

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI



6

a cura di
Lucia Fava

**Pubblicazione dell'A.Ri.M. - Associazione Marchigiana
per la Ricerca e Valorizzazione delle Fonti Musicali**

Quattro Venti
2002

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

6/1999

a cura di

Lucia Fava

**ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI
(A.Ri.M.-onlus)**

piazza del Plebiscito, 33 – 60121 Ancona
tel. 071/52674 (fax su preavviso) – e-mail: arimm@tin.it
<http://space.tin.it/musica/masalvar>

**QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI
*Comitato di redazione***

**Concetta Assenza, Graziano Ballerini, Franco Battistelli, Lucia Fava, Ugo Gironacci,
Riccardo Graciotti, Gabriele Moroni, Elvidio Surian, Domenico Tampieri**

**Quota associativa annuale / 1 numero: € 15.50, da versare sul c/c postale
n. 11899630 o c/c bancario n. 947026 del Monte dei Paschi di Siena, Ancona**

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI (A.Ri.M. - *onlus*)

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Volume 6

a cura di
Lucia Fava

QuattroVenti

2002

Sommario

Marina Bartoli

Metaura Torricelli (1866-1893): un contributo significativo al virtuosismo strumentale dell'Ottocento 7

Andrea Damiani

I manoscritti per chitarra barocca della biblioteca privata-Olivieri di San Ginesio 27

Ugo Gironacci

La breve stagione della "Gazzetta della Marca" (1785-88): spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale di antico regime 65

Riccardo Graciotti

La musica nell'orientamento didattico del collegio Campana di Osimo dal Settecento al Novecento 133

Maria Pia Jacoboni-Alessandra Chiarelli

Cusanino e Farinelli: appunti per un'ipotesi di confronto 159

Recensioni

Libri: M. SALVARANI, *Sui melodrammi di Prospero Bonarelli e d'altri "cavalieri"*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento* (F. BATTISTELLI) - B. GALLOTTA, *Musica ed estetica in Leopardi*; C.C. SANTORO, *...e il suon di lei. La concezione estetico-musicale in Giacomo Leopardi*; *Giacomo Leopardi. Sulla musica* (P. CIARLANTINI) - *A vagheggiare Orfeo. Saggi e documenti*; *A vagheggiare Orfeo. Libro di Sala*; *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano*; *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca* (A. PELLEGRINO) 179

Musica: P. BELLINZANI, *12 Sonate da Chiesa a tre per 2 violini e Basso Continuo* (D. MARSANO) 196

Dischi: G. PERSIANI, *Ines de Castro* (M. BEGHELLI) - *Quella vermiglia rosa* (P. CECCHI) - N. PELICCI, *In Passione et Morte Domini* (U. GIRONACCI) - C.G. CELSI, *Composizioni per Grand'Organo* (G. MORONI) 199

Libri ricevuti 209

Musica

Paolo BELLINZANI, *12 Sonate da Chiesa a tre per 2 violini e Basso Continuo*, edizione critica a cura di Andrea Bornstein, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1999, pp. IV-69.

Musicista erratico nelle Cappelle del tempo, tra cui diverse marchigiane, Bellinzani nasce intorno al 1680 a Mantova o a Ferrara. Nel primo caso la sua formazione giovanile è forse collegata ai Monaci Benedettini, nel secondo a Giovan Battista Bassani. Febbrili peregrinazioni successive gli consentono di ampliare le frequentazioni ed approfondire le sue conoscenze, come testimonia anche il *corpus* delle sue composizioni, sunto di interessi musicali veramente amplissimi.

L'attività di Bellinzani fornisce a tutt'oggi un vivido spaccato della società del tempo e lo stile vocale da lui elaborato rappresenta un autorevole punto di riferimento per l'attività compositiva del primo Settecento. In uno dei non numerosi contributi finora dedicati a Bellinzani, Adriano Cavicchi asserì che «questo ottimo musicista fra il 1720 ed il 1760 ebbe una influenza sui suoi contemporanei, nel campo della musica vocale, paragonabile quasi a quella che ebbe Corelli nel campo strumentale» (Adriano CAVICCHI, *L'attività ferrarese di Giovan Battista Bassani*, «Chigiana», XXIII, nuova serie, III, 1966, p. 47).

