

DA MILANO A ROMA

GIOVANNI MARIA BONONCINI (1642-1678)

Sonata settima in Sol minore

da *Primi frutti del giardino musicale a due violini* op. I (Venezia 1666)

Allegro – Adagio – Presto – Grave – Allegro – Adagio

GIOVANNI BATTISTA BASSANI (ca 1650 - 1716)

Sonata in Re maggiore

da *Scelta delle suonate a due violini, con il basso continuo per l'organo, raccolte da diversi eccellenti autori* (Bologna 1680)

Allegro – Presto – Adagio – Vivace

BIAGIO MARINI (1587-1665)

Sonata sopra *Fuggi dolente*

da *Per ogni sorte d'istromento musicale diversi generi di sonate da chiesa e da camera* op. XXII (Venezia 1655)

Grave – Allegro

* * *

TARQUINIO MERULA (1595-1665)

Chiaccona a doi violini col basso

da *Canzoni ovvero sonate concertate* op. XII (Venezia 1637)

MAURIZIO CAZZATI (1616-1678)

[*Sonata*] a tre “*La Ranuzza*”

da *Sonate a due, tre, quattro e cinque, con alcune per tromba* op. XXV (Bologna 1665)

[Allegro] – Grave – Presto – Largo

GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690)

[*Sonata*] a tre “*La Bonacossa*”

da *Sonate a due, tre, cinque e sei istromenti. Libro III* op. VIII (Venezia 1663)

[Allegro] – Adagio – Allegro – Presto – Adagio – Allegro

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Canzon quinta a 3. Due Canti e Basso

da *Il primo libro delle canzoni ad una, due, tre e quattro voci* (Roma 1628)

[Allegro] – [Allegro] – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

ANTONIO VERACINI (1659-1733)

Sonata prima in Re maggiore

da *Sonate a tre: due violini e violone o arciliuto col basso per l'organo* op. I (Firenze 1692)

Grave – Allegro – Largo – Allegro

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Ciaccona

da *Sonate da camera a tre: doi violini e violone o cimbalò* op. II (Roma 1685)

Ensemble SEZIONE AUREA

Luca Giardini, *violino primo e maestro di concerto*

Gian Andrea Guerra, *violino secondo*

Sebastiano Severi, *violoncello*

Giangiaco­mo Pinardi, *tiorba e chitarra battente*

Filippo Pantieri, *clavicembalo*

La sonata a tre parti è un capo tra i più importanti della produzione strumentale secentesca, dal punto di vista non solo artistico ma anche, all'epoca, commerciale. L'attività delle principali scuole musicali italiane allora in auge, dalla Lombardia e da Venezia a Roma, procedette soprattutto in questo caso di pari passo con quella degli editori, perlopiù stanziati prima a Venezia indi a Bologna, e pronti alla collaborazione – o rassegnati al plagio – con i colleghi d'oltralpe. Questa doppia fortuna si incrementò equamente, giocando di sapienza e strategia, dalla spesa al reinvestimento, tra i poli dell'arte e dello smercio. Nell'età della monodia accompagnata, il duetto vocale da camera o da chiesa costituiva l'elementare roccaforte, nel contempo residua e d'avanguardia, della polifonia: è indicativo quanto spazio Claudio Monteverdi abbia riservato a tale forma nei suoi due ultimi libri di madrigali, ove il duetto si giova sia del canto spiegato, sia della dottrina contrappuntistica; le due voci cantanti, preferibilmente di uguale registro per potersi cimentare alla pari nel gioco imitativo, sono sostenute dal basso continuo, che di norma partecipa al loro *concerto* come un'ombra di imprescindibile funzione strutturale. Nel trasferimento dall'ambito vocale a quello strumentale, la distribuzione dei ruoli rimane la medesima, con un occholino alle diverse aspettative dell'acquirente.

Anche per agevolare la vendita, le sonate a tre parti promettono talvolta la massima versatilità di assegnazione delle due parti superiori, e assicurano la tenuta dell'insieme anche quando il basso continuo sia consegnato a un solo strumento. In altre parole, anche cornetti e flauti potrebbero farsi carico delle parti acute, ma una solida tradizione le destina di fatto a una coppia di violini, mentre clavicembalo e violoncello sono economicamente suggeriti come alternativi l'uno all'altro, benché la loro compresenza assicuri di certo un esito più solido (improbabile è invece la lettura delle tre parti su un unico strumento da tasto: le edizioni erano di consueto vendute non in partitura, ma direttamente in parti staccate, che soltanto con tre leggi rendono intelligibile il testo). A seconda dei contesti di esecuzione, sono di volta in volta apprezzate più la semplicità, l'immediatezza e la continuità, ovvero l'artificio, l'enigmatico e l'innovativo; sono ponderate e assecondate le differenti esigenze della camera (brillantezza, ritmo di danza, espressione) o della chiesa (gravità, elevazione, solennità); si intrecciano nel tempo e nello spazio opposte scuole regionali: la circolazione delle stampe anima, scambia e pone in competizione i diversi linguaggi, non solo nello spazio italiano ed europeo, ma anche attraverso le epoche, poiché edizioni vetuste risultano ancora in uso a distanza di decenni, mentre altri provvede a immettere materiale di rinnovata concezione.

