

CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA GIUSEPPE VERDI - TORINO

MARCO BATTAGLINO

GAETANO PUGNANI, INNOVATORE NEL SOLCO DELLA TRADIZIONE VIOLINISTICA
PIEMONTESE
ANALOGIE E DIFFERENZE CON LA SCUOLA DI GIOVANNI BATTISTA SOMIS

CORSO DI BIBLIOGRAFIA E BIBLIOTECONOMIA MUSICALE
(PROF.SSA G. GIACHIN)
STUDENTE: MARCO BATTAGLINO
MATRICOLA N° 3743
ANNO ACCADEMICO: 2013 / 2014

SOMMARIO

L'ORGANIZZAZIONE MUSICALE A TORINO DAL 1648 AL 1775	pag. 3
L'ORGANIZZAZIONE MUSICALE PRESSO LA CORTE DUCALE	pag. 5
LA FORMAZIONE DEI MUSICISTI	pag. 7
L'ORGANIZZAZIONE MUSICALE PRESSO LA CAPPELLA DEL DUOMO	pag. 8
ANALISI: LE DIFFERENZE COMPOSITIVE FRA G.B.SOMIS E G.PUGNANI	pag. 10
ANALISI: IL BASSO CONTINUO NEI DUE COMPOSITORI	pag. 13
BIBLIOGRAFIA	pag. 15

Oggetto di questa trattazione è l'analisi degli elementi compositivi e stilistici che contraddistinguono due fra i più interessanti compositori della Scuola violinistica Piemontese del '700, Giovanni Battista Somis e il suo allievo Gaetano Pugnani. Gaetano Pugnani, inoltre, viene visto come innovatore rispetto alla precedente scuola di derivazione corelliana.

Viene analizzata la vita musicale Torinese e la sua organizzazione a partire dalla metà del '600 fino alla fine del '700, ambiente che fece da sfondo all'attività dei due grandi compositori, che consolidarono e innovarono la tradizione violinistica piemontese.

L'ORGANIZZAZIONE MUSICALE A TORINO DAL 1648 AL 1775.

L'accurato lavoro di ricostruzione della vita musicale torinese nel periodo che corre fra la metà del '600 fino all'ultimo periodo del '700 ad opera della musicologa Marie-Thérèse Bouquet, lavoro che ebbe per conseguenza la pubblicazione del Suo "Musique et Musiciens à Turin de 1648 à 1775"¹, ci permette di prendere coscienza dell'importanza che Torino assunse a livello internazionale, come polo di attrazione di artisti, non solo in ambito musicale.

Capitale del Piemonte e centro politico/religioso del Ducato di Savoia, quindi residenza abituale dei principi di questa dinastia dopo il 1563, Torino diventò un luogo di interscambio culturale con la Francia in generale e con Parigi in particolare grazie anche alla sua posizione geografica, e assunse un ruolo di primaria importanza nel panorama musicale italiano dell'epoca.

La necessità di reperire musicisti per le varie occasioni in cui fosse necessario fare musica a Corte o nelle sedi della Curia Torinese, fece da polo di attrazione per le altre città italiane come Milano, Venezia. Le esperienze maturate dai musicisti torinesi (come ad esempio G. B. Somis) che si recarono a Roma per perfezionare la propria maestria di compositori ed esecutori fecero il resto ("G.B.Somis, mostrando doti di non comune valore artistico, dal principe Amedeo II fu inviato a Roma [1703] a studiare con Arcangelo Corelli, tornando a Torino [1706] per prendervi stabile dimora")².

In particolare la scuola violinistica torinese ebbe ad assumere livelli di eccellenza ineguagliati grazie a musicisti del calibro di G.B. Somis e G. Pugnani, il primo attivo soprattutto a corte e poco incline ai viaggi all'estero, il secondo, ..che rappresentò il preclassicismo nella scuola violinistica italiana e la nuova scuola francese che prese le mosse dal Viotti [allievo di lui]³, capace di influenzare le scuole violinistiche europee con particolare riferimento alla scuola violinistica Russa, di cui fu il modello propulsore.

¹ Cfr. MARIE-THERESE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Accademia delle Scienze, Serie 4° n. 17, Torino, 1968

² BIANCA BECHERINI, *Un musicista Italiano del XVIII secolo: Giovan Battista Somis*, Accademia Musicale Chigiana, Vol. XVI, Siena, 1959, p.7

³ ELSA M.VON ZSCHINSKY-TROXLER, *Gaetano Pugnani (1731-1798) Ein Beitrag zur Stilerfassung Italienischer Vorklassik*, Atlantis Verlag, Berlino, 1939, p.40

La spiccata predisposizione dei Savoia, in particolare di Carlo Emanuele II, per la cultura musicale, generò dei veri e propri interscambi culturali con Parigi. A tal proposito sono numerose le testimonianze di cantori torinesi mandati da Carlo Emanuele II a Parigi per completare i loro studi. Analogamente abbiamo testimonianze di musicisti francesi che vennero a Torino per apprendere l'arte dalla scuola violinistica torinese, dato il grande prestigio di cui godeva. Lo stesso G. Pugnani che fu attivo a Parigi, ebbe a instaurare una collaborazione con un importante costruttore di archetti del tempo, Nicolas Tourte père (1747 - 1835) al fine di accrescere le potenzialità tecniche dell'archetto del violino (“*His ‘arco magno’ – grand bowing – become proverbial. He probably played an important part in the development of the modern bow: he himself used a bow - called an ‘Archetto alla Pugnani’ – that was straighter, longer and equipped with a screw, and he may have exchanged views with the Parisian bow maker Tourte père in 1754*”⁴). Tra le caratteristiche dell'invenzione dell'archetto ‘alla Pugnani’, più tardi detto ‘alla Viotti’, troviamo il numero dei crini aumentato a 200⁵ e la lunghezza dell'archetto per ottenere una maggiore cavata di voce⁶.

