

ENRICO CARERI

NOVITÀ FORMALI NELLE SONATE PER VIOLINO OP. II DI VIVALDI

Le sonate pubblicate da Vivaldi tra il 1705 (Op. I) e il 1716 (Op. V) sono generalmente considerate meno innovative dei concerti sia nelle scelte formali di base (struttura, disposizione e carattere dei movimenti) che sul piano stilistico, sebbene si riconosca a esse qualità musicale e in alcuni casi notevole originalità rispetto ai canoni dell'epoca. Se non guardiamo però ai concerti, ma alla produzione coeva per violino e continuo composta tra l'Op. V (1700) di Arcangelo Corelli e la metà del diciottesimo secolo, il ruolo storico di queste prime raccolte – e in particolare delle sonate per violino e continuo Op. II¹ – emerge con chiarezza. Dai risultati di una mia indagine sull'evoluzione stilistica della sonata barocca per violino, solo in parte utilizzati in sede interpretativa, appare evidente infatti il carattere innovativo di alcune particolari scelte formali che nei decenni successivi si sarebbero imposte come autentiche norme compositive.²

L'indagine prendeva spunto da un saggio di Michael Talbot sulle composizioni da camera in forma bipartita di Arcangelo Corelli in cui, attraverso lo studio sistematico di quattro aspetti strutturali – la tonalità in cui si chiude la prima sezione, la presenza (A:BA:) o assenza (A:B:) della ripresa e l'uguaglianza o similarità delle parti iniziali e finali delle due sezioni – lo studioso metteva per la prima volta in dubbio la presunta omogeneità stilistica delle opere del Maestro di Fusignano.³ La stessa metodologia e gli stessi parametri strutturali ho applicato a un *corpus* molto più ampio di composizioni per violino pubblicate tra il 1700 e il 1750, e precisamente a ventitré raccolte a stampa per un totale di 914 movimenti. La notevole mole di dati, tabelle e grafici ottenuta esaminando queste sonate hanno portato a risultati che vanno ben oltre la storia della sonata per violino e interessano le origini della forma sonata classica: attraverso la lettura diacronica dei dati relativi alle diverse modalità di ripresa del tema ho potuto individuare nell'Op. I di Veracini (1721) il punto di svolta a partire dal quale la ripresa 'al mezzo' e soprattutto la sua preparazione (con pausa e/o indicazione *forte*), essen-

Enrico Careri, Via dei Convolvoli 5, Campo di Mare, 00052 Cerveteri (RM), Italia.
e-mail: enricocareri@libero.it

¹ ANTONIO VIVALDI, *Sonate a violino e basso Op. II*, edizione critica a cura di Federico Maria Sardelli, Milano, Ricordi, 2015.

² ENRICO CARERI, *Dopo l'opera quinta. Evoluzione stilistica della sonata per violino nella prima metà del Settecento*, «Saggiatore Musicale», VII/2 (2000), pp. 243-278.

³ MICHAEL TALBOT, *Stylistic evolution in Corelli's music*, in *Studi Corelliani V*, Atti del Quinto Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 9-11 settembre 1994), a cura di Stefano La Via, Firenze, Olschki, 1996, pp. 143-158.

ziali alla chiara percezione della struttura ternaria, diventano norma compositiva. I grafici permettono di cogliere con chiarezza il graduale incremento della forma bipartita con ripresa (A:BA:), che rappresenta un aspetto non secondario di quella diffusa semplificazione del linguaggio avvenuta intorno agli anni Trenta e Quaranta particolarmente evidente nella produzione strumentale di Francesco Geminiani e Giuseppe Tartini. La distanza stilistica tra l'Op. I (1716) di Geminiani – considerata all'epoca fin troppo elaborata e complessa – e la successiva Op. IV (1739) è legata al desiderio del compositore di dare al tema una funzione strutturante chiaramente percepibile. Il graduale prevalere dello schema A:BA: rivela un'attenzione crescente per un'articolazione ternaria della composizione basata sulla ripresa alla tonica del materiale tematico iniziale nella seconda metà della seconda sezione. I dati relativi alle modalità di preparazione della ripresa mostrano una generale tendenza a dare all'ascoltatore chiari punti di riferimento, indispensabili al compositore per ampliare la forma: il ritorno del tema (e della tonica) gli offrono infatti lo spunto per un ulteriore sviluppo. La semplificazione – e in particolar modo la ripresa – serve innanzitutto a creare forme musicali più estese, proprio come nel concerto vivaldiano il ritornello orchestrale offre via via al solista nuove occasioni di elaborazione ritmico-melodica.

