

IL TEMPO DELLA RIPETIZIONE NELLA MUSICA VIOLINISTICA DI H. I. F. VON BIBER E C. A. LONATI

THE TIME OF REPETITION IN THE VIOLIN MUSIC OF H. I. F. VON BIBER AND C. A. LONATI

FEDERICO LANZELLOTTI
Università di Basilea
federico.lanzellotti@unibas.ch

ABSTRACT

Il principio di ripetizione ricopre un ruolo fondamentale in ogni forma d'espressione musicale e rappresenta uno dei più comuni ed efficaci espedienti compositivi. Oscillando fra stasi e movimento, i processi iterativi e le sequenze modulari influenzano in modo determinante la percezione dello spazio e del tempo e sfidano l'aspettativa dell'ascoltatore, originando architetture labirintiche e ossessive, e moduli ipnotici, che generano un impatto sulla sfera emotiva del fruitore.

Il contributo esamina in chiave interdisciplinare l'impiego sistematico della ripetizione nella musica per violino di due dei massimi violinisti compositori attivi nel tardo Seicento nell'area a cavallo delle Alpi: Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) e Carlo Ambrogio Lonati (c. 1645-post1701). Entrambi, secondo modalità analoghe o difformi, sfruttarono la ripetizione tanto per sfidare la perizia esecutiva dell'interprete, quanto per consolidare, disgregare o rimodulare l'architettura formale e temporale delle composizioni, proponendo una bizzarra e ingegnosa disposizione degli episodi musicali. L'analisi di alcuni esempi di particolare rilievo e il confronto fra i due compositori permetterà di evidenziare un ventaglio di atteggiamenti ed espedienti compositivi, fornendo chiavi di lettura applicabili ad altri repertori musicali e ambiti della conoscenza.

PAROLE CHIAVE

Ripetizione musicale, modularità, bizzarria, perfidia, virtuosismo violinistico (secolo XVII).

The principle of repetition plays a fundamental role in every form of musical expression and represent one of the most common and effective compositional expedients. Oscillating between stasis and continuous movement, the iterative processes and modular sequences decisively influence the perception of space and time and challenge the listener's expectations, creating labyrinthine and obsessive architectures, and hypnotic modules, which generate an emotional impact.

The essay examines in an interdisciplinary perspective the systematic use of repetition in the violin music of two of the greatest violinist-composers active in the late seventeenth century in the area straddling the Alps: Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) and Carlo Ambrogio Lonati (c. 1645-post1701). The two composers, employing similar or different approaches, exploited repetition both to challenge the performer's executive expertise and to consolidate, disintegrate or remodulate the formal and temporal architecture of the pieces, producing 'bizarre' and ingenious dispositions of the episodes. The analysis of some relevant examples and the comparison between the two composers will permit to highlight a range of compositional attitudes and expedients and will offer new interpretation keys, also applicable to other musical repertoires and areas of knowledge.

KEYWORDS

Musical repetition, modularity, *bizzarria*, instrumental *perfidia*, seventeenth-century violin virtuosity.

La ripetizione è uno dei principi fondamentali della musica e, in quanto meccanismo intrinseco, influisce in modo determinante sulla forma e sul tempo: consolida, ma può anche scardinare l'architettura compositiva;

ACME – Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano

ISSN: 0001-494X / eISSN: 2282-0035; vol. 77, n. 1, 2024

DOI: 10.54103/2282-0035/26671



genera simmetrie, ma può anche creare fenomeni di accumulo asimmetrico e moduli ipnotici e circolari.¹ In tal modo influenza direttamente l'esperienza percettiva dell'esecutore e dell'ascoltatore e investe la sfera affettiva. A partire dalle riflessioni elaborate su questo tema dalla Psicologia della Musica,² dall'Analisi,³ dalla Storiografia e dalla Drammaturgia musicale,⁴ in questo contributo viene esaminato il complesso rapporto tra ripetizione, tempo e forma nella musica strumentale di due violinisti compositori operanti a cavallo delle Alpi a fine Seicento: Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) e Carlo Ambrogio Lonati (c.1645-post 1701).⁵

1. ARTE E RIPETIZIONE, L'ARTE DELLA RIPETIZIONE

Nato a Wartenberg, in Boemia, Biber visse tra la Moravia e l'Austria (Graz, Innsbruck, Vienna). Lonati, di origini lombarde, operò invece nelle principali città della Penisola italiana (Napoli, Roma, Venezia, Genova, Mantova, Modena, Milano) e soggiornò a Parigi, Madrid e Londra. Entrambi maturarono quindi la propria arte in centri propulsori del Barocco europeo, dove il gusto per la ripetizione trovò piena espressione nella retorica, nella letteratura e nelle arti figurative. Non è quindi un caso che in alcune di queste città fosse attivo negli stessi anni Andrea Pozzo, artista che tramite tali artifici stava proponendo una drastica rimodulazione dello spazio che divenne modello per i contemporanei,⁶ mentre architetti e scenografi come Ludovico Ottaviano Burnacini, operante alla corte viennese tra il 1652 e il 1707, conferivano al *trompe-l'œil* e alla modularità un ruolo centrale nelle proprie creazioni, talvolta riportate nei libretti dei drammi per musica.⁷ L'iterazione rappresentò uno dei più potenti artifici retorici ed espressivi anche della produzione letteraria seicentesca. Affondando le proprie radici nel tardo Manierismo,⁸ l'esteso ricorso alla ripetizione fu decisivo nella poesia di Giovan Battista Marino, il cui «rapido procedere per ripetizioni e simmetrie di breve respiro» ebbe grande fortuna presso i compositori del Seicento,⁹ e dei marinisti, come Gian Francesco Maia Materdona, che nel sonetto *Per un gran numero d'infermi incurabili visto negl'Incurabili di Napoli* (1629) materializzò lo sgomento provocato dalla visione dei degenti in una vorticoso enumerazione in climax ascendente (vv. 9-11).¹⁰

Questi è in preda al martir, quegli al furore,
un suda, un gela, un stride, un grida, un freme,
un piange, un langue, un spasma, un cade, un more.

Esempi di proporzionata o esuberante ripetizione appaiono anche nella prosa coeva, con notevoli risultati nelle *Prose* (1636) di Onofrio D'Andrea¹¹ e nello *Cunto de li cunti*, ossia *Il Pentamerone* (1634-1637) di Gian

Questo contributo costituisce un approfondimento di quanto presentato al convegno internazionale «Again&Again. Musical Repetition in Aesthetics, Analysis, and Experience» (Londra, City University, 25-26 aprile 2019) e al 1° Convegno annuale degli AlumniLevi (Venezia, Fondazione «Ugo e Olga Levi», 14-15 ottobre 2022). Sono grato a Lorenzo Bianconi, Giulia Brusori, Christine Dysers, Cesare Fertonani e Massimo Privitera per i preziosi spunti di riflessione sull'argomento.

¹ Per un approccio generale al concetto di ripetizione nelle arti performative e nella musica cfr. MARGULIS 2013; KARTSAKI 2016. Manca tuttavia allo stato attuale uno studio specifico sui procedimenti iterativi che investono la musica vocale e strumentale fra Sei e Settecento.

² KIVY 1993. Elisabeth H. Margulis ritiene che la ripetizione, «at once entirely ordinary and entirely mysterious», sia all'origine dell'idea stessa di musicalità. MARGULIS 2013, p. 1.

³ DYSERS 2023; MONTALI 2008; CARERI 2006, pp. 103-167 (musica strumentale del Sette e dell'Ottocento).

⁴ BIANCONI 1994; BIANCONI 2005; RUSSO 2008.

⁵ Su Biber cfr. CHAFE 1987, BREWER 2011; su Lonati DUBOWY 2005, LANZELLOTTI 2022.

⁶ Cfr. BÖSEL - SALVIUCCI INSOLERA 2016.

⁷ Cfr. PANOFKY 2013. Si vedano le scenografie e gli apparati concepiti da Burnacini per il *Pomo d'oro* di Francesco Sbarra e Antonio Cesti (Vienna, 1667). La calcografia di Matthäus Küsel, che riassume le scene in cui il buffone Momo e Pallade calano nel cortile di Paride e «Giunone scende dal cielo in una gran galleria ripiena d'oro» (I, XI-XIV), è imperniata sulla riproposizione dello spunto iterativo a prospettiva centrale che appare in primo piano anche nella nuvola che sorregge Giunone, creando un riflesso fra la Terra e l'Olimpo. Su Burnacini cfr. SOMMER-MATHIS 2000, 2017.

⁸ Cfr. QUONDAM 1975.

⁹ BIANCONI 1991: 9-16 (citazione a p. 12). Su rapporto tra Marino, la musica e i compositori coevi BIANCONI 1986, p. 335, *passim*; SIMON - GIDROL 1973; MAZZOTTA 2013. Il sapiente uso delle enumerazioni nelle *Dicerie sacre* e nell'epistolario e la virtuosistica iterazione ossimorica dei moduli 'nome e aggettivo' nelle ottave dell'*Adone* in cui Venere descrive Amore mostrano come per Marino la ripetizione sia espediente dell'amplificazione formale e veicolo del meraviglioso. Cfr. *L'Adone* (Parigi, Oliviero di Varano, 1623), canto VI, ottave 172-174, ed. moderna in MARINO 2013, vol. 1, pp. 663-665. Cfr. inoltre GUARDIANI 1989, pp. 60-62, 140-141; MATT 2015, pp. 218-220; MERIDA 2018, pp. 38-53; CARMINATI 2020, pp. 75-77, 120-121.

¹⁰ *Rime di Gianfrancesco Maia Materdona. Distinte in tre parti*, Venezia 1629, parte III, p. 3. Cfr. MATERDONA 1989, p. 248.

¹¹ QUONDAM 1975, p. 291.