A Torino troviamo la coesistenza di due realtà promotrici del fare musica: la Corte dei Savoia e la Curia torinese orbitante intorno all'Arcivescovado.

L'attività musicale era sempre presente durante le funzioni e le feste religiose e durante gli spettacoli profani. Gli spettacoli profani come il Carnevale, il cui periodo si estendeva dal 6 Gennaio fino alla Quaresima, i balletti di Corte, i Concerti, i vari “divertissements en musique” creati per il piacere dei Principi, vedevano il loro teatro ideale nelle varie residenze reali torinesi⁷. Lo stesso Palazzo Reale situato nel cuore di Torino, divenne residenza ufficiale, a partire dal 1665, di Carlo Emanuele II e Marie Jeanne Baptiste de Savoie-Nemours, e i suoi stupendi giardini, realizzati su progetto dell'architetto francese André Le Nôtre, rappresentavano un magnifico scenario naturale per i vari spettacoli musicali.

Palazzo Madama, residenza preferita di Cristina di Francia, venne notevolmente abbellito e destinato anch'esso a fare da sfondo alle più varie manifestazioni musicali. Va ricordato che Cristina di Francia ebbe il merito di prodigarsi per i musicisti con notevole opera di mecenatismo.

A questi centri si aggiunsero il “Parco del Valentino” (1630-1660), la “Ville de Madame Royale” (fatta erigere sulla collina torinese dalla stessa Cristina di Francia) e le varie residenze di caccia come La Venaria Reale (“*une fête comme celle de la saint Hubert devenait parfois l'occasion d'un magnifique concert se déroulant à la Vénérie Royale*”⁸) prima e la Palazzina di caccia di Stupinigi più tardi. Interessanti furono anche gli spettacoli nautici organizzati dai Savoia sul Po, sicuramente allietati da sontuose rappresentazioni musicali.

⁴ Cfr. THE NEW GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 2a edizione Vol. 20, London, 2001

⁵ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, vol. VIII, ‘Tourte’ di Guy Bourlignieux, Torino, 1988, p.81

⁶ ELSA M. VON ZSCHINSKY-TROXLER, *Gaetano Pugnani, cit.*, p.217

⁷ Cfr. ANNARITA COLTURATO E ANDREA MERLOTTI, *La festa teatrale nel Settecento*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011

⁸ MARIE-THERESE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775, cit.*, p.62

Da ultimo ricordiamo il Teatro Regio fatto erigere da Carlo Emanuele III nella prima metà del '700. In particolare la corrispondenza epistolare riguardante il Teatro Regio, a noi pervenuta è fonte di innumerevoli informazioni sulla vita musicale del tempo.

Torino fu anche residenza di Vescovi importanti che favorirono un'intensa vita musicale orbitante intorno alla Cappella del Duomo di S. Giovanni.

Cappella di Corte dei Savoia e Cappella del Duomo erano totalmente autonome in campo musicale, ciascuna con un proprio Maestro di Cappella e i propri musicisti. Ma le due realtà erano profondamente legate da continui "prestiti" di musicisti, chiamati a sopperire alle esigenze di eventi musicali che via via si verificassero o per rinforzare le file degli strumentisti e, in tal modo, rendere sempre più magnifiche le varie occasioni solenni.

La Cappella di Corte e la Cappella del Duomo erano in teoria indipendenti ma in pratica, all'occasione, erano capaci di compattarsi mettendo i propri musicisti al servizio dei vari uffici religiosi e degli spettacoli di Corte (*"la Chapelle du Dôme est étroitement liée à celle de la Cour les musiciens cumulent souvent les charges....dans la pratique elles ne formaient qu'un seul corps au service des offices religieux et des spectacles de la Cour."*⁹)

L'ORGANIZZAZIONE MUSICALE PRESSO LA CORTE DUCALE

L'organizzazione musicale della Corte aveva come modello la Corte di Versailles e a partire dal 1648 si divideva in due corpi distinti: i Musicisti di Gabinetto e i Musicisti da Camera.

Ai Musicisti di Gabinetto si aggiunse un certo numero di bambini (in numero di 2 o 3) in qualità di cantori.

I musicisti da Camera erano un gruppo composto da un piccolo numero di violinisti (10/12 esecutori).

In seguito Carlo Emanuele II, per esigenze proprie, sopprimerà il corpo dei Musicisti di Gabinetto che probabilmente rimasero al servizio di Cristina di Francia e costituì la bipartizione fra "I Musicisti da Camera" e "I Musicisti Armonici".

I Musicisti da Camera constavano di 10 violini e un basso; il loro rappresentante più illustre fu Innocenzo Somis padre del padre di G. B. Somis.

