

FULVIA CONTER

LA MUSICA DA CAMERA
DI FERDINANDO GASPARO TURRINI
DETTO BERTONI



ATENEO DI BRESCIA

FULVIA CONTER

LA MUSICA DA CAMERA
DI FERDINANDO GASPARO TURRINI
DETTO BERTONI

PREFAZIONE di GIOVANNI UGOLINI



ATENEUM DI BRESCIA
MCMLXXIV

Supplemento ai
COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA - per l'anno 1975
Autorizzazione del Tribunale di Brescia N. 64 in data 21 gennaio 1953
Direttore responsabile UGO VAGLIA

TIPO-LITO FRATELLI GEROLDI - BRESCIA - 1975

A Lydia e Mario

La riscoperta di un artista, per quanto, alla fine, possa essere preziosa all'esploratore, comporta l'uso di metodi analitici, la costante volontà di ricerca e soprattutto la coscienza di eventuali lacune o inesattezze, non sempre del tutto evitabili in uno studio di questo tipo.

L'autore desidera esprimere un sentito grazie per l'incoraggiamento ed i consigli ricevuti, ai Professori ed amici Guglielmo Barblan, Alessandro Cicognini, P. Siro Cisilino, Francesco Degrada, al suo Maestro Giovanni Ugolini, nonché a tutti coloro che gli hanno facilitato il libero accesso e la consultazione in Biblioteche, Archivi, Fondi privati.

Ringrazia, inoltre, l'Ateneo di Brescia che, pubblicando questo studio, ha voluto dimostrargli la sua fiducia.

Brescia, novembre 1974

PREFAZIONE

La musica del secolo XVIII si impone nel quadro storico generale in una situazione di singolare privilegio: moltissimi i «produttori» musicali, fortemente egualitario e sostanzialmente indifferenziato il panorama delle scelte stilistiche. Il che significa che nel secolo «galante» — ma non soltanto galante, ovviamente, per un periodo che andava generando il fatale 1789 — il linguaggio della musica diventò unitario come mai lo era stato e come non lo sarà nemmeno nel secolo successivo, destinato ai tormentati contrasti della stagione romantica. Perciò non è affatto improprio affermare che — dal punto di vista «grammaticale» — non corre la minima differenza fra Pergolesi, Boccherini, Domenico Scarlatti, Sammartini, Haydn, Mozart e i molti altri compositori «minori» che la ricerca storico-musicale ha lasciato ai margini delle sue indagini, quando non ha finito addirittura con l'ignorarne l'esistenza.

Uno di questi compositori, «minore» fin che si vuole ma certamente non indegno di opportune rivalutazioni, è senza dubbio Ferdinando Gasparo Turrini. Fulvia Conter, nel suo «La musica da camera di Ferdinando Gasparo Turrini detto Bertoni» ha provveduto a condurre una ricerca musicologica tanto più interessante quando si tenga conto, come la stessa Conter scrive, «*che le notizie biografiche sul Turrini sono scarsissime e che la maggior parte della sua produzione (comprese quelle opere da noi ritrovate) risulta inedita*»; con la non trascurabile aggravante «infortunistica» che il nome di Turrini, anche da parte di provveduti musicologi, è stato non poche volte «*strettamente associato*

o confuso con quello di Ferdinando Giuseppe Bertoni, suo zio nonché maestro, e ciò accade sia a causa del soprannome "Bertoni" (o anche "Bertoncino") che gli fu imposto, sia dell'uguaglianza delle iniziali». Altra limitazione oggettiva alla conoscenza del Turrini fra i contemporanei e i posteri fu, inoltre, quella condizionata dal suo isolamento, dalla sua mancanza di contatti con i «colleghi», dall'infelicità delle sue condizioni fisiche (fino alla cecità che lo colpì nel 1773 e che non gli consentì, come annota Fulvia Conter «possibilità né di spostamenti, né di letture, né di rapporti personali con gli altri compositori del suo tempo»).

Eppure anche se la nostra studiosa suppone che il Turrini, menomato da tutta questa serie di sollecitazioni involontarie all'isolamento pressoché totale, non abbia avuto se non vaghe possibilità di essere influenzato dagli altri musicisti del '700 — secondo quell'interscambio stilistico di cui si è detto —, risulta in realtà (e la Conter tiene a sottolinearlo con grande precisione) che le turriniane «Sonate per pianoforte» riflettono *«la sua scoperta e giusta intuizione delle possibilità espressive del pianoforte, nonché della tecnica pianistica»*. Il che testimonia non soltanto della puntuale presenza storica del compositore in un momento di significativo trapasso nella scelta degli strumenti a tastiera, ma ben anche della sua capacità ad allinearsi con quella linea avanzata del Classicismo settecentesco che va annunciando taluni modi stilistici del primo Romanticismo. Preromantico, dunque, il Turrini, secondo una diagnosi che la Conter condivide con altri studiosi e biografi, dal Capri al Torchi, dal Brunati al Valentini; preromantico al punto che, attraverso i suoi allievi (Valeri, Bresciani, Nasolini) gli può ben competere la qualifica di *«antesignano di Antonio Bazzini del quale è il lontano maestro e predecessore»*.

Apprezzabile come esecutore e improvvisatore su qualsiasi tipo di strumento a tastiera («noi l'abbiamo udito scorrere il pianoforte mirabilmente e toccarci l'anima con note magistrali, improvvisando anche talora pellegrini passaggi e sonate che sembravano scritte», così di lui scriveva

il Brunati nel suo «Dizionario degli uomini illustri della Riviera di Salò»), il Turrini compositore si impone, attraverso l'attenta disamina fornitaci da Fulvia Conter, per un ragguardevole assieme di componimenti: dalle molte *Sonate* per cembalo alla contrappuntisticamente disinvolta *Fuga* per organo, dalle *Sei Sonate per cembalo accompagnate con violino* («un genere strumentale allora molto in voga nell'ambito musicale cameristico per dilettanti») annota giustamente la Conter, e a noi sembra di poter aggiungere che, tenuto conto della elaborazione strutturale di questi brani, si doveva trattare comunque di dilettanti di non troppo trascurabile preparazione tecnica) alle *Dodici Sonate per pianoforte* dedicate a Clementi («*liberando, sulla scia di Clementi, le sonorità verso il virtuosismo pianistico, con la sua sostenutezza fonica e cantabile e con i giochi acrobatici delle dita, disadornando la sua scrittura... per uno stile più stringato, incisivo, basato essenzialmente sulla ricerca di tre livelli intensivi dal punto di vista sonoro: brillante negli acuti, incisivo nel medio, voluminoso nel basso.*»). Per arrivare, infine, al *Concerto n. 4 per cembalo e archi* in mi maggiore che, secondo la valutazione proposta dalla Conter, «*sembra essere la summa delle doti musicali del Turrini*». E lo è. Parlare, a proposito di questo «Concerto» di vigore di concezione, di libertà d'invenzione, d'intensità espressiva e freschezza d'ispirazione è del tutto esatto. Ed è esatto, per concludere, che l'apertura sull'argomento Turrini, condotta sul confronto testuale di una presenza tutt'altro che scialba nell'arco storico dell'esperienza settecentesca, costituisce un'operazione decisamente utile: non soltanto al fine, apparentemente limitato, della rivalutazione del compositore bresciano, ma anche nel quadro di un arricchimento del panorama generale di una prospettiva musicale che, alle soglie dell'età romantica, fu realizzata non soltanto dalle figure dominanti del secolo ma anche da quei «minori» che, in comunità d'intenti, operarono all'esplorazione del nuovo ed univoco linguaggio musicale.

GIOVANNI UGOLINI

INTRODUZIONE

L'individuazione e la collocazione della figura e dell'opera cameristica di Ferdinando Gasparo Turrini, nell'ambito della produzione clavicembalista italiana della fine del XVIII — inizio del XIX secolo, non è agevole né semplice per una serie di fattori e di circostanze alquanto curiose.

Occorre dire subito che le notizie biografiche sul Turrini sono scarsissime e che la maggior parte della sua produzione (comprese quelle opere da noi ritrovate) risulta inedita. Oltre a ciò avviene spesso che, non solo nell'idea corrente della tradizione musicale bresciana, ma anche in talune pubblicazioni, il nome del Turrini venga strettamente associato o confuso con quello di Ferdinando Giuseppe Bertoni, suo zio nonché maestro, e ciò accade sia a causa del soprannome «Bertoni» (o anche «Bertoncino») che gli fu imposto, sia dell'uguaglianza delle iniziali ¹.

L'equivoco sul Bertoni e l'associazione mentale dei due nomi ha indotto alcuni musicologi ad una certa inesattezza: il «Dizionario di Musica» di Della Corte-Gatti, nella scheda di Ferdinando Turrini riporta «organista in S. Giustina a

¹ Per esempio: a quale dei Bertoni si riferisce Luigi Ferdinando Tagliavini nella voce «Clavicembalo» della «Enciclopedia della Musica» (Ricordi, 1962, vol. I, pag. 494) quando elenca i migliori clavicembalisti italiani del '600 e '700? Tagliavini scrive «F. Bertoni», ma entrambi i Bertoni, zio e nipote hanno una produzione clavicembalastica. È da credere che alluda al Turrini, che di «Sonate per cembalo» ne scrisse più di trenta, piuttosto che a F.G. Bertoni, che fu fecondo autore di melodrammi e di musica sacra, ma che lasciò solamente «Sei Sonate per cembalo».

Venezia»² invece che a Padova, e Giovanni Tebaldini nell'«Illustrazione storico critica...» lo definisce «esimio musicista padovano»³ invece che salodiano o bresciano, e recentemente Roberto Zanetti in «Un secolo di Musica a Brescia» introduce nell'elenco dei suoi allievi anche Antonio Calegari⁴, che fu invece allievo del Bertoni zio.

Del resto, quasi tutti i repertori biografici citano il Turrini (o Turini) con un breve cenno, a cominciare dal Fétis⁵ e dallo Schmidl⁶, mentre le «Storie della Musica» più qualificate lo menzionano sì fra i migliori clavicembalisti italiani di scuola veneziana, ma solo di sfuggita, senza cioè impegnarsi su un giudizio circa l'opera sua.

Fanno eccezione il Caffi⁷ (che sul Turrini, suo contemporaneo, si sofferma a tessere gli elogi) ed il Capri che, nella sua «Storia della Musica» indugia più volte sul nome del Turrini e ne analizza brevemente, dal punto di vista storico, le «Sei Sonate per Cembalo con accompagnamento di violino».

Soltanto il Newman⁸ dà rilievo ed importanza al Turrini ed invita ad approfondirne la conoscenza, sia per quanto riguarda il momento storico nel quale egli agì, particolare per la Storia della Musica, sia per la sua singolare posizione rispetto agli altri clavicembalisti italiani, come vedremo meglio in seguito.

² A. DELLA CORTE - G.M. GATTI, «Dizionario di Musica», Torino, Paravia 1952, pag. 602.

³ G. TEBALDINI, «Illustrazione storico-critica dell'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova», Padova, Antoniana 1895, pag. 88.

⁴ R. ZANETTI, «Un secolo di Musica a Brescia», Milano, Nuove Edizioni 1970, pag. 33.

⁵ F.J. FÉTIS, «Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique», Paris, Didot 1837-44.

