

Nicola Antonio Manfroce

ECUBA

TRAGEDIA PER MUSICA IN TRE ATTI

Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca

Nicola Antonio Manfroce

Le Opere

I

Nicola Antonio Manfroce

ECUBA

TRAGEDIA PER MUSICA IN TRE ATTI

libretto di Giovanni Schmidt

Trascrizione e revisione a cura di Domenico Giannetta

Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca

Nicola Antonio Manfroce, *Le Opere* è una collana editoriale del Conservatorio statale di musica 'Fausto Torrefranca' di Vibo Valentia realizzata in collaborazione con A.M.A. Calabria e Associazione Amici della Musica 'Nicola Antonio Manfroce' di Palmi.

Direttore della collana: Domenico Giannetta

Comitato editoriale:

Giuseppe Ferraro

Domenico Giannetta

Francescantonio Pollice

© Copyright 2017 Edizioni del Conservatorio di Musica Fausto Torrefranca

Via Corsea snc – 89900 Vibo Valentia

Tel. 0963-375235

www.consvv.it

ISMN 979-0-705070-00-2

Tutti i diritti riservati.

INDICE

VII	PRESENTAZIONE
IX	NOTA DEL REVISORE

ECUBA

3	<i>Personaggi</i>
4	<i>Orchestra</i>
5	<i>Sinfonia</i>
59	<i>Atto I</i>
249	<i>Atto II</i>
445	<i>Atto III</i>

PRESENTAZIONE

L'edizione dell'*Ecuba* di Nicola Antonio Manfroce (Palmi 1791 – Napoli 1813), opera in tre atti andata in scena per la prima volta con grande successo il 13 dicembre 1812 al Teatro San Carlo di Napoli, tiene a battesimo la nuova collana editoriale voluta dal Conservatorio di musica di Vibo Valentia per valorizzare la produzione artistica di uno fra i più significativi musicisti espressi dalla nostra regione.

Fu un memorabile saggio di Giovanni Carli Ballola nel 1983, dopo quasi due secoli di oblio, a riportare prepotentemente alla luce la figura artistica di Manfroce, compositore di scuola napoletana capace di contrassegnare, pur nella sua breve vita (morì di tisi a nemmeno 22 anni), l'epoca che precedette l'affermazione del genio rossiniano. Qualche anno più tardi, complice l'occasione del bicentenario della nascita, due diversi allestimenti faranno rivivere, per la prima volta in epoca moderna, la sua partitura più nota, l'*Ecuba* appunto. La successiva edizione discografica, a cura di Bongiovanni, dell'allestimento andato in scena al Teatro dell'Opera Giocosa di Savona – con la direzione di Massimo De Bernart e un *cast* di tutto rispetto, in cui spicca la voce di Anna Caterina Antonacci – rappresenta il momento culminante della riscoperta del compositore calabrese.

Da allora, tuttavia, la musica di Manfroce torna ad essere coltivata soltanto da una ristretta cerchia di studiosi, allontanandosi inesorabilmente dal grande pubblico. Un nuovo bicentenario, questa volta della morte, e un Convegno internazionale di studi organizzato dall'Istituto di bibliografia musicale calabrese a Palmi nel novembre 2013, accendono nuovamente, e speriamo definitivamente, i riflettori su questo affascinante repertorio.

Sono queste le premesse che hanno spinto il Conservatorio da me diretto, intitolato ad uno dei più noti musicologi italiani, a varare una collana editoriale dedicata alla pubblicazione delle opere di Nicola Antonio Manfroce, a tutt'oggi totalmente inedite e reperibili soltanto in vari manoscritti sparsi per biblioteche di tutta Italia e non solo. E il primo numero della collana non poteva che essere dedicato all'*Ecuba*, la partitura protagonista della recente riscoperta del compositore. Un ruolo non marginale, alla base del progetto, rivestono naturalmente le origini calabresi del compositore – nato a Palmi da una famiglia di musicisti originaria di Cinquefrondi – che quasi impongono ad un Conservatorio come il nostro l'obbligo morale di contribuire alla valorizzazione della sua produzione musicale.

Lo scopo di questa operazione culturale è duplice. Da un lato si vogliono mettere a disposizione della comunità scientifica degli strumenti che possano consentire di approfondire lo studio di partiture di difficile fruizione oltre che reperibilità. Dall'altro lato, tuttavia, ci si augura che le pubblicazioni che verranno realizzate nel corso dei prossimi anni possano far rivivere concretamente la musica di Manfroce, stimolando cantanti, strumentisti e direttori ad avvicinarsi alle sue opere. Proprio per queste ragioni il direttore della collana, il compositore e musicologo Domenico Giannetta, ha optato per un'impostazione editoriale che, pur rimanendo il più possibile fedele al testo originale – salvaguardando quindi l'aspetto scientifico delle edizioni –, tenesse

comunque conto delle esigenze di ordine pratico e, in particolare, delle peculiarità dell'orchestra moderna, che rispetto a quella del primo Ottocento ha visto la scomparsa di strumenti ritenuti allora quasi indispensabili e la contemporanea evoluzione tecnologica di altri.

Il manoscritto che ha guidato il lavoro del revisore è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, ed è l'unico esemplare completo sopravvissuto al trascorrere del tempo. Diverse sono state le trascrizioni realizzate da vari studiosi negli scorsi anni in funzione delle rappresentazioni dell'opera avvenute nel biennio 1990-1991: quella che presentiamo nelle prossime pagine, tuttavia, costituisce in assoluto la prima edizione a stampa della partitura, e anche solo per questo motivo rappresenta un fatto degno di nota che inorgoglisce il nostro Conservatorio.