E' interessante notare come i violinisti avessero generalmente un contratto scritto di collaborazione con la Corte mentre non abbiamo alcuna notizia di alcun contratto per quanto riguarda i suonatori di Viola da Gamba, che intervenivano "a chiamata" a seconda delle esigenze musicali del momento.

I Musicisti Armonici erano per lo più cantanti (in numero di 3) fra i quali solitamente un castrato (abbiamo testimonianze dell'appartenenza a questo corpo musicale del castrato Giuseppe Chiarini).

Nel 1663 avvenne una nuova suddivisione in "Musicisti Instrumentisti" e "Musicisti da Camera". I Musicisti Armonici vennero inglobati dai "Musicisti da Camera" e perdettero la loro indipendenza.

⁹ MARIE-THERESE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775, cit.*, p. 8-9

In questo periodo il Maestro di Cappella Giovanni Battista Trabattone poteva contare su una ventina di strumentisti e una decina di cantanti ma non ci è possibile sapere quali e quanti appartenessero al corpo dei Musicisti Armonici e quali e quanti ai Musicisti da Camera.

E' del 1682 la comparsa della "Musique de l'Ecurie"; sotto il termine di "Scuderia" erano presenti 2 trombettisti, un oboista e un timbalier. Il corpo conobbe ulteriori implementazioni di strumentisti ad opera di Vittorio Amedeo II a partire dal 1690 per arrivare al massimo numero di strumentisti nel 1695.

In seguito alle violente guerre che caratterizzarono Torino nei primissimi anni del '700, l'organizzazione musicale si riformò nuovamente.

Nel 1718 il corpo della musica si chiamerà "Cappella" e sostanzialmente non subirà variazioni se non nel numero dei musicisti che ne fecero parte.

Dal 1737 abbiamo testimonianze secondo le quali tale corpo musicale era composto da una formazione minima: un Maestro di Cappella, un controllore e organista, due cantori (un soprano e un basso) con la probabile aggiunta di alcuni cantori supplementari, 10 violinisti, un violinista con funzione di copista, un contrabbasso, tre bassi, un violoncello, cinque oboi, un fourrier e un organier.

Nel corso del XVIII secolo la Cappella Reale sotto la guida di Andrea Stefano Fioré (1707-1732), di Giovanni Antonio Giay (1732-1764) e del figlio Francesco Saverio (1764-1798) era così pronta ad accogliere personalità del calibro del nostro G.B. Somis e del suo allievo migliore G. Pugnani, musicisti, come si vedrà in seguito, mossi da intenti e stili compositivi diversi, ma capaci di raggiungere vette di eccellenza indiscutibili. Antonio Besozzi e Giovanni Battista Viotti, quest'ultimo allievo di G. Pugnani, contribuivano ulteriormente al prestigio della vita musicale del '700 Torinese. Inoltre, per il tramite dell'allievo di G.B. Somis, Jean-Marie Leclair (1697-1764), la Scuola violinistica di G.B. Somis divenne la base di quella francese del XIX sec., unitamente ad altri allievi come Guignon, i Chiabrano, Giardini, i Canavasso (anche violoncellisti). G. Pugnani stesso influenzò la scuola violinistica francese dopo aver studiato con G.B. Somis a Torino e con Pasquale Bini a Roma (1749). Giovanni Battista Viotti non fu meno influente a Parigi, come anche il violoncellista Angelo Maria Fioré, il figlio di lui Andrea Stefano e infine Salvatore Lanzetti. Per concludere è importante citare una dinastia di liutai, i Guadagnini, attivi a Parigi.¹⁰

Lo stesso Charles Burney nel suo viaggio musicale in Italia, giunto a Torino nel luglio del 1770, ben cosciente della fama della scuola violinistica torinese andò ad ascoltare G. Pugnani, nonché i fratelli Besozzi (Antonio e Gaetano entrambi oboisti).¹¹ La stessa cosa fece Mozart durante il suo viaggio a Torino nel 1771.¹²

La figura del "Musicista compositore da Camera" si rileva a partire dalla fine del XVII secolo. Egli era tenuto a comporre musica su commissione per varie occasioni. Degno di menzione nello stesso periodo fu il "Controllore della Musica da Camera" con

¹⁰ Cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, vol. IV, 'Torino' di Marie-Thérèse Bouquet, Torino, 1988, p.554

¹¹ Cfr. CH. BURNEY, *Viaggio Musicale in Italia*, trad. it. di E. Fubini, Ed. E.D.T., Torino, 1979, p.70-79

¹² Cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, cit., p.554

compiti di controllo sulle presenze e assenze dei vari musicisti e successivamente anche con funzioni di organista.

Inoltre esistevano le figure di “Virtuoso da Camera”, concesso ai cantori più meritevoli ed eccezionali e di “Direttore generale della musica instrumentale” conferito a musicisti del calibro di G. Pugnani e A. Besozzi (1775).

Oltre alla straordinaria scuola violinistica Piemontese, che ebbe i suoi maggiori rappresentanti in G.B. Somis e G. Pugnani, va ricordata un'altra importante scuola riguardante il violoncello, rappresentata dalla figura di Angelo Maria Fioré, nato a Milano e fondatore della scuola violoncellistica Piemontese.

LA FORMAZIONE DEI MUSICISTI

La formazione dei musicisti avveniva presso la Corte stessa di Torino e presso il Collegio degli Innocenti della Cattedrale. Qui venivano invitati importanti musicisti italiani e stranieri ad insegnare la propria arte.