Battista Basile, fratello della celebre canterina Adriana.¹² Anche qui la ripetizione lessicale pura o per variazione dei membri diventò veicolo del meraviglioso, dotto artificio retorico e catalizzatrice degli affetti; come suggerito dal gesuita Pietro Sforza Pallavicino nel *Trattato dello stile e del dialogo* (1662), la ripetizione era infatti considerata capace di esprimere la permanenza dell'affetto, «essendo proprio della passione il non saziarsi giammai di ridir lo stesso e l'esprimerlo con tutte le frasi che sovengono all'intelletto».¹³ Nel modo in cui nelle arti figurative essa condiziona lo spazio, in letteratura e nelle arti performative l'iterazione ha un impatto sul tempo e può generare circolarità, cristallizzazione e frammentazione.¹⁴ Concetti su cui Walter Benjamin ha insistito in *Trauerspiel und Tragödie* (preparatorio a *Ursprung des deutschen Trauerspiels* del 1925), opera in cui il filosofo propose un'analogia tra il tempo non compiuto del dramma barocco tedesco e quello circolare della ripetizione musicale, affermando che il *Trauerspiel* fosse «l'applicazione artistica dell'idea storica della ripetizione».¹⁵ Il principio di ripetizione trovò quindi applicazione in campo retorico¹⁶ e nella prolifica letteratura di prediche ed orazioni, pur rimanendo costante la stretta correlazione con la musica, l'ambito del quale essa era considerata espressione propria.¹⁷

Nella musica tra Sei e Settecento la ripetizione fu invece alla base di alcuni espedienti compositivi (quali l'imitazione, la progressione, l'effetto di eco) e trovò espressione a livello sintattico-formale;¹⁸ fu altresì impiegata per esprimere sé stessa, ossia come artificio espressivo che, muovendo le passioni, permette di indagare la sfera affettiva e psicologica del fruitore.¹⁹ Strettamente connessa alla ripetizione è la modularità, intesa come strutturata riproposizione di schemi che articolano la microforma e generano impalcature macroformali.²⁰ Modularità e ripetizione furono caratteri imprescindibili dell'idioma strumentale seicentesco tanto che un termine specifico, “perfidia”, venne adoperato per denominare episodi o intere composizioni di carattere modulare.²¹ Già attestato nel *Dolcimelo* di Aurelio Virgiliano (c.1600), questo vocabolo indicava, secondo la definizione offerta dal violinista e teorico Angelo Berardi nei *Documenti Armonici* (1687), il «continuare un passo a capriccio del compositore».²² Tuttavia, tra Cinque e Settecento il vocabolo fu variamente impiegato tanto in riferimento alla serrata ripetizione di moduli e figure, quanto per definire interi movimenti imperniati su questo principio, e apparve come titolo in composizioni a violino solo e b. c. dello stesso Berardi (*Sinfonie* op. VII) e di Nicola Matteis *senior* e a due violini e b. c. di Giuseppe Torelli. Il termine ebbe però un'articolata definizione solo nel *Dictionnaire de la Musique* di Brossard (1703) che, ripreso alcuni anni più tardi da Johann Gottfried Walther nel *Musikalisches Lexikon* (1732) e da Jean-Jacques Rousseau nell'*Encyclopédie* (Tome XII, 1751), definì la perfidia «ostination» associandola alla ripetizione microformale (disegni, passaggi, figure) e macroformale (impiego di bassi ostinati).²³ Alla perfidia vengono quindi correlati

¹² Nella fiaba *Peruonto* il germogliare “sovrannaturale” degli addendi descrive la meravigliosa trasformazione di una botte in vascello. GETTO 2000, p. 304. Sul meraviglioso in Basile cfr. ARDISSINO 2019.

¹³ PALLAVICINO 1662, p. 230, cit. in GARAVAGLIA 2012, p. 47.

¹⁴ CARERI 2006, pp. 121-131; ZOPPELLI 2009. Nell'ambito della Linguistica cfr. FRÉDÉRIC 1985; BAZZANELLA 2011.

¹⁵ TAGLIACCOZZO 2003, p. 42. Le considerazioni di Benjamin, da inquadrare nell'ambito delle riflessioni primo-novecentesche sul Barocco, accordano al tempo della musica caratteri messianici e redentivi e pongono al centro del *Trauerspiel* l'espressione ciclica del sentimento attraverso il lamento e la trasfigurazione della parola ripetuta in suono. *Ibidem*, pp. 41-46.

¹⁶ GARAVAGLIA 2012, pp. 48-49. Per un'interpretazione in chiave retorica della musica vocale sacra di P. J. Vejvanovský, trombettista e compositore attivo a Olomouc negli anni in cui Biber fu a Kroměříž, cfr. BLACKMORE 2002, pp. 129-131.

¹⁷ MERIDA 2018, p. 32, *passim*.

¹⁸ Cfr. BIANCONI 1991, pp. 111-112, 229; SILBGER 1996, 1999; DARBELLAY 1986, 1995 per le composizioni su ostinato; SISMAN 1993 per le forme su variazione; BESSELER 1993: 47-51 per le forme da ballo; GARAVAGLIA 2012, pp. 43-50 per l'aria col *da capo*.

¹⁹ Margulis descrive questo aspetto nei termini di un passaggio dalla ripetizione «as a particular kind of object» alla ripetizione «as a particular kind of behavior». MARGULIS 2013, p. 55.

²⁰ BARNETT 2005: 482-497. CYPESS 2010. Sull'importanza delle figurazioni modulari (*Spielfigur*) nella musica strumentale e il loro impatto sulla fruizione cfr. BESSELER 1993, p. 51-52.

²¹ JONES 2001; TALBOT 2009, p. 372; 2014, p. 13; WILK 2011a; 2011b; BATTISTONI 2021.

²² BERARDI 1687: 12. Nelle edizioni seicentesche del *Dizionario degli Accademici della Crusca* (1612-1691) la perfidia è definita come «ostinazione perversa». Il termine rievocava una tecnica del contrappunto rinascimentale, definita da Gioseffo Zarlino “pertinacia” e da Andriano Banchieri “sonora ostinazione”, al cui apprendimento sono riservate specifiche composizioni didattiche. BORNSTEIN 2001, pp. 162-169. Sull'utilizzo del termine nella trattatistica musicale relativa alla prassi dell'accompagnamento su strumenti da manico e da tasto cfr. rispettivamente CANTALUPI 1996, p. 58 e CARCHIOLO 2013, pp. 253-265. Il primo riporta la testimonianza di A. Agazzari, che lo adopera come sinonimo di «ripetizione» in *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti* (1607); il secondo le adespote *Regole per accompagnare sopra la parte* (Roma, Biblioteca corsiniana e dei lincei, Musica R1), dove il vocabolo indica invece il ribattere una nota estranea all'armonia.

²³ BROSSARD 1703, voci «Perfidia», «Passagio»; WALTHER 1732, p. 472. Si riporta la definizione di J. J. Rousseau per l'*Encyclopédie*, poi ripresa nel *Dictionnaire de musique* (1768): «Perfidie, s. f., en Musique est un terme emprunté des Italiens, et qui signifie une affectation de faire toujours la même chose, ou de poursuivre le même dessein, de conserver le même mouvement, le même chant, les mêmes passages & les mêmes figures de notes. Voyez Dessein, Mouvement, Chant, ecc. Telles sont les basses continues, comme celles des chaconnes, et une infinité de manières d'accompagnement qui dépendent du caprice du compositeur. Ce terme n'est point usité en

gli episodi di carattere libero e rapsodico su estesi pedali del basso ‘in stile di trombetta’ che appaiono ripetutamente nella musica strumentale del tardo Seicento e aprono la Sonata per violino op. V, n. 1 e la Sonata a tre op. I, n. 9 di Corelli e – impropriamente – le sezioni in moto perpetuo di semicrome della coeva produzione violinistica, definite da Tartini «fughe di semicrome».²⁴

Al tema della ripetizione è strettamente connesso l'utilizzo di alcuni ‘effetti’ strumentali come l'eco, che nelle composizioni a violino solo poteva generare l'illusione sonora del dialogo tra due violini, particolarmente apprezzabile nei passaggi modulari con serrati salti di registro ‘alla bastarda’. Questo effetto, rilevato da R. Cypess nelle composizioni di Biagio Marini e ribattezzato dalla studiosa «masquerade»,²⁵ è stato definito da M. Talbot «self-imitation».²⁶ Altrove, le figurazioni reiterate avevano invece funzione descrittiva o imitativa. Nella musica di area austriaca e mitteleuropea (da Carlo Farina e Alessandro Poglietti a Biber, Johann Jakob Walther e Johann Paul Westhoff) l'imitazione onomatopeica di eventi sonori ripetitivi, come il verso degli animali (tra i numerosi esempi il *Capriccio stravagante* di Farina e la *Sonata rappresentativa* di Biber) o il lento rintocco delle campane (*Sonata III* per violino di Westhoff, *Serenata con altre arie a 5* di H. Schmeltzer), costituiva infatti parte dell'idioma e del virtuosismo strumentale. Questi esempi dimostrano come tra fine Sei e inizio Settecento l'area a cavallo delle Alpi centro-orientali sia stata una delle zone in cui la ripetizione fu maggiormente impiegata per strutturare o destrutturare la forma e il tempo della musica, generando situazioni di circolarità ed episodi ossessivi o ipnotici.²⁷ L'uso di questo espediente e di altre tecniche compositive ed esecutive (scordatura, scrittura accordale) nella musica violinistica sia di area padana, sia di area mitteleuropea testimonia quindi la reciproca influenza stilistica, generata dalla duplice migrazione a Nord di alcuni violinisti italiani (come Farina, Giovanni Antonio Pandolfi, Ignazio Albertini) e a Sud delle Alpi dei colleghi mitteleuropei (quali Nicolaus Adam Strungk, Walther e Westhoff). È quindi probabile che già a metà Seicento, ossia alcuni decenni prima dell'affermazione del ‘modello corelliano’, si andasse diffondendo in tutta Europa un *common language* violinistico che nel virtuosismo e nel disinibito utilizzo della ripetizione trovò alcuni dei suoi più efficaci artifici espressivi.²⁸ Resta inoltre da considerare l'influenza nello sviluppo di queste tendenze del milieu politico-culturali e di autorevoli mecenati, come l'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, col quale sia Biber sia Lonati furono in contatto: Biber si esibì più volte al cospetto dell'imperatore e venne da lui nobilitato nel 1690 mentre Lonati nel 1701 gli dedicò una silloge violinistica.²⁹

2. PERCORSI LABIRINTICI, CIRCOLARITÀ, ILLUSIONE E OSSESSIONE

Le composizioni per violino di Biber e di Lonati permettono di apprezzare architetture ampie ed articolate, caratterizzate da un alto gradiente di modularità e da un audace utilizzo della ripetizione. L'esame della loro produzione rivela atteggiamenti simili, ma anche approcci differenti e complementari. Biber mostra uno spiccato interesse per la ripetizione in sé come artificio capace di generare illusioni sonore e cortocircuiti temporali che sorprendono l'ascoltatore. Lonati invece, pur sfruttandone appieno i meccanismi a livello microformale, sembra più interessato alle potenzialità architettoniche della ripetizione e alla rielaborazione della forma nel tempo. Diverse sonate per violino di Lonati sono infatti costituite da episodi di carattere statico imperniati su figurazioni omogenee e ipnotiche contrapposte a sezioni dinamiche di impostazione modulare.³⁰ Biber predilige indirizzi formali rapsodici, scanditi dalla giustapposizione di episodi di carattere libero ad ampi movimenti su ostinato o catene di variazioni, che squilibrano le proporzioni tra le diverse sezioni e

France, et je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans l'abbé Brossard», DIDEROT - D'ALEMBERT 1751, XII, p. 352. Sul concetto settecentesco di perfidia cfr. PARASCHIVESCU 2010.