In questo processo di semplificazione, che culmina nello stile galante, Vivaldi svolge un ruolo essenziale proprio per l'adozione sistematica della forma-ritornello, ma la tendenza a semplificare è evidente in molti altri aspetti caratteristici del suo stile musicale, come lo stesso Talbot ha sottolineato nei suoi contributi sul Prete rosso.⁴ Tracce palesi di questa tendenza, che diverrà cifra stilistica nei concerti, si trovano nella produzione sonatistica già a partire dalla prima raccolta a stampa per violino Op. II (1709), e poi via via in misura maggiore nell'Op. V (1716), nelle dodici sonate manoscritte di Dresda (c. 1716-1717) e nella raccolta pure manoscritta di Manchester (c. 1726).

Se l'adozione della forma bipartita è già di per sé un segno che il compositore intende dare alla forma un'articolazione più chiara, se non altro perché la ripetizione delle due sezioni ne favorisce la percezione, e se la semplificazione che ne deriva è un elemento innovativo rispetto al corpus corelliano, allora alcuni dati possono dimostrare il carattere tutt'altro che conservativo dell'Op. II. Riporto qui di seguito le percentuali dei movimenti a sezione unica (s. u.), in forma bipartita (bip.), A:B: e A:BA: delle ventitré raccolte di sonate esaminate nel saggio citato.⁵

TAVOLA 1

AUTORE	OPERA	ANNO	S. U.	BIP.	A:B:	A:BA:
Corelli	V	1700	55	42	34	8
Valentini	IV	1706-1707	42	53	44	9
Bonporti	VII	1707	17	80	70	10

⁴ Si veda in particolare il capitolo sullo stile musicale vivaldiano nella sua monografia del 1978 (Id., *Vivaldi*, EDT, Torino, pp. 93-115).

⁵ ENRICO CARERI, *Dopo l'opera quinta*, cit., pp. 20-21.

NOVITÀ FORMALI NELLE SONATE PER VIOLINO OP. II DI VIVALDI

AUTORE	OPERA	ANNO	S. U.	BIP.	A:B:	A:BA:
Vivaldi	II	1709	19	81	64	17
Albinoni	VI	c.1711	50	50	50	0
Piani	I	1712	33	67	65	2
Bonporti	X	1712	41	59	54	5
Valentini	VIII	1714	30	70	42	28
Geminiani	I	1716	60	36	24	12
Boni	II	1717	0	100	82	18
Castrucci	I	1718	53	43 ⁶	28	10
Veracini	I	1721	50	41	30	11
Somis	II	1723	31	69	58	11
Mancini	s.n.	c.1724	76	24	16	8
Barsanti	I	1724	64	28	8	20
Tessarini	II	1729	31	67	54	13
Tartini	I	1734	30	68	30	38
Geminiani	IV	1739	38	42	13	29
Tessarini	III	1740	24	71	12	59
Ferrandini	II	c.1742	14	86	50	36
Veracini	II	1744	64	29	6	23
Tessarini	XIV	1748	28	66	44	22
Sammartini	XIII	(post.)	11	79	47	32