Talvolta i musicisti venivano inviati in altre città per perfezionarsi. Questo accadde per G.B. Somis che fu allievo di A. Corelli a Roma e per G. Pugnani (“*a Royal stipend enabled him to study composition with Francesco Ciampi in Rome [1749-50]*”¹³) che, su sollecitazione dello stesso Somis, si perfezionò sempre a Roma con esponenti della grande scuola violinistica Corelliana ma con esiti diversi rispetto a quelli del suo maestro.

I viaggi per accrescere la propria maestria musicale effettuati dai due musicisti non furono un caso isolato. Si trattava di una prassi consolidata incentivata dai più influenti e importanti mecenati della musica in Torino: Madame Royale Cristina di Francia, Carlo Emanuele II e il Principe Cardinale Maurizio.

Questo dimostra come i mecenati tenessero all'eccellenza musicale dei rispettivi protetti.

Oltre alla formazione prettamente strumentale, i viaggi di studio servivano ad accrescere la tecnica compositiva (abbiamo precedenti testimonianze di viaggi di studio a Roma effettuati da Corelli su sollecitazione dei propri maestri bolognesi).

La tradizione Romana era senza dubbio un'eccellenza nell'insegnamento della composizione grazie a figure come Palestrina, Frescobaldi, Carissimi.

Parigi era invece meta prediletta per i musicisti che volessero accrescere il proprio virtuosismo come accadde per G. Pugnani che nella capitale Francese fu attivo a metà '700 (“*on 2 February 1754 he performed one of his own concertos at the Concert Spirituel in Paris, where his first published works appeared the same year*”¹⁴).

Qualche parola merita di essere spesa a proposito dell'attività del Cardinale Principe Maurizio che negli anni '50 e '60 del XVII secolo, in base alle testimonianze in nostro possesso, ebbe grande influenza sui musicisti, anche su quelli che facevano parte del Complesso da Camera. I musicisti al servizio del Principe Cardinale Maurizio

¹³ Cfr. THE NEW GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 2a edizione, Vol. 20, London, 2001

¹⁴ Cfr. THE NEW GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*, cit.

seguivano quest'ultimo anche nei suoi frequenti trasferimenti alla volta di Nizza in Francia, con relativo trasporto al seguito di strumenti musicali fra i più vari, compresi ben due clavicembali.

Sappiamo che il Principe Cardinale Maurizio doveva far fronte agli spettacoli o feste religiose con un numero consistente di strumentisti e cantanti, in modo da non sfigurare nei confronti della Corte dei Savoia. (*“Ballets de cour, opéras, divertissements en musique, fêtes religieuses, tout ceci donnait à penser que la Cour de Savoie tenait une place de premier ordre dans la vie musicale d'alors”*¹⁵)

L'ORGANIZZAZIONE MUSICALE PRESSO LA CAPPELLA DEL DUOMO

In maniera speculare, accanto ad un'organizzazione ben definita dei musicisti a Corte, ne esisteva, come già accennato, una altrettanto importante presso la Cattedrale del Duomo di S. Giovanni.

In particolare la “Cappella de Cantori o degli Innocenti” era composta da un Maestro di Cappella, un Maestro di Grammatica, da 6 “Innocenti” (bambini con età compresa fra i 7 anni e l'età della muta della voce) e da un numero variabile di cantanti e strumentisti. Costoro formavano la “Cappella musicale del Duomo di Torino” a sua volta suddivisa in due parti: La “Cappella degli Innocenti” (con sede presso il “Cantone di San Ludovico” attuale quartiere di Palazzo Chiabrese) comprensiva dei due Maestri di Cappella e di Grammatica e i 6 bambini cantori da una parte, la “Cappella dei Cantori” composta dai cantori e strumentisti dall'altra.

Tale organizzazione si configurava come autonoma dalla Corte anche se sotto la sua influenza indiretta.

I due Maestri di Cappella e di Grammatica alloggiavano con i 6 Innocenti come imposto dall'atto di fondazione risalente al 1450.

I 6 cantori bambini trovavano presso questa istituzione la propria educazione, l'insegnamento delle discipline classiche e musicali.

Il Maestro di Cappella era una figura molto importante nel mondo musicale del tempo: fra questi maestri possiamo citare Giovanni Battista Trabattone, Filippo Vitali, Giovanni Chrisostomo Trofeo. La carica veniva conferita in seguito ad un regolare concorso in cui gli aspiranti dovevano dimostrare le proprie capacità musicali/culturali. Tale figura aveva il compito di occuparsi dell'organo della Cattedrale e assisteva a tutti gli uffici religiosi in cui fosse necessario un accompagnamento musicale, aveva il compito di insegnare il “canto figurato” ai 6 Innocenti e insegnava loro a suonare il clavicembalo. Aveva l'onere del sostentamento dei 6 Innocenti fino alla fine della loro permanenza come cantori, inoltre era tenuto a preparare qualche nuova composizione da sottoporre alle autorità ecclesiastiche (messe, mottetti, inni, salmi, litanie, passioni, cantate). Aveva uno stipendio annuale con il quale doveva provvedere a tutte le sue incombenze.

