln (CH-E 543/6; parti staccate v11, 2, tr1, tr2, vla, b). Non è invece più reperibile l'aria «Le tue virtù impresse» citata nel catalogo tematico di Jenkins e Churgin (p. 133). Essa era conservata nella Badische Landesbibliothek di Karlsruhe, ma, come mi ha comunicato la responsabile Janina Späth, è scomparsa insieme a molto del materiale menzionato nel Karlsruher Noteninventar. Nessun problema scaturisce dalla collazione tra questi testimoni. L'aria «Torbida notte» riporta tutte le modifiche operate dal copista nella partitura, segno che essa è la versione finale che Sammartini intendeva dare.

La partitura reca numerose annotazioni e segni di revisione autografi e pertanto riveste un interesse speciale.

Le correzioni sono di diversi tipi:

Eliminazioni di:

- recitativi autografi;
- recitativi non autografi;
- recitativi originali, presenti in forma contratta già nelle carte precedenti, ma scritti da altra mano.

Per la prima tipologia, come si vede dall'Esempio 3, il testo è lo stesso a partire dal penultimo pentagramma di c. 58^r (Tiberio: «Dunque di lei»). Nella parte precedente il copista della c. 57^v ha soppresso e “riassunto” parte del dialogo.

- recitativi riscritti nelle carte precedenti in forma completa e originale;
- recitativi con testo diverso dal libretto, non soltanto accorciato.

empia tanto (divienne) ia nol saprei dunque (di lei) ris?
spondimi Sejano Agrippa e Amante lo fu' (ca prima e poi
per farsi strada al Trono, giulia amo' Agrippa =
Segue

paffo; am... ved... cup...
una falce
fede e serar.
lo fu' ca prima e poi per farsi strada al Trono, giulia amo' Agrippa =

Esempio 3. Atto I, cc. 57v-58r.



Esempio 4. Atto I, c. 74v.

<p style="text-align: center;">A T T O</p> <p style="text-align: center;">SCENA XVI.</p> <p style="text-align: center;"><i>Agrippina, e Sejano.</i></p> <p><i>Sej.</i> AH che non posso omai Più vederti a penar: tacer dovrei, Ma non reggo alla pena Di vederti a tradir. Lascia Tiberio, E scordati di lui, quell' infedele Più non cura il tuo amor; Tiberio infine E' il traditor, che vai Cercando in tutti, e che scoprir non fai.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p><i>Agg.</i> Ah per pietà, Sejano, Non m'affligger così!</p> <p><i>Sej.</i> Deh sciogli omai Questo mal nato amor, che è sol cagione D'affliggerti così. Tu fei la prima, Che d'un' amor si faccia Tanto schiava, e soggetta; un solo affetto Ora nutrire in petto, Semplicità si chiama: Ora d'amare E' l'arte, se nol fai, Finger d'amar, ma non amar giammai.</p> <p><i>Agg.</i> Io non appresi ancora Questa scuola in amor.</p> <p><i>Sej.</i> Di saggia Donna Questo è nobil costume: amar se piace, Se piace difamar; tener gli amanti Soggetti a sè, non soggiacer; gli affetti Coprire, e mascherar; dir che non s'ama; Quel, che si cerca, e brama Finger di non curar; così tu dei Amar per l'avvenir.</p> </div>	<p style="text-align: center;">P R I M O.</p> <p><i>Agg.</i> Questo è il costume D'un rio core, e crudel.</p> <p><i>Sej.</i> Basta, se vuoi, Un rimedio al tuo male ora t'appresto. Lascia d'amar Tiberio; un nuovo affetto Scaccia il primier: fe tu velti... oh Dio!</p>
--	---

Esempio 5. Libretto, pp. 24-25.

Quest'ultimo caso è evidente dall'Esempio 4. In partitura la parte del libretto riquadrata nell'Esempio 5 è interamente cancellata e sostituita dalla seguente, peraltro poi cassata: «Agrippina: traditore e crudele. Seiano: Resta, se vuoi, un rimedio al tuo [...]» segue quindi, soppresso in un secondo momento, il testo previsto nel libretto «dir che non s'ama; quel che si cerca e brama finger di non curar» ma in concomitanza delle parole «così tu dei amar per l'avvenir» è prevista una nuova variante indicata sopra al pentagramma di Seiano: «così sia del amar». Nel *recto* di c. 75 un'altra mano ha completato il testo del recitativo perfettamente coincidente con il libretto.