Dalla produzione manoscritta del periodo giovanile – che vede in testa messe, salmi e singole sezioni di funzioni liturgiche – troviamo influenze stilistiche ancorate alla matrice barocca: Vivaldi, Albinoni e la scuola veneziana in generale incluso Galuppi, di cui è possibile trovare alcune reminescenze nei suoi centoquarantaquattro versetti per organo del 1728. Decisivi anche l'apporto della scuola romana e l'influenza di Corelli, testimoniati da varie composizioni autografe e non, come il manoscritto curato da Bornstein, oggetto della nostra recensione.

L'agile prefazione di Bornstein verte sull'indagine stilistica e sulla individuazione cronologica delle *Sonate da Chiesa* di Bellinzani, anche se questa scelta,

che conferma l'intento "pratico" dello studio, non riesce tuttavia a fornire un quadro sufficientemente esaustivo della vita e delle opere del compositore padano che ci sembra meritino un maggiore approfondimento.

Giustamente il curatore, a pag. III della sua Prefazione, evidenzia che «i modelli di queste trisonate vanno ricercati nelle imitativissime composizioni in stile ecclesiastico per due violini e Basso di Corelli, contenute nelle... opere I e III...» stampate a Roma rispettivamente nel 1681 e 1689. È infatti evidente che «Bellinzani sia stato influenzato dalle composizioni dell'illustre predecessore,... visto il... suo... ruolo decisivo... nell'evoluzione delle forme strumentali Settecentesche...» (*Ibid.*).

Ulteriore conferma viene da Marcello Castellani che – a proposito delle *Sonate a flauto solo con cembalo* dello stesso Bellinzani – mette in risalto «la trasparente analogia fra le variazioni sulla *Follia* che concludono l'opera quinta di Arcangelo Corelli e quelle di Bellinzani...»

(Paolo Benedetto BELLINZANI, *Sonate a flauto solo con cembalo, o violoncello*, riproduzione anastatica dell'edizione del 1730, a cura di M. Castellani, Firenze, Spes, 1979, p. III).

Prova decisiva è poi la copia, rinvenuta dallo scrivente, di un *Magnificat* del lucchese Gasparini (ms 338) fatta per mano di Paolo Bellinzani e posta nell'Archivio del Duomo di Pesaro. Francesco Gasparini – allievo di Corelli, in contatto con Vivaldi e docente, fra gli altri, di Benedetto Marcello – riveste un ruolo di un certo rilievo per il compositore padano, che può aggiungere anche il suo nome alla già nutrita lista di compositori di sua conoscenza: Palestrina, Bassani, Colonna e forse anche Giacomo Antonio Perti.

Tornando alle Sonate in trio, la loro mancata autografia comporta inevitabilmente la perdita di interessanti particolari di scrittura, dettagli che hanno sempre contraddistinto Bellinzani per minuziosità didattica e compositiva. Questi aspetti normalmente si traducono in una nitida e raffinata scrittura musicale, in una particolare dedizione alla linea vocale, in una esauriente numerica del basso laddove necessario e in accurate indicazioni e precisazioni volte a garantire una buona conduzione della linea agogica.

Il manoscritto in questione è in gran parte privo di questi elementi, non sempre curato e talvolta frettoloso. In esso inoltre compare la pratica – comune all'epoca – di tirare le stanghette di battuta fino a piè pagina prima di scrivere la musica, costringendo così il copista ad una scrittura vincolata dagli spazi. Gli autografi di Bellinzani invece si distinguono per l'estrema esattezza che si esplicita, ad esempio, nell'introduzione del *custos* al termine di ogni rigo.

Appaiono interessanti le ipotesi del curatore (*Prefazione*, p. III), secondo cui le Sonate, – forse «già in origine destinate alla pubblicazione» – sarebbero state anche «composte come esercizio per gli accademici» dal momento che «il compositore ebbe rapporti documentati con l'Accademia Filarmonica» e che questo manoscritto si trova ancora oggi nella città di Bologna. In questo caso l'opera andrebbe collocata intorno al 1727, anno in cui Bellinzani viene aggregato alla prestigiosa istituzione musicale senza bisogno di alcun noviziato, essendo bastate le sue opere a stampa quale attestazione della sua perizia di compositore.

Il rigoroso linguaggio delle sonate di Corelli non sempre viene fedelmente imitato da Bellinzani forse a causa di stilemi galanti, di cui è referente inconsapevole, che producono talvolta ripetizioni e prolungamenti.