La collana *Nicola Antonio Manfroce, Le Opere* nasce grazie alla collaborazione con A.M.A. Calabria e con l'Associazione Amici della Musica di Palmi, quest'ultima intitolata, non a caso, proprio a Nicola Antonio Manfroce.

Francescantonio Pollice

Direttore del Conservatorio di musica di Vibo Valentia

NOTA DEL REVISORE

La presente pubblicazione rappresenta l'edizione moderna del manoscritto IT\ICCU\MSM\0155148 conservato presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli con collocazione 28.3.15.¹ Dalle indicazioni presenti nel frontespizio, e dai numerosi e macroscopici errori ravvisabili nella notazione, si evince che la fonte non corrisponde al manoscritto autografo, andato presumibilmente perduto: si tratta invece, con tutta probabilità, della copia allestita per il deposito obbligatorio presso l'archivio del Real Collegio di musica di S. Sebastiano avvenuto nel marzo 1814 (otto mesi dopo la morte del compositore) e previsto, per tutte le opere rappresentate nei teatri partenopei, da un Decreto Regio risalente al 1795.²

Dando per scontato che il copista, nella redazione dell'esemplare in esame, si sia attenuto scrupolosamente all'autografo, e che quindi siano state fedelmente riprodotte le intenzioni del compositore, dall'indagine del manoscritto emergono alcuni aspetti problematici, primo fra tutti la mutevole disposizione dei righi dei diversi strumenti in partitura. Se nei primi episodi della partitura Manfroce si attiene infatti alla disposizione adoperata dagli esponenti della Scuola napoletana all'inizio del XIX secolo, con i violini I e II notati in alto, poi legni, ottoni, percussioni ed infine viole e bassi, come del resto aveva già fatto nelle partiture delle sue precedenti composizioni, compresa l'altra sua opera *Alzira* (1810),³ a partire dalla scena seconda dell'atto I si ravvisa lo spostamento (dapprima episodico, e poi, a partire dall'atto II, definitivo), del rigo delle viole immediatamente sotto quello dei violini, assecondando un modello riscontrabile nelle partiture di Johan Simon Mayr (1763-1845), compositore italo-tedesco le cui opere furono oggetto di approfonditi studi da parte del giovane musicista di scuola napoletana. Fra le altre anomalie riscontriamo poi la collocazione episodica del rigo dei timpani immediatamente al di sotto dei violini (atto I, scena seconda; *finale I*), la mutevole disposizione dei pentagrammi dedicati agli ottoni e al serpentone, e la presenza del rigo del trombone al di sotto di quello dei bassi, soluzione che comunque trova un precedente nella partitura dell'*Alzira*,⁴ e che si riscontra anche nelle opere di Giovanni Paisiello, in particolare ne *I Pittagorici* (1808).⁵

Va da sé che un'edizione che avesse ricalcato pedissequamente l'impostazione del manoscritto si sarebbe rivelata quanto meno di difficile fruizione, oltre che di discutibile utilità: per questo motivo nella presente pubblicazione si è optato per una partitura normalizzata secondo la disposizione grafica comunemente adottata. Tenendo conto, inoltre, che si tratta della prima edizione di una partitura che, per la sua oggettiva importanza dal punto di vista storico-culturale, ci si augura possa

¹ Il manoscritto è stato oggetto di un'approfondita analisi critica in DOMENICO GIANNETTA, *L'Ecuba di Nicola Antonio Manfroce: analisi critica del manoscritto*, in *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli tra Sette e Ottocento – Atti del Convegno internazionale di studi, Palmi 2013*, a cura di Maria Paola Borsetta, Massimo Distilo e Annunziato Pugliese, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia 2014, pp. 85-103.

² Su questo aspetto si veda ELVIDIO SURIAN, *Organizzazione, gestione, politica teatrale e repertori operistici a Napoli e in Italia, 1800-1820*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 317-367: 326.

³ Il manoscritto dell'*Alzira* è conservato anch'esso presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli con collocazione 28.3.14.

⁴ Cfr. cc. 13-22 del manoscritto citato in n. 3.

⁵ Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone: i Pittagorici di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello*, in *Musica e cultura a Napoli...*, cit., pp. 281-306: 302.

essere presa in considerazione per future esecuzioni e rappresentazioni dell'opera, si è pensato di mettere a disposizione dei possibili fruitori uno strumento di facile consultazione. Per tutte queste ragioni, si è ritenuto che la soluzione migliore non fosse quella dell'edizione critica *tout cour*, quanto piuttosto quella di un'edizione moderna realizzata sulla base di criteri scientifico-pratici la quale, pur non rinunciando a ricalcare alla lettera tutte le informazioni emerse dal manoscritto, non fosse al contempo costretta a mantenere la veste grafica e altri aspetti ormai desueti presenti nel documento di riferimento.

Una delle prime e forse più significative decisioni prese in tal senso è stata quella di notare gli strumenti traspositori (nella fattispecie: corni e trombe) in *do*, per di più adoperando per la parte dei corni una chiave di violino 'tenorizzata', certo inconsueta, ma estremamente utile per evitare il frequente ricorso ai tagli addizionali. Com'è noto, all'epoca di Manfroce tali strumenti non possedevano ancora cilindri e pistoni, e potevano quindi produrre unicamente i suoni riconducibili alla sequenza dei suoni armonici corrispondenti ad una specifica tonalità: i musicisti erano quindi costretti a continue sostituzioni delle cosiddette 'ritorte' per adeguare il proprio strumento al mutevole avvicinarsi in partitura di centri tonali molto differenti fra loro. Nel manoscritto di *Ecuba* troviamo infatti indicati alternativamente corni in *re*, in *mib*, in *sib*, in *do*, in *fa* e in *la*.⁶ Appare del tutto evidente che mantenere tale situazione in un'edizione realizzata in un'epoca in cui gli strumenti naturali sono ormai un lontano ricordo avrebbe rappresentato quanto meno un'inutile complicazione, ma d'altra parte adoperare forzatamente la trasposizione più comune nelle orchestre moderne (corni in *fa* e trombe in *sib*, oltre ai clarinetti in *sib*) avrebbe costituito forse un'invasione di campo eccessiva da parte del revisore: ecco il motivo per cui si è deciso di ricorrere ad una più neutra notazione in suoni reali, norma dalla quale sono esclusi unicamente quegli strumenti che trasportano naturalmente all'ottava, come nel caso dei contrabbassi.