²⁴ Lettera a Maddalena Lombardini Sirmen del 5 marzo 1760, cit. in MALAGÒ 2020, I, pp. 286-289. Il termine è stato rintracciato anche nella sezione fortemente imitativa «Quoniam tu solus sanctus» del *Gloria* di una Messa a 4 voci e b. c. di Francesco Gasparini, erroneamente attribuita a Benedetto Marcello come B655. GODT 1983, pp. 193-196, *RISM online*, scheda n. 211011432. Sull'attribuzione di questa messa cfr. GODT 1982.

²⁵ CYPRESS 2016, p. 3.

²⁶ «Self-imitation is where a single melody instrument simulates, by alternation between different registers, the imitation or dialogue of two (or more) instruments». TALBOT 2009, pp. 372-373.

²⁷ BIANCONI 1991, p. 112; GOZZA 2008, p. 527.

²⁸ Cfr. ALLSOP 1996. Il quadro proposto può essere ampliato includendo violinisti compositori provenienti da tutta la Penisola e giunti anche oltre la Manica, come il “napolitano” Nicola Matteis, attivo dagli anni '70 del Seicento nelle Isole Britanniche.

²⁹ L'interesse della corte asburgica per le forme su ostinato riguardò anche la produzione operistica: la partitura di *Aristomene Messenio* (II, XII) di N. Minato e F. Sances (1670) prevede una ciaccona con «chitare spagnole sole» in scena. SEIFERT 1985, pp. 328-329.

³⁰ Per un catalogo della produzione violinistica di Lonati cfr. LANZELLOTTI 2022, da cui deriva l'utilizzo della sigla abbreviata “L.” per la musica violinistica (serie VI) e della sigla “V.L.” per le sonate a due e a tre col b. c. (serie V). Due precedenti inventari, circoscritti ad una parte della produzione di sonate a due e a tre col basso, appaiono in ALLSOP 1993 e D'OVIDIO 2004.

sconvolgono l'orizzonte d'attesa dell'ascoltatore. Nelle *Rosenkranz Sonaten* (C. 90-105) e nelle *Sonatae* del 1681 (C. 138-145), entrambe dedicate all'arcivescovo di Salisburgo Maximilian Gandolph von Künburg, l'introduzione di episodi iterativi destruttura l'impalcatura generale e genera un dinamismo ardito, rievocazione dei visionari equilibri berniniani in *Proserpina carpita da Ade* (oggi alla Galleria Borghese di Roma) o nella *Fontana dei fiumi* a Piazza Navona.³¹

Nella Sonata C. 143 l'introduzione di due episodi improntati sulla ripetizione – un'ampia passacaglia e una gavotta variata – crea un'architettura dinamica in cui le sezioni di impianto iterativo raggiungono i due terzi dell'estensione totale della sonata. Il senso di squilibrio aumenta se si considera la durata cronometrica dei movimenti di questa tipologia, che presentano come indicazione agogica Adagio o Largo e sono costituiti da sezioni ritornellate, per cui nelle sonate C. 104 e 142 si registra un rapporto di 2:1.³²

Sonata [xv] (<i>Rosenkranz Sonaten</i>) C. 104			Sonata v (1681) C. 142			Sonata vi (1681) C. 143		
1. Sonata	25 miss.	1'52	1. [Preludio] multisezionale	27 o	2'18	1. Preludio cantabile	23 miss.	1'35
2. Aria variata	48 miss. ^{x2}	5'12	2. Variato	57 miss.	3'34	2. Passacagli	74 miss.	4'49
3. Canzon	39 miss.	2,04	3. Adagio – Canzona	3+35 miss.	1'55	3. Interludio multisezionale	22 miss.	1'40
4. Sarabande variata	32 miss. ^{x2}	2,41	4. Aria variata	8 ^{x2} +32 o	3'00	4. Gavotta variata	14 ^{x2} +14 miss.	3'43
						5. Finale multisezionale	34 miss.	3'02

Nella Sonata C. 104 il senso di ripetizione è inoltre potenziato dal reimpiego della testa del motivo dell'Aria come soggetto della Canzon, generando un senso di coesione formale e di ciclicità,³³ mentre l'alto gradiente reiterativo della *Sonata vi* è apprezzabile non solo nei Passacagli e nella Gavotta modulare, ma anche nelle sezioni di carattere libero su pedale, che includono passaggi in arpeggio o in moto perpetuo, e nel finale, in cui trova posto una sezione statica in tremolo d'arco. Non stupisce quindi che una versione alternativa del primo movimento di questa sonata preceda nella silloge violinistica MS. XIV 726, n. 75 del Minoritenkonvent di Vienna (da qui in avanti A-Wm) una serie di 56 Passacagli Adagissimo.³⁴

Come già nelle *Sonatae unarum fidium* di J. H. Schmeltzer (1664),³⁵ l'inserimento di ampie sezioni su ostinato, *doubles* e variazioni caratterizza l'intera produzione violinistica di Biber. Inoltre, diverse sonate sono costituite quasi unicamente da forme su ostinato (Sonata C. 93) o su variazione (Sonata C. 97), spesso introdotte da un preludio libero (sonate C. 99 e C. 103) e concluse da un finale virtuosistico, come la Sonata C. 108 o le composizioni iniziali delle *Rosenkranz Sonaten* e delle *Sonatae*.³⁶ Le ampie serie di partite su basso ostinato presentano un'articolazione complessa con aree di differente carattere, a contrasto o in analogia, ed episodi ricorrenti. La Sonata C. 138, in cui il motivo accordale del violino che apre la serie è ripetuto ciclicamente divenendone una sorta di *fil rouge*, rappresenta un caso esemplare.³⁷ In altri casi Biber crea connessioni più profonde, di carattere simbolico o foriere di significati teologici, come il ritorno di un passaggio dell'Adagio finale della III delle *Rosenkranz Sonaten* (connessa alla Natività) nell'Aria della Sonata X (connessa alla Crocifissione).³⁸ Il diffuso impiego di forme su ripetizione in questa silloge può essere inoltre interpretato come un rimando alla dimensione meditativa e contemplativa della preghiera mariana e alle pratiche gesuitiche,³⁹ tramite la capacità della ripetizione musicale di coinvolgere la corporeità e al tempo stesso di evocare un senso di dematerializzazione ed elevazione spirituale.⁴⁰ La ripetizione è anche adoperata

³¹ Le prime sono tramandate nel ms. Mus.Ms.4123 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco. Tra i contributi su questa silloge cfr. BERGER 1992; BIBER 2008; GILES 2018; BREWER 2011, pp. 297-316. Le *Sonatae*, impresse da Höger a Salisburgo nel 1681, contengono anche un'antiporta decorata col ritratto di Biber. Cfr. *ibidem*, pp. 270-275; CHAFE 1987, pp. 185-200.

³² Sono state considerate le seguenti registrazioni: *Biber: Mistery Sonatas*, Musica Alchemica, Lina Tur Bonet (violino), Pan Classics 10329, 2015 (Sonata [xv]); *Biber/Muffat: Der Türken Anmarsch*, John Holloway (violino), ECM 1837, 2004 (Sonata v); *Heinrich Ignaz Franz Biber: Unam Ceylum*, J. Holloway (violino), ECM 1791, 2002 (Sonata vi). La sigla (x²) indica che le sezioni sono ritornellate.

³³ Una forte coesione formale caratterizza il *Contrapunct sopra la Baßigaylos d'Altr.* per violino solo e b. c., forse attribuibile a Strungk (A-Wm, MS. 726, n. 82), composto come una elaborazione/meditazione sul corale «Wie schön leuchtet der Morgenstern». DRESCHER 2004, pp. 188-197.

³⁴ CHAFE 1987, pp. 196-197; DRESCHER 2004, pp. 176-188, 351-361. Una registrazione di questa sonata è in *Accordato. Habsburg Violin Music*, Ars Antiqua Austria, Gunar Letzbor (violino), Pan Classics 10334, 2016.

³⁵ Le sonate I e IV presentano ampie sezioni su ostinato, mentre la II e la III sono costituite interamente da ostinati.

³⁶ CHAFE 1987, pp. 206-207. Il preludio della partita C. 103 introduce un'aria con 28 variazioni, alcune delle quali imperniata su figurazioni ondegianti e ipnotiche.

³⁷ BREWER 2011, p. 274.

³⁸ *Ibidem*, pp. 308-209. Nella dubbia *Missa in Albis*, lo stesso episodio che apre il Kyrie I riappare ben 19 volte, conferendo un senso di unitarietà all'intera messa. CHAFE 1987, p. 81.

³⁹ STRAND-POLYAK 2013, p. 123; GILES 2018, p. 101.

⁴⁰ DE SOUZA 2020; GILES 2018, pp. 89-90.

come artificio omogeneizzante: nel *Plaudite tympana* a 54 gli arpeggi di crome a mosaico affidati alle due coppie di violini sonorizzano il segmento iniziale, mentre il successivo fluente ostinato di 12 crome passeggiate del basso continuo sorregge l'episodio su «applaud patria».⁴¹ Tali espedienti, in combinazione con un procedere fortemente modulare per ripetizione simmetrica delle linee vocali, conferiscono a questo pezzo policorale un forte senso di ciclicità e coesione.

Gli ostinati di Biber sono di norma brevi e incisivi, fortemente polarizzati, e contengono già al loro interno un gioco di simmetrie e ripetizioni.



Figura 1: H.I. F. Biber, Sonata C. 108 e Sonata V C. 142

Nell'ostinato del basso della *Sonata V* si evidenzia un disegno ad arco, in virtù del quale il modulo Mi-Fa#-Sol-La-Si viene replicato, mentre il violino resta saldamente imperniato sul suono Mi, anch'esso un ostinato ripetuto ossessivamente, dal quale la linea si schiude, generando un forte contrasto tra l'unisono in doppie corde e l'aspra dissonanza Re#-Mi. L'ostinato della Sonata C. 108 (A-Wm, MS. 726, n. 84) è invece costituito dalla ripetizione di un balzante modulo di sole due misure, a sua volta basato sulla riproposizione di un disegno discendente del violino. Sebbene questo ostinato offrirebbe diversi spunti elaborativi, il compositore si limita ad una continua reiterazione, creando un senso di attesa che sfocia nel finale statico della composizione, costituito da un esteso pedale del basso. L'inserimento di episodi su ostinato o variazione è molto comune anche nel resto della produzione strumentale e vocale di Biber, con esiti notevolissimi nell'*Harmonia artificioso-ariosa* (1696) e nella settima delle *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (1676), in cui un modulo affidato al basso funge da substrato al dialogo fra due trombe e due violini.⁴²

Un ruolo decisivo nell'alterazione dello scorrere del tempo è quindi affidato agli episodi statici su pedale del basso, in cui il violino propone lunghe meditazioni di carattere improvvisativo-toccatistico. La Sonata C. 108 e le due sonate d'apertura delle *Sonatae* e delle *Rosenkranz Sonaten* sono interamente costituite da episodi riferibili alle due categorie fin qui esaminate. La Sonata C. 90 racchiude infatti un'aria variata su ostinato posta tra il Praeludium e il Finale, entrambi ampi e impernati su estesi pedali del basso sopra i quali il violino alterna figurazioni rapide e tirate in biscrome a brevi passaggi di carattere cantabile. Nella *Sonata I* di grande rilievo è inoltre l'insistenza di Biber sulla ripetizione delle figurazioni violinistiche e sull'utilizzo dei ribattuti e delle doppie corde all'unisono per sottolineare il riproporsi di alcune altezze.⁴³

⁴¹ Esempi di basso passeggiato «quasi-ostinato» sono presenti nella *Messa ex B* C. 4 e in altre composizioni vocali di Biber. CHAFE 1987, pp. 77-78.

