

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 19 (1999)

Artikel: Per un'indagine sullo sviluppo diacronico del linguaggio musicale di Arcangelo Corelli
Autor: Pavanello, Agnese
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835177>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Per un'indagine sullo sviluppo diacronico del linguaggio musicale di Arcangelo Corelli

Agnese Pavanello

In questo studio sono raccolti i risultati di un'indagine analitica condotta sui pezzi da camera di Arcangelo Corelli con l'intento di individuare cambiamenti stilistico-formali intervenuti nell'arco di tempo che separa le composizioni del primo periodo dalle opere più tarde. A motivare e determinare l'impostazione dell'analisi qui presentata è stata la volontà di fornire elementi concreti sui quali fondare una valutazione stilistica dei concerti dell'Opera VI, e di portare un contributo alla discussione sui tempi e modi di composizione dei lavori confluiti nell'ultima raccolta corelliana¹.

Contenute in quattro delle sei opere a stampa di Corelli che scandiscono ad intervalli diversi un'attività compositiva più che trentennale², le forme di danza hanno fornito un *corpus* sufficientemente ampio di testi confrontabili

1 Questo lavoro nasce da uno studio specificatamente dedicato alla discussione dei problemi relativi alla composizione e alla datazione dell'Opera VI di Corelli (in merito, si rimanda alle osservazioni riassuntive finali). Cfr. Agnese Pavanello, *L'Opera VI di Arcangelo Corelli: problemi di cronologia e di stile*, Tesi di Laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, A.A. 1990–91. La decisione di pubblicare questo articolo, che risente di un'impostazione legata al contesto d'origine che ne forniva i presupposti, è maturata in seguito alla lettura di uno studio di Michael Talbot nel quale sono forniti in una chiara e ricca sintesi molti dati precisi sui cambiamenti dello stile di Corelli: "Stylistic evolution in Corelli's music" in: *Studi Corelliani V, Atti del Quinto Congresso Internazionale (Fusignano, 9–11 settembre 1994)*, a cura di S. La Via, Firenze 1996, pp. 143–158.

Il presente contributo, nel portare osservazioni su aspetti e dettagli inediti, si affianca a tale studio col quale condivide molti risultati analitici, a conferma della validità delle procedure d'analisi qui seguite. Si coglie l'occasione per ringraziare i diversi lettori di questo articolo per le osservazioni e i consigli ricevuti, e per averne incoraggiata la pubblicazione. Si avverte che, per non appesantire il testo di troppi dettagli, si utilizzano le note a piè di pagina per fornire esempi o delucidazioni pertinenti alla trattazione.

2 Comprendono forme di danza l'Opera II (Roma, G.A. Mutij, 1685), l'Opera IV (Roma, G.G. Komarek, 1694), la seconda parte dell'Opera V (Roma, G. Pietra Santa, 1700) e dell'Opera VI (Amsterdam, J. Roger, 1714). Per i testi corelliani delle Opere II, IV e VI si fa riferimento all'edizione critica a cura dell'Istituto di Musicologia dell'Università di Basilea: Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, II, Sonate da camera, Opus II und IV*, a cura di J. Stenzl, Laaber 1983; *IV, Concerti grossi, Opus VI*, a cura di R. Brossard, Köln 1978; per l'Opera V all'edizione in facsimile (Firenze 1979). Per l'analisi dei testi dell'Opera VI si è tenuto conto solo delle parti obbligate di concertino.

sul piano stilistico-formale, e si sono rivelate un ottimo terreno di indagine delle modifiche occorse nelle procedure composite corelliane nel corso degli anni. Il loro confronto sistematico, con il conseguente rilevamento di varianti composite all'interno della forma bipartita e nell'organizzazione complessiva dei singoli cicli, ha permesso di evidenziare i principi che regolano la logica costruttiva d'insieme, nonché componenti che concorrono a definire i modi e le forme in cui si realizza la tecnica compositiva corelliana nelle diverse raccolte. L'analisi viene dunque ad illustrare diversi aspetti compositivi della scrittura corelliana e a documentarne una 'evoluzione' che trova corrispondenze in fenomeni stilistici osservabili su più ampia scala.

Nota sull'analisi

Sono stati adottati dei parametri analitici che si sono ritenuti adeguati a focalizzare soprattutto le componenti 'macrostrutturali', cioè di chiara percepibilità e di diretta influenza sull'orientamento della sintassi complessiva³. Nell'approccio all'analisi si è tenuto costantemente presente quanto emerge in merito ai principi compositivi dalle trattazioni teoriche dell'epoca (ad esempio, il valore della distinzione delle cadenze nella logica motivico-armonica)

3. Indagini su diversi singoli aspetti del linguaggio musicale corelliano, svolte sulla base di svariati approcci analitici, sono state affrontate, con esiti diversi, nel corso degli ultimi convegni dedicati a Corelli. Cfr. in particolare, in: *Nuovissimi Studi Corelliani, Atti del Terzo Congresso Internazionale* (Fusignano, 4–7 settembre 1980), a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze 1982; Christoph Wintle, "Corelli's Tonal Models. The Trio Sonatas Op. III, n. 1", pp. 29–67; Mario Baroni, "Problemi di fraseggio nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli", pp. 71–95; Rossana Dalmonte, "Procedimenti di chiusa nelle sonate a tre di Arcangelo Corelli", pp. 97–116; in: *Studi Corelliani IV, Atti del Quarto Congresso Internazionale* (Fusignano, 4–7 settembre 1986), a cura di P. Petrobelli e G. Staffieri, Firenze 1990; Carlo Matteo Mossa, "Ostinati e variazioni nell'Opera di Arcangelo Corelli. Una proposta di interpretazione del valore normativo delle raccolte corelliane", pp. 1–32; Cesare Corsi, "Formule di ostinato nelle sonate a tre e nell'Opera V di Arcangelo Corelli", pp. 55–84; Luca Tutino, "Procedimenti tematici nei fugati delle sonate a tre", pp. 109–121; in: *Studi Corelliani V* (vedi nota 1); Anna Rita Adressi, "Lo stile corelliano: un'analisi per 'argomenti'", 185–208; Cesare Corsi, "Gli 'affetti del patetico italiano' negli 'squisiti gravi' corelliani", pp. 211–226; Lelio Camilleri, Francesco Carreras, Piero Gargiulo, "Esempi di applicazione del 'time span reduction' nell'analisi computazionale della struttura armonica: sei allemande dall'Opera IV di Corelli", 229–248; Rossana Dalmonte, "La melodia del violino solista nelle sonate Opera V di Corelli", pp. 251–279; Paolo Teodori, "Corelli e lo stile rigoroso: la lezione di Matteo Simonelli", pp. 283–301; Gregory Burnett, "Bizzarrie ritmiche nelle sinfonie di Stradella e le sonate di Corelli", pp. 305–324.

ed in particolare degli scritti di Giovanni Maria Bononcini, Lorenzo Penna ed Angelo Berardi⁴.

L'impostazione analitica è stata condizionata dagli interrogativi da cui l'indagine ha preso le mosse e non è esente dai limiti impliciti in ogni lavoro di analisi, necessariamente rivolto a privilegiare alcuni aspetti su altri in rapporto al tipo di interesse motore dell'indagine. La cura nell'applicazione conseguente dei metodi di rilevazione su un insieme di testi opportunamente selezionato riesce tuttavia a garantire l'affidabilità dei dati raccolti anche nel caso in cui alcuni aspetti non siano descrivibili in modo univoco a causa delle possibili diverse prospettive analitiche (è il caso di tutto quanto riguarda in particolare la sfera motivico-tematica)⁵.

L'analisi non si sottrae alle difficoltà insite nella descrizione di strutture composite per le quali non è disponibile un vocabolario comune di termini univocamente significanti rispetto ad un determinato contenuto. Ci si è premurati tuttavia di fornire una descrizione il più possibile chiara dei fenomeni osservati cercando di far riferimento ad una terminologia di comprensione generale.

⁴ Giovanni Maria Bononcini, *Musico Pratico*, Bologna, Monti, 1673 (repr. Hildesheim 1969); Lorenzo Penna, *Li primi Albori musicali*, Bologna, Monti, 1673 (rist. anast. della 4. ed. Bologna 1684, Bologna 1969); Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna, Monti, 1687 (rist. anast. Bologna 1970); Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna, Monti 1689 (rist. anast. Bologna 1970). Per una visione d'insieme della teoria musicale in Italia nel secolo diciassettesimo, cfr. Renate Groth, "Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert", in: *Geschichte der Musiktheorie*, a cura di F. Zaminer, vol. 7, Darmstadt 1989, pp. 307–379.

⁵ In proposito, cfr. quanto osserva Carl Dahlhaus in "Some models of unity in musical form", in: *JMT* 19/1 (1975), pp. 2–30; inoltre quanto si sottolinea circa la mancanza di chiarezza concettuale e terminologica nelle categorie analitiche d'impiego comune in Rainer Schmitt, "Das Problem der musikalischen Formbestimmung", in: *ZfMth* 8/2 (1977), pp. 14–21.

I. Organizzazione formale delle ‘suites’ corelliane

delle modifiche occorse nelle procedure compositive corelliane

La visione complessiva dell’articolazione delle danze nelle sonate e nei concerti da camera di Corelli mostra, a dispetto dell’apparente regolarità strutturale offerta dalla ricorrenza di determinate disposizioni, una certa libertà formale⁶, sostanzialmente vincolata, però, al rispetto del principio della progressiva intensificazione metrico-ritmica (vedi Tavola I in appendice). Le danze si alternano perlopiù seguendo il criterio del procedere dal ‘lento’ al ‘veloce’⁷: il tempo binario semplice (C) contraddistingue i brani iniziali dall’incedere lento o moderato; il ritmo binario composto (6/8; 12/8), binario ‘alla breve’ (C) o ternario (3/4 o 3/8) invece i pezzi finali dal carattere più vivace⁸. In due sonate dell’Opera II sono inclusi movimenti privi di esplicati

6 Nell’Opera II, si possono rilevare alcune caratteristiche costanti nella disposizione delle danze (ad esempio l’inserimento costante dell’allemanda, la posizione della sarabanda come seconda danza e della gavotta e della giga come danze finali). Tuttavia si distinguono almeno sette ordini diversi nella presentazione dei pezzi. Gli schemi di disposizione salgono a dieci nell’Opera IV. Nella raccolta, nonostante la parvenza di maggior regolarità rispetto all’Opera II conferita dalla presenza costante del preludio introduttivo, pressoché ogni sonata differisce nella sua articolazione interna, al pari di quanto si verifica anche nell’Opera V. Cfr. Jürg Stenzl, “Einleitung”, in: Corelli, *Sonate da camera* (v. nota 2), pp. 15–17. Nell’Opera VI ogni concerto si articola secondo un disegno proprio, anche se nell’insieme prevalgono due disposizioni principali. Il nono ed il decimo concerto presentano la successione preludio allemanda corrente e minuetto finale. Gli ultimi due concerti hanno in comune il preludio iniziale e la successione sarabanda giga finali (vedi Tavola I). Sul significato dell’assetto strutturale della sonata da camera corelliana in rapporto alle raccolte di danze stampate precedentemente in Italia, cfr. John Daverio, “In search of the sonata da camera before Corelli”, in: *AML* 57 (1985), pp. 195–214.

7 ‘Lento’ e ‘veloce’ si intendono esclusivamente come indicazioni di ordine generale, funzionali all’evidenziazione del passaggio dall’andamento moderato iniziale alla vivacità ed animazione finali all’interno di un ciclo compositivo.

8 In proposito vale la pena sottolineare che, in ossequio al principio espresso, l’allemanda, danza binaria in C che negli esempi corelliani dall’Opera IV in avanti è sempre agogicamente mossa (in Allegro, Presto o Vivace), presenta un andamento lento (in Adagio o Largo) qualora si trovi in posizione di apertura delle sonate, come accade nelle tre sonate dell’Opera II che sono sprovviste di preludio. Parallelamente, la sarabanda, danza ternaria agogicamente lenta (perlopiù in Largo 3/4), assume il carattere di danza veloce quando venga collocata in posizione finale (cfr. la sarabanda della sonata ottava dell’Opera IV notata in 6/8 in Allegro). Giga e gavotta sono solitamente situate in posizione conclusiva in qualità di danze di andamento vivace, così come il minuetto, secondo quanto indica la stessa indicazione di misura: infatti la gavotta è notata di solito in C ; la giga generalmente in 6/8 (o C 6/8), 12/8 (o C 12/8); il minuetto in 3/8 (o C 3/8). Il principio della progressiva intensificazione metrico-ritmica viene osservato da Corelli in modo rigoroso nell’Opera II. Nell’Opera IV fanno invece eccezione, ad esempio, i preludi delle sonate sesta e decima (il secondo costituito da più sezioni), che presentano solo poche battute introduttive in Adagio di preparazione all’Allegro seguente.

riferimenti a forme di danza: l'Adagio della terza sonata e il Grave della quarta, scritti ambedue in 3/2, vengono impiegati al posto della sarabanda, della quale occupano infatti la posizione di movimento intermedio di andamento lento tra danze di tempo più mosso. Nell'Opera IV, invece, in metà delle sonate si trovano tempi lenti intermedi (tutti notati in C). Nell'Opera V si incontrano due Adagi in tempo ternario nelle sonate nona e undicesima: in quest'ultima, ad eccezione della gavotta finale, non ci sono altre esplicite forme di danza; al loro posto Corelli inserisce un Allegro in C e un Vivace in 3/8. Tutti i quattro concerti da camera dell'Opera VI includono un movimento in Adagio, che, nel caso del nono e del decimo concerto, costituisce l'unica sezione di tempo lento tra danze in Allegro o Vivace⁹. Oltre ai movimenti in Adagio nel decimo e nel dodicesimo concerto trovano posto anche dei movimenti binari in Allegro, scritti in veloci figurazioni di semicrome (vedi Tavola II). A partire dall'Opera IV i movimenti e i passaggi in Adagio o Grave, impostati costantemente in modo minore e conclusi da una formula cadenzale di sospensione alla dominante, si trovano inseriti soltanto in cicli di impianto maggiore, e vengono scritti nella tonalità relativa, configurandosi così come movimenti intermedi di modo contrastante¹⁰.

Dalla disamina globale dei cicli da camera nelle diverse raccolte è ben rilevabile un graduale ampliarsi del disegno formale d'insieme: dai tre o quattro pezzi nelle Opere II e IV si passa ai quattro o cinque dell'Opera V; quindi al numero stabile di cinque brani nell'Opera VI (tra i quali è compreso sempre un tempo 'libero' o almeno un movimento o sezione di modo contrastante). L'allargamento formale, che interessa la disposizione complessiva dei singoli cicli compositivi, si può cogliere anche nell'organizzazione interna delle singole danze. Se si confrontano le lunghezze medie dei brani di ogni

⁹ Gli Adagi in 3/4 dei concerti nono decimo ed undicesimo, a differenza di brani quali l'Adagio della terza sonata dell'Opera II o i Grave della nona e della decima sonata dell'Opera IV, non possono considerarsi movimenti veri e propri: si configurano infatti come sequenze di accordi sospensivi su uno schema ritmico fisso, sul quale accordi si alternano a momenti di silenzio. Costituiscono dunque sezioni prive di individualità motivica di passaggio tra danze diverse o, nel caso dell'undicesimo concerto, di introduzione al movimento seguente (l'Andante Largo) – anche se di forte impatto 'retorico' –. Nell'Opera II Corelli non include mai passaggi simili, riscontrabili per contro nell'Opera IV (cfr. il Grave delle sonate seconda e settima). L'Adagio in C del dodicesimo concerto è invece caratterizzato dal 'tremolo': le successioni accordali vengono realizzate in accordi ribattuti di crome. Nella prima sonata dell'Opera IV si trova il primo esempio corelliano di Adagio realizzato con il 'tremolo', effetto impiegato all'epoca generalmente in movimenti dal carattere di lamento (reso esplicito negli esempi corelliani dalla presenza nel basso del tetracordo discendente in apertura). Cfr. Stewart Carter, "The string tremolo in the 17th century", in: *EM* 19 (1991), pp. 43–59.