L'articolazione formale della partitura non ricalca pedissequamente la struttura del libretto: vi sono infatti cambi di scena che non comportano interruzioni del flusso musicale, mentre, al contrario, cesure musicali molto marcate si possono riscontrare nel bel mezzo di una scena.⁷ A questo scopo, alla tradizionale indicazione delle scene è stata affiancata una numerazione progressiva dei macro-episodi musicali: se ne contano in tutto sedici, cinque per ciascuno dei tre atti dell'opera più uno corrispondente alla *sinfonia*, e sono indicati in alto a sinistra tramite numeri arabi posti all'interno di un riquadro:

1. *Sinfonia*
2. Atto I, scena prima: introduzione, recitativo e aria di Polissena 'Oppresse del dolore'
3. Atto I, scene prima-seconda: recitativo e aria di Priamo 'Pari a te nel cor la voce'
4. Atto I, scena seconda (continua): recitativo, coro 'Cessi alfin' e aria di Ecuba 'A quel sen'
5. Atto I, scene seconda-terza: coro 'De' nostri avi', recitativo e arioso, aria di Achille 'Là nel bollor'
6. *Finale I* (atto I, scena quarta): coro 'Ettore generoso'
7. Atto II, scena prima: introduzione, recitativo e arioso, duetto Achille-Polissena 'Ambi avrem'
8. Atto II, scene seconda-terza: recitativo e aria di Ecuba 'Figlio mio! Vendetta avrai!'
9. Atto II, scena quarta: coro di donzelle 'Di rose porporine'
10. Atto II, scene quinta-sesta-settima: recitativo
11. *Finale II*: quartetto 'Si tenero amatore', recitativo e concertato 'Là nel tempio'

⁶ Vi sono peraltro numerosi errori commessi dal copista nel riportare la corretta notazione di questi strumenti in partitura: nel recitativo di Antilocho che apre la scena seconda dell'atto III (c. 196v del manoscritto), ad esempio, corni e trombe sono indicati in *mib* (*Eb*), ma dal contesto si deduce che debbano essere letti come se fossero scritti in *do*, come nell'episodio precedente; nelle successive misure, poi, solo i corni sono notati effettivamente in *mib*, mentre per le trombe appare decisamente più appropriata una trasposizione in *sib*.

⁷ Questo argomento è stato discusso in GIANNETTA, *L'Ecuba di Nicola Antonio Manfroce...*, cit., pp. 100-101.

12. Atto III, scena prima: introduzione, coro *'A voi s'innalzino'*, recitativo e aria di Priamo *'Di questo cor'*, coro *'Di fresche rose adorno'*
13. Atto III, scena seconda: recitativo e coro *'Oh dei!'*, coro *'A grave prezzo amici'*
14. Atto III, scena terza: recitativo e aria di Polissena *'La luce detesto'*
15. Atto III, scena quarta: recitativo e terzetto *'Ciel, che sento!'*, coro *'Della regia dolente famiglia'*
16. Atto III, scena quinta: recitativo e finale

Data la significativa varietà delle problematiche riscontrate durante il lavoro di trascrizione, il revisore ha ritenuto opportuno operare nei seguenti modi:

- 1) In tutte le circostanze in cui il contesto suggeriva con chiarezza la presenza di un errore, e al contempo risultavano del tutto evidenti le reali intenzioni del compositore involontariamente travisate dal copista, si è provveduto semplicemente a ripristinare la versione ritenuta corretta senza segnalare in alcun modo l'intervento: appartengono a questa categoria quelle situazioni in cui il medesimo episodio musicale si ripete in più di un'occasione e, soltanto in un caso, è presente una difformità non compatibile con il contesto musicale e quindi presumibilmente errata. Un caso di questo genere si riscontra ad esempio nell'aria di Polissena *'Oppresse dal dolore'* (atto I, scena prima): a b. 42 (c. 29v del manoscritto) sono indicati dei suoni palesemente errati nella parte dei fagotti; la ripetizione poco dopo del medesimo passo (b. 48), tuttavia, svela senza ombra di dubbio le reali intenzioni dell'autore; la versione di b. 48 è stata quindi adoperata anche a b. 42 (pp. 88-89).⁸
- 2) Negli episodi in cui si è invece ritenuto opportuno, per motivi contingenti, modificare in modo più o meno significativo una parte strumentale, o aggiungere elementi non presenti nel manoscritto, l'intervento è stato inquadrato, secondo prassi, fra parentesi quadre. Nel seguente elenco sono descritti i più significativi casi di questo genere:
 - atto I, scena seconda, recitativo, bb. 50-51, p. 106: la parte originariamente affidata alle trombe è stata assegnata ai corni per dare una più logica continuità all'*incipit* di b. 49;
 - atto I, scena seconda, coro *'Cessi alfin'*, bb. 33-35, p. 142: la parte dei timpani è stata leggermente modificata per adeguarla al contesto armonico;
 - atto I, scena seconda, coro *'De' nostri avi'*, b. 32, p. 185: la parte di tenori e bassi del coro, assente in questa battuta nel manoscritto, è stata ricavata dal contesto, e in particolare dalla successiva e simile b. 36;
 - atto II, scena terza, aria di Ecuba *'Figlio mio! Vendetta avrai!'*: nella b. 82, p. 327, le parti dei violini sono totalmente vuote, ma dal contesto si è dedotto che molto probabilmente nelle intenzioni dell'autore ci sarebbero dovuti essere gli accordi riportati;
 - atto III, scena seconda, coro *'A grave prezzo amici'*: a b. 4, p. 519, i *sib* dei timpani sono stati sostituiti con altrettanti *fa*, più corretti dal punto di vista armonico;
 - atto III, scena quinta, recitativo e finale: nelle bb. 9-11, p. 577, e in particolare a b. 10, la parte dei corni è stata modificata per adeguarla al contesto armonico; una situazione simile si presenta poco dopo nelle bb. 56-59, p. 586.
- 3) Nelle situazioni, infine, in cui la presenza di una parte strumentale, pur esprimendo la volontà del compositore, si è rivelata incompatibile con il contesto musicale, oppure ridondante e superflua, o ancora illogica e probabilmente figlia di consuetudini oggi non più accettabili, si è preferito riportarla comunque per intero, per salvaguardare la fedeltà al testo, ma adoperando un corpo tipografico più piccolo e un asterisco che ne suggeriscano implicitamente l'omissione in occasione di eventuali esecuzioni. Ecco alcune situazioni di questo tipo:

⁸ Ivi, pp. 86-87.

- nell'organico dell'aria di Priamo '*Pari a te nel cor la voce*' (atto I, scena seconda, p. 115) è presente, per la prima e unica volta in tutta la partitura, un secondo flauto: poiché si tratta di una scelta del tutto illogica ed estemporanea, si è preferito riportare la parte del secondo flauto adoperando un corpo tipografico più piccolo per la testa delle note, ad indicare che la parte può senz'altro essere omessa;
- nelle bb. 42-43 dell'aria di Ecuba '*A quel sen*' (atto I, scena seconda, p. 163), la contemporanea assenza dei tromboncini suggerirebbe di omettere il breve intervento del trombone basso, comunque già affidato ai contrabbassi;
- sull'ultimo tempo della b. 38 dell'aria di Polissena '*La luce detesto*' (atto III, scena terza, p. 536) sono presenti dei suoni singoli nella parte dei corni e delle trombe che sono stati ritenuti inappropriati, sia perché coincidono con l'attacco della voce, che rischierebbero quindi di coprire, sia perché seguiti da una battuta in cui l'orchestra tace per dare spazio al canto;
- il caso più eclatante e reiterato è comunque quello che riguarda i timpani, ma esso sarà discusso approfonditamente più avanti.

Oltre ai casi specifici appena esaminati, vi sono poi altri interventi del revisore che possono essere considerati strutturali, in quanto riguardano alcuni strumenti che non hanno un corrispondente diretto nell'orchestra moderna, oppure ricalcano consuetudini profondamente mutate nel corso del tempo:

- la parte dei *tromboncini*, la cui estensione suggerisce che probabilmente il compositore aveva in mente i tromboni contralti (strumenti oggi caduti in desuetudine), è stata affidata a due tromboni tenori, soluzione che è sembrata la più naturale;
- la parte del *trombone* si rivela in molti casi complementare a quella dei *tromboncini*: in queste occasioni essa è stata assegnata al trombone basso, notato su un pentagramma a parte posto immediatamente al di sotto a quello dei tromboni tenori. In tutte quelle situazioni in cui non siano stati contemporaneamente adoperati i *tromboncini*, tuttavia, e in cui la presenza del trombone basso sarebbe risultata pertanto inappropriata ai fini della sonorità complessiva, tale strumento non è stato utilizzato, attribuendo la parte del *trombone* ai soli contrabbassi (vedi oltre);⁹
- il caso più problematico è rappresentato dalla parte del *serpentone*, strumento che fa la sua prima comparsa nell'organico strumentale soltanto nell'episodio n. 5 (atto I, scena seconda, coro '*De' nostri avi*'), per poi diventarne una presenza fissa, o quasi, solamente nell'atto III. Poiché tale strumento non è presente nell'orchestra moderna, piuttosto che affidarne integralmente la parte ad uno specifico strumento, come avrebbe potuto essere il controfagotto (scelta tuttavia opinabile per ragioni di equilibrio sonoro), si è preferito riportare la parte originale adoperando però un pentagramma in corpo tipografico più piccolo, suggerendone implicitamente l'omissione. Nella maggior parte dei casi la parte del *serpentone* costituisce il raddoppio di quella dei fagotti o, talvolta, del trombone, e la sua omissione non provoca quindi particolari inconvenienti: nei rari casi, tuttavia, in cui essa si rivela del tutto indipendente, e in cui pertanto la semplice omissione avrebbe impoverito, talvolta gravemente, il contesto musicale, è stato necessario attribuirlo allo strumento di registro affine che il particolare contesto ha ritenuto di volta in volta più adeguato (fagotti, violoncelli, trombone basso e, soprattutto, contrabbassi), ponendo naturalmente l'intervento fra parentesi quadre;¹⁰

⁹ Cfr. ad esempio il recitativo posto al termine dell'aria di Polissena '*Oppresse dal dolore*', atto I, scena prima, c. 32 del manoscritto, il quale presenta un'orchestrazione decisamente leggera (archi, flauto e clarinetti) in cui la presenza del trombone basso non troverebbe alcuna spiegazione.