⁴² Un movimento su ripetizione è posto a chiusura di ben tre composizioni della raccolta: una *Ciaccona* completa la *Partia III*, una *Passacaglia* la *Partia V* e un'*Arietta variata* la *Partia VII* a due viole d'amore. Una Giga e una Sarabanda variate appaiono quindi nella *Partia I*, mentre nella sesta un'*Aria* con 13 variazioni è incastonata tra il preludio e il finale.

⁴³ Questo modulo riappare nella quarantaquattresima ripetizione dell'ostinato sotto forma di quartine di semicrome legate a due a due; lo evidenzia l'interruzione della travatura. In questo caso, la presentazione isolata di una cellula permette la sua successiva individuazione in un contesto più complesso. Cfr. MARGULIS 2013, p. 22.



Figura 2: H.I. F. Biber, *Sonatae* (1681), *Sonata I*, miss. di semibreve 1-17

Impostazione analoga presentano l'ampio movimento toccatistico che apre la Sonata C. 108 (tre pedali sul I, IV e V grado, rispettivamente di 28, 12 e 14 misure) e il preludio della Sonata C. 147 (Kroměříž, Arcibiskupský zámek, A 479; da qui in avanti CZ-KRa), in cui le figurazioni modulari e insinuanti e i giochi di eco evocano il passaggio dalla stasi ad un esitante movimento, fino al dinamismo pendolare della successiva aria con undici variazioni di carattere spiccatamente modulare (tra le quali alcune su moto perpetuo, una in tremolo accordale e una basata su un modulo armonico ribattuto e arpeggiato). Di grande effetto il finale rarefatto, interamente imperniato sulla ripetizione singhiozzante di un inciso perfidiato, mentre notevoli esempi di eco sono apprezzabili nelle sonate C. 96 e 100 (evocazione di Cristo al Monte degli Ulivi e della Risurrezione). Episodi statici appaiono anche in un'altra silloge strumentale di Biber, l'*Harmonia artificiosioriosa*: l'impiego di estesi pedali nel Praeludium della *Partia III* e nei movimenti finali della prima e della sesta potenzia il senso di caleidoscopico disorientamento dato dalle serrate imitazioni dei due violini. Nella *Partia I* si apprezza inoltre un'interessante contrapposizione tra la modularità incontrollata del Finale e quella meccanica e ossessiva del movimento iniziale, in cui il procedere del basso imbriglia il dialogo tra i violini in una struttura esuberante, ma controllata. Il senso di stupore e di spaesamento dell'ultimo episodio è reso tale dalla sapiente contrapposizione con la Sarabanda variata che lo precede, dal tono pendolare e ipnotico. La brillantezza e la luminosità dei passaggi si devono invece all'impiego della scordatura La-Mi-La-Mi, prescritta per entrambi i violini, che permette l'esteso utilizzo di corde vuote e accordi.⁴⁴

Presenti nel catalogo biberiano sono anche alcune composizioni interamente su basso ostinato, come l'ampia *Ciaccona* tramandata a Kroměříž (di attribuzione dubbia)⁴⁵ e la *Passaglia* C. 105 a violino solo senza basso che chiude le *Rosenkranz Sonaten*, imperniata sul tetracordo discendente minore, emblema del lamento. La notevole estensione di queste composizioni, il procedere armonico pendolare e la modularità delle figurazioni violinistiche generano un flusso ipnotico che cala l'ascoltatore in una dimensione temporale alterata. Sul tetracordo discendente, in questo caso maggiore, è composta anche la *Ciaccone* di Lonati, posta a chiusura della silloge manoscritta dedicata all'imperatore, datata 30 gennaio 1701.⁴⁶ Definita da Allsop «a microcosm of Lonati's violin idiom»,⁴⁷ la composizione è interamente costituita da un meccanismo ipnotico di cadenze e ripartenze, articolato in 140 ripetizioni dell'ostinato, sul quale sono composte anche le quattro danze che concludono l'opera, l'ultima delle quali variata.

⁴⁴ Sull'utilizzo della scordatura in Biber nelle *Rosenkranz Sonaten* cfr. DE SOUZA 2020.

⁴⁵ BREWER 1997, pp. VIII-IX, 140.

⁴⁶ La silloge, giunta a Dresda e conservata presso la Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, risulta dispersa dal 1945. Bernhard Paumgartner possedeva una riproduzione fotografica realizzata tra le due guerre, adoperata da Franz Giegling per produrre la sua edizione (1684) e poi conferita nella Biblioteca dell'Università «Paris Lodron» di Salisburgo, ma oggi dispersa. Nel 2005 è apparsa un'edizione in facsimile della riproduzione a cura di Christoph Timpe, unica testimonianza superstite del prezioso ms. Su questa raccolta ALLSOP 2002, LANZELLOTTI 2022, I, pp. 77-84. Si ricordano diversi esempi di utilizzo del tetracordo maggiore nella musica violinistica del tempo, tra cui il *Passacaglio* a due violini di Cazzati (dai *Trattenimenti per camera*, op. 22, 1660), la Sonata *La Castella* di Pandolfi a violino solo e b. c., la Sonata IV per violino di H. Schmeltzer (1664) e il sopra citato *Contrapunct* in A-Wm. Sull'utilizzo del tetracordo discendente cfr. ROSAND 1979; BIANCONI 1991, pp. 209-218.

⁴⁷ ALLSOP 2002: 82. Sulla *Ciaccone* cfr. LANZELLOTTI 2022, I, pp. 213-220.

Anche le undici sonate che precedono la *Ciaccone* includono diversi movimenti variati, che sbilanciano le proporzioni formali. Nella *Sonata VI* per violino a cinque corde (scordatura La-Mi-La-Mi-La), posta a chiusura della prima parte della raccolta, la giga finale è riproposta variata, diminuita e arricchita di alcuni preziosismi.⁴⁸ Considerando i ritornelli, il movimento ha un'estensione pari alla somma dei quattro precedenti, causando una riformulazione delle aspettative dell'ascoltatore.⁴⁹ Così, se per Cartesio la proporzione è necessaria alla *delectatio* e ad una chiara percezione,⁵⁰ l'impossibilità di cogliere un'ordinata successione di nuclei omogenei nel tempo sembra causare in questa sonata un disorientamento percettivo, apprezzabile nel quadro di un nuovo concetto di piacere sensoriale fondato sul meraviglioso e connesso all'impiego dello *stylus phantasticus* e di una sagace *dispositio*.⁵¹

<i>Sonata VI</i> L. 7	<i>Sonata III</i> L. 10
1. Preludio multisezionale (46 miss.)	1. [Preludio] Sostenuto – Largo (28 miss.)
2. Spiritoso (56 miss.)	2. Alemanda Adagio – Variato (42 miss.) ^{x2}
3. Adagio (39 miss.)	3. Spiritoso – Presto (75 miss.)
4. [Moto perpetuo] Allegro (28 miss.)	4. [Balletto] Vivace – Variato [I-II-III-IV] (48 miss.) ^{x2}
5. Giga Allegro e Variato (51+51=102 miss.) ^{x2}	5. Menuet (16 miss.) ^{x2}

Anche nelle tre sonate che aprono la seconda parte della raccolta ampie allemande variate provocano una riponderazione dell'architettura compositiva.⁵² Di grande interesse è il caso della *Sonata III* L. 10, in cui anche il quarto movimento Vivace, imperniato su un motivo di balletto, presenta quattro variazioni. Al centro della *Sonata I* L. 8, tra i due movimenti variati, appare invece un ampio episodio costituito da tre sezioni eterogenee, tutte improntate sul principio di ripetizione: uno Spiritoso imperniato sull'iterazione di moduli puntati ribattuti, una sezione statica, in cui il violino snocciola una lunga catena di arpeggi, e un funambolico moto perpetuo di semicrome, nel quale dialoga col basso melodico.⁵³ Una particolare attenzione merita l'indicazione "Spiritoso", solitamente impiegata da Lonati in episodi esuberanti, spesso caratterizzati dalla ripetizione ossessiva e dal frazionarsi dei valori fino a formare un continuum, come nel palpitante preludio che apre la *Sonata II* L. 9.⁵⁴ Questo preludio presenta inoltre anche un secondo episodio marcato Spiritoso, in cui il tratto melodico si sfalda in una sferzata di ribattuti.⁵⁵



⁴⁸ Sull'utilizzo del violino a cinque corde in questa sonata cfr. *ibidem*, I, pp. 242-248.

⁴⁹ La ripetizione gioca un ruolo fondamentale nell'aspettativa dell'ascoltatore. MARGULIS 2013, p. 24.

⁵⁰ BESSELER 1993, pp. 50, 57-58. Si noti che in queste riflessioni Cartesio fa riferimento in particolare alla musica da ballo, per la quale una struttura proporzionata è di norma opportuna.

⁵¹ BREWER 2011, pp. 25-28.

⁵² Nella musica violinistica di Lonati le *doubles* prendono di solito la forma di ripetizioni ornate: non assumono quindi carattere di variazione, ma di replica e trasfigurazione di quanto già ascoltato.

⁵³ Sezioni di moto perpetuo in semicrome sono presenti fin dal primo Seicento nella produzione violinistica italiana e mitteleuropea. WILK 2011b: 191.

⁵⁴ LANZELLOTTI 2022, I, pp. 280-281.

⁵⁵ Passaggi con ribattuti rapidi a scopo ornamentale appaiono anche nelle allemande variate.