¹⁰ Fa eccezione solo il breve passaggio in Grave della seconda sonata dell'Opera IV impostata in modo minore.

raccolta, è possibile infatti visualizzare l'incremento in lunghezza progressivo e continuo di tutti i tipi di danza nell'arco di tempo che separa l'Opera II dall'Opera VI¹¹. La tendenza all'espansione dà di per sé indicazione di varianze composite, rilevabili dall'analisi delle strutture tonali e motivico-tematiche.

II. Percorsi tonali

Nella organizzazione tonale dei pezzi Corelli si attiene perlopiù a schemi costruttivi ricorrenti¹². La prima parte delle danze è composta generalmente nell'ambito delle aree tonali della tonica e della dominante (nel modo minore, della tonica e della relativa maggiore) e si mantiene pertanto tonalmente piuttosto stabile; altrettanto definito risulta il rapporto tra costruzione tonale e distribuzione fraseologica. Nella seconda parte si assiste solitamente al passaggio alla tonalità relativa: vengono comunque toccate aree tonali diverse rispetto alla prima e trovano posto sequenze modulanti.

11 La lunghezza media dei brani di ogni raccolta è stata calcolata riducendo ad un comune denominatore le indicazioni di tempo non coincidenti. Ad esempio, per trovare il valore corrispondente alla lunghezza media della giga (notata in 3/8, 6/8, 12/8, C) si è assunta come unità di misura la battuta binaria semplice o composta (C o 12/8), in base alla quale si è calcolato il numero di battute delle gigue in tempo diverso (ad esempio, le 50 battute in 6/8 della giga Op. II, 4 diventano 25 in rapporto all'unità di misura assunta). Sommando il numero di battute di ogni danza così ottenuto, e dividendo la somma globale per il numero di danze dello stesso tipo all'interno della medesima raccolta, si è prodotto un indice numerico corrispondente alla lunghezza media di ogni danza. (Da tale operazione si sono escluse gavotte e sarabande che non si prestano strutturalmente ad un'analisi secondo una prospettiva di 'sviluppo' in dimensioni, in quanto costruite su un numero di battute pressoché standardizzato.)

12 Indici numerici relativi alla lunghezza media delle diverse danze nelle quattro raccolte:

	Op.II	Op.IV	Op.V	Op.VI
Allemanda	24.2	28.1	28.5	37
Corrente	32.4	48.1	74	59
Giga	22.1	26.7	36.5	38
Tempo di Gavotta	27	48.3	54	

Il valore relativo alla corrente dell'Opera V non è un valore medio: la sola corrente della raccolta si compone di 74 battute, lunghezza raggiunta anche dalla seconda delle due correnti dell'Opera VI (73 battute). Nell'Opera V vi è un solo esempio di Tempo di gavotta. Per apprezzare il graduale ampliarsi delle proporzioni, che viene ad investire anche i preludi, risulta parimenti indicativo il confronto tra il numero minimo e massimo di battute di cui si compone ogni tipo di danza nelle diverse raccolte.

12 I percorsi tonali si sono tracciati evidenziando le cadenze che definiscono le aree tonali, cioè le cadenze perfette di valore strutturale (per una descrizione dettagliata di tali percorsi si rimanda alla tesi di laurea citata a nota 1 in cui, alle pagine 135–151, sono riportati tutti gli schemi tonali delle danze). Tali cadenze si qualificano come 'principali',

Rispetto all'Opera II, si può notare che nell'Opera IV viene ad acuirsi il contrasto armonico-tonale tra le due parti della forma binaria¹³. La coincidenza armonica tra la conclusione della prima parte e il punto di avvio della seconda (da cui si modula più o meno repentinamente a una diversa area tonale), pressoché costante nell'Opera II, viene assai spesso meno nell'Opera IV¹⁴. Il cambiamento improvviso di modo all'inizio della seconda parte diviene ancor più frequente nell'Opera VI, effetto soprattutto dell'impiego delle progressioni modulanti entro una architettura tonale chiaramente definita. Nella conduzione armonica della seconda parte della danza si può notare che le tonalità del secondo e terzo grado rispetto alla scala di riferimento (cioè della sopratonica e della mediante minori) assumono un rilievo progressivamente crescente: in corrispondenza con l'adozione della ripresa nella seconda parte di materiale esposto nella prima, la sezione modulante viene composta secondo uno schema armonico fondato sulle funzioni di tonica, sottodominante e dominante della relativa minore¹⁵.

in quanto presentano caratteristiche che ne mettono in rilievo la funzione sia in relazione allo svolgimento tonale che all'articolazione del fraseggio. La cadenza perfetta, preparata dall'armonia di sottodominante (sul secondo o quarto grado – l'accordo sul secondo grado allo stato fondamentale o di primo rivolto, rientra funzionalmente nell'ambito della sottodominante –), non si configura infatti di per sé come cadenza principale qualora non sia assesecondata dalla linea melodica che si inclina o si spezza nella clausula cedenzale (le parti risolvono in unisono e in ottava eccetto che in certe cadenze intermedie in cui la terza dell'accordo all'acuto è funzionale alla conduzione del discorso melodico) e dal movimento del basso, scritto costantemente, se non a valori più lunghi come nelle cadenze finali, su un modulo caratteristico di crome con il salto di ottava in corrispondenza del ritardo di quarta e che termina col salto di quarta ascendente. Le cadenze di valore strutturale derivano dalla cadenza, standardizzatasi già nel XV secolo, formata dalle clausole del soprano e del tenore, cui fa da complemento il movimento del contratenor che sale di quarta o scende di quinta.

13 Sulla costruzione della forma binaria e in merito alla scelta della cadenza conclusiva della prima parte si rimanda alle osservazioni di Talbot, "Stylistic evolution" (v. nota 1), in particolare alle pp. 149–150.

14 Solo in tre danze di modo minore, la seconda parte ha inizio direttamente sulla relativa maggiore dopo la cadenza finale della prima parte sulla dominante della tonalità d'impianto: Opera II: 2, giga; 8, allemanda, Tempo di sarabanda. Nell'Opera IV la percentuale dei casi di cambiamento improvviso di modo risulta triplicata. Cfr. Op. IV: 1, allemanda; 2, allemanda; 5, allemanda; 6 giga; 9, Tempo di gavotta; 10, Tempo di gavotta; 12, allemanda; 12, giga. Tenendo presente inoltre che nell'Opera IV i pezzi di danza sono inferiori di numero rispetto all'Opera II (26 sui 30), la frequenza con cui si riscontra tale fenomeno passa da una proporzione di un caso su dieci a un caso su tre. Il subitaneo passaggio di modo, dopo la cadenza finale della prima parte sulla dominante o sulla tonica, si verifica sia in sonate in maggiore che in sonate in minore.

15 Sulla struttura tonale dell'Allegro di concerto attorno al 1700, cfr. Michael Talbot, "The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century", in: *ML* 52 (1971), pp. 8–18 e 159–172; in particolare su Corelli le pp. 12–13 e 17–18.

III. Impiego della ripresa

Parallelamente alla tendenza all'allargamento formale, si accentua nelle raccolte più tarde la propensione di Corelli a sviluppare all'interno della forma bipartita una reale struttura ternaria, determinata dalla riesposizione della sezione iniziale nella seconda parte della danza, che risulta pertanto più ampia della prima. Nell'Opera II si incontrano già due casi di impiego della ripresa su trenta pezzi di danza. Gli esempi salgono a quattro nell'Opera IV su un totale di ventisei danze, frequenza che risulta pari a quella dell'Opera V, in cui, senza tener conto dell'Allegro tripartito dell'undicesima sonata, due sono le danze con ripresa su tredici danze complessive (vedi Tavola III)¹⁶. Uno sbilanciamento più deciso in favore del modello tripartito si registra nell'Opera VI: delle dodici danze incluse nei concerti da camera, quattro risultano tripartite mentre due, i minuetti, sono effettivamente costruite su schema chiuso A B A. Metà delle danze si articolano quindi secondo il modello ternario, adottato anche nell'Allegro del decimo concerto, nonché nel preludio e nell'Allegro del dodicesimo¹⁷.

16 Si vedano le Tavole 1 e 3 dell'articolo di Talbot citato alla nota 1 ("Stylistic Evolution", pp. 145–148) che riassumono le caratteristiche strutturali nei movimenti in forma binaria delle sonate e dei concerti da camera, nonché le osservazioni ad esse correlate. Il rapporto delle lunghezze delle due parti nelle danze con ripresa oscilla tra 1 : 2,9 (Op. IV: 5, corrente) e 1 : 1,3 (Op. V: 9, giga). È significativo che nei due soli casi in cui le due parti hanno uguale numero di battute (Op. II: 6, giga; Op. IV: 9, Tempo di gavotta), la ripresa non si configuri realmente come riesposizione, ma piuttosto come citazione dell'*incipit*. Rispetto all'esempio dell'Opera II, in cui il richiamo iniziale non assume valenza di 'da capo', nel Tempo di gavotta Op. IV, 9, la ripresa è maggiormente percepibile come tale: viene costruita una frase di quattro battute, corrispondente alla frase iniziale, in cui le prime due battute vengono riesposte letteralmente, mentre le due successive vengono variate in direzione della diversa cadenza. Oltre ai casi considerati nell'Opera IV si incontra un ulteriore esempio di ripresa che non provoca uno sbilanciamento nelle proporzioni tra le due parti: nella seconda parte del Tempo di gavotta della decima sonata, viene ripresentato il secondo gruppo iniziale di quattro battute. La ripresa della seconda frase della prima parte coincide con la metà esatta della seconda parte, di lunghezza uguale alla prima e cade dopo la cadenza sospesa.

17 Schemi relativi ai tempi in Allegro tripartiti:

Op. V:11	18	+	12	+	10
	I	iii	I		
Op. VI:10	18	+	12	+	10
	V	iii	I		
Op. VI:12	36	+	12	+	28
	I	iii	I		

In ordine di frequenza, considerando complessivamente gli esempi delle quattro raccolte, la ripresa si presenta in giga, Tempo di gavotta e allemanda. Il solo esempio di corrente con ripresa si trova nell'Opera IV.

Solo a partire dall'Opera V la conclusione cadenzale della sezione modulante, prima dell'avvio della ripresa, si stabilizza sul terzo grado. È necessario sottolineare però che i pezzi che presentano tale cadenza sul terzo grado sono tutti impostati in modo maggiore, a differenza degli esempi relativi alle Opere II e IV con cadenze diverse, scritti in gran parte in tonalità minori: solo in uno dei tre casi di ripresa in pezzi di impianto maggiore dell'Opera IV (la giga della settima sonata), la parte centrale si chiude, invece che sul terzo, sul sesto grado, cioè sulla relativa. L'assenza nelle raccolte più tarde della forma con 'da capo' in lavori di modo minore è da considerare in rapporto all'uso più largo da parte di Corelli del modo maggiore¹⁸.

Negli esempi corelliani le modalità di svolgimento della ripresa possono essere ricondotte essenzialmente al suo diverso trattamento come 'da capo' abbreviato, variato o 'da capo' completo, a seconda che la riesposizione investa la frase iniziale del pezzo e si indirizzi quindi direttamente o indirettamente (qualora dopo la riesposizione la sintassi del brano si orienti in modo nuovo) alla cadenza conclusiva¹⁹, oppure coinvolga l'intera prima parte della danza. Nelle danze delle stampe più tarde la porzione di testo riesposta risulta più estesa. Nelle Opere II e IV infatti non si trovano mai riprese più di quattro o sei battute iniziali²⁰, mentre nell'Opera V si riscontrano i primi esempi di ripresa integrale o quasi integrale (Tempo di gavotta,

18 Mentre nell'Opera II il rapporto tra sonate in maggiore e sonate in minore è paritario, nella raccolta da camera successiva si sposta a favore del maggiore (sette a cinque). Se si considerano globalmente le sonate dell'Opera V e i concerti dell'Opera VI, otto sono le sonate in maggiore e quattro in minore, e solo due i concerti di impianto minore. Prendendo in esame solo la parte da camera delle due raccolte, il rapporto maggiore-minore resta dell'Opera V paritario, mentre nell'Opera VI si riscontra che la sezione analoga è interamente composta in modo maggiore. In ogni concerto però è inserito, come visto, un movimento nella relativa minore. La scelta delle tonalità dell'Opera VI è evidentemente da considerare in rapporto alle originarie scelte d'organico dei concerti, eseguiti con la partecipazioni di strumenti a fiati. In merito, cfr. Franco Piperno, "Le 'liste de' Musici e Sonatori': fonti d'archivio sulla prassi esecutiva della musica strumentale romana del primo settecento", in: *Musica e Filologia. Contributi in occasione del Festival 'Musica e Filologia'* (Verona, 30 settembre–18 ottobre 1982), a cura di M. di Pasquale con la collaborazione di R. Pierce, Verona 1985, pp. 158–166; Agnese Pavanello, "Sullo stile dell'Opera VI di Arcangelo Corelli", in: *Studi Corelliani V* (v. nota 1), pp. 161–180, in particolare 166–167 e 178–179.

19 Si concludono con la ripresa della prima frase iniziale ripetuta di seguito, ad esempio, le allemande dell'Opera VI. Come esempi di 'da capo' variato, si vedano i tempi indicati nella tavola III come Op. IV: 3, 5, 7; Op. VI: 12. Nella ripresa del Tempo di gavotta Op. IV: 3 viene citato letteralmente solo il motivo iniziale del pezzo; il discorso si indirizza poi subito ad una diversa cadenza (dominante invece della tonica della prima parte). La ripresa dell'*incipit* sancisce l'inizio della terza parte della danza costruita in modo corrispondente alla prima.

20 Sei battute riprese in Op. II: 8, Tempo di gavotta e in Op. IV: 5, corrente; quattro battute in Op. IV: 7, giga.

giga della nona sonata)²¹. Nella giga dell'undicesimo concerto dell'Opera VI l'assetto ternario determinato dalla riesposizione risulta persino svincolato dalla divisione interna dei segni di ritornello della forma binaria.

Nelle ultime due raccolte si manifesta chiaramente la tendenza ad organizzare le danze secondo un modello formale con ripresa in cui le parti A, o A e A' (qualora non vi sia un 'da capo' completo), costruite su tonica e dominante, siano equilibrate e più ampie della parte modulante B: scritta sul primo, quarto e quinto grado della relativa minore, la parte centrale si conclude sulla dominante della relativa minore (cioè sul terzo grado rispetto alla tonalità d'impianto), tonalità che viene a stabilire un polo tonale di valore 'autonomo' e di definita funzione strutturale.

Evidenti appaiono le analogie con i principi di organizzazione formale in ambito vocale. L'affermazione del modello strutturale tripartito trova precise rispondenze nella contemporanea 'evoluzione' formale dell'aria con 'da capo'²². Il progressivo ampliamento della struttura dell'aria si viene realizzando – per esprimersi in termini elementari e secondo una prospettiva per convenzione formalistica – proprio nell'allargamento della parte A rispetto alla parte B, che, se pur di dimensioni ridotte, acquista una più decisa funzione di contrasto rispetto alla prima²³.

21 Nella giga della sonata nona viene ripresa tutta la prima parte fino alla cadenza sulla tonica, mentre viene esclusa la frase finale della prima parte che porta alla cadenza sulla dominante.