Fino all'Op. II di Giuseppe Gaetano Boni – dunque fin quasi alla fine del secondo decennio del Settecento – in cui sono eccezionalmente del tutto assenti movimenti a sezione unica, l'Op. II di Vivaldi presenta una percentuale di movimenti in forma bipartita (81%) raggiunta solo dall'Op. VII di Francesco Antonio Bonporti (80%) e che anche in seguito rappresenta un picco oltrepassato solo nel quarto decennio dall'Op. II di Giovanni Ferrandini (86%). Questa palese preferenza per la struttura in due sezioni con ritornello, che distingue Vivaldi non solo dal modello rappresentato allora dall'Op. V di Arcangelo Corelli (42%) ma anche dalla maggior parte dei compositori coevi, risulta via via sempre più manifesta nelle raccolte vivaldiane fino a rappresentare la regola nel volume manoscritto di Manchester. La si può osservare anche nei soli movimenti iniziali: se nelle sonate a tre Op. I (1705) solo tre preludi erano in forma bipartita, nell'Op. II lo sono ben dieci su dodici (sono a sezione unica solo quelli che aprono la seconda e settima sonata), mentre già nelle sei sonate dell'Op. V (1716) tutti i preludi utilizzano la forma con ritornello. Sia nell'Op. II che nella raccolta manoscritta di Dresda ben sette sonate sono prive di movimenti a sezione unica, mentre nelle sonate di Manchester Vivaldi utilizza ormai esclusivamente la forma bipartita – l'unica eccezione è RV 756 – anche nei movimenti che tradizionalmente sono a sezione unica, non solo dunque nei preludi ma anche nei movimenti lenti interni.⁷ Ma l'aspetto formale più interessante nella raccolta di Manchester è che il compositore si serva soprattutto dello

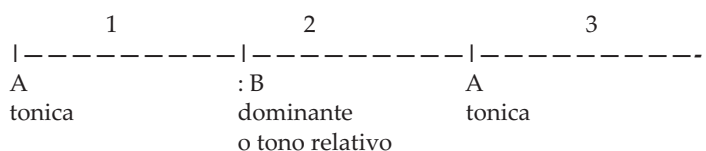
⁶ Il 5% delle arie bipartite nell'Op. I di Castrucci è in forma A:A:

⁷ Si veda CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 9), Olschki, Firenze, 1998, pp. 182-183, 195.

ENRICO CARERI

schema A:BA; ossia della ripresa, dimostrando – come vedremo tra breve – di essere anche in questo decisamente in anticipo sui tempi.

Come risulta dalla Tavola 1 la forma binaria tende negli anni gradualmente a prevalere, sebbene tale tendenza sia tutt'altro che lineare: ciò che cambia non è tanto il rapporto percentuale tra movimenti a sezione unica e movimenti in forma bipartita, quanto piuttosto la loro struttura interna, dal momento che questi ultimi tendono ad avere sempre più lo schema A:BA.⁸ Fin dalla sua seconda raccolta a stampa Vivaldi dimostra un interesse particolare per l'utilizzo della ripresa: non solo dunque raddoppia in termini percentuali la presenza di composizioni in forma bipartita rispetto all'Op. V di Corelli (42% in Corelli/V, 81% in Vivaldi/II), ma si serve del ritorno del motivo iniziale, ossia dello schema A:BA; in percentuali altrettanto considerevoli (8% in Corelli/V, 17% in Vivaldi/II) e comunque senza precedenti. Solo Giuseppe Valentini, a metà del secondo decennio, utilizza la ripresa con maggiore frequenza (28% in Valentini/VIII) e dobbiamo attendere Tartini per vedere per la prima volta lo schema A:BA: prevalere su quello A:B: (38% in Tartini/I).⁹ L'Op. II di Vivaldi rappresenta perciò una tappa importante nel graduale affermarsi della struttura ternaria basata sulla ricapitolazione alla tonica del materiale tematico iniziale secondo lo schema che segue:



Se poi guardiamo alla raccolta di Manchester, la cui redazione risale alla metà degli anni Venti ma che comprende sonate composte diversi anni prima,¹⁰ il ruolo storico dell'Op. II appare ancora più chiaro. L'alta percentuale di movimenti A:BA: presenti nella prima raccolta a stampa del 1709 si rivela infatti non già un episodio occasionale, quanto piuttosto un aspetto rilevante dell'evoluzione della sonata vivaldiana e più in generale dello stile vivaldiano. Tutte le sonate di Manchester, con una sola eccezione, sono in forma bipartita e metà di esse seguono lo schema con ripresa: la raccolta rappresenta dunque il punto d'arrivo di un percorso innovativo caratterizzato dal progressivo abbandono della forma a sezione unica e dalla parallela e crescente adozione di quella bipartita con ripresa.