⁶ C. SCHMIDL, «Dizionario Universale dei Musicisti», Milano, Ricordi 1887.

⁷ F. CAFFI, «Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797», Venezia, Antonelli 1854, vol. II, pag. 440.

⁸ W.S. NEWMAN, «The Sonata in the Classic Era», Chapel Hill 1963, pag. 9, 11, 81, 199, 291, 295, 296, 297, 298.

Come si è detto, la produzione musicale del Bertoncino è quasi tutta inedita, ad eccezione delle «Dodici Sonate per il Pianoforte — Divise in quattro parti — Dedicate al Sig. Muzio Clementi Romano», pubblicate a Milano nel 1807, quando l'autore era ancora in vita (di queste abbiamo potuto trovare solamente le prime tre)⁹, delle Cinque Sonate (in la maggiore, in mi bemolle maggiore, in mi maggiore, in sol maggiore e in re bemolle maggiore) revisionate da Carlo Pedron per «I Classici della Musica Italiana», pubblicate dalla Società Anonima Notari nel 1921¹⁰ ed ancora delle «Sei Sonate per Cembalo dedicate a S.E. il Signor C. Spinola» (stampatore non identificabile)¹¹; per finire con la «Sonata Terza» riveduta da Maria Maffioletti¹².

Nella raccolta de «I clavicembalisti Italiani», vol. II a cura di Mario Vitali, si trova una Sonata in re bemolle maggiore¹³ e nell'«Antologia di Musica antica e moderna» esiste la stessa Sonata revisionata da G. Tagliapietra.

Un «Presto» è nell'«Antologia Pianistica» di Cesi-Marciano ed è stato trascritto per due clarinetti da A. Gabucci¹⁴. Il Newman ci segnala che il «Presto» in sol minore (il primo tempo della IV Sonata del gruppo delle «Spinola»)

⁹ Abbiamo ritrovato il primo volume di queste Sonate sia presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Soncini 172), sia presso la Bayerische Staatsbibliothek.

¹⁰ Queste ultime sono tratte dal manoscritto custodito nella Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi» di Milano (R. 127-3).

¹¹ «Sei Sonate per Cembalo dedicate a S.E. il Signor Carlo Spinola, Marchese del Sacro Romano Impero e di Roccaforte, Conte di Ronco, Signor del Borgo de Fornari, di Vigo, di Sentrassi etc. etc. da Ferdinando Turrini Organista dell'Insigne Monasterio di S.ta Giustina di Padova». Stampa non datata nè firmata che si trova nel Conservatorio «B. Marcello» di Venezia.

¹² Tale Sonata corrisponde alla Terza, in mi maggiore, del manoscritto del Conservatorio di Milano.

¹³ «I Clavicembalisti Italiani», Milano 1922; tale sonata corrisponde alla sesta del Manoscritto del Conservatorio di Milano.

¹⁴ CESI-MARCIANO, «Antologia pianistica», Milano 1929-1944, vol. VII. - A. GABUCCI, «Raccolta di Musiche Antiche» per due clarinetti, Milano 1904, pag. 104.

si trova nella raccolta Köhler (Maisters-m II 98) e nella Pauer (Maisters-m III 64 e 60); lo stesso «Presto» è stato recentemente inserito in un album di compositori preclassici edito a Bucarest. Nella «Biblioteca d'oro» curata da A. Longo troviamo un «Minuetto» in la maggiore, trascritto da una «Sonata per pianoforte e violino» (ma l'originale non l'abbiamo rintracciato)¹⁶.

Confrontando le raccolte e i pezzi staccati di musica manoscritta da noi ritrovati con quanto è affermato in alcuni repertori bibliografici come quello dell'Eitner¹⁷ si può notare come l'esistenza di gran parte della musica sia stata finora ignorata.

Nella storia della musica del '700 quella del Turrini è una figura molto isolata e solitaria. Fino a quando, dopo la resa di Venezia (e quindi di Padova) a Napoleone nel 1799, egli non ritorna a Brescia per dedicarsi all'attività didattica, ebbe ben pochi contatti, soprattutto con il mondo musicale.

Questo avvenne a causa delle sue infelici condizioni fisiche, della cecità sopravvenuta nel 1773¹⁸, che non gli consentivano possibilità nè di spostamenti, nè di letture, nè di rapporti personali con gli altri compositori del suo tempo.

Una caratteristica dei musicisti del '700 è, come si sa, quella che quasi tutti ebbero modo di influenzarsi reciprocamente nell'ambito di una scuola o di un periodo; il Tur-

¹⁵ W.S. NEWMAN, *op. cit.*, pag. 195. «Album de Compositeurs Preclassiques» a cura di R. Sotu, per piano solo. Editura musicale a Uniuni Compozitorilor Din. R.P.R., Bucarest 1963, pag. 8.

¹⁶ A. LONGO, «Biblioteca d'oro», Milano 1946, vol. III, n. 96.

¹⁷ R. EITNER, «Quellen Lexikon», Lipsia 1900-1904; in questo repertorio bibliografico è segnalata un'altra stampa del Turrini: quella delle «Sei Sonate da cembalo coll'accompagnamento di violino e una Fuga in fine a Cembalo solo», Venezia, Alessandri e Scattaglia 1784, non ritrovata nè dal Newman nè, purtroppo, da noi. Noi abbiamo recuperato altre sei sonate, manoscritte, per cembalo (o forte-piano) con accompagnamento di violino.

¹⁸ Dal fatto che il Turrini fosse cieco derivano certi suoi soprannomi quali «Bertoni il cieco» o «Bertoni l'Orbo».

rini, isolato e rinchiuso forzatamente in un suo mondo, di tali influenze ebbe solo un vago sentore. Nè bisogna dimenticare che, a differenza degli altri compositori suoi contemporanei, che ebbero possibilità di attingere dall'esperienza di più insegnanti, il Bertoncino ebbe un solo maestro, per quanto importante nell'epoca: Ferdinando Bertoni.

È per questo che, nel capitolo dedicato alla biografia del Turrini, faremo una digressione sulla vita e l'opera di Ferdinando Giuseppe Bertoni, Maestro di Cappella in S. Marco a Venezia (successore, in tale carica, dal 1784, di Baldassarre Galuppi), proprio per arrivare a comprendere, attraverso lo zio, l'operato del nipote. Dato, inoltre, che la cecità lo portò ad una vita assai poco avventurosa, le biografie del Nostro sono essenziali: per cercare di ottenere il massimo possibile di notizie complete, siamo ricorsi all'ausilio delle Storie e delle Guide locali, salodiane, bresciane e padovane, puntando l'attenzione su quelle più vicine all'epoca come quella del Brunati¹⁹ o del Cozzando²⁰ o del Gambarà²¹.

Il Turrini non scrisse lettere: le uniche «confessioni» che di lui ci sono rimaste sono le prefazioni alle Sonate per clavicembalo o pianoforte: queste ci sono state di grande aiuto nel tentativo di approfondire il carattere del musicista e di farci un'idea dell'ambiente nel quale egli operò. Per esempio nel comprendere il suo patetico bisogno, ben più giustificato che in altri, di dedicare le sue opere a personaggi illustri onde ottenere la loro protezione. Così come molto importante ci sembra l'omaggio, questo del tutto disinteressato invece, che delle «Sonate per pianoforte» il

¹⁹ G. BRUNATI, «Dizionario degli Uomini Illustri della Riviera di Salò considerata qual'era sotto la Repubblica Veneta, cioè formata dalle sei quadre e distretti antichi di Gargnano, Maderno, Salò, Montagna, Valtenese e Campagna», Milano, Pogliani 1938.

²⁰ L. COZZANDO, «Vago e curioso ristretto di storia bresciana», Brescia 1794.

²¹ F. GAMBARA, «Ragionamenti di cose patrie ad uso della gioventù», Brescia, Venturini 1840.

Turrini fa a Muzio Clementi, professandosi suo «ammiratore da lungo tempo»²².

Sempre nella prefazione qui citata il Bertoncino fornisce preziose notizie autobiografiche, parla della triste disgrazia che lo affligge con accenti profondamente commoventi²³.

La dedica a Clementi e l'indicazione «per pianoforte» è significativa ai fini della valutazione dell'ingegno musicale del Turrini e perché riflette la sua scoperta e giusta intuizione delle possibilità espressive del pianoforte, nonché della tecnica pianistica.

Molto interessante nello stile delle Sonate del Bertoncino è il suo modo di sentire che si potrebbe definire «pre-romantico», un atteggiamento stilistico che dovrebbe essergli germogliato dalla scuola di Ferdinando Bertoni, nei Quartetti del quale «... la forma si piega modernamente alle esigenze del sentimento... » (Capri)²⁴ e dato che «... è in una nuova fase che entra con Ferdinando Bertoni la musica da camera, la fase in cui il sentimento predomina e la musica cessa di essere considerata astrattamente... » (Torchi)²⁵.

Niente poteva essere più congeniale allo spirito, dalla particolare sensibilità, del Turrini, di questa scuola del «sentimento», chiaramente avvertibile in quasi tutte le sue Sonate, specialmente in taluni espressivi adagi.

Così si può giungere a dare ragione ai suoi primi biografi (Brunati e Valentini) quando, per dare un giudizio critico, affermano che «... spiccano alcuni pezzi di inarrivabile

²² «Dodici Sonate per il Cembalo-Pianoforte / Divise in quattro parti / Dedicate al Sig. Muzio Clementi Romano / da Ferdinando Gaspare Turrini di Salò del Dipartimento del Mella», vol. I, Milano, G.M. e UBICINI, 1807.

²³ «... queste mie Dodici Sonate ... sono figlie del mio solo ingegno e di immensa fatica che ho dovuto sostenere in dettandole, privo affatto qual sono fin dall'anno 1773 del più prezioso dei sensi, la vista ...».

²⁴ A. CAPRI, «Storia della Musica», *op. cit.*, vol. III, pagg. 174-175.

²⁵ L. TORCHI, «La Musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII», Torino, Bocca 1901.

espressione... ». « Nelle Sonate per cembalo... domina singolarmente il dolce patetico... »²⁶.

Il «gusto operistico» che affiora qua e là specialmente nei «primo tempo» e negli «Adagio» accentua questa sua inclinazione sentimentale e porta a dare ancora più rilievo al fatto che negli anni antecedenti la cecità il Bertoncino fu acclamato operista (anche se dei suoi melodrammi non è rimasto che il ricordo, essendo essi andati perduti) e accompagnatore al cembalo in un teatro di Venezia.

Ebbe quindi anche esperienza dei gusti del pubblico, ebbe contatti diretti con esso e, fino ai ventotto anni, visse i fasti della Serenissima, ancora dispensatrice di splendori e luogo di convegno degli ingegni più brillanti del tempo.

Il ricordo dell'attività del Turrini non è rimasto però nè a Venezia (dove del resto dimorò troppo poco) nè, e questo è un fatto singolare, a Padova dove operò come organista in S. Giustina per ben venticinque anni.

Questo ricordo, invece, rimane a Brescia, la città capoluogo del «Dipartimento del Mella» dove visse gli ultimi anni. E purtroppo questa parte della biografia del Bertoncino è incompleta: dall'800 c'è un vuoto intorno alla sua vita a Brescia, un vuoto che non ci è stato possibile colmare e incerta resta la data di morte. Quello che è certo è che il Nostro si diede all'attività didattica, così che a Brescia si qualificherà come il capostipite del «modo di far musica» nell'800.