22 La diffusione della forma dell'aria con 'da capo', di contemporaneo svolgimento rispetto al percorso creativo corelliano, può essere seguita chiaramente nella produzione vocale di Alessandro Scarlatti. La sua prima opera conosciuta, *Gli Equivoci del sembiante* del 1679, non offre esempi di aria col 'da capo' che per struttura e proporzioni siano paragonabili a quelli che compaiono in lavori posteriori (ad esempio, già ne *La Statira* IV del 1690, nel *Massimo Puppiano* del 1693); l'aria con 'da capo' si afferma nei lavori di Scarlatti fino a diventare modello formale esclusivo nelle opere più tarde. È interessante notare che, così come avviene nei pezzi corelliani, fin dai primi esempi scarlattiani, la conclusione della parte B, nelle arie con 'da capo' in modo maggiore, cade di frequente sul terzo grado o mediante (cfr. le arie del *Massimo Puppiano*); questo diventa approdo tonale costante nelle opere tarde, ad esempio nella *Griselda* (cfr. Alessandro Scarlatti, *The Operas*, a cura di D.J. Grout, Cambridge Massachussetts 1974–; vol. III, *Griselda*, a cura di D.J. Grout e E.B. Hughes, 1975; vol. V, *Massimo Puppiano*, a cura di H. Colin Slim, 1979; vol. IX, *La Statira*, a cura di W.C. Holmes, 1985. Sul trattamento dell'aria nelle opere tra il 1700 e il 1721, cfr. Donald J. Grout, *Alessandro Scarlatti, An Introduction to his Opera*, Berkeley-Los Angeles 1979, pp. 98–109). In merito alle relazioni strutturali tra aria e concerto, cfr. Norbert Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert* (= Studien zur Musik 9), München 1991, in particolare le pp. 272–286; Pavanello, "Sullo stile" (v. nota 18), pp. 168–175.

23 Cfr. Reinhart Strohm, "Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)", in: *AnM* 16 (1976), I vol., pp. 195–221. Sul significato del 'da capo', privo all'epoca di autonomo significato formale, e sulle scelte terminologiche relative alla morfologia dell'aria, si vedano le pp. 181ss. dello stesso volume.

IV. Progressioni modulanti

Nella forma binaria o bipartita le progressioni modulanti vengono impiegate essenzialmente nel corso della seconda parte come strumento di allargamento dello spazio tonale. Nell'Opera II si incontrano solo brevi e sporadici passaggi con tale funzione (soprattutto in allemande e gighe). Corelli privilegia infatti in questa raccolta il criterio della simmetria nella costruzione delle danze²⁴. Il bilanciamento delle parti, in cui la corrispondenza di frasi e cadenze è mantenuta attentamente, nonché la loro estensione contenuta, lasciano uno spazio limitato alle progressioni modulanti che si trovano collocate più spesso non tanto all'inizio della seconda parte (come consueto nelle raccolte successive) quanto invece dopo la prima cadenza principale, e conducono perlopiù rapidamente alla tonica d'impianto (es. 1)²⁵. Nella scrittura dei passaggi modulanti dell'Opera II rimane forte l'interesse melodico-contrappuntistico: la parte del basso, infatti, mantiene generalmente un ruolo melodicamente significativo, non limitandosi a fornire il sostegno armonico (es. 2). L'attenzione alla costruzione motivico-fraseologica finisce per prevalere sulla disposizione all'esplorazione armonica, al punto che l'impiego delle progressioni modulanti non assume nella raccolta una specifica funzione di contrasto tonale a livello strutturale²⁶.

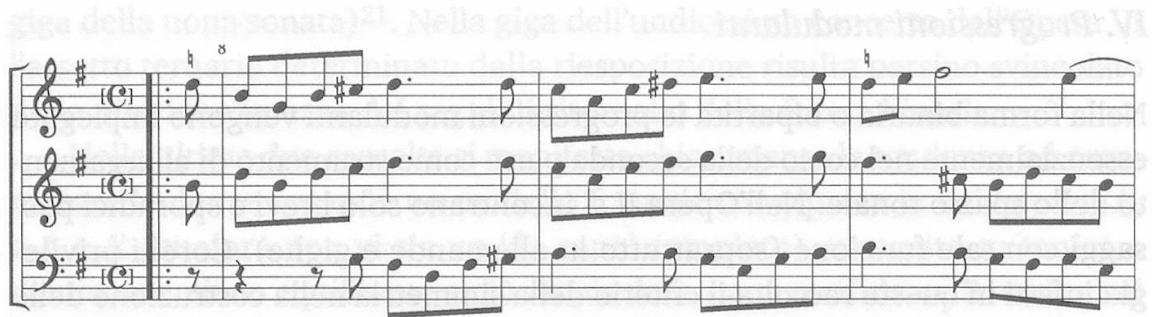


Es. 1: Op. II, 1: Allemanda (Re), bb. 12–14

24 Cfr. nel paragrafo successivo quanto attiene i procedimenti di correlazione motivica degli *incipit*.

25 Cfr. Op. II: 1, allemanda, bb. 12–14 (riportate nell'es. 1); 2, allemanda, bb. 15–18; 9, giga, bb. 11–13; 10, allemanda, bb. 17–19.

26 Il passaggio modulante che si trova nella giga della settima sonata è l'unico chiaro esempio relativo all'Opera II di progressione modulante impostata omofonicamente sulle funzioni tonali fondamentali.



Es. 2: Op. II, 4: Allemanda (mi), bb. 8-10

Le caratteristiche delle progressioni cambiano visibilmente nelle raccolte successive: il trattamento risulta mutato per effetto, innanzitutto, dell'adozione di una scrittura più spiccatamente omofonica, nella quale i ruoli melodico e armonico si trovano spesso del tutto distinti (es. 3). A differenza dei brevi passaggi modulanti della raccolta precedente, in cui le alterazioni sono nella sostanza transitorie e di più immediata influenza sul piano melodico, nell'Opera IV le progressioni, più estese e diffuse, di solito collocate in apertura della seconda parte, rivestono una funzione più definita rispetto alla conduzione tonale. Il loro punto di approdo coincide chiaramente con il raggiungimento della cadenza nella tonalità di destinazione (o su un grado della scala in rapporto di funzione fondamentale rispetto alla cadenza successiva). L'area della cadenza stabilita viene raggiunta di frequente attraverso la ripetizione delle sequenze su gradi contigui in senso ascendente (oppure, a seconda del polo armonico di partenza, anche discendente); moduli

Es. 3: Op. IV, 3: Corrente (La), bb. 30-40

orientati in senso opposto vengono quindi ad allentare o riequilibrare la tensione armonica in direzione del suo successivo scaricamento sulla sottodominante o sulla dominante della tonalità d'impianto (che si attua sia attraverso progressioni, sia per mezzo di frasi o formule cadenzali non organizzate su moduli sequenziali)²⁷. Le progressioni trasportate di grado coinvolgono generalmente la tonalità relativa; il cambiamento di modo si inserisce nell'ambito della progressione e la relativa rimane sostanzialmente nel campo delle funzioni della tonalità d'impianto (es. 4)²⁸.

Es. 4: Op. IV, 12: Giga (si), bb. 9–13

Nell'Opera IV ricorrono progressioni in cui il modulo sequenziale viene riproposto alla quarta superiore e quindi, di seguito, al grado superiore, cioè alla quinta²⁹. La precisa direzionalità armonica delle sequenze è sottolineata

27 Ad esempio si veda nella seconda sonata la costruzione della prima sezione della seconda parte dell'allemanda e, nella quarta, quella della giga.

28 Le sequenze modulanti si muovono di consueto dal V al IV e al vi grado (dalla dominante alla relativa minore passando per la sottodominante); dal III al iv o al i (dalla relativa maggiore alla sottodominante o alla tonica); dal vi al V o IV (dalla relativa minore alla dominante o sottodominante); dal i al III (cioè dalla tonica alla relativa maggiore). La tonalità relativa minore rimane sempre essenzialmente nell'ambito della funzioni della tonalità d'impianto, ad eccezione che nelle danze con 'da capo'. In passaggi modulanti alla relativa maggiore viene dato maggiore peso ai legami di tipo dominantico. Invece nell'Opera II anche la dominante della relativa maggiore viene impiegata con valore essenzialmente melodico, come grado della scala minore su cui viene trasferita la formula sequenziale.

29 Si veda ad esempio la corrente della prima sonata.

dalla ripetizione del modulo sequenziale sulle funzioni fondamentali – tonica sottodominante e dominante – della scala di riferimento e dalla articolazione interna del modulo stesso informata dalla cadenza V I. L'armonia di sottodominante assume nella raccolta un ruolo decisivo non solo in preparazione della cadenza, ma anche come conclusione dell'area tonalmente instabile, in relazione diretta con la tonalità d'impianto³⁰.

Nelle danze con ripresa, l'area centrale modulante è costruita, come si è visto, sui gradi fondamentali di tonica, sottodominante e dominante della relativa minore; essi risultano chiaramente definiti grazie all'insistenza all'interno dei moduli sequenziali sul passaggio tonica-dominante-tonica, e ulteriormente precisati da cadenze principali negli esempi delle raccolte più tarde. L'impiego della tonalità relativa, non limitato al cambiamento modale di valore prevalentemente chiaroscurale, viene ad acquistare pertanto un'importanza strutturale nuova (es. 5).

Es. 5: Op. IV, 9: Gavotta (Si b), bb. 29–38

Nelle Opere V e VI la chiarezza armonico-tonale è caratteristica permanente delle progressioni. Dall'Opera IV in avanti si può notare che non soltanto corrente e Tempo di gavotta vengono elaborati con l'impiego di progressioni modulanti, ma anche le danze soggette ad un disegno formale più

30 Si veda Op. IV: 2, corrente, 12, giga (nell'es. 4). Sul valore conclusivo della sottodominante, cfr. Dubowy, *Arie und Konzert* (v. nota 22), p. 290.

rigido (come la gavotta dell'Opera IV e le sarabande dell'Opera V) introducono all'interno del loro schema moduli sequenziali di interesse armonico³¹. Nell'Opera VI l'allargamento delle progressioni viene raggiunto per mezzo della ripetizione del modulo sequenziale sul medesimo grado, in qualche caso anche come effetto della contrapposizione Soli-Tutti. Caratteristico è il trattamento del basso, il cui moto oscillatorio tocca ripetutamente sensibile e tonica sui diversi livelli tonali, ribadendo così inequivocabilmente il senso tonale ed il valore armonico-funzionale della progressione (es. 6).

Es. 6: Op. VI, 10: Allemanda (Do), bb. 16–20

Un esame delle progressioni modulanti permette dunque di evidenziare alcuni cambiamenti che intervengono nell'organizzazione e nel trattamento del materiale a partire dalla seconda raccolta da camera; questi non interessano soltanto l'aspetto armonico-strutturale, ma risultano espressione anche di mutati principi di costruzione motivico-tematica.

V. Procedimenti di correlazione motivica

V.i. Correlazioni interne alle singole danze

Per creare delle simmetrie precise all'interno della forma di danza e al tempo stesso per collegare tra loro più movimenti di uno stesso ciclo, Corelli fa ricorso a procedimenti di correlazione motivica. Il collegamento tra le due parti della danza viene attuato essenzialmente attraverso la corrispondenza dei loro *incipit* o delle rispettive sezioni finali, procedimenti paralleli utilizzati qualche volta anche in combinazione³². Nel primo caso, il motivo iniziale si trova ripreso in apertura della seconda parte pressoché letteralmente

³¹ Ad esempio nella coreografia Op. VI, 10. Cfr. tavole 2 e 3 in Talbot, "Stylistic evolution", fn. nota 13, pp. 150–151.

³² Le forme di ballo basate sul *menuet* (M. Quilici, *Le danze coreografiche di Corelli*, pp. 88–90).

31 Ad esempio, si veda Op. V: 7, sarabanda, bb. 9–12.

32 Si veda la tavola 3 di Talbot citata a nota 16.

(o con varianti tali da non impedirne l'immediata riconoscibilità) sulla tonica, sulla dominante o sulla relativa maggiore, e viene generalmente variato subito in direzione della cadenza (es. 7).

Es. 7: Op. II, 3: Allemanda (Do), bb. 1–3/I, 12–14/I

Il ricorso a tale procedimento, piuttosto frequente nell'Opera II, si riduce nelle raccolte successive, in cui si contano un numero più ristretto di casi di ritorno del medesimo *incipit* all'inizio della seconda parte (vedi Tavola IV). Esclusivamente nell'Opera II si trova utilizzata l'inversione (nonché un diverso ordine di entrate) nella riesposizione di un soggetto presentato in imitazione. Negli esempi più tardi, l'esposizione imitativa viene semplicemente riproposta su un'altra tonalità, perlopiù sul quinto grado³³. A partire dall'Opera IV la corrispondenza motivica non si trova più rafforzata dall'identità tonale: la riesposizione dell'*incipit*, infatti, non viene più condotta sulla tonalità d'impianto.

Nelle raccolte più tarde Corelli riduce l'uso della correlazione motivica iniziale come citazione diretta. Nell'Opera IV si trova assai frequente un tipo di correlazione limitata alla ripresa dell'identico modulo ritmico iniziale, alla quale si accompagna una parentela melodica piuttosto vaga. Questo tipo di correlazione sostituisce collegamenti motivici esplicativi in accordo con l'inclinazione, notata sopra, verso un maggior contrasto armonico-tonale tra le due parti della danza³⁴.

33 Ad esempio si veda la corrente, Op. IV; 7.

34 Rispetto all'Opera II, i casi di correlazione metrico-ritmica nell'Opera IV risultano rad-doppiati (vedi Tavola IV).

Per correlare le due parti della danza Corelli si serve anche, per quanto in misura decisamente minore rispetto al procedimento appena esaminato, di materiale comune nelle due sezioni conclusive della forma binaria. Il procedimento non si limita all'utilizzo di una stessa breve formula cadenzale, ma consiste nella riesposizione di una porzione di testo più ampia, il cui ritorno determina un legame motivico-strutturale percepibile. Nell'Opera II si incontrano gli unici casi in cui una stessa formula cadenzale finale (doppia cadenza o frase cadenzale conclusiva) è scritta sulla tonica d'impianto nelle due parti³⁵. Nell'esempio più chiaro di corrispondenza finale dell'Opera IV – dove si trovano più spesso non tanto formule cadenzali quanto cadenze uguali – la riesposizione sulla tonica riprende le ultime tre misure della prima parte che concludeva sulla dominante (es. 8). Nell'Opera V le sezioni finali delle due parti della giga della settima sonata si concludono rispettivamente sulla dominante e sulla tonica, con un'identica frase cadenzale costruita su una formula di basso (ripetuta in eco) basata sul tetracordo discendente svolto in forma cromatica³⁶. (In questo brano viene anche adottata la correlazione tematica iniziale.)

12

Soprano: $\begin{array}{ccccccccc} \text{6} & \# & & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 \end{array}$

Alto: $\begin{array}{ccccccccc} \text{6} & \# & & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 \end{array}$

Bass: $\begin{array}{ccccccccc} \text{6} & \# & & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 \end{array}$

29

Soprano: $\begin{array}{ccccccccc} \text{6} & 3 & & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 \end{array}$

Alto: $\begin{array}{ccccccccc} \text{6} & & & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 \end{array}$

Bass: $\begin{array}{ccccccccc} \text{6} & & & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 \end{array}$

Ex. 8: Op. IV, 4: Giga (Re), bb. 13–15, 29–31

35 Ad esempio nella corrente Op. II: 10. Cfr. le tavole 2 e 3 in Talbot, "Stylistic evolution" (v. nota 1), pp. 150-151.

36 Le formule di basso basate sul tetracordo, largamente impiegate specialmente a partire dall'Opera IV, avendo come punto di partenza la tonica, comprendono il tetracordo con semitono all'acuto nel modo maggiore, col semitono al grave nel minore.