¹⁰ A parte i numerosi casi in cui la parte del *serpentone* è stata affidata ai contrabbassi, che saranno descritti più avanti, essa è stata assegnata episodicamente ai violoncelli (atto I, scena terza, recitativo, bb. 77-78, p. 195), al fagotto I (atto II,

- i timpani, unici strumenti a percussione presenti nell'organico, vengono episodicamente adoperati dal compositore anche quando il contesto armonico non corrisponde all'intonazione prevista per tali strumenti in quello specifico momento: non potendo i timpani dell'epoca modificare l'intonazione in breve tempo, essi vennero di fatto trattati come percussioni a suono indeterminato, con il risultato che è facile immaginare, perlomeno rapportato alle aspettative di un ascoltatore avveduto dei nostri giorni. Piuttosto che ipotizzare un intervento, alquanto invasivo, che consentisse di adeguare questi episodi alle possibilità esecutive dei moderni timpani a pedale, tuttavia, si è preferito mantenere la parte originale riportandola però con un corpo tipografico più piccolo e posta fra parentesi quadre, consigliando quindi di ometterne semplicemente l'esecuzione. Il primo esempio di questo tipo si riscontra già nella *sinfonia*, bb. 28-29, pp. 11-12, ed è estremamente esplicativo in tal senso. Gli altri casi simili, tutti contrassegnati da un asterisco, sono presenti nei seguenti episodi: *sinfonia*, bb. 70-85, 130-141, 150-161, 250-255, 262-273 e 280-291; atto I, scena seconda, coro '*Cessi alfin*', bb. 38-40, 51-58 e 70-82; *finale I*, bb. 22-34 e 49-65; atto II, scena quarta, coro di donzelle, bb. 13-16 e 52-55; atto III, scena prima, introduzione e coro, bb. 31-41 e 53-70; atto III, scena prima, aria di Priamo, bb. 43-44 e 71-76;
- nella partitura vi è un solo rigo dedicato agli archi gravi, peraltro non contrassegnato da una specifica denominazione strumentale, ma solitamente adoperato per riportare l'indicazione agogica del brano. Soltanto in due episodi il compositore prevede la presenza di due distinti pentagrammi, assegnando quindi una parte specifica ai contrabbassi: nell'introduzione e recitativo che apre l'atto I (cc. 19r-26v del manoscritto) i due pentagrammi sono identificati con le denominazioni '*Violoncello*' e '*Basso*', mentre nel coro '*De' nostri avi*' che chiude la scena seconda dell'atto I (cc. 63v-67v) vi è soltanto l'indicazione '*Violoncello*', mentre il rigo destinato ai contrabbassi riporta l'indicazione agogica '*Allegro*'. Nell'episodio che apre l'atto III (coro '*A voi s'innalzino*', c. 172v), invece, sul medesimo rigo sono notate due distinte parti strumentali, delle quali la superiore affidata ai violoncelli (e di conseguenza quella inferiore attribuibile ai contrabbassi). In tutto il resto della partitura si suppone pertanto che i contrabbassi debbano ricalcare la parte dei violoncelli, ovviamente all'ottava sotto, secondo le consuetudini dell'epoca: vi sono tuttavia alcuni episodi in cui la presenza di difficoltà tecniche non facilmente eseguibili con uno strumento assai meno agile, almeno secondo i parametri dell'epoca, fanno pensare che nelle intenzioni dell'autore tale parte fosse concepita per i soli violoncelli.

La necessità di assegnare l'indispensabile e quasi onnipresente parte del *trombone* ad uno strumento di registro grave che non fosse il trombone basso, almeno per tutti quegli episodi in cui non siano contemporaneamente previsti i tromboni e in cui la presenza di tale strumento sarebbe stata quantomeno in contrasto con la sonorità generale (vedi le considerazioni espresse in precedenza); l'altrettanto impellente necessità di assegnare ad uno strumento di registro grave la parte originariamente concepita per il *serpentone*, limitatamente a quelle situazioni in cui essa non sia già compresa nelle parti dei fagotti, del trombone o di altro strumento, e, in ultimo, l'assenza di chiare indicazioni che ci diano la certezza che la parte dei violoncelli debba essere sempre e comunque affidata anche ai contrabbassi, hanno portato il revisore alla realizzazione di una parte di contrabbassi che è risultata essere, in definitiva, la combinazione di parti originariamente previste per strumenti differenti: tale soluzione, per quanto possa apparire opinabile dal punto di vista metodologico, risponde tuttavia a necessità di tipo musicale facilmente condivisibili analizzando gli episodi in questione.

scena terza, aria di Ecuba, bb. 3-5, pp. 307-308), al fagotto II (*finale I*, bb. 1-3, p. 225, e atto II, scena prima, duetto, bb. 55-62, pp. 276-278), ad entrambi i fagotti all'unisono (atto II, scena prima, duetto, batt. 138-139, p. 293) e persino al trombone basso (atto II, scena prima, duetto, bb. 126-136, pp. 290-292, e atto III, scena prima, coro '*Di fresche rose adorno*', bb. 70-73, pp. 505-506).

In linea di massima, pertanto, la parte dei contrabbassi è stata ricavata da quella del *trombone*, indipendentemente dalla presenza o meno in organico dei *tromboncini*, tanto più che la parte che Manfroce affida al *trombone* costituisce a sua volta un mero raddoppio di quella dei violoncelli per larghi tratti di partitura.¹¹ Nei casi in cui invece, per motivi contingenti, la parte dei contrabbassi è stata ricavata da quella del *serpentone*, oppure quando il contesto ha suggerito di rinforzare il registro grave per ragioni di equilibrio sonoro, e pertanto ai contrabbassi è stato assegnato il raddoppio della parte dei violoncelli (talvolta in una versione semplificata rispetto all'originale), l'intervento è sempre stato segnalato inserendo lo stesso fra parentesi quadre.