Assenze di:

- recitativi;
- aria di Seiano «Mendica man divide» I, scena XI pur preannunciata in partitura.

Presenze di:

- recitativi scritti da altra mano e sintetizzati rispetto agli originali del libretto;
- recitativi autografi o no, ma completi, collegati a parti modificate.

Scene III.
Tiberio, Emilio, e Seiano

76.
Oel grande Augusto al piede Cayo apparisce. Heo si =
benio vincitore ecco ten riede. madre d'un figlio or
pui compiacenti a ragion senza rossore col tuo sposo ora pui sul Roman
Soglio di me parlar. che generoso orp

Luca^a
figlio dell'opre sue non come il saggio insuperarsi giammai nella fa-
cisti che far tu non connessi a noi cor Romano necessario e il ualor.
Aug^o
ma' uirtu' sempre e l'esser ualoroso. al figlio tuo Roma ingrata non
e' cesare ingiusto quel chei fece lo sa Roma ad Augusto.

Esempio 6. I atto, cc. 10v-11r. Qui la parte testuale autografa è stata cancellata in funzione del testo della carta successiva.

- frammenti cartacei con versioni corrette sovrapposti all'originale.

do agi rando il mar. Incepita il uento e l'onda fene agi.

Esempio 7. Atto I, c. 41r.

Cancellature originali, apportate durante l'iter compositivo. Particolarmente interessante la doppia versione di c. 26r dell'atto terzo.⁹

The image shows a page of handwritten musical notation for Act III, page 26r. It features several staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "mar di Dio madre, la donna... di Dio! tutto mi fa rianimato". Below it are several instrumental staves, some of which are heavily scribbled over with dark ink, indicating cancellations or revisions. The notation includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch, with significant portions of the original notation obscured by heavy, dark scribbles.

Esempio 8. Atto III, c. 26r.

⁹ Oltre a questo, altri casi significativi si trovano nel I atto, cc. 36r; nell'atto III, cc. 47-v; 29r, 43r, 60v.

Esempio 9. Atto III, c. 26r [bis].

Come si può vedere, in una prima stesura (Esempio 8) il testo è fortemente rimaneggiato con un'intera sezione cancellata, e subito dopo, nella carta ancora numerata 26r, (Esempio 9) solo parzialmente ritoccato.

- cancellature e tagli non comprensibili.

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera 'Agrippina moglie di Tiberio'. The score is written on multiple staves. At the top right, the tempo marking 'Andante' is written. A circular stamp is visible in the upper right corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A significant portion of the score is heavily scribbled over with dark ink, indicating a cancelled passage. Below this, the text 'In questo sta - to oh' is written. Further down, the tempo marking 'Presto' appears twice. At the bottom, the lyrics 'Dio a quel no-chiev che resta? a quel no-chiev che resta: a quel no-chiev fons' are written, with 'Presto' written below them. The overall appearance is that of a working draft or a manuscript with significant revisions.

Esempio 10. Atto I, c. 47r.

Si comprende il senso del passo cancellato solo ipotizzando l'eliminazione di una carta precedente.

Revisioni

- recitativo originale cancellato e corretto per creare il taglio *ad hoc*.

2.

Di cui sovente s'ho udito ragionar; che tu chiamarsi letua. *f* *proprio* *rit.*
bene: so sono omai di vederlo bramato. *f* *rit.* *Emilio*
con me mi continerò il ciglio; bruno il volto, e verbigli. *f* *rit.*
e habbo e tumidetto in parte; il non capetto, e scarso;
ampia la fronte, e due begli occhi ardenti; *f* *rit.*
vivo tener sul labro e dilatato in riso. *f* *rit.*
che colli acenti; moder languidi e lenti. *f* *rit.*
fin e con quei sguardi all'ora, dettare in petto un improvvisat-
tutto; ah se le vedi, quella sì le azioni del mio pene.
quella la bocca mia quella estimo bene. *f* *rit.* *Emilio* *716.6*
che dir le deggio allora.

Esempio 11. cc. 17r-v.

Il taglio sopprime il lungo discorso di Tiberio e permette l'agile inserimento di Emilio.

- recitativo cancellato, ma mancante anche della sua prima parte.