Figura 3: C. A. Lonati, *Sonata II* L. 9, Preludio, miss. 4-11 e 31-41

L'architettura complessiva di questo movimento dimostra come l'apparente procedere rapsodico e irrazionale sia in realtà frutto di un'ingegnosa e "bizzarra" disposizione degli episodi, finalizzata alla massima espressione dei contrasti e alla ricerca dell'inatteso e del meraviglioso.⁵⁶ Altri movimenti marcati *Spiritoso*, nei quali l'iterazione di moduli puntati evoca un senso di dinamismo incontrollato, ricorrono nella musica di Lonati. Movimenti interamente basati su ribattuti puntati appaiono anche nella produzione violinistica di Biber, come nei *Presto* delle sonate C. 138 e 143, nella Canzona della *Sonata rappresentativa* e nelle gighe a suddivisione binaria della Sonata C. 94.⁵⁷ Il carattere pulsante di questi movimenti investe l'ascoltatore come una presenza ossessiva, secondo la radice latina del verbo *obsideo*, utilizzato in retorica per esprimere la capacità dell'oratore di tenere in pugno gli ascoltatori.⁵⁸ Figurazioni ribattute di carattere ipnotico appaiono anche nel *Dies Irae* dal *Requiem* C. 8 di Biber (in cui l'ostinato di minime frazionato in quattro crome morbidamente ribattute in tremolo conferisce un senso attonito al versetto «Quantus tremor est futurus») e sotto forma di estesi tremoli d'arco in corde doppie e multiple nelle Sonata L. 17 di Lonati.⁵⁹

Nella produzione violinistica di questo compositore, le sezioni di carattere statico prendono talvolta la forma di virtuosistici episodi in arpeggio del violino, che generano concatenazioni armoniche modulari e ipnotiche. Nella canzona della *Sonata IV* L. 5 un episodio di questo tipo trova posto all'interno della canzona in corde doppie. L'ampia sezione statica accordale appare infatti improvvisamente a circa due terzi di questo movimento, quando l'elaborazione imitativa del primo soggetto ha raggiunto la saturazione e l'inserimento di un secondo soggetto in sovrapposizione al primo ha generato la massima tensione.⁶⁰ L'inserimento dell'episodio in arpeggio sancisce l'ingresso dell'esuberante idiomatismo strumentale – puramente edonistico – nella struttura calcolata della canzona contrappuntistica e la sua repentina apparizione nell'intreccio polifonico viene percepita come una cristallizzazione del tempo,⁶¹ confermando così l'interesse di Lonati per la penetrazione di sezioni contrappuntistiche ed episodi distensivi, apprezzabile anche nella produzione a due e tre col b. c.⁶²

Fra gli episodi di carattere statico e d'impianto modulare si annoverano anche i movimenti toccatistici su pedale del basso o 'in stil di trombetta', come il virtuosistico preludio della *Sonata I* L. 2 di Lonati o l'*Intrada* della Sonata C. 101 di Biber, che offre inoltre un esempio di imitazione della tromba.⁶³

⁵⁶ Si intende il termine 'bizzarria' nell'accezione «di cosa che derivi da sottigliezza e vivacità di concetto e d'invenzione» (*Vocabolario degli accademici della Crusca*, Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 2^a edizione, 1623, p. 124) ossia, come scrisse Marino a Girolamo Preti, nel «saper rompere le regole a tempo e costume corrente ed al gusto del secolo». LANZELLOTTI 2022, I, pp. 278-285.

⁵⁷ Si veda anche la Pars IV della *Mensa sonora*. BREWER 2011, p. 268. L'andamento puntato è tipico delle gighe in *c* della coeva produzione italiana. Incisive terzine puntate appaiono anche nel Preludium e nella quarta variazione della Sonata C. 99 di Biber.

⁵⁸ Un analogo procedere circolare, in cui la ripetizione appare priva di «functional basis», è rintracciabile nella produzione tastieristica di Domenico Scarlatti e in particolare nella Sonata K. 27, nella quale G. Pestelli ha rilevato un «furore iterativo» in cui «il tempo si ferma». SUTCLIFFE 2003, pp. 145-166; PESTELLI 1967, p. 146.

⁵⁹ Sul tremolo nella musica violinistica del Seicento cfr. FREI 2011, pp. 195-239.

⁶⁰ LANZELLOTTI 2022, I, pp. 194-195. Questi episodi sono definiti «sections of free fantasy» in ALLSOP 1999, p. 132 e «parenthesis» in TALBOT 2014, pp. 8-10.

⁶¹ L'architettura in sei movimenti a contrasto concepita da Lonati in questa sonata e la fantasiosa *dispositio* creano un meccanismo di continua attesa e disattesa delle aspettative dell'ascoltatore.

⁶² D'OVIDIO 2018, p. 27.

⁶³ Nella versione del 1701 il violino tocca il La₅, ma in quella anteriore tramandata in I-MOe Mus. F. 280 raggiunge il Si₅. LANZELLOTTI 2022, I, p. 271.



Figura 4: C. A. Lonati, *Sonata 1* L. 2; H. I. F. Biber, [Partita] C. 101

L'evocazione della guerra tramite moduli reiterati su lunghi pedali trova posto in diversi brani del compositore boemo, come la *Musquetir Mars* della *Sonata rappresentativa* C. 146 in CZ-KRa A 609a (rielaborata come *Der Mars* nella *Battalia* C. 61), in cui tuttavia la scansione ritmica del basso frena l'instaurarsi di un procedere esuberante. Scrittura più idiomatrica presenta invece il movimento iniziale della *Sonata 1* L. 2, indicato da Allsop come una rievocazione del preludio che apre le *Sonate* op. V di Corelli.⁶⁴ Dietro l'innegabile somiglianza tra i due disegni e l'analoga funzione preludiente, l'esame dei due esordi rivela infatti un atteggiamento molto differente, caratterizzato da un diverso approccio alla ripetizione e alla simmetria, che permette di escludere che Lonati abbia concepito ad imitazione di Corelli questo movimento, comunque già attestato nel ms. estense Mus. F. 280, vergato da Giuseppe Colombi diversi anni prima della pubblicazione dell'*Opera V*. Corelli propone un doppio pannello tripartito in cui contrappone due episodi cantabili ad una sezione centrale toccatistica. La seconda presentazione dei tre episodi è al V grado e l'ultimo segmento riporta al tono d'impianto, creando una struttura eterogenea, ma equilibrata e simmetrica.⁶⁵ Lonati presenta invece un'architettura asimmetrica articolata in cinque episodi che pone in massimo risalto il virtuosismo del solista. I primi quattro, sostenuti da un lungo pedale del basso, propongono un ventaglio di figurazioni, mentre il quinto è un *Largo* cantabile in doppie corde. Se quindi Corelli consegna una struttura di immediata comprensione, Lonati, pur proponendo uno schema razionale, sorpassa l'orizzonte di attesa dell'ascoltatore e lo stupisce con una disposizione imprevedibile che contrappone al virtuosismo estremo la commovente espressività e l'andamento pendolare dell'episodio conclusivo in doppie corde.

L'interesse per la ripetizione di Lonati trova posto anche in alcuni movimenti ternari finali, tra cui le gighe accordali delle sonate L. 5 e L. 15, mentre moduli ostinati e perfidiati appaiono nelle sonate a tre, in particolare nella seconda metà del preludio della Sonata a tre A.5 (=V.L. 5) e in quelli delle sonate a due violini e b. c. A.

⁶⁴ ALLSOP 2002 p. 133; LANZELLOTTI 2022, I, pp. 302-303.

⁶⁵ PIPERNO 1996 p. 106. Sui rapporti fra Corelli e i modelli architettonici della Roma tardo-seicentesca e la sua concezione strutturale cfr. PIPERNO 2015; PIPERNO 2017.

6 (=V.L. 6) e A. 9 (= VI.L. 9), in cui i due strumenti si rincorrono riproponendo un medesimo disegno melodico.⁶⁶

Altre sonate di Lonati offrono invece esempi di *continuum* sonoro. In tempo lento, movimenti di questo tipo sono di norma ternari e presentano un andamento modulare e cullante per continue imitazioni e progressioni armoniche. Il II movimento della Sonata L. 16 (vergata nel ms. P. 206 (59) della Biblioteca dell'Università cattolica di Lovanio) e i movimenti finali delle sonate L. 21 (1697) e dubbie L. 27-28 (Modena, Biblioteca estense, Mus. F. 280/4-8)⁶⁷ forniscono alcuni degli esempi più notevoli, mentre analoghi episodi ipnotici appaiono nella produzione coeva di Westhoff (*Sonata IV*: Arioso; *Sonata VI*: Largo) e Biber (Sarabanda della Sonata C. 96, II variazione). Di particolare interesse è l'episodio presente nella sonata dubbia L. 27, imperniato su una formula melodico-armonica circolare, caratterizzata da un disegno discendente che suggerisce un senso di lento e irresistibile sprofondamento:



Figura 5: [Carlo Ambrogio Lonati?], Sonata L. 27 (ms. I-MOe Mus. F. 280), miss. 137-154

Un disegno che suggerisce tale immagine appare anche nella Sonata a tre A.2 (=V.L. 2, miss. 27-33), mentre analoghe strutture testurali e iterative caratterizzano la musica vocale di Biber, come l'incipit del Gloria della *Missa Christi Resurgens* C. 3 o il Kyrie e il Sanctus della *Missa Salisburgensis* C. App. 101, dove ora spezzano il tono implorante della supplica con figurazioni meccaniche e materiche, ora conferiscono al rituale un'avvolgente smaterializzazione.⁶⁸ Qui, come nella *Sonata a 6* C. 109, Biber crea una struttura statica a pannelli e offre un magistrale esempio di quanto dimostrato in campo sperimentale da Margulis: «repetition makes it possible for us to experience a sense of expanded present characterized not by the explicit knowledge that *x* will occur at time point *y*, but rather a heightened sense of orientation and involvement.»⁶⁹

Alle figurazioni pendolari si contrappongono gli episodi toccatistici di impostazione libera e asimmetrica. Sul lungo pedale del basso che apre la Sonata C. 108 Biber propone figurazioni a chiasmo (miss. 16, 20), moduli di tre note che alternano il procedere delle quartine (miss. 17-19, 21) e disegni a direzionalità inversa, con punti di appoggio eterogenei (miss. 22-25), che formano una struttura disorientante e tridimensionale, dalla quale emerge un costante pendolare fra Sol# e Mi, rievocazione del canto del cuculo cara a compositori coevi quali J. J. Walther, B. Pasquini e A. Poglietti.⁷⁰

⁶⁶ D'OVIDIO 2004, pp. 129, 132.

⁶⁷ La loro attribuzione a Lonati, priva di qualsiasi riscontro materiale, viene proposta in WILK 2004.

⁶⁸ Appare quindi di grande efficacia la scelta di T. Koopman di registrare prima del Credo e del Sanctus di questa messa due composizioni di carattere solenne e ipnotico: la *Sonata Sancti Polycarpi* C. 113 e la Sonata a sei trombe, timpani e b. c. C. 111. Biber: *Missa Salisburgensis*, The Amsterdam Baroque Choir and Orchestra (Ton Koopman, dir.), 1999, Erato 3984-25506-2.