L'utilizzo sempre più consistente della ricapitolazione fa parte – come si è detto – del processo di semplificazione più volte osservato dagli studiosi del mae-

⁸ Cfr. i grafici 1-3 in ENRICO CARERI, *Dopo l'opera quinta*, cit., pp. 29-328

⁹ In termini percentuali anche Barsanti/I (1724) utilizza lo schema A:BA: più di quello A:B:; ma il numero di movimenti è molto limitato e dunque poco significativo: su venticinque movimenti complessivi, due sono in A:B: e cinque in A:BA:.

¹⁰ Cfr. CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, cit., pp. 193-194: «Tutto lascia dunque pensare che il volume di Manchester raccolga composizioni scritte in un arco di tempo piuttosto ampio, di circa una decade, dalla metà degli anni Dieci sino all'epoca della compilazione del manoscritto».

NOVITÀ FORMALI NELLE SONATE PER VIOLINO OP. II DI VIVALDI

stro veneziano, dal momento che il ritorno del tema o di un suo frammento rende più chiaramente percepibile la struttura del movimento. Di particolare interesse, a questo riguardo, sono i modi e i luoghi in cui avviene la ripresa, non solo dunque la sua durata, che pure è essenziale per cogliere il 'ritorno' tematico e tonale, ma anche la sua preparazione e la sua posizione. Riporto di seguito i dati relativi alla durata, posizione e preparazione della ripresa nei sette movimenti con schema A:BA: dell'Op. II tratti dalla tabella 5 del saggio sopra citato.¹¹ Le abbreviazioni «m» e «cad» indicano rispettivamente la posizione della ripresa a metà della seconda sezione e in prossimità della cadenza finale, mentre le ultime due colonne rispettivamente la presenza di una pausa («sì» tondo) o una nota lunga («sì» corsivo) prima della ripresa e il segno dinamico «forte» sulla prima nota del tema.

TAVOLA 2. Sonate per violino Op. II: durata, posizione e 'preparazione' della ripresa

MOVIMENTO	BATTUTE DI RIPRESA	POSIZIONE	PAUSA O NOTA LUNGA	INDICAZIONE «FORTE»
3/i	1	cad	sì	no
3/iv	1	cad	no	no
4/iii	7	cad	sì	no
4/iv	4	m	no	no
5/iii	4	cad	sì	no
9/i	4	m	sì	no
9/iv	5	m	no	no

Questi dati acquistano significato se confrontati con quelli delle altre raccolte di sonate esaminate nel saggio, ma offrono comunque un quadro interessante sui modi in cui Vivaldi si serve della ricapitolazione. La seconda colonna, con la sola eccezione del preludio e della giga della terza sonata, mostra il chiaro intento del compositore di riproporre nella seconda sezione una porzione del tema iniziale sufficiente perché sia chiaramente percepito come 'ritorno' e dunque il proposito di realizzare una struttura ternaria ben riconoscibile all'ascolto. Nelle due eccezioni, in cui la ripresa si limita alla sola battuta iniziale, il senso di ricapitolazione è meno palese ma la scelta di ridurre il tema allo spunto iniziale è facile da comprendere: nel preludio il tema appare già alla dominante in apertura della seconda sezione e ripeterlo per più di una battuta avrebbe creato un fastidioso effetto di ridondanza, mentre nella giga è il ritmo stesso della danza stilizzata a scoraggiare lunghe riprese letterali perché il tema è presente ovunque. In entrambi i casi Vivaldi ripropone il motto in prossimità della cadenza e non a metà della seconda sezione, quindi la breve ripresa non serve a creare una struttura ternaria bilanciata ma il ritorno della tonalità d'impianto prima della cadenza finale.

Per comprendere il significato della ripresa nei movimenti A:BA: dell'Op. II può essere utile riassumere i caratteri e le funzioni che essa ha avuto nel repertorio sonatistico tardo barocco:

¹¹ ENRICO CARERI, *Dopo l'opera quinta*, cit., pp. 24-28.