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera 'Agrippina' by Gaetano Cappone. The score is written on several staves, with the lyrics in Italian and Latin. The music is heavily crossed out with diagonal lines, indicating a cancelled section. The lyrics are as follows:

Agrippina
In questa casa piove al vento la
vera Agrippina figlia di
che un infelice merita di questa meta: date la
chiede la povera Agrippina: Numi poi tendavan la mer-
cia Agrippina
ci chiedi che voi: feroce procura chi l'alla
Ma non tentare in van: fa che eme formi
il mio giusto fedel



Esempio 12. Atto II, cc. 19r-20r.

Nel libretto la scena VI inizia con la frase di Livia («Quando a ragion conduce») che evidentemente era inserita in una originaria c. 18v della partitura, visto che nella attuale 19r il testo parte dal discorso già avviato. Con il taglio questa versione inizia invece direttamente da Agrippina, ma è interessante evidenziare che in questo preciso punto, peraltro abbastanza nascosto dal tratto di penna, si fa iniziare la scena VII (c. 19r). A c. 20r, tuttavia, una mano interviene sopra la cancellazione e puntualizza che si tratta ancora della scena VI.

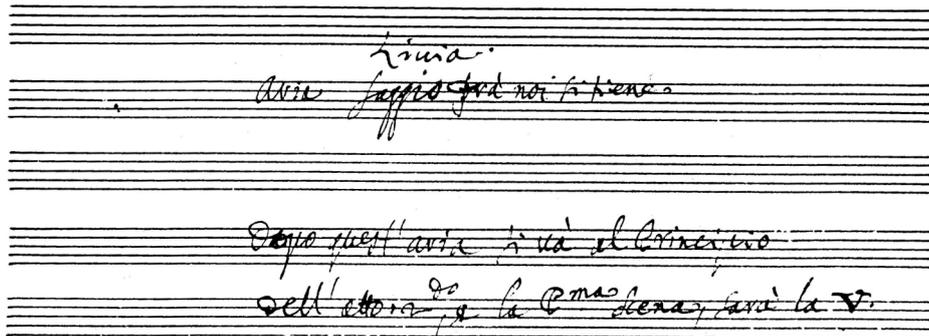
Indicazioni registiche

- «2^{da} parte si dice senz'orchestra, ma solo fagotti, trombe e timpani | sul palco»; sotto a sinistra: «oboè n° 6 sul palco»; nel mezzo della partitura: « trombe da caccia» e sotto «altri timpani sul palco» (Esempio 13).



Esempio 13. Atto I, c. 7r.

- Annotazione che indica un cambiamento rispetto alla versione originale: «Livia | aria saggio fra noi si tiene | dopo quest'aria si va al principio | dell'atto 2^{do}, e la P^{ma} scena sarà la V».



Esempio 14. Atto II, c. 8v.

In effetti le prime scene, (cc. 1r-v) sono scritte da altra mano.

Varia

- Scrittura a foglio capovolto;



Esempio 15. III atto, c. 41v.

- la seconda strofa dell'aria di Tiberio «Sento quest'alma mia», II, 8 è diversa.

Libretto

Madre le mie querele
odi pietosa almeno:
ritornami fedele
costei che adoro ancor.

Partitura

Numi le mie querele
voi riguardate almeno
rendetemi fedele
colei che adoro ancor.

Problemi

Trombe da caccia

La presenza di tali strumenti è piuttosto considerevole in Agrippina. Precisamente si trovano nel coro «Viva Augusto e viva Roma» I, 4; «Vanne, trionfa, Augusto» I, 4; Agrippa, «Al ciglio oscuro» I, 15; coro «E in questo giorno ammiratore», II, 11; Emilio «Se tal dolore, tanto cordoglio», III, 10. Le trombe non da caccia compaiono invece nei seguenti passi: Emilio «Dirò che

ongn'ora» I, 5; Livia «A un labro mentitor» I, 7; Tiberio «Torbida notte» I, 8; Agrippina «Non ho più vele» I, 17; Livia, «Saggio fra voi si tiene» II, 4; Augusto «Di regnar già sazio io sono», II 5; Tiberio «Sento già l'alma mia» II, 8; Agrippina «Del mio ben, dall'idol mio» II, 10; Augusto «Quel fuoco tuo primiero» II, 11; Livia «Lungi da lei ch'adora» II, 12; duetto Tiberio-Agrippina «L'idolo mio tu sei» II, 17; Agrippa «Chi di fierezza» III, 5; Livia III, 12 «Le tue virtùdi impresse»; coro finale «Se di piacer sì amabile».