6

9

11

13

The musical score for Op. VI, 9: Allemanda (Fa) spans four systems of music. System 1 (measures 26-28) shows the treble and bass staves with sixteenth-note patterns, and the double bass staff with sustained notes. Measure 26 starts with a common time signature, followed by a 6/4 measure with a bassoon entry, then a 5/4 measure, and finally a 3/4 measure. System 2 (measures 29-31) continues the sixteenth-note patterns, with the bassoon re-entering in measure 31. System 3 (measures 32-34) shows the treble and bass staves with sixteenth-note patterns, and the double bass staff with sustained notes. The score concludes with System 4 (measures 35-37), which follows the same pattern.

Es. 9: Op. VI, 9: Allemanda (Fa), bb. 6-15, 26-35

Nell'Opera VI hanno sezioni finali corrispondenti l'allemanda del nono concerto e la corrente del decimo³⁷. Nell'allemanda, il secondo finale riprende sulla tonica la seconda sezione della prima parte (che si chiude sulla dominante) in forma variata nella parte centrale, laddove cioè viene attuato il 'taglio' (es. 9). Nella corrente, la corrispondenza motivica investe la progressione su basso discendente di grado che conduce alla cadenza finale: la sequenza, costituita da una frase cadenzale di otto battute, viene ripetuta con lo scambio di parti dei violini. Rispetto agli esempi delle stampe precedenti, nell'Opera VI l'area della riesposizione coinvolge una porzione di testo più ampia, e, nel caso dell'allemanda, non risulta limitata alla ripresa della frase orientata alla cadenza finale. La corrispondenza tematica si estende all'intera seconda metà della prima parte nella corrente, mentre nell'allemanda addirittura ai due terzi. Il materiale comune copre circa la metà della lunghezza complessiva dei brani.

I procedimenti esaminati si dimostrano direttamente funzionali ad un assetto strutturale di tipo binario³⁸. Infatti, dove il modello tripartito trova piena espressione, cioè nelle Opere V e VI, è chiaramente rilevabile che le correlazioni motiviche degli *incipit* o delle sezioni finali delle due parti della danza costituiscono una procedura alternativa all'impiego della ripresa. Nell'Opera VI in particolare, si può notare che tutte le forme di danza, con la sola eccezione della corrente del nono concerto e delle danze su schema fisso (gavotta e sarabanda), sono costruite su modelli strutturali con riesposizione, sia essa di tipo binario o ternario. Parallelamente a quanto è emerso dalla disamina delle danze con ripresa, anche nell'organizzazione della forma binaria si manifesta l'inclinazione a seguire un chiaro modello 'tematico-strutturale' contraddistinto da un'ampia area di riesposizione³⁹. Per quanto nell'Opera VI 'modelli tematici' di tipo binario e ternario siano compresenti, le percentuali del loro impiego sembrano accordare la preferenza alla disposizione tripartita nella fase più tarda della produzione corelliana⁴⁰.

37 Anche nella corrente del nono concerto c'è corrispondenza nelle sezioni finali, ma essa si limita ad investire la formula cadenzale finale, configurandosi più propriamente come corrispondenza cadenzale.

38 Gli unici esempi di ripresa dell'Opera II (Op. II: 6, giga; 8, Tempo di gavotta) presentano significativamente anche la correlazione degli *incipit*.

39 La schematizzazione formale dell'allemanda del nono concerto e della corrente del decimo si potrebbe schematizzare rispettivamente come segue: a b^d | c b'^t e a b^d | c b^t (d= dominante; t= tonica).

40 L'esito dell'indagine contribuisce a precisare, almeno in rapporto ad uno degli autori considerati, i risultati dello studio di Klaus Ferdinand Heimes, "The Ternary Sonata Principle before 1742", in: *AML* 45 (1973), pp. 222–248, volto a determinare in che modo il principio ternario della sonata emerga dalle forme tradizionali barocche.

V.ii. Correlazioni all'interno del ciclo compositivo

La correlazione degli *incipit* viene utilizzata da Corelli anche per unificare i pezzi all'interno di un ciclo. Il legame risulta più o meno evidente a seconda del trattamento che il motivo iniziale subisce nel ‘passaggio’ da una danza all’altra. Questo motivo infatti può presentarsi in forma melodicamente variata⁴¹, o, pressoché immutato melodicamente ed armonicamente, può trovarsi essenzialmente trasformato nell’aspetto ritmico⁴²; il disegno melodico, del quale può essere mantenuto solo l’elemento motivico più caratterizzante⁴³, si trova riproposto anche in forma retrograda o per moto contrario⁴⁴. Corelli applica, in sostanza, ad uno stesso nucleo tematico diverse procedure che realizzano il principio di variazione. Si vengono a stabilire delle correlazioni motiviche più sottili qualora venga dato un rilievo differenziato ai diversi elementi linguistici (di volta in volta un frammento melodico, una formula armonica, un intervallo o un ritmo caratterizzante⁴⁵).

41 Cfr. Op. II: 3, preludio, allemanda 1°; Op. IV: 4, corrente, giga; Op. V: preludio, allemanda; Op. VI: 10, preludio, allemanda.

42 Cfr. Op. II: 2, allemanda, corrente; Op. IV: 8, allemanda, sarabanda; Op. V: 7, preludio, corrente; Op. VI: 9, corrente, minuetto (nelle due danze la seconda metà del motivo iniziale è identica).

43 Nella terza sonata dell’Opera IV, ad esempio, non è percepibile un legame motivico diretto degli *incipit*: ricorrono però le stesse note (la³ e mi⁴) che creano l’intervallo melodico di quinta ascendente o discendente. Le due note costituiscono rispettivamente il punto di partenza e di arrivo del motivo iniziale del Tempo di gavotta conclusivo.

44 Cfr. Op. II: 3, preludio, allemanda 2°; Op. IV: 5, allemanda, corrente.

45 Ad esempio, nella decima sonata dell’Opera IV, la nota tenuta iniziale del primo violino e la successiva entrata all’unisono del secondo caratterizzano l’apertura del preludio: la linea melodica a note lunghe ascendente di grado viene sostenuta da una formula di basso costruita sul tetracordo discendente prolungato cadenzalmente. La linea del basso prosegue quindi discendendo di grado fino alla cadenza. Il primo violino apre l’allemanda seguente sulla medesima nota del preludio (mi³) e il secondo violino entra, come nel brano precedente, in un secondo momento sullo stesso grado (le entrate delle tre parti sono a canone, ma limitatamente alle note iniziali). Per quanto il disegno ritmico sia cambiato, il richiamo al preludio è esplicito anche nel proseguimento della melodia. La sarabanda si collega all’allemanda nell’impiego in combinazione ‘omofonica’ delle medesime note (accordo di mi maggiore) e gli stessi intervalli (di particolare rilievo l’intervallo di terza nel basso). Il disegno melodico del primo violino segue la scala discendente, ricollegandosi alla parte iniziale del basso del preludio. La corrente conclusiva si riallaccia a sua volta direttamente alla sarabanda, della quale utilizza il modulo di semiminime con l’oscillazione di terza ascendente e discendente presentato dal basso accompagnato dal secondo violino, e poi elaborato con note di abbellimento dal primo violino. Di seguito, anche la corrente è caratterizzata dalla formula a scala. Il collegamento risulta, dunque, più esplicito tra i pezzi in tempo binario da un lato, e quelli in tempo ternario dall’altro. Nei diversi brani, non viene pertanto evidenziato nello stesso modo un medesimo elemento di correlazione; vengono piuttosto accentuate componenti diverse, che tendono a dissimulare o rendere meno esplicativi i legami tematici.

Preludio Adagio

Allemanda Largo

Corrente Allegro

Gavotta Allegro

Es. 10: Op. II, 1: *incipit*

Soprattutto nell'Opera II viene adottata la tecnica della correlazione motivica iniziale: in ogni sonata pressoché tutti i pezzi risultano collegati attraverso *incipit* comuni⁴⁶. Il principio della trasformazione melodico-ritmica trova piena realizzazione ed in forma piuttosto trasparente: viene fatto largo uso di uno stesso motivo modificato ritmicamente, del quale vengono mantenute (fedelmente o comunque in forme del tutto perspicue) le caratteristiche melodiche ed armoniche (es. 10)⁴⁷.

⁴⁶ L'unica eccezione è costituita dalla nona sonata, nella quale non è riconoscibile un legame diretto.

Nell'Opera IV invece, i legami tra le danze non sono altrettanto percepibili. La parentela motivica è spesso generica e più difficile da precisare. Le trasformazioni del motivo iniziale di tipo ritmico vengono utilizzate più raramente⁴⁸. Il comune e costante ricorso a formule di basso come elemento informatore dei brani, specialmente alle formule basate sul tetracordo maggiore discendente, viene a deviare i procedimenti di correlazione, secondarizzando i legami diretti sul piano motivico delle parti superiori⁴⁹. Le formule di basso, ed in generale le formule a scala, pur configurandosi come elementi costruttivi unificatori, non si precisano di per sé come strumento di correlazione motivica se non nel contesto del loro trattamento⁵⁰. Al modulo a scala infatti, proprio perché privo di una netta individualità motivica, si possono ricondurre le elaborazioni più diverse del materiale musicale. Difficile risulta anche la valutazione del significato dell'uso degli intervalli di quarta, quinta e ottava negli *incipit*: la correlazione che può crearsi a livello intervallare non si riflette necessariamente sul piano motivico⁵¹.

47 Si vedano, in particolare, le sonate 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11.

48 I casi in cui viene utilizzato il procedimento sono piuttosto limitati. Si vedano, ad esempio, corrente e giga nella quarta sonata, preludio e corrente nella quinta allemande e sarabanda nell'ottava.

49 Cfr. Op. IV: 1, 3, 6, 9, 10, 11, 12. Le formule basate sul tetracordo discendente che chiudono con la cadenza, si allungano frequentemente fino a coprire l'intera scala. Il loro trattamento in inversione e/o in contrappunto doppio provoca da un lato il cambiamento di moto (da discendente in ascendente) e dall'altro quello di registro. Sull'utilizzazione da parte di Corelli delle formule del tipo ciaccona-passacaglia ed in generale del tetracordo discendente (con le relative derivazioni o varianti) nei procedimenti d'inizio delle sonate corelliane, cfr. Corsi, "Gli 'affetti del patetico italiano'" (v. nota 3), p. 82.

50 Per 'formule a scala' si intende in generale il trattamento melodico per linee discendenti (o ascendenti) di grado, che, in base alle regole contrappuntistiche valide all'epoca, viene ad orientare secondo percorsi determinati lo svolgimento armonico. L'espressione 'formule a scala' non viene dunque utilizzata con il valore specifico attribuitogli da Baroni ("Problemi di fraseggio", p. 82) e ripreso da Mossa ("Ostinati e variazioni", p. 4, v. nota 3), ma con un significato assai più ampio, funzionale all'evidenziazione dei principi costruttivi adottati sulla base di precisi modelli del contrappunto a due e a tre parti: si legga in merito il capitolo "Del Contrapunto sincopato, ò d'imitazione tanto di grado ascendente, quanto discendente" della *Miscellanea*, pp. 128–134, di Berardi e, dello stesso autore, il terzo libro dei *Documenti*, nel quale "si dimostra il Modo d'usare le Legature nelle Cantilene" (v. nota 4). Agli esempi dei trattati possono essere 'armonicamente' ricondotte le elaborazioni melodiche dei lavori corelliani.

51 Ad esempio, nella seconda sonata, gli *incipit* dei tre pezzi non risultano collegati direttamente sul piano motivico. L'intervallo di quarta ascendente che caratterizza l'*incipit* della parte del secondo violino iniziale, la cui melodia prosegue in linea discendente, viene sfruttato dall'allemande seguente su un grado diverso in una figurazione ripetuta in levare e in contrattempo tra i due violini. Il basso, armonicamente statico, oscilla di ottava. Gli intervalli di quinta discendente (complementare all'intervallo di quarta ascendente) e di ottava ascendente formano il motivo iniziale della corrente successiva.

In tutte le sonate dell'Opera V, ad eccezione dell'undicesima, è riscontrabile una correlazione a livello motivico più o meno perspicua tra gli *incipit* dei brani (di tutti o parte di essi). Vengono sfruttati motivi variati, intervalli caratteristici e formule a scala in combinazione, alternanza o con una diversa evidenziazione nei vari pezzi⁵². Il collegamento risulta particolarmente esplicito in alcuni casi: nella settima sonata, ad esempio, il motivo presentato all'inizio del preludio viene richiamato puntualmente nella corrente successiva. Nell'ottava sonata l'intervallo di quarta ascendente (si³ mi⁴) caratterizza tre dei quattro pezzi. Il materiale della prima frase del preludio viene utilizzato in forma contratta nella sarabanda. Nella nona sonata, come anche nelle due sonate seguenti, i motivi vengono elaborati invece tenendo a fondamento il tetracordo discendente.

Anche nell'Opera VI si possono stabilire delle connessioni tra gli *incipit* dei pezzi di uno stesso ciclo, indizio dell'attenzione costante prestata da Corelli al disegno organico dell'insieme. Nel nono concerto, ad esempio, è del tutto evidente il collegamento tematico tra corrente e minuetto. Il motivo della corrente riprende a sua volta, elaborandolo, il nucleo melodico presentato dal secondo violino all'inizio dell'allemanda precedente, al quale si lega più direttamente la melodia affidata al primo violino della gavotta. Nel decimo concerto il disegno melodico iniziale del preludio viene richiamato ed elaborato secondo modi più ricchi nell'allemanda seguente. La corrente si collega all'allemanda nella corrispondenza rilevabile tra il suo motivo iniziale a valori lunghi, accompagnato dal basso passeggiato, e le note che cadono sui tempi forti iniziali nel primo violino dell'allemanda, e su quelli deboli nel secondo (es. 11). Nei pezzi successivi, Allegro e minuetto, che instaurano una relazione reciproca di natura decisamente generica nell'impiego della formula a scala discendente nel basso, non è determinabile una parentela motivica con i precedenti⁵³.

52 Nel preludio della decima sonata, il motivo iniziale viene sostenuto dalla formula di basso costruita sul tetracordo discendente con chiusura cadenzale che ritorna nell'allemanda: la melodia è variata nella sua parte iniziale e poi ripresa fedelmente nel secondo inciso. La sarabanda, che non si collega in modo definito coi brani precedenti, è caratterizzata dalla ripetizione di uno stesso modulo sequenziale basato sulla scala discendente che costituisce un elemento in comune con gli altri brani. Nella gavotta, solo l'intervallo di quarta ascendente accomuna l'*incipit* della danza con quello dell'allemanda precedente. Aldilà di una generica comunanza di intervalli e di figurazioni, è difficile determinare legami esplicativi. Nella giga finale riappare il motivo iniziale del preludio trasformato ritmicamente e variato nella melodia. Il tetracordo discendente nel basso invece non viene mantenuto: la formula di basso risulta modificata in apertura.