⁶⁹ MARGULIS 2013, p. 9.

⁷⁰ Moduli analoghi sono rintracciabili anche nella musica sacra di Biber. CHAFE 1987, p. 149.

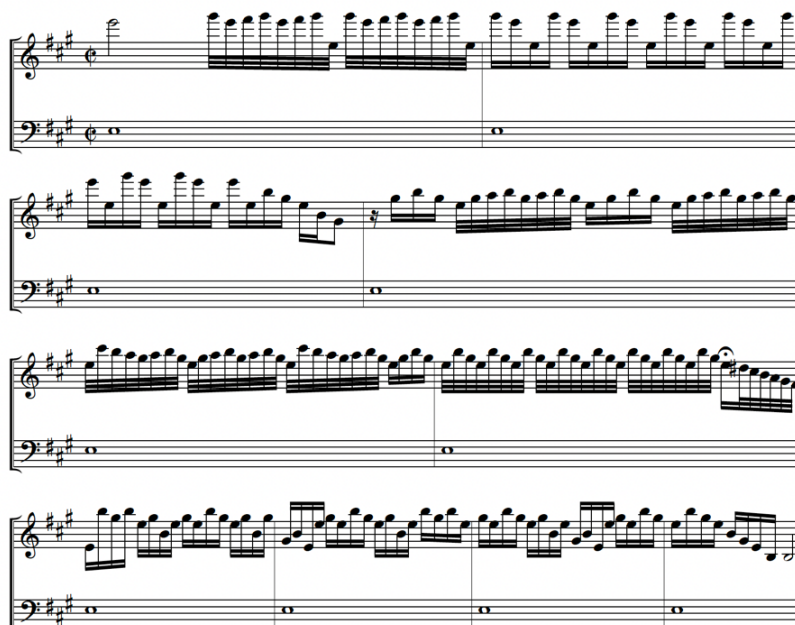


Figura 6: H. I. F. Biber, Sonata C. 108, miss. 16-25

D'impostazione asimmetrica e carattere fortemente tensivo è anche il movimento che apre la Sonata C. 102, nella quale alle sezioni cantabili si alternano due ampi episodi su pedale del basso in cui le ossessive figurazioni a doppie corde sul semitono discendente si sciolgono in trilli sempre più rapidi e angosciosi.

Il principio di ripetizione è spesso adoperato anche da Lonati per conferire coesione alle proprie composizioni, in particolare a quelle più ampie e complesse. Spunti melodici ricorrenti caratterizzano le sonate L. 4, L. 5 (il secondo soggetto della canzona si ripresenta nel movimento successivo) e la *Ciaccone*, mentre un motivo accordale appare alla fine del preludio e all'inizio dell'Allegro finale della Sonata dubbia L. 31.⁷¹

L'iterazione isocrona trova invece massima espressione nel moto perpetuo, che Lonati sfrutta per dare forma a interi movimenti lenti (tramite lo spunto accompagnamentale del basso passeggiato di crome) o rapidi (concatenazioni di semicrome o biscrome). Tra gli esempi più suggestivi della prima tipologia risaltano il Largo che chiude il Preludio della Sonata L. 2, nel quale il violino canta un motivo languido in doppie corde, e quello della Sonata L. 5, in cui l'accompagnamento omogeneo conferisce massima espressività al tono cantabile. In entrambi i casi dopo la parentesi lirica il flusso di crome lascia spazio a virtuosistici *tour de force* di semicrome. Esempi di morbidi e pulsanti moto perpetuo permeano anche la *Ciaccone*. Nella seconda categoria ricade invece quello della *Sonata I* L. 2, posto inusualmente in posizione conclusiva, che prevede effetti di eco multipla: lo stesso tratto è più volte ripetuto via via meno ampio e a gradazioni dinamiche inferiori.

3. BIBER E LONATI: APPROCCI DIVERGENTI ALLA RIPETIZIONE

La ripetizione ha un forte impatto sulla percezione del tempo della musica e genera l'illusione di rarefazioni e contrazioni cronometriche. La *Sonata III* C. 140 di Biber, un vero e proprio studio sulla ripetizione, permette di esaminare a livello macroformale e microformale le modalità attraverso cui il compositore plasma la percezione del tempo da parte dell'ascoltatore. La sonata è costituita da cinque ampi episodi di forma e carattere eterogeneo, connessi da sottili rimandi a formare una struttura organica, ma imprevedibile.⁷² Il movimento introduttivo multisezionale è imperniato su un modulo pendolare riproposto in pannelli a contrasto (Adagio e piano, Presto e forte), ripetuto al V grado dopo un florido episodio di passaggio del violino. La continua riproposizione dell'inciso principale, le figurazioni ornamentali, il ritmo armonico lento e i lunghi

⁷¹ Nella Sonata a tre A4 (=V.L. 4) il controsoggetto del secondo fugato presenta un modulo cromatico discendente che richiama il secondo soggetto del primo fugato e ritorna nella breve coda asseverativa che chiude l'opera, conferendole forte organicità. Fra gli esempi violinistici del tempo si ricorda la *Sonata violino solo* di Georg Muffat (1677) in CZ-KRa A 562.

⁷² Cfr. CHAFE 1987, pp. 195-196.

pedali del basso fanno sì che l'ascoltatore percepisca un tempo rarefatto e dilatato. Seguono – collegati da un interludio toccatistico – due movimenti di diversa tipologia, entrambi di impostazione iterativa: un'*Aria* bipartita con due variazioni e un ampio episodio su basso ostinato. Dopo una sezione statica, Biber introduce un nuovo ostinato ternario di quattro note (Fa-Do-Re-Do), incisivo e simmetrico, che viene ripetuto 31 volte, mentre il violino canta un motivo pendolare e cullante, che rievoca gli incisi frammentari del preludio. Alle successive riapparizioni di questo motivo si alternano lunghe sequenze di semicrome, disegni modulari, figurazioni ribattute in doppie corde e lunghe catene di crome in cui si avvicinano due altezze in modo pendolare.



Figura 7: H. I. F. Biber, Sonata C. 140, Variatio, miss. 42-55 (♩+♩.)

Analogamente al *Variato* della Sonata C. 138, il ritorno a intervalli irregolari dell'inciso iniziale crea un senso di narrazione rapsodica, ma al tempo stesso guida l'ascoltatore lungo il complesso sviluppo di questo episodio, mentre l'oscillare delle crome, poi alternate a frementi figurazioni di biscrome ribattute, crea un caleidoscopico senso di immobilità (figurazioni di questo tipo appaiono anche nella variazione finale sull'*Aria* della Sonata C. 99). Il gradiente di ripetizione tocca l'apice nel finale, in cui il basso continuo introduce un nuovo ostinato di sole due note (Sib-Fa), sul quale il violino propone prima un unico Fa₄ (nella forma di lungo ribattuto metricamente organizzato), poi una serie di fioriture verso il Fa₅, provocando una progressiva accelerazione e una contrazione temporale vorticoso e incontrollabile. L'episodio viene troncato sull'ultimo Fa₅, ma nella mente dell'ascoltatore l'ostinato continua a risuonare indefinitamente.⁷³

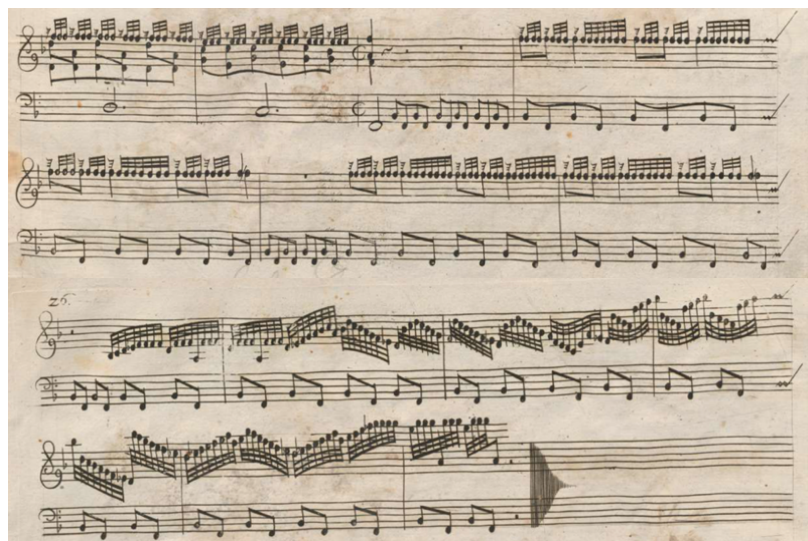


Figura 8: H. I. F. Biber, Sonata C. 140, episodio conclusivo

Il compositore boemo porta così in primo piano la ripetizione in sé come artificio espressivo, capace di interagire con la psiche del fruitore, plasmando l'esperienza di ascolto e generando rarefazioni e contrazioni temporali.

⁷³ Particolarmente efficace l'interpretazione di J. Holloway in Biber: *Unam Ceylum* cit.

Nella *Ciaccone* di Lonati la ripetizione provoca invece un ampliamento e una rimodulazione della forma musicale nel tempo, rendendo la ripetizione stessa contenuto musicale e non solo artificio e mezzo dell'espressione affettiva.⁷⁴ La composizione si configura come un complesso organismo, in cui l'ascoltatore rimane intrappolato per un ampio intervallo di tempo.⁷⁵ È suddivisibile in quattro macrosezioni e numerose microsezioni di differente ampiezza ed è interamente basata su un unico ostinato di quattro misure, riproposto 140 volte in forma invariata (ad eccezione della seconda sezione in minore, in cui la linea del basso appare diminuita).⁷⁶

I SEZIONE Sol maggiore 7 microsezioni 50 ripetizioni del tetracordo	Largo (7 ripetizioni del tetracordo) Spiritoso (2 ripetizioni del tetracordo) Allegro (9 ripetizioni del tetracordo) Largo (5 ripetizioni del tetracordo) Più adagio assai (7 ripetizioni del tetracordo) Vivace (17 ripetizioni del tetracordo) Allegro (3 ripetizioni del tetracordo)
II SEZIONE Sol minore 4 microsezioni 27 ripetizioni del tetracordo	Largo (5 ripetizioni del tetracordo) Allegro (4 ripetizioni del tetracordo) Sostenuto (11 ripetizioni del tetracordo) Arpeggio (7 ripetizioni del tetracordo)
III SEZIONE Sol maggiore 5 microsezioni 37 ripetizioni del tetracordo	Sostenuto (2 ripetizioni del tetracordo) Spiritoso (3 ripetizioni del tetracordo) Largo (10 ripetizioni del tetracordo) Sostenuto (18 ripetizioni del tetracordo) Adagio (4 ripetizioni del tetracordo) [connettiva: verso la IV sezione]
IV SEZIONE (DANZE) Sol maggiore 4 microsezioni 30 ripetizioni del tetracordo	Corente (6 ripetizioni del tetracordo) Giga (8 ripetizioni del tetracordo) Sarabanda (4 ripetizioni del tetracordo) Variato (12 ripetizioni del tetracordo)