È l'antesigano di Antonio Bazzini²⁷ del quale è il lontano maestro e predecessore. Furono i suoi allievi, come il

²⁶ G. BRUNATI, «Dizionarietto ...», *op. cit.* - A. VALENTINI, «I Musicisti bresciani e il Teatro Grande», Brescia, Queriniana 1894, pagg. 103-104.

²⁷ ANTONIO BAZZINI (Brescia 1818 - Milano 1897): grande violinista, allievo di Faustino Camisani. Compì tournées un po' ovunque in Europa ottenendo enorme successo. Nel 1846 tornò a Brescia e si dedicò alla composizione; nel 1873 fu chiamato come professore di composizione al Conservatorio di Milano, del quale nel 1882 assunse la direzione. Suoi allievi furono Alfredo Catalani e Giacomo Puccini. Autore di opere, cantate, poemi sinfonici e ouvertures, lasciò una copiosa produzione di musica da camera, specialmente violinistica. - C. SARTORI, «Antonio Bazzini», in rivista «Brescia», maggio-giugno 1936.

Valeri, il Bresciani, il Nasolini, a influire sulla musica strumentale a Brescia nella prima metà del XIX secolo²⁸ e, d'altro canto, per il Turrini, l'insegnamento e la certezza che quanto scriveva fosse compreso, doveva essere di fondamentale importanza.

E questo è dimostrato non soltanto dal fatto che tre delle Sonate per cembalo sono precedute da una tavola esplicativa dei «segni poco usati» (e non tutti i compositori si preoccupavano che i loro segni fossero compresi), ma anche dalla prefazione a un «Te Deum», (purtroppo andato perduto) che il Valentini²⁹ fece in tempo a trascrivere. Tale prefazione era intitolata «L'Autore a chi legge»: «A pochi e moderni musici e singolarmente agli scrittori di Teatro è noto il maneggio dei cosiddetti Rivolti, perciò l'Autore in questa opera ha segnato alla parte dell'organo tutti i numeri da esso voluti per evitare la critica di qualche ignaro, che talvolta giudica errore quello che non intende, e ciò accade ancora a chi non ha un'esatta cognizione dei precetti stabiliti per infallibili, fondati sull'esperienza ed insegnati dai gran Maestri dell'arte antichi e moderni, seguaci e fedeli imitatori della natura fuori della quale non si dà novità se non se a proposito. Per questa ragione appunto da certi moderni compositori si sente tutto di nelle Chiese e nei Teatri, modulazioni strane, barbare e prive affatto di senso comune».

È una nota che sottolinea, oltre alla serietà professionale, la preoccupazione del Bertoncino che gli esecutori seguissero esattamente i suoi metodi e le sue indicazioni.

«... Dava la vera idea delle consonanze e delle dissonanze,

²⁸ A. VALENTINI, «I Musicisti bresciani e il Teatro Grande», *op. cit.* - A. GRASSI, «800 musicale a Brescia», Brescia 1937. - V. BRUNELLI, «La Musica a Brescia» in «Storia di Brescia», vol. III, Milano 1964. - R. ZANETTI, «Appunti per una storia della Musica a Brescia nell'800» da «L'Istituto Musicale Venturi 1866-1966», pag. 14, Bs. 1967.

²⁹ A. VALENTINI, *op. cit.*, «... Don Vincenzo Elena (1829-1904) possiede un Te Deum a quattro voci concertato da Ferdinando Gasparo Turrini detto Bertoni, manoscritto autografo, il quale è preceduto dalla seguente nota ...».

della preparazione, risoluzione e maneggio di queste ultime, dei loro rivolti, della natura dei suoni e dei passaggi, cui ridusse alla massima semplicità...» e ancora «... I musicisti di Brescia debbono grande riconoscenza a lui, che introdusse in Patria il bel modo di suonare d'intavolatura e lo studio dei classici pressochè ignoto avanti la sua comparsa... »³⁰.

Va sottolineato, a questo punto, che egli stesso fu un famoso esecutore e improvvisatore sia al clavicembalo sia all'organo («... noi l'abbiamo udito scorrere il pianoforte mirabilmente e toccarci l'anima con note magistrali, improvvisando anche talora pellegrini passaggi e sonate che sembravano scritte. Trattò l'organo in modo dignitoso e sublime... »)³¹.

Che il Turrini fosse un grande improvvisatore potrebbe anche giustificare e spiegare, a nostro avviso, il fatto che ci sia pervenuta (e che probabilmente abbia scritto) una sola «Fuga» per organo³², quando è provato che per ben venticinque anni egli resse la carica di organista nella Basilica di S. Giustina a Padova.

Il «Concerto n. 4» in mi maggiore³³ sembra essere la summa delle doti musicali del Turrini. In un'epoca in cui pochi compositori (e quei pochi di valore come Giovanni Paisiello, Giovanni Platti, Giovanni Giuseppe Cambini) si cimentavano nel Concerto solistico per clavicembalo o per pianoforte e archi, il Turrini rivela di aver trovato in questa forma la prospettiva strutturale più congeniale alla sua vena compositiva.

³⁰ A. VALENTINI, «I Musicisti bresciani e il Teatro Grande», *op. cit.*

³¹ G. BRUNATI, «Dizionario degli uomini illustri della Riviera di Salò», *op. cit.*

³² La «Fuga» per organo è stata da noi rintracciata alla Biblioteca Marciana di Venezia: Cod. It. IV - 1779.

³³ Il «Concerto», ignoto ai cataloghi e alle enciclopedie, è inedito: fu ritrovato nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (manoscritto originale) ed eseguito nel 1907 da Isidoro Capitanio, poi al Salone «Pietro Da Cemmo» nel 1960 e al Teatro Grande il 28 aprile 1969. Il manoscritto non è datato.

Vigore di concezione, libertà d'invenzione, intensità espressiva e freschezza di ispirazione animano e permeano questo concerto. L'«Adagio» (il tempo che anche nelle Sonate il Bertoncino predilige), ricco di calore di improvvisazione e trasfigurato da una toccante espressività, può chiarire perché, della sua musica, il Brunati scrisse che «... tutto ciò può essere senza esitanza venir posto a lato dei componimenti del Sassone e del Pergolesi».

L'idea che abbiamo perseguito in questo studio non è quella di fare una sintesi completa della vita e delle composizioni del Turrini, anche perché le nostre ricerche specifiche si sono limitate alla musica da camera, ma piuttosto quella di «aprire l'argomento Turrini», nella convinzione che, con l'approfondimento critico-musicologico, il valore di questo musicista venga riconosciuto in più alta e giusta misura nell'arco della storia della musica. È probabile che non abbiamo ritrovato tutte le composizioni cameristiche del Turrini; rimane poi da esplorare la produzione sinfonica e vocale, di cui comunque abbiamo potuto accertare l'esistenza.

CAPITOLO I

LA VITA E LA PRODUZIONE MUSICALE

§ 1. I PRIMI ANNI: DA SALO' A PADOVA.

Ferdinando Gasparo Turrini nacque a Salò il 26 febbraio 1745 da Bartolomeo e Maddalena Bertoni ¹.

Non si ha alcuna notizia di una sua eventuale formazione letteraria, e si può solamente presumere che egli abbia ricevuto in patria i primi rudimenti di musica. Fu affidato allo zio, fratello di sua madre, il celebre Ferdinando Giuseppe Bertoni, che gli fu maestro e lo condusse con sé a Venezia.

La Serenissima era, in quel tempo, sovrana di un territorio che comprendeva anche il Bresciano e gli artisti di ogni disciplina in generale, si recavano colà per compiere i loro studi, perfezionarsi ed operare.

Nulla di strano quindi che il Bertoni, autorevole musicista, molto influente in Venezia, gli avesse trovato dei posti di maestro al cembalo nei teatri di quella città ².

¹ «Liber nonus Baptizator in Archipraesbiterali Salodii»: a pag. 84 dell'anno 1745 si legge: «Addì 27 detto Ferdinando Gasparo figlio di D. Bart. (Bartolomeo) Turini, e di D.a Maddalena Bertoni, sua Consorte, è stato battezzato da Me Curato suddetto. Comp.re (compare) il Sig. Girolamo Personi di Quirico, nato jeri (ieri)» - «Libro dei Battesimi» conservato nell'archivio del Duomo di Salò. Fotocopia del documento in allegato.

² C. SCHMIDL, «Dizionario Universale dei Musicisti», Milano, Ricordi 1887.

Locus Deo.

LIBER NONVS BAPTIZATOR
IN ARCHIPRESBITERALI
SALODII

173

Anno 7 Februo 1793

*Dom. fig. di M. N. è stata battezzata da me Gio. Battista
Sapinetti Pretore. Pate. Fig. Battista*

Anno 27 Sette

*Ferdinando Gasparo fig. di D. Carlo Turrini, ed D. Maddalena
Gustoni sua Coniuge è stato battezzato da me Giusepe nobile.
Com. p. il sig. Evolamo Pevoni di Quirico, nato ieri.*

Le doti musicali dimostrate dal giovane Turrini dovevano essere straordinarie, al punto che il Bertoni giunse ad imporgli il proprio cognome, in segno della sua grande stima. Da allora Ferdinando Gasparo fu soprannominato Bertoni (nome che spesso aggiunge al proprio anche nelle dediche e nei frontespizi delle composizioni) o Bertoncino; pare che in quei primi anni della sua vita di musicista (fino al 1773) egli si desse, con successo, alla composizione di melodrammi e di drammi giocosi (tutti, purtroppo andati perduti). Nel 1773 ebbe la terribile sventura di perdere la vista, ma non ci è stata tramandata la causa precisa di tale disgrazia. Cercò di curarsi con i mezzi empirici dell'epoca, andò cioè a fare i «bagni d'Abano» e lo «stillicidio» (come risulta dalla lettera di F. Bertoni a P. Martini n. 139, in allegato a pag. 31), nel luglio 1773, ma la terapia, evidentemente, non ebbe effetti positivi. Perciò cessò di comporre melodrammi ed essendo impossibilitato a continuare la sua attività di accompagnatore al cembalo chiese ed ottenne, per interessamento dello zio, la carica di organista nella Basilica di Santa Giustina a Padova.

Aveva ventotto anni³. E da questo momento si può dire che la sua biografia è fatta di ipotesi, aneddoti e ricordi tramandati, in quanto il Bertoncino non lasciò alcuno scritto se si escludono, come abbiamo detto nell'Introduzione, le prefazioni alle sue Sonate.

Quindi, per capire quale possa essere stata l'educazione musicale impartitagli dallo zio e che tipo di uomo e di maestro fosse quest'ultimo, riteniamo necessario illustrarlo attraverso il paragrafo che segue.

³ Certa è la data della cecità: è Ferdinando Gasparo stesso che la tramanda, nella dedica a Muzio Clementi delle Dodici Sonate per il pianoforte (Milano, Ubicini 1807): «... esse sono figlie di ... immensa fatica, che ho dovuto sostenere in dettandole, privo affatto qual sono sin dall'anno 1773, del più prezioso dei sensi, la vista ...». Di conseguenza sono in errore coloro che affermano che il Turrini divenne cieco a ventitré anni, per esempio: G. Brunati nel «Dizionario degli uomini Illustri della Riviera di Salò (Milano, Pogliani 1837), A. Valentini ne «I Musicisti bresciani e il Teatro Grande» (Brescia, Queriniana 1894), l'«Enciclopedia della Musica» (Ricordi, Milano 1964) ecc.