Cosa intende Sammartini per trombe da caccia? Una testimonianza dell'epoca può offrire una spiegazione preliminare, ma non esaustiva. È riferita da Castil-Blaze («La France musicale», 14 maggio 1843) che descrive il talento di Michael Paer «abilissimo musicista, uno di quei prodigiosi trombetti che la Germania vide nascere» trasferitosi a Parma all'inizio del XVIII secolo. Suo figlio Giulio fu «colui che per primo fece la conquista di un nuovo strumento preziosissimo per l'orchestra: la tromba da caccia che ottenne tra le sue mani una voce melodiosa facendo suonare i temi che il corno da caccia rifiutava». Egli

completò la sua gamma con l'artificio della mano introdotta nella scampanatura. La scoperta di questo cornista fece sensazione in Italia: i compositori si affrettano a sfruttare delle nuove risorse che il corno così trasformato offriva loro: scrissero degli assolo per questo strumento. Siccome Paer era ancora depositario del segreto, e non avendo formato degli allievi, lo chiamavano in tutte le città.

Non si hanno notizie di concerti di questo cornista in Milano, tuttavia è singolare che Sammartini scriva solo per questa opera parti specificamente pensate per la tromba da caccia. In nessuna altra pagina del suo catalogo tale strumento fa la sua comparsa, ma nel 1743 probabilmente aveva a disposizione ben due virtuosi di tale strumento. Nell'orchestra del Teatro Ducale sino al 1770 sono attive trombe e corni spesso accompagnati dalla precisazione «da caccia», per un totale di quattro o otto esecutori (quattro trombe e quattro corni oppure due corni e due trombe) (HANSELL 1980, p. 256).

È noto che in Germania tutti gli strumenti spiroidali venissero chiamati trombe da caccia, mentre il termine corno era impiegato nel suo antico significato di semplice corno ricurvo fino a che non si affermò il termine di *Waldhorn* per indicare il corno a cerchio ampio - d'altronde uno strumento da caccia poteva essere anche chiamato tromba o averne un suono simile ma non necessariamente avere la stessa forma. Nella seconda metà del 1600 i trombettisti iniziarono a utilizzare strumenti spiroidali per la musica da concerto, impiegando il loro bocchino tradizionale sicché canna d'imboccatura e forse anche padiglione vennero modificati senza però trasformare il suono degli armonici acuti (BAINES 1991, pp.120-122). Gli strumenti sono tagliati in *re*.

Le parti di trombe da caccia inserite nelle partiture di Telemann e di altri compositori di Amburgo e Dresda degli anni 30 del 1700 potrebbero lasciar supporre uno strumento intonato probabilmente in *fa* e identificato sia come *Jäger Trommet* di Praetorius sia come *trompe de chasse* francese, cioè un

vero e proprio corno intonato all'ottava bassa. I due termini (tromba o corno) si interscambiavano. Potrebbe anche essere una «tromba selvatica», con l'aggettivo usato come sinonimo di «da caccia» in *mi bemolle* con esecuzione in tessitura alta (BAINES 1991, p. 122).

Tuttavia, solo nove anni prima dell'esecuzione dell'*Agrippina*,¹⁰ era uscita a Parigi una pubblicazione (SERRÉ LE RIEUX 1734) che divulgava i cerimoniali della caccia a cavallo al cervo, specialità della corte di Versailles, e a essa erano seguiti altri volumi, che comprendevano fanfare per la caccia create da vari autori fra i quali Marc-Antoine Marquis de Dampierre (1678-1756), personaggio nominato da re Luigi XV nel 1722 «Gentilhomme des Menus-Plaisirs» e nel 1725 scudiero della regina, e altre di Jean-Baptiste Morin, denominate *Nouvelles fanfares à deux trompes pour sonner en concert pendant la curée*. Nel 1738 era stata edita una nuova raccolta di Dampierre (*Fanfares nouvelles*, Paris 1738) e un'altra ancora postuma (*Recueil de fanfares pour la chasse à une et deux trompes composées par feu Monsieur le Marquis de Dampierre, gentil homme des Chasses et Plaisirs de Sa Majesté*, gravé par M^{me} Oger, Paris, s.a. [1775 ? 1778 ?]). Nonostante l'intitolazione, tali fanfare non consistevano in semplici segnali, ma erano brani festosi destinati a solennizzare vari momenti del cerimoniale venatorio e dunque i corni avevano compiti propriamente musicali; il più delle volte agivano in duo, ma talvolta si accompagnavano anche ad altri strumenti. Lo stesso Marc-Antoine de Dampierre era un abile suonatore, oltre che di altri strumenti, anche di *trompe* (corno da caccia). Egli usò dapprima il primitivo modello circolare appositamente instaurato per quel tipo di caccia a cavallo; tale modello, visibile anche in documenti iconografici, era caratterizzato da un ampio giro e mezzo e da un caneggio prevalentemente cilindrico: quindi, a rigore, ascrivibile piuttosto alla categoria delle trombe che a quella dei corni, (dove forse l'originaria definizione di *trompe*); ma, dal 1729 egli ne adottò un altro a due giri e mezzo, costruito da Le Brun (DE DAMPIERRE 2001, p. 875). Probabilmente in realtà tale modello più recente non fu di origine francese, bensì austriaca (si ricordino gli esemplari del 1718 dei fratelli Leichamschneider), ma fu adottato dovunque e anche in Francia.