Fin dalle prime misure lo stretto rapporto tra forma complessiva e microforma influenza l'articolazione della *Ciaccone*. Le prime undici ripetizioni del tetracordo discendente fungono infatti da preludio cinetico, fornendo al meccanismo l'energia necessaria per proseguire. Alle prime quattro misure fa seguito una ripetizione in eco; viene quindi introdotta una seconda frase di quattro misure, anche in questo caso ripetuta, e una terza di otto che modula verso il relativo minore, ripetuta in eco ma solo per metà. Lo schema complessivo è il seguente: 4+4 in eco, 4+4 in eco, 8+4 in eco. Dopo sette ripetizioni del tetracordo Lonati introduce il primo cambio agogico: uno Spiritoso costituito da incisi di due misure subito ripetuti (2+2 in eco, 2+2 in eco), che danno l'idea di un'accelerazione, resa poi effettiva dal passaggio ad Allegro (miss. 37-44). Soltanto a questo punto, una volta che il meccanismo ha assorbito energia sufficiente per procedere, il basso continuo espone per la prima volta 'a solo' il tetracordo e dà il via alle partite più esuberanti. L'ascolto posticipato del tetracordo non è casuale ed è posto in un punto in cui l'ascoltatore avendo 'messo tra parentesi' l'ostinato necessita di un ascolto distinto che lo fissi nella memoria nel lungo tempo. Completano la I sezione un esteso moto perpetuo di semicrome, un Largo espressivo in minore (in cui la cifratura del basso indica un cambio delle armonie da realizzare sulle note dell'ostinato), un Adagio assai riccamente fiorito, un Vivace e un Allegro di carattere danzante. Tuttavia, alle indicazioni agogiche non corrisponde sempre l'andamento effettivo della *Ciaccone* e se nell'Adagio le rapide figurazioni modulari del violino generano un senso di accelerazione, così i moduli di quattro o otto battute più quattro in eco generano un "rallentamento" del flusso.

⁷⁴ Il termine *Ciaccone* potrebbe essere un francesismo lombardo (titoli in francese appaiono diffusamente nella silloge violinistica del 1701 per designare alcune danze), oppure un sostantivo al plurale per indicare una serie di partite tutte sullo stesso ostinato.

⁷⁵ Carlo Ambrogio Lonati, *Sonate da camera (1701)*, Ars Antiqua Austria (Günar Letzbor, violino), Pan Classics 10363, 2017.

⁷⁶ Supera così in estensione qualsiasi ostinato biberiano, compresa la dubbia *Ciaccona* in CZ-KRa A 946 (126 riproposizioni dell'ostinato). La *Ciaccona* di Antonio Bertali, attestata nel ms. CZ-KRa A 883 e nel *Partiturbuch Ludwig*, prevede invece 160 ripetizioni dell'ostinato ma, a differenza della composizione di Lonati, esso viene trasposto, mentre l'intera composizione presenta estensione (321 miss.), durata cronometrica (ca. 10') e complessità decisamente inferiori.



Figura 9: C. A. Lonati, *Ciaccone* L. 13, miss. 1-45, 394-419

La seconda sezione in minore si regge sul contrasto tra un episodio virtuosistico in corde multiple e una sezione statica, in cui il violino propone figurazioni accordali arpeggiate e in *ondeggiando*, facendo sì che la ripetizione sistematica «can dull time perception, stretch or even eliminate [...] time». ⁷⁷ La III sezione prevede un ampio episodio in moto perpetuo, costituito da moduli per grado congiunto morbidamente reiterati, articolato come una doppia arcata dal grave all'acuto e nuovamente al grave (miss. 397-416) che cristallizza lo scorrere del tempo. ⁷⁸ Seguono quindi alcune partite a doppie corde e una sezione finale con accordi e ribattuti. Suggellata da una quadriade, dopo 114 ripetizioni del tetracordo discendente e 441 misure, la composizione sembrerebbe compiuta. Tuttavia – inaspettatamente – Lonati aggiunge tre danze sullo stesso ostinato, l'ultima delle quali variata. ⁷⁹ Nonostante questa frastagliata articolazione e sebbene la mancanza di una netta alternanza fra episodi di carattere espressivo e sezioni rapide crei un'architettura rapsodica e spaesante, la *Ciaccone* appare una composizione organica. Ciò è dovuto non solo al ricorrere dell'ostinato, ma anche dal periodico riapparire delle figurazioni in moto perpetuo – lento o veloce – che fungono da *fil rouge* e collegano sezioni distanti della composizione. Un ruolo determinante nella fruizione dell'opera è giocato dal

⁷⁷ PRESSING 1993, p. 109.

⁷⁸ Figurazioni analoghe appaiono nelle ultime misure della *Passaglia* di Biber.

⁷⁹ Forme di danza appaiono in ampie composizioni sul tetracordo maggiore del tempo, come la quarta delle *Sonatae unarum fidium* di Schmelzter. BREWER 2011, pp. 77-78.

parametro cronometrico. Il poderoso effetto ipnotico è infatti dato tanto dalla modularità e dalla ripetizione dell'ostinato quanto dall'effettiva durata della *Ciaccone* (quasi 30' nell'interpretazione di Letzbor), in virtù della quale nella mente dell'ascoltatore la percezione della forma complessiva e del percorso affettivo prevalgono su quella della micro-articolazione modulare. Del resto, artifici iterativi che enfatizzano le componenti affettive risaltano anche nella produzione vocale di Lonati, in particolare nelle cantate, in cui essi traducono in musica quanto proposto dal testo poetico, plasmando sia il tempo, sia l'architettura compositiva.⁸⁰

Pur nei differenti approcci proposti, il multiforme impiego della ripetizione da parte di Biber e Lonati rivela sia profonde analogie col contesto artistico-culturale e musicale coevo, sia elementi di forte originalità. Per entrambi il sistematico ricorso ad artifici iterativi supera la mera ricerca dello stupore e diventa principio compositivo nell'articolazione di forme complesse e dinamiche e ingegnoso espediente per alterare la percezione del flusso temporale. L'esame delle composizioni violinistiche ha rivelato alcune delle modalità attraverso cui la ripetizione viene adoperata dai due autori sia a fine strutturale ed espressivo, sia per evocare la dimensione ludica e illusoria dello smarrimento e del labirinto ed esprimere categorie antitetiche (immobilità e movimento ossessivo; spiritualizzazione e sensualità; smaterializzazione e corporeità; ponderata *dispositio* ed espressione dell'irrazionale),⁸¹ la cui esperienza, tramite la forma mediata della musica, assume funzioni catartiche. Emblema del trionfo delle emozioni sulla forma e sul tempo, le strutture iterative proposte da Biber e da Lonati continuano a stupire ed a interrogare esecutori e ascoltatori, confermandosi veicoli preziosi per indagare a fondo le dinamiche affettive e psicologiche che sorreggono l'espressione artistica e musicale del tardo Seicento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLSOP 1993 : P. Allsop, *Le "Simfonie" a 3 di Carlo Ambrogio Lonati in Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, A.M.I.S. (*Antiquae Musicae Italicae Studiosi*), 1993, pp. 21-43.
- ALLSOP 1996 : P. Allsop, *Violinistic Virtuosity in the Seventeenth Century: Italian Supremacy or Austro-German Hegemony?*, «Il Saggiatore musicale» 3 (1996), pp. 233-258.
- ARDISSINO 2019 : E. Ardisino, *Dal meraviglioso di Tasso al magico di Basile*, «I castelli di Yale online» 7, 1-2 (2019), pp. 19-46.
- BARNETT 2005 : G. Barnett, *Form and gesture: canzona, sonata and concerto*, in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, a cura di T. Carter e J. Butt, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 799-889.
- BATTISTONI 2021 : P. Battistoni, *Giuseppe Torelli and the birth of the Violin Concerto*, Tesi di master, Conservatorio dell'Aja, 2021, online sulla piattaforma *KC Research Portal* all'indirizzo <https://www.researchcatalogue.net/view/1037667/1040592/0/0>.
- BAZZANELLA 2011 : C. Bazzanella, *Redundancy, repetition, and intensity in discourse*, «Language Sciences» 33, 2 (2011), pp. 243-254.
- BERGER 1992 : C. Berger, *Musikalische Formbildung im Spannungsfeld nationaler Traditionen des 17. Jahrhunderts. Das "Lamento" aus Heinrich Ignaz Franz Bibers Rosenkranzsonate Nr. 6*, «Acta Musicologica» 64, 1 (1992), pp. 17-29.
- BESSELER 1993 : H. Besseler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, trad. it. di M. Giani, Bologna, Il Mulino, 1993.
- BIANCONI 1986 : L. Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana, VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363.

⁸⁰ Cfr. l'aria «È pena maggiore» dall'omonima cantata a soprano solo, in cui la ripetizione ha lo scopo di evidenziare pateticamente il doloroso rancore e l'ossessività della vendetta che si agitano nel cuore dell'amante tradito.

⁸¹ Sul tema dell'irrazionalità nella *Sonata III* di Biber cfr. CHAFE 1987, p. 196.