§ 2. QUALCHE NOTIZIA SULLO ZIO FERDINANDO GIUSEPPE BERTONI ⁴.

«... il paese di Salò, il quale colla sua deliziosa riviera olezzante cedro abbraccia e rinchiude l'ampio Benaco, fece dono preziosissimo anch'esso a Venezia nel suo Ferdinando Bertoni. Vi nacque il 15 agosto 1725...». Così il Caffi ⁵ inizia il racconto sulla vita e l'opera di Bertoni, che fu veramente un personaggio celebrato, la cui fama e gloria crebbero, all'epoca, anche all'estero. Fin dalla fanciullezza dimostrò un singolare amore per la musica e già a dieci anni suonava magistralmente il grave-cembalo ⁶; più tardi studiò a Brescia sotto la guida del Tameoni (o Tumeni) e del Pollaroli ⁷.

Ma fu a Bologna che poté compiere studi musicali seri fino a perfezionarsi, avendo come maestro il grande Padre Giovan Battista Martini che, riconoscendo il valore dell'allievo, lo fece aggregare all'Accademia Filarmonica. Per ottenere il diploma di Accademico, il Bertoni compose un *BENEDICAMUS DOMINO* a cinque voci ⁸.

Con Padre Martini il Bertoni restò in amichevole corri-

⁴ Data la vastità della produzione musicale del Bertoni, ci limitiamo a citare solamente le composizioni più importanti.

⁵ F. CAFFI veneziano, «Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797», Venezia, Antonelli 1854, vol. III, pag. 440.

⁶ G. BUSTICO, «Un musicista del secolo XVIII: Ferdinando Bertoni di Salò» in «Illustrazione bresciana», anno 8°, Brescia 18-8-1909, n. 144.

⁷ F. POLLAROLI (o Polaroli), bresciano: musicò l'«Arminio» del Salvini nel 1722. - A. VALENTINI, «I Musicisti bresciani e il Teatro Grande», *op. cit.*, pag. 83.

⁸ Tale composizione era conservata nell'Archivio della Reale Accademia Filarmonica, manoscritto datato 1773. Si veda: «Catalogo Generale delle Opere Musicali, teoriche e pratiche, manoscritte e stampate, di autori vissuti sino ai primi decenni del XIX secolo, esistenti nelle Biblioteche e negli Archivi d'Italia», vol. III, Città di Bologna, a cura della Associazione dei Musicologi Italiani, 1911.

spondenza almeno fino al 1775, come risulta dalle 56 lettere⁹ conservate presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. In tre di queste lettere (n. 136, 139 e 165), qui in allegato, il Bertoni accenna, dimostrando una affettuosa sollecitudine, allo sfortunato nipote («... a S.ta Giustina...») al quale aveva affidato l'incarico di rifornire di tabacco Padre Martini che, a sua volta, inviava a Padova dei canti fermi. A vent'anni il Bertoni era «... un perfetto maestro ed impartiva lezioni di clavicembalo e di canto... » (Valentini)¹⁰.

Si trasferì a Venezia e incominciò a riportare i primi successi, cimentandosi in un singolare duello a colpi di melodrammi e drammi giocosi con Baldassarre Galuppi. Dice il Bertoni nella «Storia della Riviera di Salò»: «... F.B. ... se non raggiunse l'altezza di Cimarosa e di Paisiello, gareggiò con Galuppi e con altri di non dubbio valore... »¹¹.

In effetti, mentre il Bertoni rappresentava la VEDOVA ACCORTA al Teatro S. Cassiano, il Galuppi, nello stesso anno e nello stesso teatro presentava la FORZA D'AMORE (libretto del Panicelli), e quando il Bertoni diede il CAJETTO al S. Girolamo, il Galuppi rappresentò al S. Cassiano l'ARMINIA, su libretto del Salvi.

Nel 1747 il Bertoni musicò anche un'azione sacra a quat-

⁹ Civico Museo Musicale Bibliografico di Bologna: «Tomo XVI, 1-13, 110-136 «Lettere di F. Bertoni a P. Martini»: sono 56, tre delle quali sono di mano della moglie del Bertoni, mentre questi si trovava a Londra; esse sono la testimonianza epistolare di una reciproca amicizia chiara e sincera; attestano la devozione e l'ammirazione del Bertoni per il grande maestro, al quale rendeva piccoli favori sempre a sua volta ricevendone, sotto forma di musiche teoriche e pratiche, allievi etc.

¹⁰ Presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna sono conservate le «Lezioni di contrappunto di F.B. della Riviera di Salò dell'anno 1742 al 30 Novembre 1743». La vecchia scheda reca una nota nella quale, tra l'altro, è scritto: «... si tratta di contrappunto semplice, doppio, canone etc. ... il tutto in tanta abbondanza ch'è meraviglia come in sì breve tempo potesse Bertoni percorrere uno studio sì difficile, lungo e disastroso per tutti gli altri! ...» (D.D. 151).

¹¹ F. BETTONI, «Storia della Riviera di Salò», Brescia, Malaguzzi 1880, vol. II, pag. 257.

Chia d'ordine d'averne il vob. Governatore
che mi fa more, e che si compendano
sempre per la parte, suo regio d'ordine,
Pazienza; non vi e' piu' rimedio.

Se spedisce uno poco di indaco d'ordine
finu' veduto dal' portore' uno notte
rispette, che d'ordine la vob. parte
della carta fermu' la.

In altra occasione v. d. d. legge l'azione
che mi fa more, e fa la un
poco d'ordine d'ordine, ma in base a
dici non dico rispetta, ma in base a
senza impegnati, e non dico anche la
dico, e non fare' questa carta in
di ordine, della qual' ora uno poco pagano

Realta, la vob. d'ordine, anche l'ordine
poiche' in non c'è la ragione, ed ho
poco memoria, accio' non vob. d'ordine.

Ma c'è un' impare d'ordine d'ordine
che non è vob. d'ordine, per il d'ordine del
Principe maggiore, mi c'è un' d'ordine
d'ordine, e mi c'è un' d'ordine e d'ordine
d'ordine.

Vob. d'ordine
Giovanni De' d'ordine

tro voci, dal titolo *IL FIGLIUOL PRODIGO*, rappresentata nell'oratorio della Congregazione dei Filippini, detto «S. Maria delle Fave».

Il 27 agosto 1752 venne eletto organista della Cappella Ducale di S. Marco, sopravanzando, fra gli altri, anche Giovan Battista Pescetti. Della sua attività in tale carica (che durò fino al 1785 quando divenne maestro di Cappella in S. Marco), si ricordano il *BEATUS VIR CONCERTATO*, del 1758 e il Salmo «*LAETATUS SUM*» (1763). Nel 1746 il Salodiano fece rappresentare al Teatro S. Samuele l'*ORAZIO CURIAZIO* e nel 1747 e 1748 due melodrammi su libretto di Pietro Metastasio: *IPERMESTRA* per il S. Samuele e *DIDONE ABBANDONATA* per il S. Girolamo; intanto il Galuppi nel 1747 rappresentava l'*ARMIDA* al S. Angelo. Alla fine il duello sembrò risolversi in favore del Bertoni che, con *LE PESCATRICI* su libretto di Carlo Goldoni, riportò un vero trionfo e riscosse grandissimi elogi, a differenza delle *VIRTUOSE RIDICOLE* del Galuppi, pure su libretto del Goldoni, opera che si rappresentava contemporaneamente.

Il successo delle *PESCATRICI* portò fortuna al Bertoni che, nel 1757, a trentadue anni, fu nominato maestro dei cori nell'Istituto delle Figlie del Pio Ospedale dei Mendicanti¹² per il quale «... quattro anni prima avea egli eventualmente scritto con segnalata riuscita l'oratorio suo primo *PEREGRINATIO AD SANCTUM DOMINI SEPULCHRUM...*» (Caffi), anche se continuò a dedicarsi al genere melodrammatico.

Ma la gloria e il favore del pubblico dei teatri non facevano dimenticare a Ferdinando Bertoni i suoi obblighi sia in S. Marco sia ai Mendicanti. Il Burney che gli fu amico (come risulta dal carteggio Bertoni-P. Martini) ce ne fornisce un'importante testimonianza: «...nel pomeriggio dello stesso giorno (5 agosto) visitai l'ospizio dei Mendicanti destinato a orfanelle alle quali si insegna a cantare e a recitare commedie: la domenica e le feste esse cantano l'uffi-

¹² C. SCHMIDL: «Dizionario Universale dei Musicisti» sub. voce.

cio divino a cori. Il Signor Bertoni è il loro Maestro di Cappella... »¹³.

Dove egli esplicò con maggiore impegno il suo ingegno musicale fu ai Mendicanti; quivi, nel 1775, scrisse per il coro di fanciulle il DAVID POENITENS, che venne eseguito alla presenza di Giuseppe II e di Leopoldo di Toscana. A questo proposito ci è stato tramandato un curioso aneddoto «... Giuseppe II in questa circostanza, infrangendo un'antica consuetudine di clausura, entrò nei cori e mescolatosi con le fanciulle che cantavano l'oratorio mescolò la sua voce con quelle fra la meraviglia degli astanti di udire anche una voce virile... » (Bustico e Caffi). Nel campo dell'Oratorio il Bertoni si segnalò tra coloro che diedero un impulso in senso neoclassico (come Antonio Pollarolo e Antonio Lotti), pur non rinunciando alle tradizioni della scuola veneziana¹⁴. Nel 1778 i Procuratori della Repubblica gli concessero il permesso di recarsi a Londra (accompagnato da Gaspare Pacchierotti) dove era stato chiamato per fama. Nel 1783 a Londra rappresentò il CONVITO, dramma giocoso; una volta rientrato a Venezia, alla morte di Baldassarre Galuppi, il 31 gennaio 1784, fu nominato, all'unanimità, successore del Buranello quale primo maestro di Cappella in S. Marco. A parte l'importanza della carica e il grande onore che gli veniva fatto, il Bertoni diventava così, a tutti gli effetti, il massimo personaggio della Venezia musicale. Alla sua attività in S. Marco il Bertoni dedicò gran parte del suo tempo: così «... fra i più distinti ecclesiastici lavori del Bertoni si annoverano i cosiddetti "Improperii" da cantarsi nella Basilica di S. Marco in Settimana Santa... » (Caffi) e innumerevoli Inni, Kyrie, Salve Regina, Tre Messe.

Egli mantenne sempre dei legami con la sua città natale, Salò: nel 1793 vi fece rappresentare l'ORFEO e EURIDICE per l'Accademia degli Unanimi e, essendo in stretta amicizia con uno dei più illustri letterati salodiani, Mattia Butturi-

¹³ C. BURNEY, «Viaggio Musicale in Italia», Sandron 1921, pag. 70.

¹⁴ G. PASQUETTI, «L'Oratorio musicale in Italia», Firenze 1912.

ni ¹⁵, musicò alcune cantate su testo del Butturini stesso: I VOTI DEL SECOLO XVIII, IL VATICINIO DI PROTEO e l'UNIONE DEL SENNO CON LA FORTUNA.