Il seguente elenco mette in evidenza i casi più problematici da questo punto di vista:

- atto I, scena prima, introduzione e recitativo, p. 61: in questo episodio i contrabbassi possiedono una parte specifica (vedi sopra); la parte del *trombone* è pertanto affidata al trombone basso, ma nei casi in cui non siano stati adoperati al contempo i *tromboncini* la parte del *trombone* è stata omessa (cfr. ad es. bb. 15-16, p. 65);
- atto I, scena prima, aria di Polissena 'Oppresse dal dolore', bb. 1-3, p. 78: la parte del *trombone* è stata assegnata ai contrabbassi, mentre al trombone basso ne è stata attribuita una versione semplificata e adeguata ritmicamente a quella dei *tromboncini*/tromboni tenori;
- atto I, scena prima, aria di Polissena 'Oppresse dal dolore', bb. 54-57, pp. 90-91: la parte dei contrabbassi è stata mutuata da quella dei violoncelli, allo scopo di enfatizzare il particolare effetto musicale voluto dal compositore, mentre la parte del *trombone* è stata regolarmente affidata al trombone basso: l'intervento è segnalato dalle apposite parentesi quadre; la medesima situazione si ripropone nelle bb. 62-65, pp. 92-93, e bb. 76-79, p. 96;
- atto I, scena seconda, aria di Priamo 'Pari a te nel cor la voce', bb. 33-36, 39-40, 54-57, 60-61: per particolari esigenze musicali la parte dei contrabbassi raddoppia quella dei violoncelli; nelle bb. 51-53, p. 125, i contrabbassi presentano invece una versione semplificata della parte mutuata dai violoncelli;
- atto I, scena seconda, aria di Ecuba 'A quel sen', bb. 30-41, pp. 161-163: la parte del *trombone* è stata assegnata ai contrabbassi, mentre al trombone basso è stata affidata una versione semplificata della stessa, la quale è stata inoltre sincronizzata ritmicamente con quella dei tromboni tenori; una situazione analoga si presenta poco più avanti nel medesimo episodio, bb. 79-80, p. 170;
- atto I, scena seconda, coro 'De' nostri avi', p. 179: nonostante sia presente una parte specifica per i contrabbassi, che tuttavia ricalca in gran parte quella dei violoncelli, in alcune occasioni si è ritenuto più opportuno assegnare a tali strumenti una parte differente. Questi interventi sono stati segnalati nel modo consueto, e rispondono ai seguenti criteri: nelle bb. 1-3 la parte dei contrabbassi è stata mutuata da quella dei violoncelli per evitare una distanza eccessiva e poco efficace fra i due gruppi di archi gravi; nelle bb. 24-26 la parte dei contrabbassi è stata mutuata invece da quella del *trombone*, vista la contemporanea assenza del trombone basso; nelle bb. 39-42, 47-51 e 56-60, infine, la parte dei contrabbassi è stata ricavata da quella del *serpentone*, che altrimenti sarebbe andata perduta con l'implicita omissione di tale strumento;
- atto I, scena terza, aria di Achille 'Là nel bollor', bb. 38-42, p. 211: è stata inserita *ex novo* una parte di contrabbassi che rinforza l'accento posto sul battere di ciascuna misura;
- atto I, scena terza, recitativo, bb. 4-5, p. 220: la parte dei contrabbassi è stata semplificata rispetto a quella dei violoncelli da cui è stata ricavata; la medesima situazione si riscontra nelle bb. 10-11, p. 222;

¹¹ Tali considerazioni, unite alla singolare posizione del rigo del *trombone* immediatamente al di sotto di quello degli archi gravi (di cui si è discusso in precedenza), portano il revisore a ritenere che forse non è del tutto azzardato ipotizzare che tale parte possa essere stata concepita proprio per i contrabbassi (e soltanto saltuariamente anche per il trombone), e che soltanto una notazione magari frettolosa, o forse convenzionale, possa aver contribuito a creare l'equivoco.