- BIANCONI 1991 : L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT [1982], 1991.
- BIANCONI 1994 : L. Bianconi, «*Confusi e stupidi*»: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 129-161.
- BIANCONI 2005 : L. Bianconi, *Parola, azione, musica. Don Alonso vs. Don Bartolo*, «Il Saggiatore musicale» 12, 1 (2005), pp. 36-76.
- BIBER 2007 : H. I. F. Biber, *Harmonia artificioso-ariosa diversi mode accordata: 7 partien à tre*, a cura di R. Goebel, Magdeburg, Edition Walhall, 2007.
- BIBER 2008 : H. I. F. Biber, *Rosenkranz-Sonaten*, edizione in facsimile a cura di M. H. Schmid, Denkmäler der Musik in Salzburg, Faksimile-Ausgaben, 14, Monaco, Strube Verlag, 2008.
- BLACKMORE 2002 : L. A. Blackmore, *Sacred vocal compositions including trumpet parts by Pavel Josef Vejvanovský (c.1639-1693)*, tesi dottorale, Urbana-Champaign, University of Illinois, 2002.
- BORNSTEIN 2001 : A. Bornstein, *Two-part didactic music in printed Italian collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, tesi dottorale, Birmingham, University of Birmingham, 2001.
- BÖSEL - SALVIUCCI INSOLERA 2016 : R. Bösel - L. Salviucci Insolera, voce Andrea Pozzo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2016, online sulla piattaforma *Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-pozzo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-pozzo_(Dizionario-Biografico)/).
- BREWER 1997 : C. E. Brewer, *Solo Compositions for Violin and Viola da Gamba with Basso Continuo from the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kroměříž*, Madison (WI), A-R Editions, 1997.
- BREWER 2011 : C. E. Brewer, *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries*, Londra, Routledge, 2011.
- BROSSARD 1703 : S. de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703.
- CANTALUPI 1996 : D. Cantalupi, *La tiorba e il suo uso in Italia*, Cremona, MV Edizioni, 1996.
- CARCHIOLO 2013 : S. Carchiolo, *La prassi esecutiva del basso continuo al clavicembalo nella musica di Arcangelo Corelli alla luce delle "Regole per accompagnar sopra la parte" della Biblioteca Corsiniana di Roma*, in *Arcomelo 2013. Studi nel terzo centenario della morte di Arcangelo Corelli (1653-1713)*, a cura di G. Olivieri e M. Vanschewijck, Lucca, LIM, 2015.
- CARERI 2006 : E. Careri, *Beni musicali, musica, musicologia*, Lucca, LIM, 2006.
- CARMINATI 2020 : C. Carminati, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS, 2020.
- CHAFE 1987 : E. T. Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1987.
- CYPESS 2010 : R. Cypess, «*Esprimere la voce humana*»: *Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century*, «Journal of Musicology» 27, 2 (2010), pp. 181-223.
- CYPESS 2016 : R. Cypess, *Curious and Modern Inventions: Instrumental Music as Discovery in Galileo's Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- DARBELLAY 1986 : E. Darbellay, *Le Cento partite di Frescobaldi: metro, tempo e processo di composizione 1627-1637*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983)*, a cura di S. Durante e D. Fabris, Firenze, Olschki, Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 10, 1986, pp. 359-373.
- DARBELLAY 1995 : E. Darbellay, *Forme, temps et mémoire. L'intrigue comme modèle d'unité chez Girolamo Frescobaldi*, in *Musicus Perfectus. Studi in onore di L. F. Tagliavini, "prattico e specolativo" nella ricorrenza del LXV compleanno*, a cura di P. Pellizzari, Bologna, Patron, 1995, pp. 201-236.

- DE SOUZA 2020 : J. DE SOUZA, *Instrumental Transformations in Heinrich Biber's Mystery Sonatas*, «Music Theory Online» 26, 4 (2020).
- DIDEROT - D'ALEMBERT 1751 : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, a cura di D. Diderot e J. B. Le Rond d'Alembert, 35 voll., Parigi, Briasson, David l'Aîné, Le Breton, Durand, 1751-1772.
- D'OVIDIO 2004 : A. D'Ovidio, *Alle soglie dello strumentalismo corelliano*, tesi dottorale, Pavia - Cremona, Università di Pavia, 2004.
- D'OVIDIO 2018 : A. D'Ovidio, *Corelli e il "violinismo romano": un'indagine quasi indiziaria*, «Per Archi» 13 (2018), pp. 13-38.
- DRESCHER 2004 : T. Drescher, *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität: Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing, Hans Schneider, 2004.
- DUBOWY 2005 : N. Dubowy, voce «Lonati, Carlo Ambrogio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2005, online sulla piattaforma Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-ambrogio-lonati_%28Dizionario-Biografico%29/.
- DYSERS 2023 : C. Dysers, *Bernhard Lang*, Bristol, Intellect, 2023.
- FRÉDÉRIC 1985, M. Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tubinga, Niemeyer, 1985.
- GARAVAGLIA 2012 : A. Garavaglia, «La brevità non può mover l'affetto». *The time scale of the Baroque aria*, «Recercare» 24 (2012), pp. 35-61.
- GETTO 2000 : G. Getto, *Il barocco letterario in Italia*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2000.
- GILES 2018 : R. Giles, *Physicality and Devotion in Heinrich Ignaz Franz Biber's Rosary Sonatas*, «Yale Journal of Music & Religion» 4, 2 (2018), pp. 68-104.
- GODT 1982 : I. Godt, *Gasparini, Marcello and New York*, «Bulletin of Research in the Humanities» 85 (1982), pp. 295-321.
- GODT 1983 : I. Godt, *Italian Figurenlehre? Music and Rhetoric in a New York Source*, in *Studies in the History of Music*, vol. 1: *Music and Language*, New York, Broude Brothers Limited, 1983, pp. 178-203.
- GOZZA 2008 : P. Gozza, *Storia musicale dell'aria*, in *L'aria col da capo*, a cura di L. Bianconi e M. Noray, Bologna, Il Mulino, 2008, «Musica e storia» 16, 3 (2008), pp. 510-773: 519-531.
- GUARDIANI 1989 : F. Guardiani, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Firenze, Olschki, 1989.
- JONES 2001 : A. V. Jones, voce *Perfidia* in *Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Londra, Macmillan, 2001, online sulla piattaforma Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21317>.
- KARTSAKI 2016 : *On Repetition: Writing, Performance & Art*, a cura di E. Kartsaki, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- KIVY 1993 : P. Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- LANZELLOTTI 2022 : F. Lanzellotti, «Norma a' più famosi compositori di sonate a solo»: *le sonate per violino di Carlo Ambrogio Lonati*, tesi dottorale, Università di Bologna - Universidad Complutense de Madrid, 2022.
- MALAGÒ 2020 : G. Malagò, *Giuseppe Tartini: lettere e documenti*, 2 voll., Trieste, EUT, 2020.
- MARGULIS 2013 : E. H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, New York, Oxford University Press, 2013.

- MARINO 2013 : G. B. Marino, *L'Adone*, ed. critica e commento a cura di E. Russo, 2 voll., Milano, BUR, 2013.
- MAZZOTTA 2013 : G. Mazzotta, *Marino's Operatic Esthetics*, in *Word, Image, and Song. Essays on Early Modern Italy*, I, a cura di R. Cypess, B. L. Glixon e N. Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 251-264.
- MONTALI 2008 : A. Montali, *Ascoltare il Tempo. Le relazioni temporali nella musica: dalla linearità alla stasi*, Roma, Aracne 2008.
- MATERDONA 1989 : G. Maia Materdona, *Opere*, a cura di G. Rizzo, Lecce, Milella, 1989.
- MATT 2015 : L. Matt, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento: ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Verona, QuiEdit, 2015.
- MERIDA 2018 : R. Merida, *La lingua della prosa sacra del Seicento*, Pisa, F. Serra Editore, 2018.
- PANOFSKY 2013 : E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Abscondita, 2013.
- PARASCHIVESCU 2010 : N. Paraschivescu, *Francesco Durantes Perfidia-Sonate. Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie» 7, 2 (2010), pp. 203-214.
- PESTELLI 1967 : G. Pestelli, *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*, Torino, Giappichelli, 1967.
- PIPERNO 1996 : F. Piperno, *Stile e classicità corelliani: un'indagine sulla scrittura strumentale*, in *Studi corelliani v. Atti del quinto congresso internazionale (Fusignano, 9-11 settembre 1994)*, a cura di S. La Via, Firenze, Olschki, 1996, pp. 77-113.
- PIPERNO 2015 : F. Piperno, "L'armoniose idee della sua mente". *Corelli, the Arcadians, and the primacy of Rome in Passaggio in Italia: Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century*, a cura di D. Fabris e M. Murata, Turnhout, Brepols, 2015.
- PIPERNO 2017 : F. Piperno, *Architettura e musica nella Roma del Classicismo arcadico in Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico* a cura di B. Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 167-177.
- PRESSING 1993 : J. Pressing, *Relations between musical and scientific properties of time*, «Contemporary Music Review» 7, 2 (1993), pp. 105-122.
- PALLAVICINO 1662 : P. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma, 1662.
- ROSAND 1979 : E. Rosand, *The Descending Tetrachord: an Emblem of Lament*, «The Musical Quarterly» 65, 3 (1979), pp. 346-359.
- RUSSO 2008 : P. Russo, *Largo al Concertato! Alle origini del "quadro di stupore"*, «Il Saggiatore musicale» 15, 1 (2008), pp. 33-66.
- SEIFERT 1985 : H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Schneider, 1985.
- SIMON - GIDROL 1973 : R. Simon - D. Gidrol, *Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo*, «Studi secenteschi» 14 (1973), pp. 81-187.
- SILBIGER 1996 : A. Silbiger, *Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin*, «Journal of Seventeenth-Century Music» 2, 1 (1996), <https://sscm-jscm.org/v2/no1/silbiger.html>.
- SILBIGER 1999 : A. Silbiger, *Bach and the Chaconne*, «The Journal of Musicology» 17, 3 (1999), pp. 358-385.
- SISMAN 1993 : E. R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993.

- SOMMER-MATHIS 2000 : A. Sommer-Mathis, *Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*»: *Antonio Draghi da Rimini a Vienna, Atti del convegno internazionale (Rimini, 5-7 ottobre 1998)*, a cura di D. Daolmi ed E. Sala, LIM, Lucca, 2000, pp. 387-410.
- SOMMER-MATHIS 2017 : A. Sommer-Mathis, *The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena*, «*Music in Art*» 42, 1-2 (2017), pp. 73-96.
- STRAND-POLYAK 2008 : L. D. Strand-Polyac, *The Virtuoso's Idiom: Spectacularity and the Seventeenth Century Violin Sonata*, tesi dottorale, Los Angeles, University of California, 2013.
- SUTCLIFFE 2003 : W. D. Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- TAGLIACCOZZO 2003 : T. Tagliacozzo, *Musica, tempo della storia e linguaggio nei saggi di Walter Benjamin sul "Trauerspiel" del 1916*, in *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis Edizioni, 2003, pp. 39-55.
- TALBOT 2009 : M. Talbot, *Some Little-known Compositions of Torelli in the British Library*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertonani ed E. Sala, Milano, LED, 2009, pp. 371-396.
- TALBOT 2014: M. Talbot, *Eight "Double-Stopped" Fugues in A Major: Essays in the Union of Counterpoint and Violinistic Virtuosity by Corelli, Bitti, Albinoni, Carbonelli and Zuccari*, «*Ad Parnassum*» 12, 2, 2014, pp. 1-29.
- WALTHER 1732 : J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Lipsia, Deer, 1732.
- WILK 2011a : P. Wilk, *Form and Style in Italian Violin Sonata of the 17th Century*, «*Musica Iagellonica*» 5 (2011), pp. 87-162.
- WILK 2011b : P. Wilk, *The Violin Technique of Italian Solo Sonata in the 17th Century*, «*Musica Iagellonica*» 5 (2011), pp. 163-207.
- ZOPPELLI 2012 : L. Zoppelli, *Zeitliche Diskontinuität, optische Diskontinuität? Fragen zu einer Dramaturgie des Exemplarischen*, «*Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*» 33 (2009), a cura di C. Fischer e R. Rapp, Winterthur, Amadeus, 2012, pp. 213-29.