Come uomo doveva essere molto simpatico e di una straordinaria semplicità se dobbiamo credere alla testimonianza che ci lascia, tramite il Caffi, il tenore della Cappella Marciana, nonché contrappuntista, Fabio Ermacore: «... Bertoni possedeva tutti i caratteri dell'uomo probo, religioso, umile, caritatevole, nobile, generoso, civile, maestoso e nello stesso tempo dolcissimo: e tutti questi caratteri tralucean pure dalle opere sue... ».

Nel 1795 perse la moglie, Teresa Plateo, dalla quale non aveva avuto figli. Perciò «... rivolse la beneficenza a quelli delle sorelle... splendido nel trattamento domestico, cortese verso gli amici, alla beneficenza per natura inclinato... » (Caffi). Del resto quasi tutti i biografi e i critici sono d'accordo col Burney, il quale la annotò per primo, nel riconoscere al Bertoni come qualità principale «la squisita purezza di gusto, la dolcezza e singolare maestà nei pensieri musicali...», presenti soprattutto nell'opera seria. «...I di lui pensieri (de' quali non ebbe egli però così larghissima vena come li avea Galuppi) son tutti d'una sceltezza e di una nobiltà singolare. Un altro di lui grande merito è la dottrina di lavorare quelli assai finemente e in guisa che palesa il profondo teorico, il degno allievo di P. Martini. Mai un menomo scherzo teatrale, mai un abbassamento di stile, nè mai un tratto di languore e di volgarità... Ma il saper molto del grand'uomo non già nelle sole opere sue proprio si manifesta: anche può farsi conoscere nelle altrui...». Così il Caffi introduce l'argomento degli allievi di Ferdinando Bertoni: suo nipote, argomento di questo libro, il più dotato e il più

¹⁵ Mattia Butturini fu Nunzio della Riviera di Salò presso la Serenissima e successivamente appartenne, ceduta Venezia all'Austria nel 1798, al Consiglio dei Seniori di Milano. Dopo il 1800 fu professore di lingua e letteratura greca all'Università di Pavia, più tardi di legge a Bologna e quindi nuovamente a Pavia. - G. BUSTICO, «Tradizioni teatrali e musicali a Salò nel secolo XVIII», Toscolano, Giovannelli 1932.

infelice: «Ferdinando Turrini, sovracchiamato Bertoni l'Orbo o il Bertoncino perché figlio di una di lui sorella: organista in quella Cappella di S. Giustina, esimio sonator e compositore, assai celebrato anche dai forestieri, ammirato per il suo vasto genio e saper musicale e per la sua virtù di brillare, malgrado l'acerba sventura che di veder più la luce nel fior dell'età gli interdise... »; Antonio Calegari padovano (1757-1828), che fu dal 1814 maestro di Cappella della Basilica del Santo al quale «... la compagnia di un altro esimio musicista, Ferdinando Turrini, allievo del Bertoni in Venezia, valse ad allargare la cerchia delle cognizioni acquisite... il Calegari, più tardi passò esso pure alla scuola del Bertoni ...»¹⁶.

E ancora il bresciano Giovanni Battista Grazioli (1766-1820) che successe al Bertoni alla direzione della Cappella di S. Marco; Gian Battista Soncini (Brescia 1788-1868), fecondo autore di musica sacra, il violinista G.A. Capuzzi (1755-1818), per finire con Simone Mayr (1763-1845), che a sua volta fu maestro di Gaetano Donizetti. «... Simone Mayr ... ebbe da lui piuttosto un insegnamento pratico, perchè il maestro si accontentava di correggere i lavori che l'allievo di tanto in tanto gli presentava ...»¹⁷.

Evidentemente il Bertoni non era un insegnante di rudimenti elementari bensì un Maestro di Musica per perfezionandi. E a questa scuola severa deve essere cresciuto Ferdinando Gasparo suo nipote.

Il grande trionfo del Bertoni nel campo della musica sacra risale all'anno 1802¹⁸ quando compose il MISERERE con-

¹⁶ G. TEBALDINI, «Illustrazione storico-critica dell'Archivio Musicale della Cappella Antoniana di Padova», Padova 1895.

¹⁷ F. ALBERCHETTI - M. GALLI, «Gaetano Donizetti e Simone Mayr - notizie e documenti», Bergamo, Gaffurri e Gatti 1875.

¹⁸ Per questa data (1802) ci basiamo su quella del frontespizio della stampa del famoso MISERERE (che si conserva a: Venezia (Marciana), Napoli (Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella), Pisa (Coll. Bottini), Firenze (Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini), Brescia (Biblioteca del Conservatorio di Musica e Archivio Musicale di SS. Maria delle Grazie). Il Caffi porta invece, come data di composizione del MISERERE, il 1773 e il Valentini il 1790 circa.



Six
QUARTETTO'S

for

Two VIOLINS, a TENOR,

and

VIOLONCELLO.

Respectfully Dedicated

to

WILLIAM BECKFORD Esq.

by

Ferdinando Bertoni

London

Printed for the Author, A. & Co. Great Marlborough

Street, where the work may be had, & also at

A. Broomer's, Music-Shop, in J. Street, Pall

Malton House

1825

W. BERTONI

W. BERTONI
1825

certato a quattro voci perchè fosse contrapposto e sostituito a quello, famosissimo, dello Hasse. Il Caffi, obiettivamente, ci fa capire che, se lo Hasse è grande per la linea melodica e per la abilità tecnica, il Bertoni regge il confronto per il lirismo, gli effetti e la grazia con cui sa fare buon uso delle voci. Particolarità che si possono ritrovare, applicate in un altro genere (quello cameristico), nella musica di Ferdinando Turrini.

Con la caduta della Serenissima il Bertoni aveva conservato il suo posto in S. Marco, il titolo e lo stipendio, ma non la carica al Conservatorio delle Orfanelle dei Mendicanti perchè le istituzioni del genere furono soppresse dal Governo Austriaco.

Ormai ottantacinquenne, nel 1810, si trasferì presso un suo nipote, il poeta Giuseppe Anelli, a Desenzano dove, nel 1813, si spense.

Le esequie, celebrate a Venezia, furono quanto mai solenni e cantate nella Cappella Marciana il 28 giugno 1814¹⁹.

Scrisse anche musica strumentale: di lui si ricordano gli importanti SEI QUARTETTI a due violini, viola e violoncello op. 9 (Venezia 1793, frontespizio in allegato)²⁰: essi sono in tre tempi. E ancora SEI SONATE a cembalo solo (Parigi 1780) e alcune arie staccate.

A parte la produzione strumentale, certamente singolare nel genere e interessante per una critica delle influenze che egli ebbe su Ferdinando Gasparo Turrini, si può ancora ritenere valido il giudizio sul Bertoni dato dal Fétis:

¹⁹ Sul catafalco si potevano leggere queste quattro iscrizioni: «*Quieti aeternae Ferdinandi Bertoni Salodiensis Huius Basilicae musicae magistri tumus erectum - Viro candidissimis moribus exsimia in Deum pietatis ac singulari modestia claro perpetuam pacem Deus largitur - Magistri dulcissimi memoriae productae musicorum collegium cura lacrimis justa persolvit - Roma, Londinium, Augusta Taurinorum, Neapolis, Parma, aliaeque Europae Urbes, ejus exsimiam peritiam admiratae sunt*» (Caffi).

²⁰ Quattro di questi Quartetti furono ripubblicati, revisionati e trascritti per pianoforte a quattro mani da Alceo Toni, per la Società Anonima Notari nel 1920 (quaderno n. 155). La Stampa originale si trova al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

«...compositore elegante e di gusto ed autore di melodie graziose, espressive e sempre appropriate alle parole, tanto nella musica sacra come in quella profana. Le sue opere sono irreprensibili e godono di una stima generale, ma gli manca l'originalità di idee, motivo per cui dopo aver avuto dei brillanti successi, ora è obliato e le sue produzioni non godono il vantaggio riservato alle opere di genio...».

§ 3. RIPRESA: PADOVA E BRESCIA.

A S. Giustina, come organista, Ferdinando Gasparo restò dal 1772 al 1797 ed è accertato che fu Ferdinando Bertoni a procurargli il posto²¹. Il suo virtuosismo sia all'organo sia al clavicembalo doveva dargli lustro e celebrità fra i contemporanei.

Scrivono i Brunati: «... suonatore di cembalo e di organo, compositore, dettatore di regole di contrappunto, si può dire che in sè accogliesse tutta la dottrina musicale. Il suo suonare era preciso, animato e pieno di grazia. Il suo portamento leggiadro ed atto ad eseguire i passi più difficili colla massima compostezza. Quantunque cieco e storpio di una mano noi l'abbiamo udito scorrere il pianoforte mirabilmente e toccarci l'anima con note magistrali, improvvisando anche talora pellegrini passaggi e sonate che sembravano scritte. E chi non conobbe per fama l'organista di S. Giustina di Padova?...»²².

A Padova conobbe Antonio Calegari, organista della Basilica del Santo e lo convinse a passare alla scuola del suo celebre zio a Venezia²³. Per arrotondare lo stipendio, pro-

²¹ Lettera n. 136 di F. Bertoni a P. Martini (Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna); si veda la xerocopia allegata a pag. 28 e seguenti.

²² G. BRUNATI, «Dizionarietto degli uomini Illustri della Riviera di Salò...», Milano, Pogliani 1837, pag. 142.

²³ G. TEBALDINI, «Illustrazione storico-critica dell'Archivio della Cappella Antoniana in Padova», Padova, Antoniana 1895, pag. 88.

tabilmente esiguo, che gli passavano i monaci, pare che il Turrini talvolta commerciasse in tabacco: ne mandava anche a Padre Martini a Bologna²⁴.

Durante i molti anni che passò a Padova (fino al 1800 circa), il Nostro compose le SEI SONATE PER CEMBALO DEDICATE A SUA ECCELLENZA IL SIGNOR CARLO SPINOLA e le diede alle stampe, probabilmente a Venezia²⁵; sappiamo che tali Sonate furono composte durante il periodo padovano in quanto sul frontespizio troviamo scritto «Ferdinando Turrini Organista dell'Insigne Monasterio di S.ta Giustina in Padova» e la dedica, che segue, è illuminante:

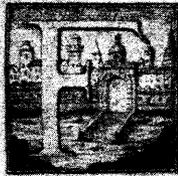
«... Eccellenza... Desideroso di mandare alla luce queste Sonate di Cembalo da me composte in tempo della fatale cecità avvenutami nel più bel fiore dell'età mia, conobbi aver io più d'ogni altro bisogno di un valido e autorevole appoggio, che di proteggerle si degnasse. Solo a tal'uopo mi si affacciò alla mente la veneratissima persona dell'Ecc.za V.ra, che in modo eminente può sostenerle, atteso il suo cospicuo nascimento, le ammirabili personali doti, che l'adornano, e la magnificenza più che privata, con cui onora e protegge e sostiene il più scelto concerto istrumentale di numerosi valenti Professori composto, che forma le delizie di chiunque ha la fortuna di udirlo. Tale mio fervente desiderio viene in oggi al suo adempimento col poter presentare all'Ecc.za V.ra questo parto della mia fantasia, e poter offerirmi quale col più profondo ossequio ho l'onore di protestarmi. Dell'Ecc. V.ra... Suo dev.mo Osse.mo Ser-

²⁴ Lettere n. 139 e n. 165 di F. Bertoni a P. Martini (1775 circa) - Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, allegato pag. 31.