Infine riguardo ai *Balletti*, riteniamo giusto il pensiero di Bornstein secondo cui «l'assenza del basso continuo e della seconda voce acuta porterebbe a pensare che siano stati concepiti per una tastiera più che per un violino e un basso.»

(*Ibid.*, p. III). Aggiungiamo che in essi figurano anche frequenti richiami stilistici ad alcuni suoi versetti per organo.

Ad esempio le misure 5-6 e 10-11 del I Balletto richiamano le battute 4,5 e 6 del versetto 37 di p. 34, mentre le misure 3-4, 13-14 e 9-10 del V balletto richiamano rispettivamente le batt. 2-3 e 20-23 del vers. 121 di p. 114 e le batt.40-44 del vers.124 di p.118 (cfr. Davide MARSANO, *Paolo Benedetto Bellinzani e i suoi versetti per organo*, «Informazione Organistica», n. 2, anno III).

Nella *Prefazione* compaiono, inoltre, alcune imprecisioni: la data di nascita di Bellinzani va spostata indietro di almeno un decennio e non viene citata la collocazione del manoscritto, contrassegnato DD 133 e posto nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna. Si parla inoltre di «cinque opere a stampa, numerate progressivamente e... comprese in un arco di tempo... che va dalla sua giovinezza alla piena maturità» (*Ibid.*, p. III). In realtà stando al R.I.S.M. (*Répertoire International des Sources Musicales*) le opere stampate sono sei cui ne andrebbero aggiunte altre tre di cui due prive di numerazione e una d'argomento teorico:

1723 *Ester*, Oratorio su poesia dell'arcade Neralco da Senigallia (Giuseppe RADICIOTTI, *Teatro Musica e Musicisti in Recanati*, Recanati, Tip. Simboli, 1903, p. 102).

1730 *Abigaille*, Oratorio a quattro coi stromenti da cantarsi per la Festa di S. Cecilia che solennizzano i musici della Metropolitana di Urbino nell'anno 1730... Pesaro, Stamperia Gavelli (*Ibid.*, p. 102).

1733/34 *Risposta del signor Bellinzani al signor Carosi, ove dimostra il buon effetto degli Unisoni introdotti al suo tempo e da lui praticati nelle sue musiche composizioni...* Pesaro, senza data, Stamperia Gavelli (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, coll. A.II.h.11.m.13.)

Le note dell'apparato critico, che risultano essere ben impostate, presentano tuttavia sviste ed omissioni:

I Son., IV mov., mis. 31, vl II: non è segnalata la correzione ritmica.

II Son., III mov., miss. 14-15: leggere vl I anziché II.

III Son., IV mov., mis. 71: non è specificata la parte cui viene rettificata la nota.

V Son., III mov., mis. 22, vl I: non viene segnalata la correzione della seconda semiminima.

Alla puntuale segnalazione di "alterazioni" e "legature" si sarebbe potuta aggiungere anche quella relativa ai "cambi di chiave" (citiamo alcuni esempi di chiave di Tenore in luogo di quella di Basso):

II Son., II mov., miss. 18-20; III Son., II mov., miss. 6-8; XII Son., IV mov., miss. 21-24; in quest'ultimo esempio – come in diversi altri – troviamo anche la prescrizione "Tenore").

Non vengono neppure segnalati i casi in cui all'indicazione 3/2 o 3/4 ad inizio di movimento corrispondono – nel manoscritto – misure dal valore doppio (Son. X, XI, XII: III movimento), così come non vengono segnalati i casi in cui la cellula ritmica riprodotta ha sì lo stesso valore, ma presenta una scrittura differente:

V Son., II mov., miss. 27-30, vl I e II; V Son., ultimo mov., miss. 24-25, vl I;

VI Son., II mov., miss. 22-26, vl I; VIII Son., III mov., miss. 22-23 vl I...

Si può notare come sia stata trascurata la non titolazione in manoscritto delle sonate VII e XI e – nella decima battuta della prima sonata – la menda relativa al continuo posta al primo movimento nel cui originale si legge “4” in corrispondenza del sib al basso.

Va infine segnalata nell'indice la curiosa postecipazione della undicesima sonata alla dodicesima.

A parte questi rilievi forse imputabili anche alla non facile lettura del manoscritto, la prefazione rimane in ogni caso interessante per le valide intuizioni del curatore.

Davide Marsano