In merito al Maestro di Grammatica non abbiamo molte fonti. Sappiamo che aveva un ruolo secondario rispetto a quello del Maestro di Cappella, che i suoi compiti erano

¹⁵ MARIE-THERESE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775, cit.*, p.4

essenzialmente di educazione dei 6 Innocenti, che passava l'intera vita con questa funzione e sicuramente oltre ad un ruolo di insegnante di nozioni umanistiche ne aveva anche uno di insegnante di musica.

I 6 Innocenti, come si è detto, venivano ammessi all'età di circa 7 anni e dovevano superare un vero e proprio esame per dimostrare la propria attitudine al canto.

Una volta ammessi dovevano presenziare a tutte le funzioni religiose anche se non era richiesta la loro partecipazione attiva. Al termine della loro attività come cantori, spesso continuavano la loro carriera come strumentisti a Corte o presso la Cattedrale di S. Giovanni.

Per completare la visione d'insieme dell'organizzazione musicale presso la Cappella del Duomo di Torino è necessario considerare la "Cappella de Cantori" a fianco di quella degli Innocenti.

Tale "Cappella de Cantori" era diretta dal Maestro di Cappella ed era ancora una volta formata da cantori e strumentisti in numero variabile a seconda dei periodi e delle necessità. In particolare i coristi erano essenzialmente ecclesiastici (in numero minimo di 3) e avevano funzioni di accompagnamento nelle varie funzioni religiose.

Abbiamo prova della presenza straordinaria di cantori cosiddetti "di passaggio" i quali venivano utilizzati al bisogno e retribuiti al momento.

Una parola merita di essere spesa a proposito dei fratelli Concone, costruttori di organi e clavicembali di pregio, originari di Asti, molto attivi presso la Corte dei Savoia e presso il Duomo di Torino.

Accanto alle varie organizzazioni musicali era presente un "Copista di Musica" figura importante per la sua utilità pratica di coordinamento e con funzioni di trascrittore di musica.

Per concludere si può affermare che due sono i punti fermi a proposito della vita musicale torinese dalla metà del '600 fino alla fine del '700: la Corte dei Savoia, con lo sguardo sempre rivolto alla Francia ma aperta a tutte le correnti culturali straniere dell'epoca e il centro musicale religioso, di fondamentale importanza per quanto concerne la solennità delle feste religiose.

E' indiscutibile come la Corte dei Savoia, anche approfittando della propria posizione geografica, lungi dall'essere ripiegata su se stessa, fu un vero e proprio "filtro" per quanto concerne le personalità artistiche, le idee e il pensiero dell'epoca e conquistò per conseguenza un'importanza di prim'ordine nel panorama culturale europeo.¹⁶

¹⁶ Cfr. MARIE-THERESE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, cit. Accademia delle Scienze, Serie 4° n. 17, Torino, 1968

ANALISI: LE DIFFERENZE COMPOSITIVE FRA G.B. SOMIS E G. PUGNANI

Per effettuare un'analisi il più possibile esauriente delle caratteristiche compositive e delle relative differenze fra G. B. Somis e G. Pugnani si sono prese in esame le seguenti composizioni: di G. B. Somis le *Dodici Sonate da Camera e Violino solo e Violoncello o Cembalo*, op. 2 [Torino 1723] (stampa anteriore *Dodici sonate da Camera*, pubblicate da Jean Roger, Amsterdam [1717]¹⁷), di G. Pugnani le *Sei Sonate per Violino e Basso Continuo*, op. 8 [1773].

In particolare l'attenzione è stata rivolta da una parte alla scrittura violinistica sotto il profilo del fraseggio, della cantabilità della linea melodica e delle figurazioni ritmiche utilizzate; dall'altra al basso continuo con le sue caratteristiche compositive più evidenti e all'uso più tipico e ricorrente delle concatenazioni armoniche con le relative numeriche.

Da un'analisi più superficiale risulta evidente come la scrittura violinistica di G.B. Somis sia più improntata alla semplicità per esaltare la cantabilità. Questo aspetto sicuramente è stato ereditato dalla scuola violinistica corelliana cui G.B. Somis poté accedere durante il suo viaggio di studio a Roma. Questa cantabilità si riscontra più marcatamente negli ultimi due dei tre movimenti costituenti tutte le sonate da camera op. 2 per violino solo e basso continuo. D'altronde la tradizione del bel suono italiano del violino è trasversale in questa epoca (*“Per ciò che riguarda il suono troviamo sempre negli italiani una particolare e continua attenzione per la qualità, la purezza e la trasparenza”*¹⁸) e i vari compositori italiani sono molto attenti alle varie forme di virtuosismo violinistico in un continuo interscambio fra eccellenze musicali (*“...quando Francesco Maria Veracini, che una tradizione non documentabile vuole allievo di Corelli, suona a Venezia in casa Mocenigo, Giuseppe Tartini, che si trova lì ad ascoltare, rimane profondamente toccato dal colore di questo suono e dal grado di maestria del braccio destro di Veracini”*¹⁹). Lo stesso Charles Burney, nel 1770 quando ascoltò Pietro Nardini disse che *“il suo suono è dolce e uniforme, non molto forte ma chiaro e preciso, molto espressivo nei movimenti lenti, e simile in questo al suo grande maestro Tartini”*²⁰.