²⁵ «Sei Sonate per cembalo dedicate a Sua Eccellenza il Signor Carlo Spinola, Marchese del Sacro Romano Impero, e di Roccaforte, Conte di Ronco, Signor del Borgo de' Fornari, di Vigo, di Sentrassi etc. etc. da Ferdinando Turrini Organista dell'Insigne Monasterio di S.ta Giustina di Padova». Stampa non firmata e non datata che abbiamo ritrovato nella Biblioteca del Conservatorio «B. Marcello» di Venezia. Le stesse Sonate, manoscritte, si trovano nella Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi» di Milano (simili alla stampa) e in quella del Conservatorio «S. Pietro a Majella» di Napoli (alquanto dissimili dalla stampa).

IL GENIO DRAMMATICO
A SUA ECCELLENZA REVERENDISSIMA
NICCOLO' ANTONIO
GIUSTINIANI
VESCOVO DI PADOVA

In occasione dell'apertura del Teatro del Seminario.



Iglio, e Ministro del divin consiglio,
Degli obbliaz luminosi eventi
Splendido animator, Genio possente
Col Trágico coturno a voi ne scendo;
E l'util v' aprio dilettofo incanto

Di variate scene amitatrici,
Onde farvi più saggi, e più felici.
Il primo io fui, che in maestoso aspetto
Di nuova luce alteramente adorno,
Dell'amabil Virtù l'immagin diva
Finsi al sedente spettatore immoto:
Io fui che vita, e moto,
Colla rattivatrice aura de' carmi,
Infonder seppi ne' vetusti Eroi.
Imperioso aggirator de' cori,
Arbitro degli affetti, e Rege, e Nume,
Vidi su volti in cento guise, e cento
Dipinto lo spavento,
Atteggiato l'orror; su gli occhi io vidi
Or la speme, or l'amore, or la pietade,
Or l'ira lampeggiar: trassi talora
Lagrima di piacer dal duolo ancora.
Lo fanno e Grecia, e Roma,
Le Galliche lo fan, l'Itale scene,
Ch'empieci del suon di mia dorata tromba.

Di colte nazioni l'idolo io sono,
 Io di Virtù ministro, io della vita
 Maestro son, che al bell'oprare invita.
 PADRE, e SIGNOR, che questa a fregiar vieni
 Sacra al mio Nume gloriosa fede,
 Infiamma pur di generoso ardore
 I cari figli Tuoi; che ben comprendi,
 Quanto profonde ognor ne' giovin petti
 Delle Virtudi le grand'orme imprima
 Scenica illusione: nè l'folle ascolti
 Inutile gracchiar del volgo ignaro.
 Qual atto illustre mai
 D'aurea bontade offrir potran le scene,
 Che non chiami ogni sguardo
 A ravvisarne in Te l'esempio espresso?
 Qual mai potranno eccesso
 Rappresentar, che in Te ciascun non scopra
 La contraria virtù? L'ombra in tal guisa
 Ingegnoso pennello al lume alterna:
 Così artefice industrie,
 Qualor lucida gemma in oro accoglie,
 Fosco color le sottopone, e quella
 Suole dal fosco suo splendor più bella.

Vivi, SIGNOR, felice:
 Corran per Te più lenti
 Gl'instabili momenti
 Della fugace età.
 Solo al mirarti, o PADRE,
 Lo spirto mio s'accende.
 Da Te la Scena attende
 Splendore, e maestà.



*La Musica dell' Aria è del Signor Ferdinando Turrini detto Ber-
 toni Organista in Santa Giustina.*

*La Musica poi dei Cori è del Rev. Sig. D. Aurelio Episcopi Ma-
 stro di Cappella nella Cattedrale di Padova.*

vitore Ferdinando Turrini Organista dell'Insigne Monasterio di S.ta Giustina di Padova».

Si arguisce che queste Sonate siano state composte per compiacere un mecenate dilettante di musica che poteva disporre di un gruppo di esecutori al proprio servizio.

Sempre con gli stessi intenti (cioè l'ottenere protezione) dedicò altre SEI SONATE per cembalo ad un illustre personaggio, Girolamo Mangili: di tali sonate esistono due copie manoscritte su una delle quali è segnata la data 1795²⁶.

In occasione dell'apertura del Teatro del Seminario in Padova il Turrini aveva musicato un'ARIA dedicata al Vescovo Niccolò Antonio Giustiniani: abbiamo rintracciato il testo di questa Aria, qui in allegato, ma non la musica nè la data esatta della esecuzione²⁷.

È quasi con certezza da ascrivere agli anni fra il 1770 e il 1780 la FUGA, l'unica composizione per organo del Nostro²⁸. Il fatto che dei venticinque anni di attività d'organista il Turrini non ci abbia lasciato che una FUGA (di tema semplicissimo ma armonicamente e contrappuntisticamente perfetta) ci fa seriamente presumere non solo che deve essere veritiero quello che i biografi locali asseriscono intor-

²⁶ SEI SONATE PER IL CLAVICEMBALO DEL SIGNOR FERDINANDO GASPARO TURRINI DETTO BERTONI DEDICATE A S.E. IL SIGNOR GIROLAMO MANGILI MDCCLXXXV (manoscritto datato, Dono Pasini 59) e Sei Sonate per cembalo del Sig.r Ferdinando Gasparo Turrini CDDCCLXXXV: in questa copia manoscritta non c'è la dedica al Mangili, che però è citato sulla copertina come «Opera Mangili Girolamo» (Dono Pasini 64). Entrambi i manoscritti si trovano nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia.

²⁷ IL GENIO DRAMMATICO, Aria dedicata «... A S.E. Reverendissimo Niccolò Antonio Giustiniani Vescovo di Padova in occasione dell'apertura del Teatro del Seminario». La poesia è di autore ignoto. Al termine dell'Ode si può leggere: «La musica dell'Aria è del Signor Ferdinando Turrini detto Bertoni Organista in Santa Giustina» e «La musica poi dei cori è del Rev. Sig. D. Aurelio Episcopi Maestro di Cappella nella Cattedrale di Padova». La stampa si trova nella Biblioteca del Museo Civico di Padova, negli «Opuscoli padovani» (B.P. 793). Il Teatro del Seminario in Padova fu eretto nel Seminario Vescovile nel 1769 e costruito dal Vescovo Priuli dopo il 1770. Già nel 1796 le rappresentazioni al Seminario erano in decadenza. - B. BRUNELLI: «I Teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX», Padova 1931.

²⁸ FUGA PER ORGANO, conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia: Cod. It. IV 1779.

no alla sua straordinaria abilità di improvvisazione, ma anche ci induce a credere che LITANIE, INNI, VESPRI etc., tutto quanto insomma è attinente agli accompagnamenti della liturgia quotidiana, il Turrini lo improvvisasse al momento oppure, al massimo, si preoccupasse di dare qualche indicazione generale.

In ogni caso, sia il Brunati sia il Valentini ci hanno lasciato un elenco di opere vocali, tutte andate perdute, con un giudizio critico (probabilmente quello dei recensori contemporanei e di coloro che assistevano alle esecuzioni). Queste fonti, non verificabili, ci limitiamo a riportarle: «... Due Messe da Vivo a piena orchestra, un Vespro, un Miserere, un De Profundis, un Te Deum, un Tantum Ergo e Inni. Il maggior pregio di queste opere vocali è la convenienza della nota alla parola e la maestà degna del tempio. Aggiunse il fiorito al profondo e temperò la severità dello stile antico coll'eleganza del moderno. Spiccano alcuni pezzi di inarrivabile espressione: Dies Irae ... Solvent saeculum ... Quantum tremor ... Confutatis maledictis ... Sacrificium Deo ... Asperges me ... Ingemisco ... Oro supplex ... Tutto può senza esitanza venir posto a lato dei componimenti del Sassone e del Pergolesi ...»²⁹.

Fra il 1788 e il 1792 scrisse un **DIES IRAE** a tre voci con l'organo, probabilmente per il Monastero di S. Giustina³⁰; allo stesso periodo sono ascrivibili le **SEI SONATE PER CEMBALO ACCOMPAGNATE CON VIOLINO**³¹, un genere strumentale allora molto in voga nell'ambito musicale cameristico per dilettanti. Per queste Sonate con accompagnamento di vio-

²⁹ G. BRUNATI, «Dizionario...», *op. cit.* - A. VALENTINI, «I musicisti bresciani...», *op. cit.*

³⁰ **DIES IRAE A TRE VOCI CON L'ORGANO**: sta in «Composizioni religiose a più voci 1788-92» alla Biblioteca Marciana di Venezia, Cod. It. IV 730.

³¹ **SONATE SEI PER CEMBALO ACCOMPAGNATE CON VIOLINO DEL SIGNOR FERDINANDO TURRINI DETTO BERTONI**, conservate manoscritte presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Soncini 96); ibidem altre due copie manoscritte della sola parte del cembalo (Dono Pasini 96 e Dono Soncini 96).

lino è molto valido quanto afferma sull'argomento Riccardo Allorto: «... la moda delle Sonate (in generale) con l'accompagnamento di violino o di flauto, caratterizzò di facile galanteria le affettuosità di Sonate in formato ridotto la cui validità estetica era spesso duramente compromessa perché tutti i dilettanti le volevano. Questa produzione impegnò il valido artigianato più che la genialità dei migliori compositori del tempo ...»³².

Nel 1795 scrisse altre SEI SONATE PER CEMBALO³³, alcune delle quali sono fra le migliori e fra le più liricamente ispirate della sua produzione. Quasi certamente queste Sonate sono state scritte se non addirittura per il pianoforte, almeno con l'intenzione che fossero eseguite al pianoforte. Non per nulla la prima e la terza di questa raccolta (rispettivamente in do minore e in mi bemolle maggiore) corrispondono, rivedute e corrette (ma non molto) alla prima e alla terza delle DODICI SONATE PER PIANOFORTE dedicate a Clementi.

In queste Sonate, infatti, anche se ancora non appaiono i segni di coloritura, troviamo alcune caratteristiche del modo di comporre per il pianoforte o quantomeno pensando al nuovo strumento: l'ispessimento della scrittura, i passaggi di bravura, l'idea di una tastiera più ampia etc. E anche qui il Turrini, come già si avvertiva nelle Sonate non datate (Sei e altre Sei che ancora non abbiamo citato), che abbiamo attribuito agli anni della sua formazione³⁴, si ri-

³² R. ALLORTO, «Le Sonate per pianoforte di Muzio Clementi, studio critico e catalogo tematico», *Historiae Musicae Cultores*, Biblioteca XII - Firenze, Olscki 1959.

³³ SONATE PER CEMBALO DEL SIGNOR FERDINANDO GASPARO TURRINI, conservate manoscritte nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Soncini 172); *ibidem* altra copia manoscritta (manca la Sonata prima) con l'indicazione sul frontespizio 1799 (Dono Pasini 61, opera Vincenzo Fini).