In altri ambienti europei il corno da caccia ebbe presto un uso non venatorio, ma squisitamente musicale. Era intonato di preferenza in *fa*.

In *Agrippina* le trombe da caccia procedono per lo più con intervalli di terza, quinta e ottava ed eseguono frequentemente arpeggi spezzati, come si evince dal brano d'esordio (Esempi 1 e 13) e da quello qui sotto (Esempio 16) che ne rappresenta la continuazione.

¹⁰ Questa preziosa informazione, dotata di tutti i dettagli più oltre riportati, mi è stata fornita da Elena Ferrari Barassi che ringrazio vivamente.

Handwritten musical score for "Corno del Coro" (Pl. 6). The score includes staves for Corno del Coro, Trombe da caccia in F, and Timpani. The lyrics are: "Del superbo Ro-ma-no gio fu la fronte ornata, e / Del superbo Ro-ma-no gio fu la fronte ornata, e / Del superbo Ro-ma-no gio fu la fronte ornata, e / Del superbo Ro-ma-no gio fu la fronte ornata, e".

Esempio 16. Atto I, c. 8v.

La tonalità è identica a quella delle due trombe, le quali però si muovono in una tessitura più alta. La natura dei loro andamenti melodici non lascia dunque ipotizzare la corrispondenza alla tromba spiroidale, anche se allora esistente, bensì ai corni da caccia, in omaggio alla prassi francese delle *trompes de chasse* ancora viva nel 1775.¹¹ Pare ragionevole infine presumere un'esecuzione con gli strumenti posizionati con il padiglione in su o al massimo tenuto di lato ed escludere nel contempo l'impiego della tecnica "a mano" introdotta dal cornista boemo Anton Joseph Humpel intorno al 1740 (BAINES 1991, p. 142).

L'esempio 1, peraltro l'unico in cui i due strumenti suonano insieme, confermerebbe la presenza simultanea di corni e trombe. Scorrendo l'organico si rileva infatti che, sotto la parte della viola, nel quarto pentagramma dall'alto, il testo descrittivo dello strumento presenta la correzione della lettera iniziale e delle vocali successive. A una prima lettura si potrebbe presupporre «Tro.[mba] da Cacc», ma il «ra», chiaramente leggibile in apice non avrebbe giustificazione. Se invece si ipotizzasse di intravedere sotto le

¹¹ Va ricordato tuttavia che quel termine venne di lì a poco abbandonato anche in Francia. Infatti nel fascicolo *Art du faiseur d'instruments* dell'*Encyclopédie* (1785) alla figura di un corno circolare a due giri e mezzo (Pl. 7, fig. 2) corrisponde la didascalia *Cor-de-chasse*. Cfr. anche la voce *trompe de chasse* completa di immagine, e quella di *cor de chasse* in JACQUOT (1886).

correzioni «Tro.[mba] da Gue[r]^{ra}» non soltanto si sarebbe decisamente più in linea con il clima trionfale della scena, ma si rimarcherebbe ulteriormente la duplice presenza degli ottoni.