1. *Ripresa a circa metà della seconda sezione.* Può avere la stessa funzione dell'esposizione del tema in apertura della seconda sezione, ossia offrire lo spunto per un ulteriore sviluppo e permettere così una maggiore estensione del brano (es. Castrucci/I/6/ii); oppure essere poco più che una rapida citazione (es. Sammartini/XIII/3/iii); può avere infine il significato di 'ritorno' che di solito attribuiamo alla ripresa del materiale tematico dell'esposizione nelle composizioni in forma-sonata, inteso ovviamente in termini molto generali (es. Geminiani/IV/5/ii). In generale, più ciò che la precede si allontana dal tema iniziale – ma perché ciò avvenga il brano deve essere sufficientemente esteso – maggiore è l'effetto di 'ritorno'.
2. *Ripresa in prossimità della cadenza finale.* La durata, la distanza dalla cadenza, il grado di 'allontanamento' di quanto la precede dalla tonalità d'impianto e naturalmente l'estensione del brano sono determinanti per comprenderne significato e funzione. Possiede talvolta un effetto di ricapitolazione, in particolare quando il motivo iniziale viene ripreso integralmente e rappresenta un autentico 'ritorno a casa' tonale (es. Vivaldi/II/5/iii). È frequente però che non vada oltre la semplice citazione (es. Bonporti/VII/10/i), da cui talvolta prendono avvio – nei movimenti allegri – gli ultimi vorticosi passaggi finali. In questi casi la classificazione tra i movimenti con schema A:BA: appare piuttosto forzata.¹²

Nell'Op. II prevale, seppure di poco, la ripresa a metà sezione, ma se si escludono i due movimenti della terza sonata, nei quali è poco più che una citazione (e come si è visto non poteva esser di più), il ritorno del tema iniziale ha sempre comunque la funzione di stabilire una chiara articolazione ternaria. Sia nella sarabanda della quarta sonata che nella giga della quinta il tema è ripreso – rispettivamente per sette e quattro battute – all'inizio della terza ed ultima porzione della seconda sezione, occupa dunque una posizione che le consente di essere percepita come 'ricapitolazione', sebbene in entrambe il senso di 'ritorno' sia soprattutto tonale visto che il motivo iniziale è già presente alla dominante all'inizio della seconda sezione.

In tre movimenti dei sette con schema A:BA: la ripresa è preparata da una pausa, in uno da una nota lunga e in nessuno è presente l'indicazione *f*. Chi ha dimestichezza con la scrittura vivaldiana sa che il compositore utilizzava i segni dinamici solo dove non li considerava superflui, dunque la *f* sulla prima nota della ripresa – che prima dell'Op. II troviamo ad esempio nelle sonate di Corelli (V/9/ive V/11/ii), Valentini (IV/1/vi e IV/5/v) e Bonporti (VII/10/i) – era per Vivaldi probabilmente inutile, spettava all'esecutore – senza che il compositore dovesse prescriverlo – distinguere il ritorno del tema da quanto lo precede.¹³ Che Vivaldi ritenesse sufficiente la pausa risulta del resto evidente dall'esame dei venticinque

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ Si veda ENRICO CARERI, *Sull'uso vivaldiano dei segni dinamici*, in Antonio Vivaldi. *Passato e Futuro* (Atti online, Convegno Internazionale di Studi, 13-16 giugno 2007, Isola di San Giorgio maggiore, Venezia), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 319-338. <<http://www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>>.

NOVITÀ FORMALI NELLE SONATE PER VIOLINO OP. II DI VIVALDI

movimenti con schema A:BA: delle sonate di Manchester, dove l'indicazione dinamica è sempre assente e il tema è preparato in dodici casi da una pausa e in tre da una nota lunga, come risulta dalla tabella che segue:

TAVOLA 3. Sonate di Manchester: durata, posizione e 'preparazione' della ripresa

MOVIMENTO	FORMA	BATTUTE DI RIPRESA	POSIZIONE	PAUSA O NOTA LUNGA	INDICAZIONE «FORTE»
1/i	A:B:				
1/ii	A:BA:	5	m	sì	no
1/iii	A:BA:	1	m	sì	no
1/iv	A:B:				
2/i	A:B:				
2/ii	A:BA:	5	m	no	no
2/iii	A:B:				
2/iv	A:B:				
3/i	A:BA:	4	m	sì	no
3/ii	A:BA:	2	m	sì	no
3/iii	A:BA:	4	m	sì	no
3/iv	A:B:				
4/i	A:BA:	4	m	sì	no
4/ii	A:BA:	7	m	sì	no
4/iii	A:B:				
4/iv	A:BA:	4	m	sì	no
5/i	A:BA:	4	m	sì	no
5/ii	A:BA:	2	m	sì	no
5/iii	A:B:				
5/iv	A:BA:	2	m	no	no
6/i	A:BA:	1	m	sì	no
6/ii	A:B:				
6/iii	A:BA:	2	m	no	no
6/iv	A:B:				
7/i	A:BA:	1	m	sì	no
7/ii	A:B:				
7/iii	A:B:				
7/iv	A:BA:	6	m	no	no
8/iv	A:BA:	4	m	sì	no
8/ii	A:BA:	5	m	no	no
8/iii	A:B:				
8/iv	A:BA:	8	m	no	no
9/i	A:B:				
9/ii	A:B:				
9/iii	A:B:				
9/iv	A:BA:	2	m	no	no
10/i	A:BA:	2	m	sì	no
10/ii	A:BA:	13	m	no	no
10/iii	A:B:				
10/iv	A:B:				

ENRICO CARERI

MOVIMENTO	FORMA	BATTUTE DI RIPRESA	POSIZIONE	PAUSA O NOTA LUNGA	INDICAZIONE FORTE
11/i	A:BA:	1	m	sì	no
11/ii	A:B:				
11/iii	sezione unica				
11/iv	A:BA:	2	m	no	no
12/i	A:B:				
12/ii	A:BA:	2	m	no	no
12/iii	A:B:				
12/iv	A:B:				

Il dato più interessante che emerge dalla Tavola 3 – oltre naturalmente al fatto che con una sola eccezione (11/iii) la raccolta è costituita di soli movimenti in forma bipartita di cui ben venticinque con schema A:BA: – riguarda la posizione della ripresa sempre invariabilmente a circa metà della seconda sezione. In tre casi (5/ii, 10/i e 12/ii) Vivaldi ripropone il tema esattamente a metà, non una battuta prima né una dopo, realizzando in tal modo una struttura ternaria perfettamente equilibrata. La ripresa a metà diventa norma compositiva a partire dall'Op. I di Veracini (1721), dove per la prima volta in una raccolta a stampa sono assenti riprese vicino alla cadenza finale, dunque qualche anno prima della redazione del manoscritto vivaldiano (c. 1726).¹⁴ Si tenga presente però che l'opera di Veracini contiene solo sette movimenti con schema A:BA: (corrispondenti all'11% dell'intera raccolta) contro i venticinque delle sonate di Manchester (52%) e ciò significa che Vivaldi è stato di fatto non solo il primo ad adottare in modo sistematico la forma bipartita con ripresa, ma anche il primo ad utilizzare metodicamente la ripresa al mezzo. L'adozione sistematica della forma bipartita (con e senza ripresa) e l'abbandono delle forme a sezione unica era stata già notata dagli studiosi di Vivaldi, ma non in riferimento alla produzione sonatistica della prima metà del secolo, col risultato che mai prima d'ora era stato possibile comprendere fino in fondo le novità strutturali dell'ultima raccolta di sonate. Le percentuali di movimenti in forma bipartita (98%) e di movimenti con schema A:BA: (52%) se confrontate con quelle riportate nella Tavola 1 ci permettono di cogliere nitidamente il carattere fortemente innovativo del manoscritto.¹⁵ A tali novità, di per sé sufficienti a dare a quest'opera un posto di primo piano nella storia della musica barocca, si deve aggiungere quella altrettanto importante e mai osservata in precedenza di porre sistematicamente la ripresa a metà della seconda sezione, segno della piena consapevolezza del compositore di ottenere in tal modo equilibrio formale e senso di ricapitolazione.

L'esame delle scelte strutturali di base dell'Op. II e il loro confronto con la produzione violinistica coeva permettono di porre la prima raccolta di sonate per violino di Vivaldi sotto una nuova luce. L'alta percentuale di movimenti in forma

¹⁴ *Ibid.*, tabella 5, pp. 24-28. L'Op. V di Corelli e l'Op. IV di Valentini non fanno testo perché i movimenti con schema A:BA: sono solo quattro in ciascuna raccolta.

¹⁵ L'unico compositore che in quegli stessi anni adotta esclusivamente la forma bipartita è Gaetano Boni (vedi Tavola 1), che utilizza tuttavia lo schema con ripresa in percentuali molto ridotte (18%).