Emergono quindi le principali caratteristiche dello stile violinistico italiano dell'epoca: la cantabilità, il bel suono, il virtuosismo non fine a se stesso ma asservito alla bellezza delle composizioni e, nel caso di G. Pugnani, nuovo strumento espressivo per il suo stile ' preromantico'²¹. Se le prime due caratteristiche sono evidenti in G.B.Somis (*“all'aurea ed elegante maniera di suonare [di G. B. Somis], di cui si ha la migliore tradizione nei suoi allievi, il Giardini e il Chiabran”*²²), *“l'ampleur incomparable de son archet”*²³), il virtuosismo è la caratteristica più evidente in G. Pugnani.

¹⁷ W.S. NEWMAN, *The sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, North Carolina, 1958, p. 188 nota

¹⁸ Cfr. ENRICO GATTI, *Studi Corelliani IV, Fusignano, 4-7 Settembre 1986*, Ed. Leo S. Olschki, Firenze, 1990

¹⁹ Cfr. ENRICO GATTI, *Studi Corelliani IV, Fusignano, 4-7 Settembre 1986, cit.*

²⁰ CH. BURNEY, *Viaggio Musicale in Italia, trad. it. di E. Fubini, cit.* p.221

²¹ Cfr. GUGLIELMO BARBLAN, *Ansia preromantica in Gaetano Pugnani*, Accademia Musicale Chigiana, Vol. XVI, Siena, 1959, p.22

²² F. REGLI, *Storia del violino in Piemonte*, Torino, 1863, p.24

²³ M. PINCHERLE, *Les violonistes, compositeurs et virtuoses*, Ed. H. Lauren, Paris, 1922, p.58

Le sonate per violino solo e continuo di G. Pugnani sono infatti chiaramente improntate all'esternazione delle potenzialità virtuosistiche del violino e alla maestria dell'esecutore.

In G. Pugnani la tripartizione delle sonate è pressoché rispettata, ma le indicazioni agogiche sono più varie rispetto a quelle utilizzate da G. B. Somis (vedi "Aria Cantabile" nella sonata no. 5 – la sonata no. 3 si conclude con un minuetto – la sonata no. 2 presenta alcune variazioni – la sonata no. 4 si conclude con un "Amoroso").

E' interessante notare come entrambi rispettino la struttura tripartita per le sonate a solo, di 'codificazione' tartiniana.²⁴

G. B. Somis usa pressoché sempre le stesse indicazioni agogiche: Allegro – Vivace – Adagio. Inoltre nelle sonate di G. Pugnani sono presenti indicazioni dinamiche assenti in G. B. Somis, tra queste l'indicazione '*fp*' in seguito ripresa da L.V. Beethoven²⁵.

G. Pugnani inserisce alcune variazioni nella parte violinistica (Sonata no. 3), generalmente in numero di 3-4, come alternativa ad una versione principale su basso continuo, al quale si sovrappongono giustamente (in questo si discosta da A. Corelli dove ad esempio nella sonata "La Follia" op. 5 no.12 è variato anche il basso continuo)²⁶. A questa caratteristica è correlata ancora l'attenzione di G. Pugnani per il virtuosismo del violino.

Un'altra caratteristica evidente è la preponderanza nelle sonate di G. B. Somis dell'uso del grado congiunto per esaltare la cantabilità dello strumento, la rarità dei salti di intervalli superiori alla terza; e dove questi intervalli la superano, generalmente sono di ottava o quinta appartenenti alla medesima struttura accordale; spesso tali salti sono di collegamento a scale per moto congiunto discendente, o a salti a loro volta di ottava (vd. Allegro Sonata no. 2 / Vivace Sonata no. 1). Al contrario l'uso degli intervalli superiori alla terza in G. Pugnani ha una valenza ancora una volta squisitamente virtuosistica, si potrebbe dire "fine a stessa" e spesso senza l'utilizzo di note appartenenti alla medesima funzione accordale. Nell'Adagio della sonata no. 3 (G. Pugnani) si riscontra inoltre un uso della seconda eccedente.

L'impiego della figurazione ritmica a biscrome è rara in G. B. Somis mentre in G. Pugnani è usata con maggior frequenza per ispessire la scrittura e renderla più marcatamente virtuosistica.

Inoltre figurazioni ritmiche "speciali", assenti in G. B. Somis, come il ritmo lombardo caratterizzato da figurazioni ritmiche con il punto di valore e accentazione in levare (Adagio della sonata no. 4 – Andantino della sonata no. 2) o la sincope ritmica croma/semiminima/croma (Largo e Andantino della sonata no. 2) si riscontrano invece in G. Pugnani.

G. Pugnani si dimostra innovatore anche nella lunghezza delle frasi che dalle classiche 4 battute passano a 5 battute²⁷.

²⁴ FEDERICO GHISI, *Giovanbattista e Lorenzo Somis Musicisti Piemontesi*, Accademia Musicale Chigiana, Vol. XX, Siena, 1963, p.64

²⁵ ELSA M.VON ZSCHINSKY-TROXLER, *Gaetano Pugnani*, cit., p.230

²⁶ ALBERT MÜRY, *Die instrumentale Werk Gaetano Pugnani*, Buchdruckerei, Basel, 1941, p.17-24

²⁷ ELSA M.VON ZSCHINSKY-TROXLER, *Gaetano Pugnani 1731-1798*, cit., p.217 e seg.