53 Nell'undicesimo concerto, il preludio e l'Andante Largo sono imparentati nel disegno melodico e nel trattamento del basso per valori uniformi. Anche l'indicazione agogica del preludio è Andante Largo. Il primo violino sale dalla tonica di grado per una terza, mentre il secondo entra un tempo più tardi all'unisono, scendendo di grado e ritornando poi

Preludio
Andante Largo

Allemanda
Allegro

Adagio

sulla tonica in corrispondenza del movimento cadenzale del basso di crome. (Questo tipo di apertura, ricorrente nella produzione corelliana, ha il minimo dell'individualità motivica). Cfr. gli *incipit* della corrente del decimo concerto, del preludio del dodicesimo; inoltre, Op. IV: 1, allemanda; 7, sarabanda; 11, allemanda. Il solo esempio di apertura del genere che si trova nell'Opera II è il preludio della decima sonata.) L'allemanda, la sarabanda e la giga hanno gli *incipit* tra loro collegati, anche se nell'effetto sonoro sono alquanto differenziati. Nella sarabanda, il cui trattamento ritmico ricalca quello del minuetto, il motivo dell'allemanda viene ripreso, con lo scambio delle parti di violino, in forma ornata, inoltre modificato in conformità allo schema metrico ternario. Nella giga, attorno alle medesime note d'appoggio viene intessuta una linea melodica adeguata al carattere della danza. Nell'ultimo concerto un collegamento può essere stabilito tra tutti i brani (ad eccezione dell'Adagio). Il preludio si apre secondo la formula ricorrente già incontrata nell'undicesimo concerto. Sulle note della semplice linea melodica, vengono disegnati i motivi iniziali degli altri pezzi; è significativo che il trillo, impiegato nella sarabanda e nella giga, venga segnato anche sulla seconda nota suonata dal primo violino nel preludio, rendendo così meno 'neutro' il suo inizio e più esplicito il richiamo ai pezzi successivi. Nell'Allegro che segue il preludio, il motivo, elaborato in figurazioni di semi-crome, viene preparato da una nota in anacrusi. L'intervallo di quarta ascendente, che si stabilisce tra la nota in levare iniziale e la successiva, caratterizza anche gli *incipit* delle due danze successive.

Corrente
Vivace

Allegro

Minuetto
Vivace

Es. 11: Op. VI, 10: *incipit*

L'esame delle correlazioni iniziali si dimostra utile a focalizzare l'attenzione sui rapporti e sulle connessioni all'interno del ciclo compositivo di appartenenza; ma, a seconda delle modalità con cui vengono attuate, le correlazioni assumono peso e significato diversi, comprensibili solo alla luce di un esame globale dei pezzi. Infatti, in determinati casi il collegamento iniziale – il quale, benché possa risultare allentato sul piano motivico non è perciò meno rilevante sul piano formale – potrebbe essere immaginato come il risultato di una revisione di brani in origine slegati dalla veste di presentazione finale, cioè di una operazione finalizzata a creare sottili nessi e richiami tra movimenti composti separatamente o in tempi diversi. In merito, si dimostra esemplare il caso della corrente del decimo concerto, imparentata nell'*incipit* con il preludio e l'allemanda (es. 11): nell'unico autografo corelliano noto la danza è tramandata come brano singolo assieme alla *Pastorale* dell'ottavo

concerto, ed è scritta un tono sopra rispetto alla versione a stampa (in Re invece che in Do maggiore)⁵⁴.

Per unificare i pezzi che compongono un insieme Corelli si serve di procedimenti che coinvolgono non solo gli *incipit* ma l'organizzazione formale complessiva dell'insieme: materiale comune si trova trattato ed impiegato in forme diverse nei vari movimenti. Corrispondenze strutturali precise, estese ai pezzi nella loro interezza o limitate a sezioni di essi, si determinano qualora un medesimo disegno strutturale sia di fondamento a più brani all'interno di uno stesso lavoro. Nell'Opera II si incontrano gli unici esempi corelliani di cicli di danze interamente costruite secondo un'idea unitaria, che si ricollegano alla tradizione della coppia di danze variata rinascimentale. Ad esempio, le tre danze della prima sonata (allemanda, corrente e gavotta) hanno per fondamento una stessa griglia armonica. Nell'allemanda e nella corrente, che sono perfettamente corrispondenti sul piano melodico-armonico, le due parti delle danze sono composte in modo assolutamente simmetrico: il fraseggio è infatti regolarmente scandito da cadenze che dividono il testo in frasi di lunghezza equivalente⁵⁵. In questo caso si viene ad instaurare una duplice corrispondenza da un lato tra le due parti della stessa danza, e dall'altro tra le corrispettive parti delle due danze. Nella gavotta finale la stessa sostanza armonica è sintetizzata nello spazio limitato proprio dello schema formale della danza: nelle prime due battute, ad esempio, si concentra il percorso armonico delle prime quattro battute dell'allemanda e delle prime sette della corrente. La cadenza d'inganno, che costituisce la prima cesura del fraseggio nelle danze precedenti (nella seconda e terza battuta rispettivamente di allemanda e corrente), trova posto nella battuta iniziale, mentre la prima cadenza principale cade nella seconda metà della seconda battuta (es. 10)⁵⁶. In questa sonata, la corrispondenza tematica degli *incipit*

54 Cfr. Hans Joachim Marx, "Ein neu aufgefundenes Autograph Arcangelo Corellis", in: *AML* 41 (1969), p. 117.

55 Nella corrente, la prima cesura di fraseggio, determinata dalla cadenza, si trova, in ambedue le parti, nella terza battuta. Le frasi sono infatti composte di 7 + 8 battute nelle quali, al tempo ternario, si sovrappone una suddivisione metrica binaria, in conformità con modelli di corrente 'per ballare'. In merito, cfr. Peter Allsop, "Da camera e da ballo – alla francese et all'italiana: functional and national distinctions in Corelli's sonate da camera", in: *EM* 26 (1998), pp. 87–96. Il preludio non viene composto secondo il piano delle danze successive, ma si articola ugualmente in frasi regolari di quattro battute.

56 La gavotta, l'esempio corelliano più breve di questa forma di danza, riassume in sostanza in uno spazio dimezzato tutto il materiale musicale già esposto. Cfr. Dennis Libby, "Interrelationships in Corelli", in: *JAMS* 26 (1973), pp. 263–287. In questo articolo relativo ai procedimenti di correlazione usati da Corelli, l'autore fa cenno alla composizione interdipendente dell'allemanda e della corrente dell'Opera II, senza menzionare invece la gavotta.

è quindi espressione del trattamento al quale sono sottoposti i brani nella loro interezza⁵⁷.

Anche nel ricorso a procedimenti del tipo sopra descritto (trasformazione melodico-ritmica, trasferimento di una stessa griglia armonica) varie sono le modalità di trattamento di materiale comune. Come sottolineato per gli *incipit*, la valorizzazione differenziata degli elementi compositivi nei diversi pezzi apporta all'insieme una maggior varietà, senza che ne venga pregiudicata l'unitarietà di fondo⁵⁸.

Nell'Opera II indubbiamente il principio dell'elaborazione interdipendente dei pezzi appartenenti ad uno stesso ciclo trova piena applicazione. La corrispondenza tra i brani è trattata in modo diretto specialmente nella prima parte delle forme di danza, mentre nella seconda trovano più ampio spazio i procedimenti di variazione e diversione. Nell'Opera IV, invece, l'abitudine a costruire interi pezzi di una stessa sonata secondo una medesima struttura melodico-armonica viene mantenuta solo in alcuni casi (si vedano la corrente e la giga della quarta sonata, o l'allemanda e la sarabanda dell'ottava). Perlopiù si instaurano tra i brani di uno stesso ciclo delle relazioni meno esplicite. Nella terza sonata, ad esempio, in cui gli *incipit* risultano correlati nella scelta di intervalli

57 Anche le danze della seconda sonata sono composte secondo un disegno unitario: in allemanda, corrente e giga, viene utilizzato lo stesso materiale armonico e melodico.

Nella terza sonata, l'allemanda elabora il contenuto del breve preludio in un numero doppio di battute. La seconda allemanda non rivela tracce di una eventuale composizione in combinazione coi pezzi che la precedono, anche se il suo motivo iniziale si ricollega al motivo della prima allemanda trattato per moto contrario. Il principio compositivo della coppia di danze variata si realizza pienamente anche nella settima e nell'ottava sonata. L'allemanda e la giga della settima sono composte secondo uno stesso piano tonale e seguono le medesime successioni melodico-armoniche; la giga elabora in disegni più fioriti e in una struttura più ampia la sostanza musicale dell'allemanda, alla quale resta più vicina specialmente nella sua prima parte. Anche nella corrente viene riadattato al tempo ternario e al fraseggio della danza materiale comune, e vengono variati medesimi elementi tematici. Le prime sette battute della danza (che segue l'articolazione delle frasi in 7 + 8) riprendono le prime nove dell'allemanda tralasciando l'apertura imitativa. Le tre danze, in ognuna delle quali le due parti sono costruite simmetricamente e correlate in apertura e in chiusura, risultano composte secondo un progetto unitario.

58 Nella decima sonata, ad esempio, l'allemanda si riallaccia nello svolgimento più immediatamente al preludio, e la corrente, invece, alla sarabanda, nonostante i brani siano tutti correlati in apertura ed abbiano come comune elemento di unificazione, soprattutto nella prima parte, la formula a scala su tetracordo discendente, elaborata in modi diversi nelle tre voci.

e note comuni, le linee melodiche del preludio e della corrente vengono elaborate sullo scheletro armonico della formula di basso su tetracordo discendente. Nella sarabanda, il motivo iniziale del secondo violino della corrente viene ripreso nella parte di primo violino, ritmicamente trasformato e arricchito nel disegno melodico; nel basso di semiminime, che caratterizza la danza, vengono utilizzati moduli melodici già incontrati nel primo violino della corrente. Nella seconda parte della sarabanda il collegamento con la corrente si manifesta più immediatamente in quanto vengono mantenute le stesse successioni melodico-armoniche. L'elemento costruttivo primario del *Tempo di gavotta*, basato sul modulo melodico-ritmico del suo soggetto iniziale, riproduce in retroversione il nucleo melodico di apertura del preludio. La sonata nel suo complesso risulta coerente ed unitaria, per quanto i collegamenti tra i pezzi non siano immediatamente rilevabili⁵⁹.

Nell'Opera IV, anche in presenza di materiale melodico-armonico comune i nessi all'interno delle singole sonate sono meno direttamente percepibili e riconoscibili. Le corrispondenze motiviche occupano generalmente porzioni di testo circoscritte e gli stessi motivi in forma variata compaiono più spesso in voci diverse. Appare quasi del tutto abbandonata la pratica della trasformazione melodico-ritmica delle danze nei modi attuati nell'Opera II, in favore di mezzi di unificazione, la cui rilevanza sul piano motivico-tematico appare secondaria rispetto al loro valore sul piano formale. L'impiego diffuso delle formule a scala, specialmente delle formule di basso basate sul tetracordo discendente (si veda ad esempio la prima sonata), non conferisce ai brani quella connessione evidente in presenza di materiale più caratterizzato sotto il profilo melodico e armonico. Ad esempio, le affinità che si possono stabilire tra preludio, allemanda e corrente della seconda sonata, conseguenti all'occorrenza di formule a scala e di identici moduli melodici o melodico-ritmici (come il disegno di quarta ascendente con successiva discesa di grado), non danno luogo

59 Anche nella settima sonata vi sono passi corrispondenti tra i brani. Il preludio si caratterizza per la conduzione di tipo formulare del basso, che si apre sul tetracordo discendente prolungato cadenzalmente. I motivi a scala discendente informano anche la corrente e la sarabanda seguenti; nella prima il soggetto iniziale si struttura sul motivo di apertura del secondo violino del preludio. La sarabanda riprende, nella seconda parte, la struttura armonica della corrente, cosicché le rispettive sezioni finali risultano corrispondenti. La giga non è apparentemente collegata agli altri pezzi sul piano motivico, ma è costruita su un basso dove ricorrono formule caratteristiche e formule su tetracordo discendente con chiusura cadenzale.

a più precisi collegamenti motivico-tematici⁶⁰. Il ricorso alle formule a scala discendente produce successioni armoniche ricorrenti, attorno alle quali vengono elaborati trattamenti melodico-ritmici anche molto lontani fra loro⁶¹. Gli elementi che conferiscono coerenza all'insieme dunque, se da un lato si possono interpretare come sottili e al tempo stesso complessi strumenti di correlazione, dall'altro si configurano come semplice 'effetto' dell'impiego di una scrittura di concezione più spiccatamente omofonica con tratti stilisticamente 'omogenei'.

Nell'Opera V si trovano combinati procedimenti di correlazione basati sull'elaborazione del medesimo materiale armonico-melodico e sull'utilizzo delle formule di basso. Nella settima sonata, ad esempio, si può notare che il tetracordo discendente con chiusura cadenzale fa da fondamento a tutti i quattro brani, collegati chiaramente anche sul piano motivico: il legame si esplica specialmente negli *incipit* e, in corrente e giga, anche nella correlazione fra le due parti della forma binaria. Nella giga lo svolgimento cromatico del tetracordo discendente che caratterizza le sezioni finali, è comune alla conclusione della prima parte della corrente⁶².

60 Anche la quinta sonata presenta connessioni sul piano motivico derivanti dal largo impiego di formule a scala in funzione melodica e armonica. Nella sesta sonata invece, non sono riscontrabili legami motivici. Il preludio della sonata ottava non presenta parentele con l'allemanda e la sarabanda successive, che invece costituiscono, come visto, una coppia variata. Ancora il trattamento del basso istituisce un nesso tra il preludio e la corrente della nona sonata. Nel preludio, il mantenimento di un costante modulo melodico-ritmico, o almeno ritmico, mette in evidenza la funzione di ostinato del basso, composto sulla formula di ciaccona. La formula di basso che ha per fondamento il tetracordo discendente è comune anche alla corrente e alla gavotta, nelle quali ricorrono le figurazioni in levare che caratterizzano il preludio. La coerenza nell'impiego di elementi comuni non si traduce tuttavia in un collegamento sul piano tematico. Situazioni analoghe si verificano anche nelle altre sonate, nelle quali sono sempre i moduli su tetracordo discendente, assieme all'impiego di medesime figurazioni, a costituire un forte elemento di coesione tra i brani. Nella dodicesima sonata, inoltre, il ruolo del primo violino solista nell'allemanda e nella giga contribuisce a creare un collegamento più saldo tra le due danze, in cui ricorrono formule di basso comuni.

61 In merito all'impiego di una tecnica compositiva basata sulla ricorrenza delle formule di basso, cfr. le osservazioni di Corsi, "Formule di ostinato" (v. nota 3), pp. 80–81.

62 Nell'ottava sonata il materiale della sezione iniziale del preludio viene ripreso nella prima parte della sarabanda. Nell'allemanda viene rielaborata a sua volta in forma imitativa la prima parte del preludio variata specialmente nel finale, in cui la sospensione sulla dominante viene raggiunta scendendo di grado dalla tonica attraverso la ripetizione dell'oscillazione sensibile-tonica, riproposta nel finale della seconda parte prima della cadenza conclusiva. La giga, su basso trattato perlopiù a valori uniformi e su moduli discendenti, non presenta invece chiari elementi di connessione con i brani precedenti.

Anche la nona sonata è composta sfruttando la formula di tetracordo discendente. In questo caso però, l'impiego della formula a scala ha una funzione strutturale specifica. Nella giga, la melodia discendente a valori lunghi e uniformi viene affidata perlopiù alla parte del basso, mentre alla parte di violino sono riservate le figurazioni di crome; il contrario avviene invece nel Tempo di gavotta seguente, nel quale i motivi a scala a valori lunghi spettano al soprano e il movimento di crome al basso. La giga e il Tempo di gavotta, organizzati sul modello tripartito con ripresa, vengono pertanto ad essere complementari. Nelle sonate decima e undicesima ricorrono ancora una volta formule di basso comuni; nella prima sussistono tuttavia più diretti collegamenti motivici tra i brani rispetto alla seconda in cui la parentela è decisamente generica⁶³.