- *finale I*, bb. 6-10, 18-22, 38-45, 52-55 e 60-63: la parte dei contrabbassi è stata mutuata da quella del *serpentone*;
- atto II, scena prima, duetto ‘*Ambi avrem*’: nelle bb. 2 e 6 i contrabbassi raddoppiano il pizzicato dei violoncelli, mentre nelle bb. 7-9, 13-16, 21-22, 32-39, 83-86, 89-94, 111-114, 117-118, 119-124 e 136-137 la loro parte è mutuata da quella del *serpentone*;
- atto II, scena terza, aria di Ecuba ‘*Figlio mio! Vendetta avrai!*’: nelle bb. 15-21, 23-39, 52-58, 64-77, 90-92 e 94-96 la parte dei contrabbassi è mutuata dal *serpentone*, mentre nelle bb. 83-88 e 125-130 raddoppia quella dei violoncelli;
- atto II, scena quarta, coro di donzelle ‘*Di rose porporine*’: nelle bb. 1-5, 7-11, 17-31, 47-51 e 56-63 la parte dei contrabbassi è mutuata dal *serpentone*, mentre nelle bb. 39-46 la parte del *trombone* è stata affidata ai contrabbassi, ma non contemporaneamente al trombone basso (nonostante la simultanea presenza dei *tromboncini*) per assecondare la sonorità del momento (pianissimo, sottovoce);
- atto II, scena settima, recitativo: nelle bb. 61-64, pp. 367-368, sono presenti due distinte parti nel rigo dei violoncelli: per tale motivo la parte superiore è stata affidata ai violoncelli, quella inferiore ai contrabbassi, mentre la parte del *trombone* è stata attribuita al trombone basso;
- *finale II*, quartetto I, nelle bb. 16-24, 41-43, 98-101, 105-108 la parte dei contrabbassi è mutuata dal *serpentone*;
- *finale II*, concertato: in assenza del rigo del *trombone*, la parte dei contrabbassi è stata creata come raddoppio di quella dei violoncelli nelle sole occasioni in cui era richiesta una sonorità più densa, come ad esempio nel crescendo che interessa le bb. 92-93 e poi 119-120; nelle bb. 125-140 e 153-156 la parte dei contrabbassi è stata invece semplificata rispetto a quella dei violoncelli;
- atto III, scena prima, introduzione e coro: nelle bb. 33, 36, 42-49, 57-60 e 64-67 la parte dei contrabbassi è mutuata dal *serpentone*; ciò avviene anche nella successiva aria di Priamo ‘*Di questo cor*’ (nelle bb. 94-100 e 110-116) e nel coro ‘*Di fresche rose adorno*’ (bb. 9-16 e 31-38); in quest’ultimo episodio, nelle bb. 70-72, il rigo del *trombone* risulta inspiegabilmente vuoto, e tutto lascia supporre che si sia trattato di una semplice dimenticanza del copista: le parti del trombone basso e dei contrabbassi sono state quindi mutuate da quella del *serpentone*, e ciò è avvenuto, per coerenza, anche nella successiva b. 73;
- atto III, scena seconda, recitativo e coro ‘*Oh dei*’: i contrabbassi raddoppiano la parte dei violoncelli quando viene richiesta una sonorità più densa (bb. 50 e 55-57); analoga situazione si presenta nel successivo coro ‘*A grave presso amici*’ nelle bb. 9, 11, 42-45, 48-51, 60-61 e 64-65;
- atto III, scena terza, recitativo e aria di Polissena ‘*La luce detesto*’: i contrabbassi raddoppiano la parte dei violoncelli nelle bb. 27-28, 29-30, 36-37 e 56-58, mentre nelle bb. 28, 30, 50-54, 79-82 e 92-95 la parte è mutuata da quella del *serpentone*;
- atto III, scena quinta, recitativo; nelle bb. 6, 9-11, 12-28, 30-33, 36-40 e 41-47 i contrabbassi raddoppiano la parte dei violoncelli (talvolta coincidente con quella del *serpentone*).

Nei pentagrammi dedicati agli strumenti a fiato si alternano momenti in cui sono notate due parti distinte ad altri in cui è presente un’unica parte: in questi ultimi casi, tranne nelle rare occasioni in cui è presente l’esplicita indicazione *solo*, non è sempre chiaro quali siano le intenzioni del compositore, se cioè l’esecuzione debba essere affidata ad un unico strumento, oppure se la parte debba essere eseguita all’unisono (*a due*). A questo scopo, valutando di volta in volta i singoli casi in base al contesto sonoro, sono state inserite le apposite indicazioni poste fra parentesi quadre. Una delle difficoltà maggiori incontrate in sede di trascrizione ha riguardato la cospicua presenza di segni di abbreviazione che indicavano come in diverse occasioni le parti di flauto, oboi, clarinetti e fagotti andassero mutuate direttamente da quelle degli archi di registro corrispondente: le eventuali

seconde parti, inoltre, piuttosto che essere scritte per esteso, erano spesso sintetizzate da indicazioni che suggerivano il raddoppio della parte principale a distanza di terza, di sesta o di ottava.

Per quanto riguarda gli strumenti ad arco, invece, sono state poste fra parentesi quadre le sigle convenzionali *pizz.* e *arco* in tutti i casi in cui l'indicazione presente nel manoscritto non appariva del tutto chiara, o comunque quando il contesto musicale suggeriva l'impiego di una delle due modalità esecutive. Per le indicazioni relative al fraseggio, all'articolazione e alle *nuances*, a parte quelle espressamente previste nel manoscritto che sono state riportate integralmente, si è preferito ridurre al minimo eventuali ulteriori interventi, anche in considerazione del fatto che in molte circostanze il senso musicale emerge chiaramente e spontaneamente dalla stessa fisionomia delle idee motiviche. Sono segnate fra parentesi quadre, invece, le indicazioni dinamiche e agogiche non espressamente indicate nel manoscritto, che si possono tuttavia dedurre dal contesto.

Nelle parti destinate al canto, infine, sono emerse numerose imprecisioni, relativamente alla notazione, che farebbero pensare ad una stesura piuttosto frettolosa e poco accurata: fra le situazioni più ricorrenti possiamo annoverare la non perfetta corrispondenza tra le note indicate e la prosodia del testo (ad esempio: atto I, scena prima, recitativo, b. 10, c. 32 del manoscritto, p. 98 della presente edizione), durata complessiva dei valori non compatibile con il metro (ad es. nell'atto I, scena terza, recitativo, b. 15, c. 81v e p. 223, manca una croma per completare la battuta), indicazione imprecisa o assente dei segni di alterazione nelle note (ad es. nella b. 22 del recitativo che apre l'atto II, c. 81 e p. 255, non è indicato il necessario bequadro prima del *do*, in modo da annullare il *do#* posto nell'armatura di chiave), o ancora note palesemente errate (ad es. nella b. 53 del recitativo posto nell'atto II, scena sesta, c. 140 e p. 366, la prima nota dell'intervento di Polissena deve essere senza ombra di dubbio un *mib* piuttosto che il *re* segnato).

Nell'*incipit* vocale dell'aria di Polissena '*Oppresse dal dolore*' (atto I, scena prima, b. 6, p. 79), il manoscritto propone una notazione che non asseconda gli accenti del testo (cfr. c. 27): secondo tale versione, infatti, la sillaba 'do' della parola 'dolore' avrebbe dovuto coincidere con la semiminima puntata posta sul terzo tempo della battuta di 4/4, peraltro corrispondente al punto più alto della linea melodica della semifrase iniziale. È sembrato opportuno, pertanto, modificare la corrispondenza testo/musica aggiungendo una legatura di valore fra le prime due note della battuta (riunite in una semiminima doppiamente puntata), attribuendo così alla frase musicale uno slancio molto più in linea con il carattere espresso dal libretto.