NOVITÀ FORMALI NELLE SONATE PER VIOLINO OP. II DI VIVALDI

bipartita e con schema A:BA; che come si è visto non ha precedenti nella produzione coeva a stampa, rappresenta infatti una tappa importante nel percorso che porterà Vivaldi ad abbandonare la forma a sezione unica anche nei movimenti lenti e ad utilizzare prevalentemente la struttura ternaria basata sulla ricapitolazione del tema. Il significato storico-musicale di questa scelta emerge con chiarezza se si confrontano le sue raccolte di sonate con quelle composte a partire dagli anni Trenta, quando il principio della ricapitolazione tematica tende ormai ad imporsi sugli schemi formali tradizionali passando dall'8% dell'Op. V (1700) di Corelli al 38% dell'Op. I (1734) di Tartini, al 29% dell'Op. IV (1739) di Geminiani, al 59% dell'Op. III (1740) di Tassarini. Nessuna raccolta pubblicata nella prima metà del diciottesimo secolo, tranne l'Op. III di Tassarini, che però è costituita di solo sei sonate per complessivi diciassette movimenti, presenta percentuali così alte come il manoscritto di Manchester, e non deve quindi sorprendere che proprio Vivaldi nell'Op. II, e via via in misura maggiore nell'Op. V e nelle sonate di Dresda, abbia dimostrato una particolare predilezione per lo schema bipartito con ripresa. Del resto – come si è detto – la forma ritornello utilizzata nei concerti ha la stessa funzione di stabilire chiari punti di riferimento tematico. Vivaldi si comporta in modo diametralmente opposto a Geminiani: quanto più questi si sforza di evitare le ripetizioni e di 'nascondere' la forma, tanto più Vivaldi la rende nitidamente percepibile venendo sempre incontro all'ascoltatore, come risulta particolarmente chiaro dal confronto delle rispettive raccolte di sonate per violoncello. L'utilizzo frequente dello schema A:BA: nell'Op. IV di Geminiani è certamente il segno di una maggiore attenzione al valore strutturante del tema, ma lo stile del maestro lucchese resta quello di sempre: asimmetria delle frasi, scarsa cantabilità, complessità armonica, assenza di ripetizioni o di progressioni armoniche e melodiche, uso sistematico di elisioni, contrazioni, sincopi, ritardi.¹⁶ L'evoluzione stilistica delle sonate vivaldiane segue invece un percorso di semplificazione che riguarda anche gli aspetti strutturali di base e porta il compositore a preferire lo schema A:BA: a tutti gli altri modelli formali ereditati da Corelli e dalla sonata secentesca: la ricapitolazione tematica – come il ritorno ciclico del ritornello nei concerti – è innanzitutto desiderio di chiarezza e di equilibrio formale. È un percorso già pienamente avviato nell'Op. II, che avrà in seguito ampia fortuna, se è vero che proprio la contrapposizione delle aree tonali e il ritorno del tema e della tonalità d'impianto sono alla base del principio ternario classico.

¹⁶ ENRICO CARERI, *Francesco Geminiani (1687-1762)*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 104-112 (traduzione italiana: Lucca, LIM, 1999, pp. 127-134).

ENRICO CARERI

NOVEL FORMS IN VIVALDI'S SONATAS FOR VIOLIN, OP. 2

Summary

The sonatas published by Vivaldi between 1705 (Op. 1) and 1716 (Op. 5) are generally considered the least innovative of his instrumental *oeuvre* (concertos included) in terms of musical fundamentals (formal structure, order and character of the movements), although one still recognises musical quality and in some cases notable originality when placed in context of the canon of the time.

However, if we are not looking at instrumental works in general, but only at the output for violin and continuo that appeared between Arcangelo Corelli's Op. 5 (1700) and the middle of the eighteenth century, information emerges that encourages us to reflect on the historical role of Vivaldi's first collections, particularly that of the Sonatas for Violin and Continuo, Op. 2. From an earlier survey on the stylistic evolution of the baroque violin sonata, the results of which were only ever used in the interpretive context, it now seems evident that particular innovative Vivaldian forms would be imposed as authentic compositional norms in following decades.