Fagotti

Il passo riportato nell'esempio 13 e relativo all'atto I, scena 4, dichiara apertamente la presenza di fagotti, visibili nel secondo pentagramma dal basso. La vistosa cancellatura che li interessa, tuttavia, ha fatto ipotizzare che Sammartini abbia avuto un ripensamento e non intendesse impiegarli nel seguito dell'opera. È risaputo che i fagotti intervenivano liberamente durante i *Tutti*, pur non essendo espressamente indicati, raddoppiando le parti del basso (JENKINS-CHURGIN 1967, pp. 124-125, 134). Sono inoltre noti gli organici dell'orchestra del Teatro ducale del 1720 e del 1748: 30 elementi attivi nel primo caso; 44 nel secondo (SARTORI 1960, pp. 1-18). Alcuni nomi di strumentisti sono conosciuti e presenti in entrambi gli organici, oltre che già presenti nella prima uscita dei sinfonisti milanesi nel 1711 a Novara. Relativamente alla partecipazione dei fiati, nel 1748 erano in ruolo due oboisti: Baldassarre e Francesco Federici (padre e figlio, dopo i Sammartini), 2 fagottisti: Giovanni Battista Bellotti e Ambrogio Cazzaniga; e 5 trombettisti: Francesco Baier, Pietro Brugora, Francesco Borsani, Giovanni De Marchesi e Pietro Brusa. Il Brugora, però, sia nelle uscite con i sinfonisti accademici filarmonici sia in altri contesti suonava il corno (SITÀ 2004, pp. 413-415). Nel 1750 durante un'esecuzione nella Chiesa di San Giuseppe in Porta Nuova il suo nome è infatti accostato a quello di Trani per i corni, mentre Francesco Borsani suona la tromba (CARLOMAGNO – PREVIDI 2007, p. 92). Va ricordato infatti che questi musicisti prestavano servizio contemporaneamente presso diverse istituzioni, non da ultima la cappella di corte. Il complesso strumentale milanese era dunque veramente singolare e per numero e per qualità tanto da determinare il primato della metropoli lombarda nel corso del secolo. E Sammartini sapeva sfruttarlo al massimo grado. Lecito allora ipotizzare che la didascalia più sopra evidenziata attesti la presenza dei fagotti non soltanto nel punto in cui sono previsti ufficialmente, ma anche *ad libitum* nel corso dell'opera.

Coro iniziale

L'esecuzione risulta piuttosto problematica in quanto soggetta a una serie di cambiamenti e tagli operati in fase di allestimento. La didascalia del libretto prescrive: «Al suono di militari strumenti [...] popolo radunato, che in coro diviso canta» (Esempio 17).

S C E N A I V.

Al suono di Militari strumenti, preceduto dalle trionfali insegne, sopra magnifico Cocchio condotto da diversi Prigionieri di guerra, per lo costrutto Ponte viene Tiberio acclamato dalle viva de suoi Soldati, e dalle festose acclamazioni del Popolo radunato, che in Coro diviso canta il suo glorioso Trionfatore. Bandiere spiegate, e prede nimiche disposte a rappresentare un nobile, e convenevole spettacolo. Piccioli Legni di trasporto sparsi sul Tevere, che verranno ad approdare alle rive del Fiume ec.

Esempio 17. Libretto p. 4.

Dunque il coro è diviso in due sezioni, ma la cancellazione di c. 7r (esempio 13) eliminerebbe la prima parte della seconda strofa «Vanne o prode al Campidoglio» – e la conseguente esclusione di un coro – e prevederebbe l'immediata intonazione della terza terzina.

Durante le repliche di quest'opera Sammartini ha certamente previsto cambiamenti più o meno radicali, tagli che non riguardavano soltanto la contrazione dei recitativi, ma l'impianto generale. E questi tagli sono stati operati in questa unica partitura dal compositore stesso e da un altro copista, che, in tutta fretta, senza avere neppure il tempo di togliere tutte le pagine doppie, ha vergato i recitativi accorciati, ha spostato scene e arie, ha posto segni di rimando che rendessero chiara ed eseguibile la nuova struttura a interpreti comunque già avvezzi, pronti a recepire i cambiamenti anche senza troppi dettagli. Nel caso del primo coro invece penso che l'annotazione sia rimasta incompleta. Ovvero il musicista può certamente avere pensato di tagliare la parte del piccolo coro, ma non ha completato le indicazioni offrendo un'intelligibile versione alternativa. Così come leggiamo ora, sopprimendo la sezione, si snatura e si rende assolutamente inefficace e illogica l'esecuzione.

