

Paolo Benedetto Bellinzani Le Sonate per flauto e basso op. III – Venezia 1720

di Martino Noferi

"Lavoro di molto studio...ma anche geniale divertimento..."; queste parole, che Paolo Benedetto Bellinzani (Ferrara c. 1690, Recanati 25 Febbraio 1757) usa per definire i suoi Madrigali op. VI, ben si addicono anche a queste sue "Sonate a Flauto solo con Cembalo, o Violoncello " pubblicate a Venezia nel 1720 presso Antonio Bortoli, quando il nostro musicista era Maestro di Cappella della Cattedrale di Udine.

Il carattere di questa raccolta di sonate è significativo e molto originale all'interno della produzione musicale di Bellinzani, severo contrappuntista e maestro di cappella – dopo Udine (1715) a Ferrara, Pesaro/Urbino (1724), Orvieto (1735) – profondo conoscitore e insegnante di canto fermo e canto figurato, ammesso come compositore nel 1727 all'Accademia Filarmonica di Bologna e infine maestro di cappella a Recanati dal 1737 alla sua morte. Un musicista, quindi, autore in prevalenza di musiche sacre come i Salmi Brevi op. II (che furono tra le composizioni più stimate e diffuse nella prima metà del Settecento) o i Responsori del 1744, ma anche costantemente aperto e interessato a sperimentazioni compositive che gli valsero diverse critiche di "secolarità" nella produzione sacra da parte dei suoi contemporanei.

E questo non ci stupisce in un autore che intitola i suoi Salmi del 1732 "Stramberia alla moderna" o che testimonia il suo interesse per l'uso innovativo degli unisoni in una lettera a don A.M. Carosi, maestro di cappella a Senigallia. Una vena di fresca originalità che si ritrova nelle sue dodici sonate per flauto che se, come molti hanno detto, sono indubbiamente indebitate con il modello della sonata corelliana¹, se ne discostano tuttavia per la indubitabile peculiarità compositiva che le distinguono fortemente anche dall'altra opera per questo strumento pubblicata in Italia nella prima metà del diciottesimo secolo, ovvero le XII "Sonate a flauto solo con il suo Basso Continuo..." di Benedetto Marcello (Venezia, 1712). Anche queste ultime recano in chiusura delle variazioni sul basso (in questo caso una Ciaccona) e sono certamente state di riferimento per il Nostro, così come la musica strumentale di Corelli segna la produzione per strumenti per gran parte del Settecento. Ma certamente per Paolo Benedetto Bellinzani il riferimento a questi autori è puramente strutturale; lontano da qualunque astratta formalità (dovuta forse, nel caso di Marcello, al suo recente ingresso all'Accademia Filarmonica e quindi alla volontà di presentarsi come esperto compositore oltre a quella di non offendere l'abilità dell'esecutore nel fiorire i tempi lenti lasciati perciò alla loro struttura elementare) costruisce queste bellissime sonate senza perdere mai di vista il riferimento – regola aurea dell'estetica musicale dell'epoca – alla conduzione vocale della linea melodica nei tempi lenti e giocando, con ritmi spesso inattesi (come i finali interrotti

¹ Non fosse altro che per la struttura di sonata da chiesa nell'alternanza dei movimenti , *lento-veloce-lento-veloce* , per la presenza - a chiudere la raccolta - di diciassette variazioni sul tema della Follia come chiudono le Sonate per violino e basso continuo dell'op. V di Arcangelo Corelli le ventidue variazioni sullo stesso tema, o per il fatto che anche Bellinzani è autore di dodici Sonate da Chiesa per due violini e basso continuo sul modello corelliano.