La funzione strutturante delle formule a scala discendente si dimostra determinante nell'Opera VI per stabilire connessioni tra movimenti diversi; il ruolo costruttivo delle formule viene frequentemente corroborato dall'uso di stesse figurazioni ritmiche o melodico-ritmiche. Nel nono concerto, ad esempio, si creano relazioni differenziate tra i brani imparentati più o meno esplicitamente nei motivi iniziali. Come notato, solo gli inizi della corrente e del minuetto si richiamano l'un l'altro in modo evidente. Le due danze, tuttavia, si svolgono secondo un disegno indipendente: nella corrente si mantiene un assetto binario, con *incipit* e formule cadenzali corrispondenti nelle due parti; nel minuetto, formalmente tripartito, la parte A viene organizzata attorno alla sezione iniziale, mentre la parte B modulante si svolge secondo il percorso tonale proprio dei brani con 'da capo' presentando in sequenza figurazioni di semicrome. Preludio e allemanda, che possiedono un diverso nucleo melodico iniziale, risultano accomunati dalle procedure composite di tipo formulare e dall'impiego di figurazioni analoghe. Il preludio conserva fino ad oltre la metà del brano il ritmo puntato (croma puntata e semicroma) delle figurazioni dell'esordio, abbandonato soltanto nella sezione finale, in cui il passaggio in contrattempo dei violini conduce alla

63 Nella decima sonata, pur partendo da nuclei tematici comuni, l'elaborazione dei brani viene condotta seguendo un'autonoma logica interna. L'impiego in apertura dell'identica formula di basso determina la correlazione motivica degli *incipit* dei brani (solamente la sarabanda, costruita sulla formula a scala discendente che viene usata in inversione nella seconda parte della danza, non presenta motivi comuni). Nella gavotta, il nucleo melodico iniziale, che richiama nella parte di violino l'intervallo di quarta ascendente dell'*incipit* dell'allemanda e riprende invece nella figurazione del basso il passaggio caratteristico di quarta ascendente e ottava discendente, viene subito ripetuto variato melodicamente prima che il discorso musicale si indirizzi alla cadenza sulla dominante; viene ancora ripreso in una diversa variazione nella seconda parte, che nella sua prima sezione viene a configurarsi pertanto come una 'variante' della sezione rispettiva della prima.

sequenza di seste discendenti che preludono alla cadenza finale. L'allemanda prende avvio sulla formula di basso volta a confermare la tonalità d'impianto; le prime due battute, strettamente correlate alla cadenza conclusiva del preludio, hanno carattere di introduzione in rapporto al resto del brano, nel corso del quale vengono utilizzate sistematicamente figurazioni di semicrome in linee discendenti abbinate a motivi in contratempo su intervalli caratteristici. Nello svolgimento della danza non si rileva nessun richiamo esplicito all'*incipit*⁶⁴. Se, per ipotesi, non si tenesse conto del gesto cadenzale di apertura dell'allemanda, cadrebbero gli unici elementi di correlazione con le danze successive.

Nel decimo concerto tutti i brani, ad eccezione della corrente che presenta sezioni finali corrispondenti, sono strutturati secondo il modello formale con 'da capo'. La composizione del concerto risulta pertanto molto coerente sul piano armonico-strutturale. L'architettura tripartita offre infatti la griglia su cui si svolge l'elaborazione motivica. Le progressioni tonali e modulanti, in quanto costruite in rapporto alla loro funzione tonale all'interno delle diverse aree della forma con 'da capo' costituiscono il terreno comune della trama melodica. Elementi di scrittura ricorrenti in tutti i brani (intervalli caratteristici di quarta, quinta e ottava in funzione melodica, conduzione ritmica a valori uniformi, analoghe figurazioni melodico-ritmiche, contratempo), contribuiscono a stabilire interconnessioni e a conferire un diffuso senso di omogeneità stilistica, senza che, tuttavia, sia possibile identificare legami motivici patenti. L'omogeneità degli elementi compositivi è tanto più sorprendente se si tiene conto dell'individualità che ogni brano mantiene all'interno dell'insieme.

Nell'undicesimo concerto relazioni reciproche, anche se di natura più spesso generica, si instaurano tra i pezzi di danza da una parte, ed il preludio e l'Andante Largo dall'altra; nel dodicesimo, tra i due pezzi di danza e, solo in modo più tenue, tra questi ed il preludio. Negli ultimi due concerti, il collegamento dei motivi iniziali si stabilisce più chiaramente tra la sarabanda e la giga (di spiccata individualità specialmente il motivo del dodicesimo). Nella sarabanda del dodicesimo concerto il rilievo tematico è affidato completamente alla melodia di apertura, il cui rilievo propriamente tematico viene valorizzato a livello strutturale nella giga con ripresa.

64 La danza costituisce, come notato sopra, l'esempio corelliano nel quale la corrispondenza motivica tra le due sezioni finali della forma binaria coinvolge la porzione di testo più ampia (in rapporto alla lunghezza del brano). La riesposizione, variata nella sezione intermedia, elimina nella seconda parte le figurazioni con l'appoggiatura realizzata col trillo.

L'esame complessivo delle relazioni motiviche nelle sonate e nei concerti da camera mette in luce dunque una serie di differenziazioni all'interno della produzione corelliana. Nell'Opera VI l'adozione, nei pezzi non vincolati ad un assetto formale fisso (allemanda, corrente e giga), di quelli che si sono definiti modelli strutturali tematici, cioè modelli di organizzazione strutturale basati sulla riesposizione di materiale già presentato, sostituisce nella funzione unificante i procedimenti di trasformazione di un comune materiale musicale adottati così largamente nell'Opera II e, in misura più limitata, nelle Opere IV e V. Ad un processo di 'variazione tematica continua' sono subentrati procedimenti diversi di costruzione motivica. A differenza di quanto si riscontra nelle raccolte precedenti, una correlazione esplicita dei motivi iniziali, quale è quella che lega la corrente e il minuetto del nono concerto, o la sarabanda e la giga del dodicesimo, non viene a tradursi in un rapporto di interrelazione tematico-strutturale (i casi citati vedono infatti associate una danza binaria ed una ternaria, nelle quali la scelta di un nucleo tematico comune non si accompagna ad un parallelismo strutturale dei singoli brani). Al tempo stesso, la funzione del motivo iniziale assume un valore tematico specifico, venendosi a stabilire una distinzione tra materiale 'tematico' e 'non tematico' in corrispondenza dello sfruttamento sistematico di moduli melodico-ritmici ricorrenti privi di una netta individualità motivica. Il procedimento della variazione, che negli esempi dell'Opera IV investiva più frequentemente, invece che l'intero pezzo, sezioni di esso, si trova nell'Opera VI soltanto negli *incipit*. L'elaborazione melodica delle formule tonali, dei frammenti a scala e delle progressioni, la cui diffusione assicura coerenza sul piano procedurale e compositivo in generale, perde però valore sul piano dell'individualità motivico-tematica, al punto che brani appartenenti a cicli diversi presentano un grado di parentela analogo⁶⁵.

In tutte le raccolte la combinazione di ogni insieme sotto l'aspetto motivico-tematico appare frutto di strategie composite precise orientate. Per quanto si modifichino i criteri seguiti nell'organizzazione del materiale, nella scrittura corelliana non viene mai meno l'attenzione alla coerenza compositiva. Le differenti procedure adottate nell'Opera II e nell'Opera VI, raccolte che in rapporto alla costruzione tematico-strutturale costituiscono indubbiamente i due poli opposti, scaturiscono infatti dal principio comune della ricerca dell'unitarietà, se pure perseguita a livelli diversi. Mentre nell'Opera II è molto forte l'attenzione alla coerenza strutturale del singolo

65 L'allemanda dell'undicesimo concerto, ad esempio, è scritta sfruttando i medesimi elementi dell'allemanda del nono (stessi moduli di basso, identiche figurazioni), dalla quale si differenzia nella disposizione ternaria; risulta pertanto affine anche al preludio del nono concerto.

brano in relazione alla costruzione organica dell'intero ciclo di appartenenza, nell'Opera VI invece il principio dell'unitarietà del brano singolarmente considerato prevale sull'unità dell'insieme, in accordo col fenomeno di 'espansione' formale entro una chiara struttura tonale⁶⁶.

VI. Aspetti metrico-ritmici

Esaminando le diverse raccolte da camera si rilevano alcune modificazioni anche nel trattamento ritmico delle danze, per quanto il sostanziale rispetto del principio di coerenza metrico-ritmica rimanga nota costante della scrittura corelliana⁶⁷. Da un primo esame dei soli *incipit* delle danze emerge che l'impiego del ritmo puntato, caratteristico dell'apertura di quasi tutte le danze dell'Opera II, si riduce invece decisamente nell'Opera IV⁶⁸. La frequenza con cui ricorrono i ritmi puntati iniziali decresce ulteriormente nelle Opere V e VI, anche se in modo più graduale⁶⁹. Nell'Opera IV, il modulo

66 Quanto osservato finora è sintetizzato molto efficacemente da Talbot ("Stylistic Evolution", p. 151): "Like most of his contemporaries, though starting from a more conservative position than many, Corelli is moving from a 'holistic' view of binary form in which the melodic and harmonic *ductus* unfolds with great freedom and little interruption to a 'sectionalised' one in which there are several points of articulation and consequently a greater need to provide the movement at strategic points with thematic signposts. This change is correlated with the tendency towards expansion noted earlier."

67 Il principio della coerenza metrico-ritmica viene espresso chiaramente da Antimo Liberati, in riferimento allo stile vocale da chiesa, (*Lettera scritta dal sig. Antimo Liberati in risposta del signor Ovidio Persapegi*, Roma 1685, pp. 38–39) nella 'dottrina delle tre figure', secondo la quale il buon compositore sarebbe tenuto ad utilizzare nella composizione note di non più di tre valori diversi ("tre figure sono solamente atte, e bastanti a condurre ordinatamente la modulatione harmonica; poiché servendosi di più di tre figure [...] la modulazione necessariamente riesce rotta, ineguale").

68 I dati sono stati calcolati su allemande, correnti e sarabande; si è esclusa la gavotta, che ha perlopiù un modulo ritmico a valori interi, e la giga, in cui viene sfruttato costantemente il ritmo di croma e semicroma. Come *incipit* si considera generalmente il modulo ritmico delle prime due battute di ogni brano; di ritmo puntato ogni modulo ritmico iniziale che presenti figure disuguali per effetto dell'allungamento dovuto all'impiego del punto di valore. Nell'ambito del ritmo puntato vengono compresi anche i moduli ritmici nei quali il punto di valore venga sostituito da pause, ad eccezione dei casi di impiego del contrattempo (cfr. Op. IV: 2, allemanda; Op. VI: 11, allemanda).

69 Nell'Opera II, sui 21 *incipit* considerati, vi è un solo caso in cui non siano presenti figure puntate, mentre nell'Opera IV i casi salgono ad 8 su 18; nell'Opera V sono 3 su 6; nell'Opera VI 4 su 7. L'indice numerico che si ottiene calcolando la proporzione tra il numero complessivo dei pezzi di ogni raccolta e il numero dei casi in cui il modulo iniziale è privo di ritmo puntato, mette chiaramente in rilievo l'incremento della frequenza dei moduli ritmici a valori interi.

Op. II 1 : 21 = 4,7 %

Op. IV 8 : 18 = 44,4 %

Op. V 3 : 6 = 50 %

Op. VI 4 : 7 = 57 %

ritmico iniziale con valori puntati risulta comunque ancora prevalente, mentre nelle Opere V e VI si stabilisce un rapporto equilibrato fra *incipit* puntati e *incipit* a valori interi, sbilanciato, nell'Opera VI, in direzione dei secondi (vedi Tavola V)⁷⁰. La diminuzione progressiva dell'impiego del ritmo puntato iniziale in favore dell'utilizzo di valori interi (tendenzialmente di uguale durata in rapporto ad ogni singola parte) assume una maggior rilevanza se si tiene conto che, laddove è elevato il grado di stilizzazione della danza, il suo disegno ritmico caratteristico è più esplicito proprio in apertura.

La verifica dei risultati dell'indagine sui brani considerati nella loro interezza viene a confermare quanto rilevato. Nei casi in cui è assente il ritmo puntato, la configurazione ritmica dell'esordio, in ossequio al principio compositivo della coerenza della conduzione metrico-ritmica, caratterizza perlopiù i brani nella loro interezza⁷¹. A partire dall'Opera IV, all'inclinazione verso l'uso di valori interi si associa la propensione ad intessere un discorso musicale nel corso del quale le cadenze non determinino necessariamente brusche interruzioni del fraseggio. Il mantenimento da parte di almeno una delle voci di un modulo ritmico costante, composto da valori brevi di uguale durata, genera infatti un movimento continuo che trasmette al brano una precisa caratterizzazione ritmica (es. 3). L'affermazione del fenomeno si coglie in modo chiaro prendendo in esame la frequenza dell'impiego del basso passeggiato nelle diverse raccolte⁷² e parallelamente l'incremento del

70 Nelle allemande delle Opere V e VI è completamente assente il ritmo di croma puntata e semicroma che caratterizza metà delle allemande dell'Opera II, ed una delle sette dell'Opera IV. Appare significativo, inoltre, che nell'Opera II anche la gavotta (o Tempio di gavotta) in due casi su tre, nelle sonate prima e quinta, presenti dopo l'apertura di semiminime il ritmo di croma puntata e semicroma; per quanto riguarda la giga invece, si può notare che nell'Opera IV il trattamento ritmico a valori di uguale durata, mantenuti costantemente nello svolgimento, caratterizza ben due delle quattro gighe (Op. IV: 7, 12).

71 Resta da considerare che tipo di interpretazione attribuire a tale fenomeno in rapporto alla distinzione tra modelli francesi e italiani. Cfr. Allsop, "Da camera e da ballo" (v. nota 55), in particolare pp. 94–95.

72 Nell'Opera IV il numero dei casi in cui viene utilizzato questo tipo basso, trattato a valori brevi di uguale durata, raddoppia rispetto all'Opera II; nell'Opera VI, ricorre ancor più frequentemente. Si riportano le percentuali relative alla frequenza di impiego del basso passeggiato:

Op. II 3 : 38 = 7 %

Op. V 3 : 18 = 16 %

Op. IV 8 : 38 = 21 %

Op. VI 4 : 16 = 25 %

Nell'Opera V, la minor frequenza rispetto alle Opere IV e VI è bilanciata dalla frequenza dei casi in cui il violino ha un ruolo assolutamente solistico.

moto continuo nella scrittura del primo violino (Tavola V)⁷³. Nell'Opera IV, i casi in cui il primo violino è assoluto protagonista di un intero brano risultano duplicati rispetto all'Opera II; nell'Opera VI (come ovviamente nell'Opera V), la loro frequenza aumenta ancora⁷⁴.