Una «libera licenza»

La partitura di *Agrippina* è priva della sinfonia iniziale. Poiché nel caso della prima opera *Memet*, rappresentata nel 1732 a Lodi, il brano d'apertura circolò anche autonomamente dall'opera ed ebbe una vita propria tanto da portare anche un numero di JC differente (66A), anche per *Agrippina* si potrebbe ipotizzare una soluzione simile. Scorrendo tuttavia tutte le 67 sinfonie sammartiniane e soffermandosi soprattutto sulle 37 del secondo periodo creativo (1740-1758) sulla base della divisione operata da Jenkins e Churgin, nessuna delle sinfonie reca l'organico completo di trombe da caccia e trombe caratteristico di alcuni pezzi dell'opera, ma solo di trombe con archi. Precisamente una in Do (JC 3); tre in Re (13, 16 e 18); una in Mib (25); due in Sol (44 e 53). Con i soli corni, senza oboi, due in Re (10, 12); due in Mib (24 e 29); 7 in Sol (47, 48, 49, 50, 51,

54, 55); una in sol (57) e una in La (62A). Le tonalità più confacenti ai vari pezzi dell'opera sono dunque Re, Sol, La. Valutando che anche per *Memet* la sinfonia era in La, ma i due cori iniziale e finale in Re, anche qui si potrebbe propendere per questa ipotesi e immaginare quest'ultima sinfonia JC62A come introduttiva al coro maestoso (CHURGIN 1975, p. 26).



Esempio 18. Sinfonia JC62A, parte del violino primo.

Conclusioni

Sulla base del materiale analizzato, alla luce delle riflessioni sul testo musicale, sulla tipologia delle interpolazioni e dei rimaneggiamenti in ambito sia poetico sia compositivo sarebbe utile fornire la versione integrale dell'opera con la scena iniziale interamente ricostruita in quanto la cancellatura non risulta comprensibile. In ogni caso si dovrebbe prevedere un'appendice in cui inserire tutte le varianti e le sezioni cancellate da considerarsi primarie nella visione creativa sammartiniana. *Agrippina* si pone alla fine del percorso creativo dell'autore, frutto di molteplici e preziose esperienze maturate da Sammartini nell'arco di nove anni – tanto è infatti il tempo intercorso dalla precedente opera *L'ambizione superata dalla virtù* – sia in ambito sinfonico sia sacro sia didattico. La frequentazione tra gli altri, di Cristoph Willibald Gluck, divenuto suo allievo dal 1737 per iniziativa del conte Antonio Maria Melzi, incide in modo sostanziale sullo stile del milanese come può testimoniare la rappresentazione

di *Demofonte* e di *Agrippina* nella stessa stagione 1743,¹² e sebbene si concretizzò probabilmente con la trasformazione di un «Gluck sammartiniano piuttosto che di un Sammartini gluckiano» (PREFUMO 1996, p. 76),¹³ induce il maestro a dispiegare tutti i mezzi a sua disposizione: un libretto storico, rispettoso delle tre unità aristoteliche, dominato da ideali e alti concetti morali; l'azione logica dei personaggi puntualmente descritti talora anche nell'intimo della loro psicologia e chiamati a esporre i vari affetti attraverso una scrittura che non privilegia esclusivamente le agilità, ma si avvale di molteplici espedienti quali, ad esempio andamenti ritmici ben differenziati e «capricciosi»; strutture armoniche talora audaci e una ricca e sapiente strumentazione.

Bibliografia

- Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie: extrait de l'Encyclopédie méthodique des arts et métiers mécaniques* (1785), Panckouke, Paris, Pl. 7, fig. 2, pp. 125-126.
- BAINES, A. (1991). *Gli ottoni*, ed. it. a cura di Renato Meucci, EDT, Torino (Biblioteca di cultura musicale. I manuali EDT/SIdM), pp. 122, 130-139.
- CARLOMAGNO, P. – PREVIDI, E. (2007), *Le orchestre italiane e i loro organici negli anni dei viaggi mozartiani*, in *Interpretare Mozart*, a cura di Mariateresa Dellaborra, Guido Salvetti, Claudio Toscani, LIM, Lucca (Strumenti della ricerca musicale, 12).