Nelle bb. 105-106, poste al termine del recitativo che precede il duetto fra Achille e Polissena (atto II, scena prima, c. 97 e p. 266), si presenta invece un caso per certi versi anomalo: quando Polissena canta "*Ti accoglie Ecuba...*" la sillabazione suggerita dal testo musicale è 'E-cù-ba', e del resto tale interpretazione trova corrispondenza nel libretto approntato da Schmidt, in cui forse il letterato si è lasciato inconsciamente condizionare dall'originale francese *Hécube*.¹² Tale versione, per quanto scorretta nella lingua italiana, è stata mantenuta nella presente edizione per preservare un documento storico che testimoni il potente influsso della cultura francese nella Napoli dell'epoca.

Veniamo infine ad un problema particolarmente delicato: nell'intero manoscritto, e soprattutto nelle parti destinate al canto, si ravvisa una presenza assai significativa di abbellimenti che, dalla notazione, si presume debbano appartenere talvolta alla categoria dell'appoggiatura (cfr. c. 24v, recitativo di Polissena, e poi di Teona) e talvolta a quella dell'acciacatura (cfr. c. 49, recitativo di Priamo). Non vi è motivo, tuttavia, per interpretare in modo diverso episodi così simili nella sostanza, e pertanto nella trascrizione essi sono stati resi tutti come appoggiature. Inoltre, per aggirare il problema di una grafia che in questi casi si dimostra molto poco accurata, non rendendo quindi sempre evidenti le reali intenzioni del compositore, e al netto di eventuali errori del copista

¹² Su questo argomento cfr. GIANNETTA, *L'Ecuba di Nicola Antonio Manfroce...*, cit., p. 102. In relazione alle problematiche connesse alla traduzione del libretto di *Ecuba*, si veda l'interessante saggio di LORENA SAVINI, *Hécube/Ecuba: approcci metodologici all'atto traduttivo*, in *Nicola Antonio Manfroce e la musica a Napoli...*, cit., pp. 69-84.

(più che mai possibili specialmente in situazioni di questo tipo, in cui il compositore tendeva a sua volta a non porre particolare attenzione ai dettagli, anche in considerazione del notevole ruolo svolto in questi frangenti dalle consuetudini interpretative dei singoli cantanti), nella maggior parte dei casi si è preferito riportare direttamente la risoluzione degli abbellimenti, adoperando sempre a tale scopo la soluzione che è sembrata la più appropriata dal punto di vista musicale, ovvero l'appoggiatura discendente per gradi congiunti, e dividendo equamente fra le due note coinvolte il valore di durata attribuito in origine alla nota reale.

Al termine dell'episodio n. 5 (atto I, scena terza, p. 224) è stata riportata, fra parentesi quadre, la dicitura 'segue ballo' (cfr. c. 81v del manoscritto). In modo analogo ci si è comportati al termine dell'episodio n. 12 (atto III, scena prima, p. 506), dove viene riportata l'indicazione 'ballo' (cfr. c. 193). Gli episodi musicali corrispondenti ai due interventi coreutici, tuttavia, non sono presenti nel manoscritto, probabilmente perché non composti dallo stesso Manfroce, e sono andati presumibilmente perduti.

Desidero ringraziare sentitamente Giuseppe Arnaboldi e Vito Cristofaro per i preziosi suggerimenti forniti durante il lavoro di trascrizione e revisione della partitura, e il Direttore del Conservatorio di musica 'Fausto Torrefranca' di Vibo Valentia Francescantonio Pollice, che ha creduto in questo progetto e si è attivato con entusiasmo affinché potesse essere realizzata la presente pubblicazione.

13 aprile 2015

Domenico Giannetta

Nicola Antonio Manfroce

ECUBA

TRAGEDIA PER MUSICA IN TRE ATTI

Libretto di Giovanni Schmidt

Traduzione dall'originale francese di Jean-Baptiste-Gabriel-Marie Milcent

Trascrizione e revisione a cura di Domenico Giannetta

Prima rappresentazione:

Napoli, Teatro di San Carlo, 13 dicembre 1812

PERSONAGGI

ACHILLE, *tenore*

PRIAMO, *tenore*

ECUBA, *soprano*

POLISSENA, *soprano*

TEONA, *soprano*

ANTILOCO, *tenore*

DUCE GRECO, *tenore*

Sacerdoti, seguito di Priamo, capi dell'armata troiana,
seguito di Ecuba e di Polissena, seguito di Achille,
soldati troiani e greci, popolo

La scena è in Troia

ORGANICO ORCHESTRALE

flauto
2 oboi
2 clarinetti
2 fagotti
(serpentone)

2 corni
2 trombe
2 tromboni
trombone basso

arpa
timpani

violini I
violini II
viole
violoncelli
contrabbassi

partitura in do

ECUBA

Sinfonia

Nicola Antonio Manfroce
revisione di Domenico Giannetta

Largo

Flauto
f *p* *f*

Oboi I-II
f *p* *f*

Clarinetti I-II
f *p* *f*

Fagotti I-II
f *p* *p* *f*

Corni I-II
f *p* *f* *p*

Trombe I-II
f *p* *f*

Timpani
f *f*

Violini I
f *p* *f*

Violini II
f *p* *f*

Viole
f *p* *f*

Violoncelli
f *p* *f*

Contrabbassi
f *f*

ISMN 979-0-705070-00-2



9 790705 070002