Considerando le ornamentazioni utilizzate nei due compositori emerge il fatto che in G. B. Somis l'uso è asservito alla valorizzazione di una nota particolarmente significativa all'interno della frase, inoltre l'appoggiatura è utilizzata pressoché esclusivamente sulla nota finale per ottenere un effetto di dilatazione e donare eleganza all'insieme (Sonata no. 1).

In G. Pugnani l'uso dell'ornamentazione come trilli etc. è molto più diffuso e non è da considerarsi come un'aggiunta ad una melodia preesistente ma come parte integrante di una tessitura più frammentata. Siamo lontani quindi dalle idee barocche sull'uso delle ornamentazioni.

L'impiego dell'accentazione di note in levare nella sonata no. 1 (G. Pugnani) ha il fine di ottenere un effetto straniante e stupire l'ascoltatore con elementi inconsueti (sicuramente non presenti in alcuna composizione di G. B. Somis qui presa in esame).

Questa tendenza a stupire l'ascoltatore è riscontrabile in G. Pugnani anche notando l'uso di concatenazioni armoniche come la cadenza evitata e conseguente modulazione ai toni lontani (Sonata no. 2 battute no. 32/33 nella ripresa).

Il procedimento della modulazione ai toni lontani è del tutto assente nelle sonate di G. B. Somis qui prese in esame.

E' anche interessante osservare come un altro allievo di G. B. Somis, Felice Giardini, musicista determinante per la nascita dello stile galante, abbia elaborato un idioma molto diverso rispetto a quello di G. Pugnani, ovvero caratterizzato da una semplificazione del tessuto armonico/melodico. Per questo sicuramente l'eredità di A. Corelli è stata trasmessa da G. B. Somis più a F. Giardini che a G. Pugnani.

Ancora, considerando che G. B. Viotti, allievo di G. Pugnani, pur scrivendo con una tessitura marcatamente virtuosistica, non dimentica l'importanza melodica, anzi la valorizza, si può affermare che lo stile di G. Pugnani sia particolarmente originale e non direttamente ripreso e imitato al suo tempo.

Questa originalità di G. Pugnani potrebbe anche essere legata ad una certa carenza di particolare fantasia melodica, alla quale egli volle sopperire mediante una maggiore concentrazione di formule ritmico/virtuosistiche, che tuttavia andavano incontro alla componente 'libertaria' ed eccentrica del pensiero preromantico.

ANALISI: IL BASSO CONTINUO NEI DUE COMPOSITORI

Passando ad analizzare le differenze fra i due autori per quanto riguarda la condotta del basso continuo e la sua numerica, emergono subito differenze stilistiche eclatanti.

In G. B. Somis il basso continuo ha una valenza di puro sostegno armonico, lasciando poco spazio al fraseggio presente invece in tutte le sonate di G. Pugnani oggetto di questa trattazione. Gli elementi melodico/tematici in G. B. Somis sono tutti da subito desumibili dalla parte del violino mentre poco viene lasciato al basso che ha una funzione limitata di puro accompagnamento.

Per contro è evidente come in G. Pugnani il basso sia concepito come un “incastro” con la parte del violino quasi a completarla e come esso sia più strutturato dal punto di vista fraseologico.

L’andamento ritmico per conseguenza è differente nei due compositori, più ruotante intorno alla semiminima in G. B. Somis, conseguenza della concezione verticale del basso continuo, con funzione più marcatamente armonica, e invece basato su figurazioni ritmiche più serrate in G. Pugnani, il che consente altresì al continuista di mettere in evidenza la propria maestria tecnica.

Pertanto un ascoltatore attento potrebbe trovare interessante l’andamento del basso continuo per la sua funzione melodica oltre che di sostegno della parte del violino. In questo G. Pugnani sembra essere vicino ai principi esposti nella seconda parte del trattato sul basso continuo di C. P. E. Bach [1762], nel quale emerge la convinzione del fondamentale contributo del basso continuo alla bellezza di una composizione e dove viene consigliato al continuista di rendere interessante il basso continuo con elementi ripresi dalla parte solistica.²⁸

In G. B. Somis l’andamento del basso è invece così semplificato che analizzando un solo sistema è possibile già trovare tutti gli elementi compositivi poi presenti nell’intero movimento.

Entrambi i compositori fanno ampio uso dei ritardi 4-3 e 7-6.

La numerica 6:4 non viene usata in Pugnani esclusivamente in cadenza (con funzione di I grado) come in Somis, ma anche su altri gradi transitori come il IV.

L’uso della doppia dominante in G. B. Somis (Allegro sonata no. 1) è più frequente, e la numerica 6:4 viene usata talvolta come interposizione fra la doppia dominante e la dominante (Sonata 1 Allegro - ultimo sistema) con lo scopo di rendere più raffinato armonicamente l’insieme. Tuttavia la doppia dominante viene usata sia pure raramente anche da G. Pugnani (Sonata II, 6° sistema, battute 4/5: in questo caso è utilizzato un VII grado della dominante con funzione di doppia dominante).