¹² Non vanno inoltre dimenticati i contratti con lo stesso teatro per i tre anni successivi: nel carnevale 1744 il pasticcio *Arsace* in collaborazione con Giovanni Battista Lampugnani e *Sofonisba*; nel carnevale 1745 *Ippolito* senza dimenticare i due melodrammi – *Demetrio* e *Ipermestra* – e il pasticcio *La finta schiava* per Venezia rispettivamente ascensione 1742, autunno 1744, carnevale 1746; *Tigrane* (settembre 1743) per Crema e *Poro* (carnevale 1746) per Torino (PAGLICCI-BROZZI 1893, pp. 41-44).

¹³ Diversamente da quanto ipotizzato da altri (DE SAINT FOIX, 1913, pp. 32-39) che avevano rimarcato una vera e propria rivalità tra i due.

- CHURGIN, B. (1975), *G.B. Sammartini and the Symphony*, «The Musical Times», 116/1583, pp. 26-29.
- CORTI, G. (1998), *Il corno*, Zecchini, Varese.
- DE DAMPIERRE, M.A (s.a.), *Recueil de fanfares pour la chasse à une et deux trompes composées par feu Monsieur le Marquis de Dampierre, gentil homme des Chasses et Plaisirs de Sa Majesté*, gravé par Mdme Oger, Paris.
- (1738), *Fanfares nouvelles*, Paris.
- DE DAMPIERRE, E. (2001²), voce «Dampierre, Marc-Antoine, Marquis de», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan, London, vol. 6, pp. 875-876.
- DELLABORRA, M. (2004), *Giovanni Battista Sammartini operista*, in *Giovanni Battista Sammartini and his musical environment*, edited by Anna Cattoretti, Brepols, Turnhout, pp. 63-98.
- DE SAINT FOIX, G. (1913), *Les débuts milanais de Gluck*, in *Gluck Jahrbuch*, I, pp. 32-39.
- HANSELL, KUZMICK K. (1980), *Opera and Ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan (1771-1776): a Musical and Social History*, diss. University of California at Berkeley, Ann Arbor.
- HEYDE, H. (1988), *Das Instrument von Gottfried Reiche*, in *Beiträge zur Bach-Forschung*, 6, Herausgeber: *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR*, Edition Peters, Leipzig, 1988, pp. 96-109.
- INZAGHI, L. – PREFUMO, D. (1996), *Sammartini. Primo maestro della sinfonia*, Eda, Torino, p. 70.
- JACQUOT, A. (1886), *Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes*, Fischbacher, Paris, pp. 58-59, 61, 244-246.
- JENKINS, N. – CHURGIN, B. (1976), *Thematic Catalogue of the works of Giovanni Battista Sammartini*, Harvard University Press, Cambridge.
- MEUCCI, R. (2006), *Social and political perspectives in the early history of the horn*, in *Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung*. 25. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004. Herausgegeben von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Monika Lustig, Augsburg-Michaelstein, pp. 15-28.
- PAGLICCI-BROZZI, A. (1893), *Il regio Ducale teatro di Milano nel secolo XVIII*, Ricordi, Milano.
- SARTORI, C. (1960), *Giovanni Battista Sammartini e la sua corte*, «Musica d'oggi», 3/3, pp. 1-18.
- (1994), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola e Locatelli, Cuneo, Indici, vol. II, pp. 236-237; 619-620; 147-148; 156; 256; 657.

- SERRE DE RIEUX, J. (1734), *Les dons des enfants de Latone: la musique et la chasse du cerf*, Paris. de l'imprimerie de Jacques Guerin, quay des Augustins.
- SITÀ, M.G. (2004), *I Filarmonici in trasferta. Le uscite dei sinfonisti milanesi nel 1760 e nel 1765*, in *Giovanni Battista Sammartini and his musical environment*, edited by Anna Cattoretti, Brepols, Turnhout, pp. 363-416.

Mariateresa Dellaborra si occupa dello studio della musica italiana tra il XVIII e il XIX secolo. Ha pubblicato libri e saggi per Olschki, L'Epos, Lim, Ut Orpheus, Rugginenti, Marsilio e curato l'edizione critica di opere e composizioni strumentali. È responsabile della collana *Monumenti musicali* della SidM. Fa parte del gruppo di lavoro ITMI.

Mariateresa Dellaborra attends to 18th and 19th century Italian music. She's the author of many book and articles for several Italian publishers (Olschki, L'Epos, Lim, Ut Orpheus, Rugginenti, Marsilio). She has also edited critical editions of operas and instrumental music. She is a member of the scientific committee of the "Arcadia" Foundation (Milan) and *Monumenti musicali* (Società Italiana di Musicologia).