³⁴ SEI SONATE DEL MAESTRO TURRINI, manoscritto rintracciato nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Pasini 62) e SONATE PER CLAVICEMBALO con l'indicazione TURRINI sul frontespizio, altro manoscritto ancora nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Pasini 65).

vela un «maestro degli Adagi», che sono intensi, spontanei ed originali di ispirazione.

Con queste Sonate, nel loro insieme, troviamo un Turrini più maturo, persuasivo, provvisto di un dominio sicuro della forma, con un piglio negli attacchi che avevamo trovato precedentemente solo nelle sopracitate SEI SONATE PER CEMBALO DEDICATE A CARLO SPINOLA. E a questo momento stilistico è da attribuire il CANTABILE per cembalo o pianoforte³⁵. Al periodo padovano infine, si devono ascrivere la cantata IL ROVETO DI MOSÈ a tre voci e il KYRIE a quattro voci, due violini, oboe, viola e organo³⁶. Sembra inoltre che il Turrini abbia scritto due oratori: LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE DI GESÙ CRISTO e IL MARTIRIO DI S.TA CECILIA, ma non ci è stato possibile ritrovarli³⁷.

Nel 1797 le truppe di Napoleone occuparono Padova e i monaci di S. Giustina (dei quali era abate il veneziano Marco Molin che era stato Vescovo di Bergamo nel 1773) furono espulsi dal convento. Forse Ferdinando Gasparo li seguì, per tornare comunque con essi l'anno seguente³⁸. Ma con la fine della Repubblica di Venezia, l'abdicazione dell'ultimo Doge, Ludovico Manin, nel 1799 e l'avvento del dominio austriaco, tutta un'era finiva: la Serenissima decaduta non richiamava più gli artisti con i suoi splendori. Pochi rimasero alle loro cariche: fra questi lo zio Ferdinando Bertoni, che conservava il suo titolo di maestro di Cappel-

³⁵ CANTABILE DEL S.R. FERDINANDO TURRINI, *manoscritto*: sta in una raccolta per «organo» (da intendersi «per strumento a tastiera») di Haydn, Turrini e Pleyel, trovato nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Pasini 2).

³⁶ IL ROVETO DI MOSÈ si trova alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco e il KYRIE alla Biblioteca di Corte di Dresda. Eitner: «Quellen Lexikon», Lipsia 1900-1904.

³⁷ Tali oratori sono citati nell'indice delle opere del T. nella voce Turrini dell'«Enciclopedia della Musica», vol. IV, Milano, Ricordi 1964, pag. 440, nel quale però non sono indicati i luoghi dove gli oratori sarebbero conservati

³⁸ «La badia di S.ta Giustina - cenni storico-artistici», Padova 1943. - M. BERENGO, «La società veneta alla fine del '700. Ricerche storiche», Firenze 1956. - G. DANDOLO, «La caduta della Repubblica di Venezia», Venezia 1855-57.

la in S. Marco. Il Turrini, probabilmente intimidito dagli eventi politici e impedito dalla cecità preferì tornare nella città più vicina a Salò, Brescia³⁹.

Questo avvenne circa nel 1800. Col trattato di Campoformio, Venezia era stata annessa al territorio degli Asburgo, Brescia invece faceva parte della Repubblica Cisalpina (che comprendeva la Cispadana, la Transpadana e i domini già veneziani tra l'Adda e il Mincio, oltre alla Valtellina). A Brescia, città capoluogo del «Dipartimento del Mella», scarseggiavano i buoni maestri di musica. Ora, se non è stato possibile appurare nè dove vivesse nè se, come è facile, avesse un posto di organista in qualche altra Chiesa della città all'infuori del Duomo (vedi nota 39), quello che è certo è che egli si dedicò all'insegnamento, tanto che «... sotto la sua disciplina si formarono valenti maestri fra i quali un Valeri, un Bresciani, un Nasolini... a ragione si può dire: un cieco venne ad illuminare le nostre tenebre» (Valentini)⁴⁰. Nel 1807 Ferdinando Gasparo diede alle stampe

³⁹ Nella nota introduttiva alla revisione della Sonata III (di quelle dedicate allo Spinola) in mi maggiore, curata da Maria Maffioletti si legge: «... Cause politiche obbligarono il Turrini ad abbandonare il posto e a rifugiarsi a Brescia...»; non crediamo che il Turrini si sia «rifugiato» a Brescia. Pensiamo piuttosto che ritenesse di essere più al sicuro nei suoi luoghi natali e che a Padova avesse perduto (forse a causa delle difficoltà economiche in cui vennero a trovarsi i monaci) il posto di organista. Forse sperava di trovare una carica analoga in Brescia, anche se il posto d'organista della Cattedrale era occupato da Giovanni Bresciani. «SONATA TERZA PER CEMBALO O PIANOFORTE di Ferdinando Turrini», riveduta, diteggiata e corretta da Maria Maffioletti, Milano, Fantuzzi 1927. - A. VALENTINI, «I Musicisti bresciani ...», *op. cit.*

⁴⁰ GAETANO VALERI, fu Maestro di Cappella nel Duomo di Padova; fecondo compositore di musica sacra, vocale e strumentale e di musica da camera. Parte delle sue composizioni si trovano nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia e nell'Archivio del Santuario di S.S. Maria delle Grazie in Brescia. - BARTOLOMEO BRESCIANI (1786-1846), figlio del musicista Giovan Battista. Fu maestro e compositore di musica sacra; allievo, oltre che del Turrini, dell'abate Stanislao Mattei a Bologna, fu inoltre Maestro di Cappella e organista nel Duomo Nuovo di Brescia e maestro concertatore al Teatro Grande. Scrisse Messe e Vespri rimasti inediti e una Cantata (eseguita nel 1831 al Teatro Grande) in lode del Velluti. Fu anche Maestro di Cappella dell'Accademia degli Erranti di Brescia e maestro di organo. Fra i suoi allievi figura Giacinto Conti. Gran parte della sua musica è conservata nell'Archivio del Duomo di Brescia. - V. BRUNELLI, «Elenco delle opere esistenti nell'Archivio

della tipografia Ubicini di Milano ⁴¹ le sue DODICI SONATE PER IL PIANOFORTE / DIVISE IN QUATTRO PARTI / DEDICATE AL SIGNOR MUZIO CLEMENTI ROMANO / DA FERDINANDO GASPARO TURRINI DI SALÒ / DEL DIPARTIMENTO DEL MELLA ⁴². L'edizione è preceduta dalla seguente dedica:

«Signore, ammiratore da lungo tempo del musico Vostro genio, e desioso di far palese anche al pubblico quanto sia grande la stima che io fo dei Vostri talenti, a Voi intitulo queste mie Dodici Sonate, e Vi prego quali si sieno, di aggradirle. Non cercate in esse quel finissimo gusto, quella vivacissima fantasia e quella regolarità di condotta, che distinguon le Vostre, e pongonvi in cima agli scrittori di prima classe = Grazie ch'a pochi 'l ciel largo destina =, basta, che Vi sieno accette per la loro, se mi è lecito il dirlo, legittimità, che sono figlie del mio solo ingegno, e d'una immensa fatica, che ho dovuto sostenere in dettandole, privo affatto qual sono fin dall'anno 1773 del più prezioso dei sensi la vista. Questa considerazione le terrà più raccomandate a Voi e le farà, se non mi appongo, presso il pubblico più compatite. Ma in qualunque maniera si giudichi delle figlie, io sarò contento appieno, se persuadono a tutti la stima, che il padre fa del vostro merito, e se giungono ad acquistargli

Musicale della Cattedrale di Brescia», in «Memorie storiche della diocesi di Brescia» fasc. III, 1961. Di SEBASTIANO NASOLINI si trovano parecchie composizioni vocali profane presso la Biblioteca Marciana a Venezia; nell'Archivio Musicale del Santuario di S. Maria delle Grazie a Brescia si conservano un Tantum Ergo e un Credo.

⁴¹ FRATELLI UBICINI, Titolari di una calcografia musicale attiva in Milano al principio del secolo XIX dalla quale l'Asioli fece stampare alcune sue composizioni. Pubblicarono inoltre i preziosi almanacchi annuali «I Teatri di Milano» dal 1820 al 1838; con notizie e recensioni degli spettacoli lirici della Scala, della Canobbiana e del Carcano, e belle riproduzioni a colori dei figurini dei costumi, dei cantanti e dei ballerini. C. SARTORI, «Dizionario degli editori musicali italiani» (tipografi, incisori, librai, cantori), Biblioteca di Bibliografia Italiana; Firenze, Olsecki 1958, pag. 161.

⁴² Solamente le prime tre (vol. I) di queste Sonate sono state rintracciate, in due copie: una alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (per gentile interessamento della Direzione della fondazione «Giorgio Cini» di Venezia), l'altra nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Soncini 149).

l'onorato nome di sincero amico. Il che si vi piaccia concedermi, renderete felice un oppresso dalla maggiore di tutte le disavventure. Ad ogni modo sarò Vostro Servo Ferdinando Turrini detto Bertoni. Brescia li 13 nov.bre 1807».

Queste parole, nella loro spontaneità d'accento ci colpiscono per due motivi: l'umiltà del modo di presentarsi del Turrini e l'istintiva comprensione da lui dimostrata per la genialità di Clementi⁴³. È singolare anche il fatto che Ferdinando Gasparo non usi aggettivi retorici per giudicare le Sonate di Clementi, bensì renda loro un obiettivo omaggio dal punto di vista critico usando espressioni valide e giustificate.

Le Dodici Sonate del 1807 portano dunque l'indicazione «per pianoforte» ma, come arguiamo dalle prime tre, Ferdinando Gasparo dovette limitarsi a revisionare dodici delle Sonate che precedentemente aveva scritto per cembalo, con l'aggiunta dei segni di coloritura⁴⁴. Può darsi che già quelle che abbiamo trovato manoscritte (anche le prime) e con l'indicazione «per cembalo» egli le avesse progettate per il pianoforte. Come abbiamo già avuto occasione di dire, le Sonate del Turrini, specialmente le SEI della stampa dedicata allo Spinola e le SEI manoscritte della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Soncini 172),

⁴³ Muzio Clementi, nella sua PRACTICAL HARMONY, un'antologia di composizioni di autori italiani ad uso degli inglesi, aveva inserito un Canone di Turrini, ma non Ferdinando bensì Francesco Turini (1590-1656), figlio del famoso cornettista Gregorio. Francesco Turini fu compositore assai fine, organista del Duomo di Brescia; prima di tornare in patria era stato per molto tempo in Praga, organista della Cappella di Corte dell'Imperatore Rodolfo II di Asburgo. - CLEMENTI'S, «Selection of Practical Harmony for the organ or piano-forte containing voluntaries Fugues, canons e other ingenious Pieces, by the most Eminent Composers. To which is prefixed an Epitome of Counterpoint by the Editor» (Londra 1811-1815 in 4 vol - vol. I). - P. GUERRINI, «La Cappella Musicale del Duomo di Salò», sta in «Rivista musicale Italiana XXIX», 1922, Torino, Bocca, pag. 83.

⁴⁴ La prima e la terza delle Sonate 1807 corrispondono rispettivamente alla prima e alla terza del manoscritto Dono Soncini 172, mentre la seconda corrisponde alla terza del manoscritto Opera Mangili (Dono Pasini 59) del Conservatorio di Musica di Brescia.

hanno delle caratteristiche tali che si potrebbero inserire nella letteratura pianistica del tempo.