Lo scioglimento dei valori maggiori si realizza pertanto in figurazioni continue composte da valori minori di uguale durata (crome e semicrome). Le semicrome, assenti nell'Opera II, fanno la loro comparsa in alcuni pezzi in tempo binario semplice delle ultime sonate dell'Opera IV⁷⁵. Nell'Opera V, la scrittura per semicrome caratterizza l'Allegro e la gavotta dell'undicesima sonata, mentre nell'Opera VI contraddistingue quasi tutti i brani in tempo binario semplice di andamento allegro⁷⁶. Nei pezzi di tempo ternario, nei quali le figurazioni continue sono composte generalmente di crome, le sequenze di semicrome vengono impiegate esclusivamente nei due minuetti dell'Opera VI. Nei pezzi in C dell'Opera IV (gavotta o Tempo di gavotta) si

73 Si sono presi in considerazione solamente i casi in cui la parte del primo violino è scritta in figurazioni continue di note veloci, e la parte del secondo violino, priva di un ruolo melodico significativo, si muove in omofonia con il basso; non sono stati invece considerati i casi in cui il ruolo del primo violino risulta bilanciato da quello del basso (i casi relativi all'Opera V comprendono i brani nei quali il basso, scritto a valori lunghi, svolge una funzione esclusivamente armonica, differenziandosi pertanto nettamente dal violino). La Tavola V riporta quindi esclusivamente i casi in cui al primo violino è affidato completamente il ruolo melodico (ruolo solista), mentre le parti restanti lo sostengono armonicamente.

74 Percentuali relative alla frequenza di impiego dei brani con scrittura solistica del primo violino:

Op. II 2 : 38 = 5 %	Op. V 5 : 18 = 27 %
Op. IV 4 : 38 = 10 %	Op. VI 3 : 16 = 18 %

Nell'Opera VI, si considera la parte di primo violino di concertino in qualità di parte obbligata, che viene raddoppiata a tratti dalla parte facoltativa del primo violino del concerto grosso. Concertino e concerto grosso suonano insieme continuativamente solo nell'allemandina del decimo concerto. In generale, si può notare che nell'Opera IV la parte del primo violino tende ad assumere un più netto rilievo rispetto al quella del secondo (nell'Opera II, invece, soprattutto nelle prime cinque sonate le parti del primo e del secondo risultano assolutamente bilanciate); specialmente nella seconda parte della forma di danza vengono impiegate progressioni nelle quali il ruolo melodico viene affidato completamente alla parte del primo violino (cfr. Op. IV: 4, giga; 3, Tempo di gavotta; 4, giga; 6, giga; 9, Tempo di gavotta).

75 Cfr. Op. IV: 8, allemandina; 9, preludio; 10, preludio. Nell'allemandina dell'ottava sonata il basso passeggiato è scritto in semicrome. Nei preludi indicati invece, vengono impiegati moduli imitativi di semicrome; nel preludio della decima sonata vi sono tuttavia anche estese figurazioni di semicrome affidate alla parte di primo violino con ruolo solista.

76 Cfr. Op. VI: 9, allemandina; 10, Allegro; 11, allemandina; 12, Allegro. Non impiegano figurazioni continue di semicrome l'allemandina del decimo concerto e la gavotta del nono.

incontrano sequenze di crome⁷⁷. Nell'Opera IV, inoltre, si trovano per la prima volta figure elaborate in contratempo, configurazione ritmica ricorrente in estesi passaggi di molti pezzi dell'Opera VI⁷⁸.

Nelle raccolte successive all'Opera II le danze risultano, dunque, sottoposte ad un processo di stilizzazione direttamente conseguente al loro trattamento metrico-ritmico⁷⁹. Nell'Opera IV è già chiaramente rilevabile il cambiamento in direzione di una certa uniformazione ritmica, conseguente all'abbandono del ritmo puntato e dello scioglimento dei valori maggiori in figure di durata minore. Il ricorso ad una scrittura che rinuncia al contrappunto imitativo per affidare ad una delle parti fondamentali (soprano o basso) il movimento continuo di crome o semicrome⁸⁰, produce i suoi effetti anche sul piano tematico-strutturale. Infatti, il moto ininterrotto del primo violino o del basso conferisce di per sé al tessuto musicale una forte unitarietà⁸¹.

In rapporto alla conduzione metrico-ritmica complessiva si verifica frequentemente nell'Opera VI che il raggiungimento del punto cadenzale provochi un'interruzione forte nel fraseggio: all'impiego dei valori brevi di uguale durata in un flusso melodico continuo e all'assenza di ritmo puntato, che caratterizzano lo svolgimento dei brani in cui è riscontrabile tale fenomeno,

77 Cfr. Op. IV: 9, Tempo di gavotta. Nell'Opera V, nel Tempo di gavotta della nona sonata (notato in C) viene usato il basso passeggiato di crome; nelle gavotte della decima e dell'undicesima sonata (rispettivamente in C e in C 2/4) il basso è in semicrome. Nella gavotta della sonata undicesima al violino solista è affidato il moto perpetuo di semicrome.

78 Cfr. Op. IV: 2, allemanda; 3, preludio, Tempo di gavotta; 10, Tempo di gavotta; 11, preludio; op. VI: 9, preludio, allemanda, 10, preludio, corrente, Allegro; 11, allemanda, giga; 12, giga.

79 Sulla stilizzazione delle forme di danza, cfr. Gunther Morche, "Corelli und Lully. Über den Nationalstil", in: *Nuovi Studi Corelliani, Atti del Secondo Congresso Internazionale (Fusignano, 5–8 settembre 1974)*, a cura di G. Giachin, Firenze 1978, pp. 65–78. Sul trattamento dei *topoi* di danza si confrontino le osservazioni di Burnett, "Bizzarrie ritmiche" (v. nota 3).

80 Considerando globalmente i pezzi che presentano il movimento continuo di crome o semicrome, nella parte del basso o del primo violino, le percentuali delle frequenze sono le seguenti:

Op. II : 13 %; Op. IV : 31 %; Op. V : 43 %; Op. VI : 43 %.

81 Talbot, "Stylistic evolution" (v. nota 1), p. 152: "The elements conferring 'unity' on an allemanda or a corrente by Corelli are most often sub-thematic in nature. They include, at the most primitive level, the melodic and harmonic vocabulary, which, as Burney noted, is unusually circumscribed; at a slightly higher level, they entail the consistent use of rhythmic patterns throughout a movement and the replication of cadential formulae."

fa da contrasto la formula cadenzale notata in valori più larghi, che reintroduce la disuguaglianza ritmica⁸². In questi casi si viene a creare una correlazione a livello cadenzale che in un certo modo controbilancia il forte contrasto del trattamento delle cadenze rispetto al resto del brano⁸³. Nelle Opere II e IV il trattamento metrico-ritmico della formula cadenzale è invece conforme all'andamento degli interi brani in quanto ricorrono le stesse figure impiegate nello svolgimento⁸⁴. Riguardo alle cadenze si può notare che soltanto nell'Opera II è largamente diffuso il cosiddetto 'urto corelliano' (*clash cadence*), che si determina qualora, contemporaneamente alla risoluzione del ritardo di IV sulla terza sull'accordo di dominante, venga anticipata la tonica finale, sì che sensibile e tonica risuonano insieme⁸⁵.

VII. Articolazione del fraseggio

Il ricorso alla chiusura cadenzale come punto di articolazione del discorso musicale tende a divenire nelle raccolte più tarde meno frequente in rapporto alla lunghezza dei brani. Le porzioni di testo delimitate da cadenze di valore conclusivo vengono infatti gradualmente ad allargarsi⁸⁶. A determinare una più ampia articolazione fraseologica interna è essenzialmente il ricorso più diffuso alla progressione, per mezzo della quale è possibile rinviare il momento di riposo o di scaricamento della tensione armonica. I

82 Cfr. Op. VI: 10, corrente, Allegro; 11, allemanda; 12, Allegro.

83 Si verifica frequentemente nella prima parte dell'Opera VI che il discorso musicale si interrompa bruscamente prima di una cadenza principale, la quale, separata da quanto precede da pause 'preparatorie', viene marcata in Adagio. Il trattamento contrastante delle cadenze rispetto al resto del brano è chiaramente volto ad esaltarne la funzione in corrispondenza alla chiara definizione della struttura tonale. Nei tempi ternari tale funzione è sottolineata dall'emolia, che caratterizza costantemente le chiuse cadenzali dei movimenti di misura ternaria.

84 Nell'Opera IV si riscontra qualche eccezione, come quella costituita dal preludio della decima sonata.

85 Si veda, ad esempio, la prima cadenza nell'es. 1. In più dei due terzi dei brani viene impiegata sistematicamente la *clash cadence*. È assente nei seguenti brani: 1, preludio, gavotta; 3, allemanda 2°; 4, allemanda; 5, preludio, sarabanda; 6, corrente; 7, preludio, corrente, giga; 9, Tempo di sarabanda; 10, preludio. Talbot sottolinea nella voce "Corelli" del *NgroveD* (vol. IV, p. 773) come sia curioso che il nome del compositore sia rimasto legato alle caratteristiche di una cadenza che, ricorrente solo nell'Opera II, non può considerarsi affatto tipica del linguaggio compositivo di Corelli. In merito, cfr. anche Stenzl, "Einleitung", p. 20.

86 Tale fenomeno può essere visualizzato numericamente facendo il rapporto tra lunghezza dei brani e numero di cadenze dal valore conclusivo. In merito si rimanda alle osservazioni svolte sopra sull'allargamento formale delle danze.

moduli sequenziali (si sono viste sopra le progressioni modulanti) sono utilizzati da Corelli anche nell'ambito dell'area tonale principale e si trovano sempre collocati in modo funzionale al raggiungimento di una cadenza strutturalmente importante (tonica o dominante). Nell'Opera II Corelli si serve molto poco sia delle progressioni modulanti, sia delle progressioni tonali, presenti in brevi passaggi solo nelle ultime sonate della raccolta: le più usuali sono le progressioni costruite sui moduli di basso ascendente o discendente di grado, da 'accompagnare' alternando quinta e sesta, o settima e sesta oppure con successioni di seste parallele⁸⁷. Nell'Opera IV si incontrano anche progressioni di più ampio respiro: accanto alle sequenze basate sulla successione di seste, occorrono più spesso passaggi di settime allo stato fondamentale su un basso che si muove per quarta ascendente e quinta discendente⁸⁸. Nell'Opera V le progressioni più diffuse sono le successioni di seste discendenti direttamente indirizzate alla cadenza.

Il ruolo giocato dalle progressioni nell'organizzazione formale dei brani diviene particolarmente evidente nell'opera VI. Il vocabolario di successioni armonico-contrappuntistiche fornisce, infatti, il supporto per le più varie elaborazioni melodico-ritmiche. Una organizzazione periodica più ampia viene raggiunta combinando più moduli sequenziali: il punto di arrivo di una progressione ascendente, coincidendo con l'inizio di una seconda progressione di segno inverso, non determina l'interruzione o la sospensione del flusso musicale, ma ne costituisce un punto di articolazione interna, al quale corrisponde il cambiamento del *ductus* melodico⁸⁹. Nella raccolta, non solo le progressioni vengono utilizzate più largamente rispetto alle opere precedenti, ma anche l'elaborazione delle stesse sequenze armoniche offre profili nuovi (che solo in misura limitata comparivano nell'Opera IV). Specialmente le progressioni contrassegnate rispettivamente dalla numerica 7 6 e 5 6, che nelle Opere II e IV vengono comunemente realizzate nella scrittura sincopata del modulo contrappuntistico di base, nell'Opera VI sono frequentemente elaborate in figurazioni in contrattempo su un basso figurato di crome o semicrome. Il basso che sale di quarta e scende di quinta (progressione sul circolo delle quinte) viene armonizzato sia con settime allo

⁸⁷ La successione di seste costituisce il nucleo essenziale delle progressioni tonali sia sulla scala ascendente che discendente. Nell'Opera II si incontrano due soli passaggi di settimi concatenate (cfr. Op. II: 7, allemanda, bb. 10–11; 8, *Tempo di gavotta*, 22–23).

⁸⁸ Cfr. Op. IV: 5, allemanda, bb. 22–23; 6, giga, bb. 8–9; 11, preludio, bb. 2–3, corrente, bb. 61–64. Cfr. inoltre Op. V: 11, *Allegro*, bb. 21–23.

⁸⁹ Cfr. Op. VI: 10, corrente, bb. 51–60. Il fenomeno risulta apprezzabile se si considerano globalmente tutti i brani dell'Opera VI. Nell'Opera IV l'unico esempio di combinazione della progressione ascendente (5 6) e discendente (6 6) si incontra nella giga della quarta sonata.

stato fondamentale – utilizzate da Corelli con maggior frequenza rispetto alle raccolte precedenti⁹⁰ – sia con il ritardo 4 3⁹¹. L'impiego della progressione, strumento compositivo duttile e funzionale a differenti esigenze costruttive, consente dunque a Corelli di dare una più ampia organizzazione formale e di garantire al tempo stesso la coerenza nel trattamento del materiale motivico⁹².

* * *

I dati emersi dall'indagine analitica mettono in rilievo, accanto a principi compositivi di valore generale, aspetti legati ad una evoluzione dello stile compositivo che permettono di delineare come espressione di abitudini o predilezioni composite di più tarda affermazione:

- l'abbandono, nella forma binaria, del principio di simmetria costruttiva delle due parti in favore di un loro più deciso contrasto sul piano tonale-strutturale;
- l'adozione del modello strutturale tripartito con 'da capo' e l'impiego autonomo delle relazioni armonico-funzionali della tonalità relativa minore;
- la preferenza per un'area riespositiva di considerevoli proporzioni;
- il ricorso sempre più largo a progressioni tonali e modulanti, impiegate secondo un chiaro disegno strutturale;
- una organizzazione più ampia del fraseggio;
- la presenza di tratti associati al trattamento metrico-ritmico del materiale, che rendono più stilizzate le forme di danza (assenza del ritmo puntato in tutte le parti; impiego di valori brevi interi in figurazioni continue; riduzione dei valori minimi impiegati);
- la predominanza della parte del primo violino con ruolo solista o del basso in quanto latore di figurazioni continue di valori minimi, a scapito della parte di secondo violino.

Inoltre, in relazione ai singoli cicli compositivi considerati nella loro interezza va ricordato l'inserimento di movimenti diversi dalle forme di

90 Cfr. Op. VI: 10, preludio, bb. 14–15; 11, preludio, bb. 18–19; 12, Allegro, bb. 5–8, 17–19 etc.; giga, 9–14, 73–76.

91 Cfr. Op. VI: 10, corrente, bb. 4–7; 11, preludio, bb. 10–11. Sull'armonizzazione del basso che si muove per quarte ascendenti e quinte discendenti in alternanza, cfr. Groth, "Italienische Musiktheorie" (v. nota 4), pp. 376–377.

92 Sull'impiego delle progressioni come elemento di delimitazione della tonalità nei concerti corelliani, cfr. Manfred Bukofzer, *La musica barocca*, trad. it., Milano 1982, pp. 312–315 (ed. orig.: *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York 1947); inoltre, cfr. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel–Basel–London–New York 1967, 21988, pp. 94–96, 133–134.

danza e l'abbandono dei procedimenti di ‘trasformazione tematica’ effetto dell’adozione di una scrittura dai tratti stilistici vieppiù omogenei entro un assetto strutturale definito.

La possibilità di individuare una serie di tendenze in ‘progresso’ accanto ad abitudini composite nuove, assume notevole importanza per una valutazione stilistica generale delle opere corelliane. Proprio sulla base dei riferimenti disponibili, infatti, si riescono ad operare delle distinzioni sotto il profilo stilistico e compositivo non solo tra raccolte diverse, ma anche nell’ambito di una stessa raccolta. Ad esempio, un esame dei concerti da camera secondo i parametri di valutazione desunti dall’indagine diacronica rivela elementi di distinzione non chiaramente percepibili attraverso un’analisi stilistico-strutturale che escluda gli antecedenti stilistici. I concerti si caratterizzano complessivamente per la presenza diffusa degli elementi di scrittura che si sono attribuiti al Corelli ‘maturo’; tuttavia, le differenziazioni che si vengono a stabilire sulla base del minore o maggiore riscontro delle caratteristiche elencate suggeriscono, tra l’altro, che anche la disposizione dei concerti da camera nell’ambito della raccolta possa rispondere sostanzialmente ad un criterio di successione cronologica⁹³. Ad avvalorare questa ipotesi contribuisce il confronto con le altre raccolte, nelle quali la disposizione delle sonate sembra seguire lo stesso principio: in particolare nelle Opere II e V si può notare in modo estremamente evidente che le prime sonate sono strutturalmente più legate a moduli compositivi tradizionali rispetto alle sonate successive.