Nel programma qui presentato, tempi e luoghi sono dunque puramente indicativi, benché sempre circostanziati nei frontespizi, e il percorso non necessita in via prioritaria dell'osservanza cronologica. Ai «primi frutti del giardino musicale» di Giovanni Maria Bononcini, ossia alla prima di tredici opere a stampa, appartiene la sonata VII impressa a Venezia nel 1666: nel suo corso essa vanta erudizione stilistica e dignità retorica degne della chiesa, nonché del contesto modenese avviato, sotto il giovanissimo duca Francesco II d'Este, a un momentaneo protagonismo sulla scena musicale. Non al lusinghiero esordio editoriale di un compositore bisognoso di

autopromozione si ricollega invece una più spigliata sonata in Re maggiore del prolificissimo Giovanni Battista Bassani: impressa a Bologna nel 1680, essa figura infatti in una «raccolta» o «scelta» architettata per accontentare l'acquirente con un florilegio di dodici autori interpellati dagli estremi di Milano, Venezia e Roma. Un ulteriore allontanamento dagli spazi ecclesiastici è segnato in una tra le *Sonate da chiesa e da camera* di Biagio Marini (Venezia 1655); la sua destinazione cubicolare è evidente nell'essere composta «sopra *Fuggi dolente*»: a ispirarla dalla prima all'ultima battuta è una popolare composizione vocale, incardinata sul diffusissimo tema del "Ballo di Mantova" (lo stesso che evoca le spire acquose nella *Moldava* di Bedřich Smetana, posteriore di oltre due secoli).

Nel repertorio sonatistico, un movimento di sonata o una sonata intera consistettero spesso in un'altra forma di schiacciante popolarità: quella della danza di ciaccona, con la sua serie di variazioni suonate dalle parti superiori sopra un basso ostinato; è il caso della celebre *chiacona* pubblicata nel 1637 tra le *Canzoni ovvero sonate concertate* di Tarquinio Merula. Una prassi curiosa partecipò spesso all'identificazione e alla divulgazione di molte sonate: quella di dar loro non solo o non tanto un numero progressivo nell'edizione, ma anche un nome ispirato a famiglie nobili del luogo, ovvero a donne di celebrato genio e bellezza. A tale prassi sono da ricondurre alcune composizioni qui presentate: *La Ranuzza* di Maurizio Cazzati, allora maestro di cappella in S. Petronio a Bologna, figura nell'op. XXXV edita nel 1665, insieme con altre sonate dedicate a prosapie felsinee che di volta in volta sono appunto quelle dei Ranuzzi, dei Ghislieri e dei Marescotti tra gli altri; *La Bonacossa* di Giovanni Legrenzi segnala anch'essa l'avvicinamento del compositore alla nobiltà di Ferrara: nell'op. VIII del 1663 la sonata figura infatti accanto ad altre che in luogo dei Bonacossi chiamano in causa altre famiglie eminenti con dimora nella città emiliana, quali i Bentivoglio, gli Obizzi e i Pio tra gli altri.

Questi sviluppi sarebbero forse stati imprevedibili per Girolamo Frescobaldi che, nel suo *Primo libro delle canzoni* apparso a Roma nel 1628, guardava ancora al passato osservando persino l'attacco in piede di dattilo, come usava nella forma della canzone francese, e distribuiva la scrittura imitativa parimenti fra due parti di Canto e una di Basso, sottoponendo a quest'ultima quella del *bassus generalis* per l'organo: tutte caratteristiche che si leggono, per esempio, nella *Canzon quinta*. Sul finire del secolo, il genere della sonata a tre fu per contro cristallizzato nel suo massimo perfezionamento formale, grazie ad Arcangelo Corelli, nelle sue prime quattro opere a stampa (1681-1694): raccolte di sonate da chiesa e da camera, destinate a innumerevoli riedizioni e a una diffusione ubiqua. Il grado di influenza si osserva nelle *Sonate* impresse a Firenze nel 1692 da Antonio Veracini, pronto a recepire senza inibizioni il modello romano in una città altrimenti priva di una propria scuola musicale. Quanto a Corelli, la sua op. II del 1685 formata da sonate tutte da camera, dopo undici sonate propriamente dette e articolate in *suites* di danze, conclude il proprio ciclo perfetto di dodici brani con una ciaccona isolata, di calcolata ed edenica fattura: un modello di limpidezza, eleganza e tornitura che è un lasciapassare per il nuovo secolo.

FRANCESCO LORA