Venendo ad analizzare le tonalità dei vari movimenti di sonata nei due autori, emerge come G. B. Somis proceda con successioni più regolari mentre in G. Pugnani non esistono regole specifiche. Ad esempio nella Sonata II di Pugnani il primo movimento è in La maggiore mentre il secondo è in La minore, nelle Sonate I, III, V e VI i movimenti lenti hanno la tonalità della dominante, nella Sonata IV l’Adagio ha la tonalità della sottodominante (come normalmente avverrà nel periodo classico, in cui

²⁸ C.P.E. BACH, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Henning, Berlin, 1762. Ed. moderna a cura di G. GENTILI VERONA, Curci, Milano, 1993

un secondo movimento lento ha come tonalità quella della sottodominante del primo movimento o la relativa maggiore/minore).

Se da una parte G. Pugnani rispetta la prassi compositiva consueta, basata sull'alternanza agogica, con la presenza di un movimento centrale lento, benché utilizzi le tonalità dei vari movimenti di sonata in modo inaspettato, dall'altra G. B. Somis è in controtendenza, in quanto esordisce con un movimento lento, benché utilizzi per lo più la stessa tonalità in tutti i movimenti di sonata.

Interessanti alcune indicazioni inconsuete che si riferiscono al basso continuo, riscontrabili nelle sonate di G. Pugnani come quella di “tasto solo” nella Sonata I – Andantino.

L'alleggerimento del basso nei movimenti lenti delle Sonate di G. Pugnani mediante l'uso di note ribattute appartenenti alla stesso accordo (mutuato da J. S. Bach: cfr. *Concerto Italiano*) potrebbe essere stato ripreso dallo stile di Vivaldi, della cui influenza poté probabilmente risentire per il tramite del suo maestro G. B. Somis che, secondo lo studioso dell'800 J.W.von Wasielewski, ebbe contatti diretti con A. Vivaldi²⁹. In tal caso G. Pugnani avrebbe valorizzato un elemento (la cui pregnanza era forse sfuggita a G. B. Somis) tale da mettere ulteriormente in rilievo la forza discorsiva del basso.

Se dunque di scuola piemontese si può certamente parlare, l'idioma musicale si presenta nei vari autori assai articolato e ramificato, ricco di suggestioni poi variamente accolte dalle successive scuole violinistiche europee.

²⁹ J.W. VON WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister* – Ed. Breitkopf & Härtel MDZ München, Leipzig, 1869; cfr. FEDERICO GHISI, *Giovanbattista e Lorenzo Somis Musicisti Piemontesi*, Accademia Musicale Chigiana, Vol. XX, Siena, 1963, p.57

BIBLIOGRAFIA

- MARIE-THERESE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Accademia delle Scienze, Serie 4° n. 17, Torino, 1968
- BIANCA BECHERINI, *Un musicista Italiano del XVIII secolo: Giovan Battista Somis*, Accademia Musicale Chigiana, Vol. XVI, Siena, 1959
- ELSA M.VON ZSCHINSKY-TROXLER, *Gaetano Pugnani (1731-1798) Ein Beitrag zur Stilerfassung Italienischer Vorklassik*, Atlantis Verlag, Berlino, 1939
- THE NEW GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 2a edizione Vol. 20, London, 2001
- CH. BURNEY, *Viaggio Musicale in Italia*, trad. it. di E. Fubini, Ed. E.D.T., Torino, 1979, p.70-79
- E. GATTI, *Studi Corelliani IV, Fusignano, 4-7 Settembre 1986*, Ed. Leo S. Olschki, Firenze, 1990
- G. BARBLAN, *Ansia preromantica in Gaetano Pugnani*, Accademia Musicale Chigiana, Vol. XVI, Siena, 1959
- F. REGLI, *Storia del violino in Piemonte*, Torino, 1863
- M. PINCHERLE, *Les violonistes, compositeurs et virtuoses*, Ed. H. Laurens, Paris, 1922
- J.W. VON WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*, Ed. Breitkopf & Härtel MDZ München, Leipzig, 1869
- FEDERICO GHISI, *Giovanbattista e Lorenzo Somis Musicisti Piemontesi*, Accademia Musicale Chigiana, Vol. XX, Siena, 1963
- W.S. NEWMAN, *The sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, North Carolina, 1958
- C.P.E. BACH, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*, Henning, Berlin, 1762. Ed.moderna a cura di G. GENTILI VERONA, Milano, Curci, 1993
- A.MÜRY, *Die instrumental Werk Gaetano Pugnans*, Buchdruckerei, Basel, 1941
- A.COLTURATO E A. MERLOTTI, *La festa teatrale nel Settecento*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, vol. IV, 'Torino' di Marie-Thérèse Bouquet, Torino, 1988
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, vol. VIII, 'Tourte' di Guy Bourlignieux, Torino, 1988
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, vol. VI, 'Pugnani' di Marie-Thérèse Bouquet, Torino, 1988
- G. FINO, *Un grande violinista Torinese ed una grande famiglia di violinisti Giovanni Battista Somis 1686-1763*, da "Il Momento", 25-26 Ottobre 1927

DISCOGRAFIA

GAETANO PUGNANI, *Sonate e trii, Ensemble L'Astrée*, Stradivarius, 2005, Francesco D'Orazio, *violino*; Giorgio Tabacco, *clavicembalo* - Contiene: trii per due violini e basso continuo op. 1 nn. 1 e 6 (1754); sonate per due violini e basso continuo op 4., nn.1 e 3 (1770 ca.); sonate per violino e basso continuo op. 5, nn. 2 e 3 (1776 ca.).

(Marco Battaglino - Settembre 2014)