Il riconoscimento dei mutamenti stilistico-strutturali intervenuti nel corso degli anni si mostra particolarmente ricco di conseguenze in relazione agli interrogativi sulla composizione dell’Opera VI che hanno motivato l’indagine analitica di questo studio. Il rilevamento di cambiamenti nell’organizzazione globale della ‘suite’ e nella strutturazione interna delle singole danze porta infatti un contributo concreto alla discussione sulla genesi compositiva dei concerti dell’Opera VI, dei quali si è ipotizzata la retrodatabilità, almeno parziale, in seguito al ritrovamento della sinfonia introduttiva scritta da Corelli per l’oratorio *S. Beatrice d’Este* di Giovanni Lorenzo Lulier eseguito

93 Nel nono concerto, ad esempio, non si trova mai usata la forma con da capo, né sono inclusi movimenti completi non esplicitamente di danza. Il preludio è il solo brano dei concerti a mantenere nella sua prima parte un deciso ritmo puntato; la corrente conserva tratti tradizionali nell’articolazione del fraseggio e nel trattamento ritmico. Nel dodicesimo concerto invece si trovano espresse tutte le tendenze più ‘moderne’ dello stile corelliano, e compaiono l’unico preludio prescritto per Soli e Tutti e l’unico brano in cui sia previsto l’intervento del violino Solo, l’Allegro tripartito.

nel marzo 1689 (un movimento della quale si trova inserito nel sesto concerto), nonché la genesi ‘non lineare’ confermata dal rinvenimento dell’autografo corelliano della *Pastorale* dell’ottavo e della corrente del decimo concerto⁹⁴.

I risultati dell’analisi infatti lasciano pensare per l’ambito da camera che, in una probabile operazione di ristrutturazione ‘a posteriori’ di materiali in origine slegati dalla veste di presentazione attuale, brani di diversa provenienza siano stati inseriti su nuclei di composizione unitaria, come indicano alcune correlazioni motiviche esplicite. In merito alla natura antologica attribuita all’Opera VI sulla base dei dati storici disponibili, è necessario precisare che l’indeterminatezza nelle relazioni tra i brani, riscontrata già nell’Opera IV, derivante dall’assenza di precisi rapporti tematico-strutturali, rende impossibile stabilire la natura del processo di costituzione dell’insieme non solo per i ‘concerti’ ma anche per molte ‘sonate’⁹⁵. Su basi stilistiche è difficilmente sostenibile che i concerti da camera valutati nel loro complesso (e per analogia molti movimenti dei primi otto concerti con caratteristiche stilistico-strutturali affini) possano aver avuto una genesi ‘parallela’ alla composizione delle sonate in qualità di lavori di ‘genere’ differente, e che le divergenze stilistico-strutturali si possano sostanzialmente ricondurre ad eventuali riadattamenti e rielaborazioni fatti in epoca più tarda. I cambiamenti nell’impostazione strutturale dei concerti appaiono infatti, più che determinati dalla natura dei brani inseriti nella raccolta, conseguenza diretta di una mutata concezione compositiva globale⁹⁶. La riutilizzazione di materiali ‘eterogenei’ o di diversa composizione, che si ipotizza cospicua nell’Opera VI (specialmente nei primi otto concerti), si potrebbe configurare alla luce degli elementi raccolti – almeno in linea di principio – anche solo come naturale effetto della lunga ‘gestazione’ della raccolta, edita dopo un intervallo di tempo di quattordici anni rispetto all’ultima opera stampata in precedenza e di venti rispetto alla penultima⁹⁷.

⁹⁴ Cfr. Adriano Cavicchi, “Una sinfonia inedita di Arcangelo Corelli nello stile del concerto grosso venticinque anni prima dell’Opera VI”, in: *Chigiana* 20 (1963) pp. 43–55; cfr. Marx, “Ein neu aufgefundenes Autograph” (v. nota 54), pp. 116–118.

⁹⁵ In proposito si rimanda a Agnese Pavanello, “Corelli tra Scarlatti e Lully: una nuova fonte della sonata WoO 2”, in: *AMl*, in corso di stampa.

⁹⁶ Sul carattere antologico dei concerti dell’Opera VI e sui criteri seguiti da Corelli nell’organizzazione degli insiemi, si confrontino le considerazioni e le ipotesi avanzate da Franco Piperno, “Corelli e il ‘concerto’ seicentesco: lettura e interpretazione dell’Opera VI”, in: *Studi Corelliani IV* (v. nota 3), pp. 359–377.

⁹⁷ Anche per la valutazione dei testi inclusi nella prima parte dell’Opera VI i parametri ricavati dall’analisi si dimostrano utili a precisare i termini del problema della

L'analisi dei lavori da camera di Corelli potrebbe andare ben oltre rispetto ai risultati e alle osservazioni presentate in questo contributo, ma ci si augura che i dati raccolti possano costituire un utile riferimento per chi voglia affrontare analisi specifiche su singoli aspetti compositivi o studi analitici sui repertori affini o coevi dai quali trarre nuovi elementi di confronto e valutazione.

‘stratificazione’ stilistica. In merito all’organizzazione dell’insieme sul piano stilistico-strutturale e alla natura dei testi inseriti, privi di indicazioni specifiche di destinazione, ulteriori suggerimenti sono ricavabili dal confronto con i testi delle Opere I e III (nonché della prima parte dell’Opera V). In relazione alla natura del repertorio incluso nell’Opera VI (in particolare nella prima parte), cfr. Gloria Staffieri, “Arcangelo Corelli compositore di ‘Sinfonie’. Nuovi documenti”, in: *Studi Corelliani IV* (v. nota 3), pp. 335–358; Pavanello, “Sullo stile” (v. nota 18), in particolare pp. 176–180.

Tavola I

Opera II

1 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Gavotta (Allegro C)
2 Allemanda (Adagio C)	Corrente (Allegro 3/4)	Giga (Allegro C 12/8)	
3 Preludio (Largo C)	Allemanda (Allegro C)	Adagio 3/2	Allemanda (Presto C)
4 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Presto C)	Grave 3/2 – Adagio C	Giga (Allegro 6/8)
5 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Adagio 3/4)	T. di Gavotta (Allegro C)
6 Allemanda (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Giga (Allegro C 12/8)	
7 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Corrente (Allegro 3/4)	Giga (Allegro C 3/8)
8 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Largo C)	T. di Sarabanda (Adagio 3/4)	T. di Gavotta (Allegro C)
9 Allemanda (Largo C)	T. di Sarabanda (Largo 3/4)	Giga (Allegro C)	
10 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Largo 3/4)	Corrente (Allegro 3/4)
11 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Presto C)	Giga (Allegro 12/8)	
12 Ciaccona			

Opera IV

1 Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Adagio C	Allemanda (Presto C)
2 Preludio (Grave C)	Allemanda (Allegro C)	Grave C	Corrente (Vivace 3/4)
3 Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Sarabanda (Largo C 3/2)	T. di Gavotta (Allegro C)
4 Preludio (Grave C)	Corrente (Allegro 3/4)	Adagio C	Giga Allegro 12/8 + C)
5 Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Corrente (Vivace 3/4)	Gavotta (Allegro C)
6 Preludio (Adagio C – Allegro C 3/4 – Adagio C 3/2 – Allegro C 3/4 – Adagio C 3/2)	Allemanda (Allegro C)	Giga (Allegro 12/8 + C)	

7	Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Grave C Op. II	Sarabanda (Vivace 3/4)	Giga (Allegro C 12/8 + C)
8	Preludio (Grave 3/2)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Vivace 6/8)		
9	Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Grave C	T. di Gavotta (Allegro C)	
10	Preludio (Adagio C – Allegro C Adagio 3/2)	Grave C Corrente	T. di Gavotta (Presto C)		
11	Preludio (Largo C)	Corrente (Allegro 3/4)	Allemanda (Allegro C)		
12	Preludio (Largo C 3/4)	Allemanda (Presto C)	Giga (Allegro 12/8 + C)		
Opera V					
7	Preludio (Vivace C)	Corrente (Allegro 3/4)	Sarabanda (Largo C 3/4)	Giga (Allegro C 6/8)	
8	Preludio (Largo C 3/4)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Largo 3/4)	Giga (Allegro C 12/8 + C)	
9	Preludio (Largo C)	Giga (Allegro 12/8)	Adagio C 3/2	T. di Gavotta (Allegro C)	
10	Preludio (Adagio C)	Allemanda (Allegro C)	Sarabanda (Largo 3/4)	Gavotta (Allegro C) Giga 6/8 + 2/4)	
11	Preludio (Adagio C)	Allegro C	Adagio 3/2	Vivace C 3/8	Gavotta (Allegro C 2/4)
12	Follia				
Opera VI					
9	Preludio (Largo C)	Allemanda (Allegro C)	Corrente (Vivace 3/4)	Gavotta (Allegro C)	Adagio 3/4 Minuetto (Vivace C 3/8)
10	Preludio (Andante Largo C)	Allemanda (Allegro C)	Adagio 3/4	Corrente (Vivace C 3/4)	Allegro C Minuetto (Vivace 3/8)
11	Preludio (Andante Largo C)	Allemanda (Allegro C)	Adagio 3/4 – Andante Largo C	Sarabanda (Largo 3/4)	Giga (Vivace C 6/8 + 2/4)
12	Preludio (Adagio C)	Allegro C	Adagio C	Sarabanda (Vivace 3/4)	Giga (Allegro C 6/8)

Tavola II

Movimenti non qualificati come danze

Op. II	3	Adagio 3/2 (30)
	4	Grave* 3/2 (4) – Adagio C (19)
Op. IV	1	Adagio C (13)
	2	Grave* C (5)
	4	Adagio C (17)
	7	Grave* C (6)
	9	Grave C (12)
	10	Grave C (15)
Op. V	9	Adagio C 3/2 (7)
	11	Allegro C (18 + 22)
	11	Adagio 3/2 (8)
	11	Vivace C 3/8 (33 + 34)
Op. VI	9	Adagio* 3/4 (11)
	10	Adagio* 3/4 (13)
	10	Allegro C (13 + 26)
	11	Adagio* 3/4 (9) – (Andante Largo C)
	12	Adagio C (13)
	12	Allegro C (76)

Con l'asterisco vengono segnalate le sezioni accordali in Grave o Adagio. Tra parentesi viene indicato il numero di battute di ogni sezione o movimento.

Tavola III

Op. II	6	Giga	15 + 15	15 + 9 + 6
				i/V iv i
Op. II	8	T. di Gavotta	7 + 18	7 + 9 + 9
				i/V III i
Op. IV	1	Allegro		
	3	T. di Gavotta	14 + 27	14 + 13 + 14
				I iii I
	5	Corrente	10 + 29	10 + 11 + 17
				III v i
	7	Giga	11 + 16	11 + 8 + 8
				V vi I
Op. V	8	T. di Gavotta	28 + 28	28 + 12 + 16
				I iii I
Op. VI	9	T. di Gavotta	20 + 34	20 + 14 + 20
				I iii I
	9	Giga	19 + 26	19 + 9 + 17
				V iii I
Op. VI	10	Allegro	15 + 23	15 + 14 + 9
				V iii I
Op. IV	11	Allegro	15 + 23	15 + 12 + 11
				V iii I
	11	Giga	69	24 + 18 + 27
				I iii I
Op. V	12	Giga	35 + 50	35 + 16 + 34
				I iii I

Nell'ordine si indicano: 1. la collocazione del brano all'interno della raccolta e il tipo di danza; 2. i due gruppi di battute che compongono le due parti separate dai segni di ritornello; 3. lo schema che evidenzia il punto in cui avviene la ripresa determinando la tripartizione con l'indicazione delle aree tonali concluse dalle cadenze sui gradi indicati (I/i = tonica maggiore/minore; V/v = dominante maggiore / minore; i/V = cadenza sospesa o dominante non tonicizzata; III/vi = relativa maggiore / minore; iii = mediante minore; iv = sottodominante minore).

Tavola IV

Correlazioni tra gli *incipit* delle due parti della forma binariaa. impiego medesimo *incipit*:

Op. II	1	Allemanda
	1	Corrente
	3	Allemanda
	4	Giga
	5	T. di Gavotta
	6	Giga
	8	T. di Sarabanda
	8	T. di Gavotta
	9	Allemanda
	10	Sarabanda
Op. IV	2	Corrente
	5	Allemanda
	7	Corrente
Op. V	7	Giga
	9	Giga
Op. VI	9	Corrente

c. *incipit* su stesso modulo ritmico:

Op. II	1	Gavotta
	2	Corrente
	4	Allemanda
	4	Allemanda
	4	Allemanda
	6	Corrente
	7	Corrente*
	11	Allemanda
	11	Giga
Op. IV	1	Allemanda*
	3	Corrente*
	3	Sarabanda
	4	Corrente*
	5	Corrente
	5	Gavotta
	6	Allemanda
	7	Sarabanda*
	7	Giga*
	9	Corrente
	10	Gavotta
	11	Corrente
	12	Allemanda*
	12	Giga
Op. V	7	Corrente
	7	Sarabanda
	8	Allemanda*
	8	Sarabanda*
	9	T. di Gavotta
	10	Sarabanda
	11	Gavotta
Op. VI	10	Allemanda
	10	Corrente
	11	Allemanda*

L'asterisco mette in evidenza i casi in cui vi è parentela tematica tra gli *incipit*

Identità/corrispondenze motiviche delle sezioni finali

a. identità sezioni finali

Op. II	7	Corrente
	7	Giga
	10	Corrente

b. corrispondenza sezioni finali

Op. IV	4	Giga
Op. V	7	Giga
Op. VI	9	Allemanda
	10	Corrente

Tavola V

Modulo ritmico dell' <i>incipit</i> senza ritmo puntato			Brani con basso passeggiato ²		
Op. II	10	Corrente	Op. II	1	Preludio*
Op. IV	1	Allemanda		3	Allemanda 2 ^{**}
	1	Corrente		8	Preludio*
	2	Corrente	Op. IV	1	Allemanda
	7	Corrente		2	Preludio*
	7	Sarabanda		3	Sarabanda
	8	Sarabanda		5	Allemanda
	11	Allemanda		7	Sarabanda
Op. V	8	Allemanda		8	Allemanda
	10	Allemanda		8	Sarabanda
	10	Sarabanda	Op. V	11	Sarabanda
Op. VI	10	Allemanda		8	Allemanda
	10	Corrente		9	T. di Gavotta
	11	Allemanda		11	Preludio
	11	Sarabanda	Op. VI	10	Corrente
Brani con primo violino solista ¹				11	Allemanda*
	12	Sarabanda		11	Andante Largo
Op. II	6	Corrente*		12	Sarabanda
	10	Corrente			
Op. IV	7	Corrente			
	8	Giga			
	9	Giga*			
	10	Giga			
	11	Gavotta			
Op. V	3	Corrente			
	7	Giga			
	12	Allemanda			
	12	Giga			
Op. VI	10	Allemanda			
	11	Allegro			
	12	Allegro			

1 L'asterisco segnala i casi in cui il movimento di crome presenta interruzioni intermedie.

2 L'asterisco segnala i casi in cui vi sono cesure cadenzali e rallentamenti intermedi, passaggi cioè nei quali nel basso si incontrano valori maggiori.