sull'ultima nota del flauto, lasciata d'improvviso al solo basso, nell'ultimo movimento della Sonata Sesta), all'interno della verticalità armonica in quelli veloci dove prevede in molti casi un approccio virtuosistico. Rispetto alle sonate per flauto diritto delle altre raccolte della prima metà del Settecento (tra cui, oltre il già citato Marcello, figurano quelle importantissime di Roberto Valentine, Francesco Maria Veracini e di Francesco Barsanti), ci troviamo qui di fronte ad una scrittura che invita il flauto ad imitare il violino nell'uso frequente di "bordoni" che lo strumento fa a se stesso con note alternate alla linea melodica (laddove il violino avrebbe suonato una seconda corda) o nell'impiego molto più frequente degli altri autori per flauto delle note più gravi dello strumento, come a volerne sperimentare tutti i possibili colori. Interessante è anche il fatto che Bellinzani si curi di scrivere spesso dettagliate fioriture della linea melodica all'interno dei movimenti lenti, ed in particolare nelle cadenze finali, dove generalmente i suoi contemporanei le avrebbero lasciate alla libertà interpretativa dell'esecutore. Forse questa potrebbe essere una precauzione contro il cattivo gusto di certi musicisti da parte di un autore che nella prefazione ai Responsori del 1744 scriveva il timore che la sua fatica venisse frustrata dalla *"trascuraggine dei moderni cantori"*. La stessa inusuale attenzione traspare dall'avvertimento *"Al benigno leggitor"* che troviamo all'inizio dell'opera dove il compositore si preoccupa di risolvere dettagliatamente il problema relativo alla durata del fiato del flautista perché il discorso musicale non venga interrotto: *"Benche io conosca per esperienza, che la presente Opera può esser sonata siccome ella è descritta, nulladimeno chi non avrà lena bastante per modulare i lunghi passaggi, che in essa si trovano, potrà nel tempo ordinario (binario) omettere la prima Nota del primo, o terzo quarto, e nella Tripola la prima di qualche battuta, quando però sarà accompagnata dal Basso continuo, perche facendo pausa anche lo stesso Basso farebbe cattivo effetto. Tanto avvertisco a tuo maggior comodo, e a tua maggior soddisfazione, o cortese Leggitor. Tu compatisci, e vivi felice."* E se questo non bastasse l'Autore inserisce (caso unico nella letteratura per flauto) una *"Toccata a Cembalo solo per respiro del flauto"* che procede anch'essa per andamento accordale e ad arpeggi come gran parte dei tempi veloci di queste sonate, evocativa perciò di alcuni *Allegro* o *Presto* di Domenico Scarlatti per il clavicembalo. Questa Toccata è inserita a intercalare i primi due movimenti della Sonata Duodecima e le variazioni sulla Follia come a preparare l'esecutore alla parte più virtuosistica della raccolta, all'ultima fatica. A proposito di queste brillantissime variazioni è interessante osservarne la vicinanza agli stilemi di quelle corelliane dell'op. V (non a caso trascritte dall'editore John Walsh nel 1702 per flauto diritto) nell'uso frequente del dialogo tra strumento solista e basso (accostando, per esempio, la variazione undicesima di Bellinzani con la terza di Corelli) o nello spostamento dell'accento nelle variazioni lente (come emerge dal confronto tra la nona variazione di questa raccolta con la diciannovesima dell'op. V).

Due parole, infine sulle possibilità esecutive: la struttura del basso continuo, con la sua varietà di caratteri nei singoli movimenti e nel rispetto nei confronti della ricca libertà settecentesca, sembrerebbe suggerire una strumentazione che potrebbe impiegare ora uniti ora alternati i differenti colori del clavicembalo, del violoncello, della tiorba, della chitarra e del fagotto, quest'ultimo molto adatto, con la sua

cantabilità, a fondersi con il timbro del flauto nel creare atmosfere simili a quelle di alcune trionsonate di Vivaldi. A chi – guidato dalla profonda passione di far rivivere in tutta la loro freschezza i suoni di un'epoca musicalmente vivissima e variegata – volesse cimentarsi nell'esecuzione di questa magnifica musica, dedichiamo le parole di Diderot, *"Occorre che le passioni siano forti, e la tenerezza del musicista...sia estrema"* e in questo spirito vi auguriamo buon divertimento.