Così, per esse, si può concordare con il giudizio espresso nella voce «Turrini» della Enciclopedia Ricordi: «...Le Sonate del Turrini, certamente intese per pianoforte, si svincolano in modo notevole dalla standardizzazione del genere, e, assai più interessanti di quelle del Bertoni e del Grazioli, anticipano lo stile preromantico di Dussek e di Clementi, al quale ultimo del resto sono dedicate le Sonate del 1807 ...». E concordiamo anche col lusinghiero giudizio del Newman, per il quale «... queste Sonate ... ci portano in pieno nella musica preromantica per quell'epoca: sono un pochino più discorsive delle precedenti e riflettono un maggior interesse per una scrittura espressiva e lirica, per le raffinatezze liriche e un minor interesse per i contrasti drammatici immediati ... Nella II Sonata in fa maggiore, tutto il piano dei movimenti è insolito, non solo perché sono nell'ordine Adagio - Allegro - Adagio, ma per il fatto che il finale, al quale ci si avvicina con una mezza cadenza alla fine del movimento centrale, è una libera ripetizione del primo tempo. Ha qualcosa della qualità contemplativa e filosofica di un movimento lento dell'ultimo Beethoven ...»⁴⁵.

Nel 1808 fece eseguire un MISERERE, ricordato dal Fétis e dallo Schmidl, ma anche questa composizione è andata perduta. Dei cinque concerti per cembalo (o pianoforte) ed archi che il Turrini compose (come ci attestano i repertori bibliografici) ne abbiamo ritrovati tre, due dei quali al momento di andare in stampa. Pertanto ci soffermeremo solamente sul n. 4, cioè quello a noi già noto⁴⁶.

Il manoscritto di questo Concerto, che noi riteniamo es-

⁴⁵ «Enciclopedia della Musica», Ricordi, *op. cit.*, vol. IV, pag. 440. - W.S. NEWMAN, *op. cit.*, pagg. 296-297.

⁴⁶ «Concerto III (sic) per cembalo del Signor Ferdinando Turrini di Salò»; il manoscritto si trova nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Pasini 37). Concerto III in sol minore (Dono Pasini) e Concerto in Do maggiore, 1798 (Dono Pasini 74).

sere, per ispirazione, vivacità e coerenza del discorso musicale, la composizione più significante del Turrini, è completo (partitura e parte staccata del cembalo) e dev'essere stato molto eseguito e celebrato specie nel secolo scorso, se anche Isidoro Capitanio volle comporne la cadenza e copiare la parte del cembalo ⁴⁷.

Ferdinando Gasparo morì a Brescia: la data della morte è incerta e controversa. Il Brunati e il Valentini affermano che morì nel 1816, la nota introduttiva delle Sei Sonate revisionata da C. Pedron indica come data di morte il 1819, l'Enciclopedia «Ricordi» il 1812 ... Noi concordiamo con Mons. Paolo Guerrini per il 1829: questi in due pubblicazioni diverse ⁴⁸ dà per certo il 1829, pubblicando anche l'iscrizione della lapide (che adesso è scomparsa) da lui rinvenuta nell'emiciclo esterno del lato occidentale del cimitero di Brescia.

«QUI RIPOSA FERDINANDO TURRINI DENOMINATO BERTONI F. DI BARTOLOMEO NATO IN SALÒ. SOFFERSE DA SAGGIO LA CECITÀ ANNI LVI NE VISSE LXXXIV. MAESTRO DI MUSICA TEORICA E PRATICA PROFONDISSIMO COMPOSITORE INSIGNE SUONATORE DI CLAVICEMBALO E D'ORGANO IMPAREGGIABILE PASSÒ REPENTE IL DI XI GENNAIO 1829. GLI ALUNNI ED AMMIRATORI SUOI LAGRIMANTI GLI PONGONO QUESTO MONUMENTO».

Altri membri della Famiglia Turrini furono noti artisti:

⁴⁷ «Cadenza del Concerto Ferdinando Turrini scritto ed eseguito dal M^o. Isidoro Capitanio nel classico Concerto datosi il 25 aprile 1907 in onore dei Liutai Gasparo e Maggini». Isidoro Capitanio (1884-1945): Pianista, organista e compositore bresciano, fece parte di diversi complessi cameristici, fu un importante insegnante sia di pianoforte sia di composizione. Dal 1942 al 1944 fu direttore dell'allora Civico Istituto Musicale «Venturi» (ora Conservatorio di Musica di Brescia). Scrisse Musica teatrale, sinfonica, da camera, per strumenti solisti, liriche, musica corale, per organo e musica sacra (Sequenze, Messe, Antifone, Inni) etc. - F. MARCOLA, «Isidoro Capitanio», Brescia, Apollo 1945.

⁴⁸ P. GUERRINI, «La Cappella Musicale del Duomo di Salò» in «Rivista Musicale Italiana XXIX», Torino, Bocca 1922, pag. 83. - P. GUERRINI: «Nota d'archivio per la storia della musica a Brescia. Frammenti e documenti inediti» Rivista. Anno VI, I e II, n. X Roma 1934, Psalterium.

il fratello di Ferdinando Gasparo, il pittore Romualdo ⁴⁹, aiutò l'accademico salodiano Mattia Cantoni a compilare l'elogio di Ferdinando Bertoni ⁵⁰ e il musicista Antonio Turrini (probabilmente un cugino) che fu noto come professore di violoncello a Casale Monferrato ⁵¹.

OPERE DI FERDINANDO GASPARO TURRINI

A) *Sonate per cembalo (o pianoforte).*

SEI SONATE (1783-85?):

in do maggiore (Allegro Cantabile - Minuetto allegro)

in fa maggiore (Allegro - Continuazione)

in mi bemolle maggiore (Allegro - Adagio)

in la minore (Andante grazioso - Minuetto)

in sol maggiore (Andantino - Continuazione)

in si bemolle maggiore (Allegro - Continuazione)

(Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia. Dono Pasini 62).

SONATE PER CLAVICEMBALO (Sei) (1785-90?):

in do maggiore (Allegro Moderato - Andante)

in fa maggiore (Risoluto - Con Brio)

in re maggiore (Con Brio - Risoluto - Con Spirito)

⁴⁹ «Romualdo Turrini, pittore, studiò il disegno e la pittura dapprima sotto la disciplina di Santo Cattaneo suo compatriota e poscia in Venezia, ove dimorò per 17 anni. Tornato in patria venne eletto professore di disegno nel Ginnasio Comunale e ivi dipinse molti quadri (S. Filippo Neri, S. Giov. Battista, soggetti mitologici e favolosi). Lesse ancora nell'Ateneo di Salò una memoria, che si conserva tuttora autografata sull'origine dell'architettura e dei suoi vari ordini, intitolata «Narrazione istorica dell'Architettura». Il suo maestro Santo Cattaneo e il celebre Canova, al quale era stato condiscipolo a Venezia, lo amavano assai. Finì di vivere con una morte pari alla santità dei suoi costumi. Il Brunati nel «Dizionarioetto ...» dà sue notizie ma tace dell'anno della nascita e della morte». - S. FENAROLI, «Dizionario degli Artisti bresciani», Brescia, Pavoni 1877.

⁵⁰ D. MATTIA CANTONI, «Elogio del Bertoni», Brescia, Pavoni 1877.

⁵¹ G. BUSTICO, «Tradizioni teatrali e musicali a Salò nel secolo XVIII», Toscolano, Giovanelli 1932.

in sol maggiore (Allegro)
in mi bemolle maggiore (Allegro - Tempo di Minuetto)
in la maggiore (Allegretto - Variazioni)
(Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di
Brescia. Dono Pasini 65).

SEI SONATE PER CEMBALO dedicate a Carlo Spinola
(1790-95?):

in sol maggiore (Allegro moderato - Andantino brillante)
in la maggiore (Allegretto con spirito - Larghetto - Varia-
zione)
in mi maggiore (Allegro - Presto)
in sol minore (Presto - Allegretto affettuoso)
in mi bemolle maggiore (Allegro ma non troppo - Allegro)
in re bemolle maggiore (Allegro assai - Un poco andante -
Prestissimo)
(Stampa senza edizione e data della Biblioteca del Conserva-
torio «B. Marcello» di Venezia; manoscritto nella Biblioteca
del Conservatorio «G. Verdi» di Milano e in quella del Con-
servatorio «S. Pietro a Majella» di Napoli).

SEI SONATE PER CEMBALO dedicate a Girolamo Mangili
(1795):

in la maggiore (Presto - Adaggio (sic) cantabile - Allegretto
grazioso)
in si bemolle maggiore (Allegro - Adagio non molto - Tempo
di Minuetto)
in mi maggiore (Larghetto - Allegro - Tempo di Prima)
in fa minore (Grave - Minuetto - Trio)
in la minore (Presto assai - Tempo di Minuetto - Trio)
in mi bemolle maggiore (Vivace e assai staccato - Adagio -
Rondò allegro)
[Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di
Brescia (Dono Pasini 59); ibidem altra copia manoscritta,
mancante della I Sonata (Dono Pasini 64)].

SEI SONATE PER CEMBALO (1799):

in do minore (Vivace - Allegro - Schiava)
in la maggiore (Allegro assai - Lento - Trio)
in mi bemolle maggiore (Allegro non tanto - Adagio pensie-
roso - Presto)
in si minore (Allegretto scherzoso e leggiadro - Andante
maestoso)
in sol maggiore (Allegro cantabile - Adagio ad imitazione
del violoncello - 4 Variazioni)

in mi maggiore (Allegretto spiritoso - Grave - Allegretto assai)

(Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia - Dono Soncini 172; *Ibidem* altra copia manoscritta - Dono Pasini 61).

CANTABILE «Per Organo» (clavicembalo) (1799-1800?):

in la maggiore

(Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia - Dono Pasini 2/13).

DODICI SONATE PER IL PIANOFORTE dedicate a Muzio Clementi - Vol. I (1807):

in do minore (Allegro non tanto ma vivace assai - Grave - Presto assai)

in mi maggiore (Larghetto sempre legato e sostenuto - Allegro - Tempo di Prima)

in mi bemolle maggiore (Allegro ma non presto - Adagio pensieroso - Presto)

(Stampa Fratelli Ubicini - Milano: si trova nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia - Dono Soncini 149 - e nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco).

B) *Sonate per cembalo con accompagnamento del violino.*

SONATE VI PER CEMBALO (o Forte - Piano) ACCOMPAGNATE CON VIOLINO (1788-1792?):

in do maggiore (Andante grazioso - Presto assai)

in si bemolle maggiore (Vivace e staccato - Tempo di Minuetto)

in mi maggiore (Allegro scherzante - Aria affettuoso)

in fa maggiore (Tempo giusto - Tempo di Minuetto)

in la maggiore (Adagio maestoso - Primo Tempo - Allegro - Andante)

in sol minore (Allegro - Allegro affettuoso alla Siciliana)

(Manoscritto nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia - Dono Soncini 96; *ibidem* altre due copie della sola parte del cembalo o forte - piano, manoscritto - Dono Soncini 96 e Dono Pasini 96).

C) *Concerti per cembalo (o pianoforte) e archi.*

CONCERTO per CEMBALO e ARCHI, 1798 (violini, violette, violoncelli):

in do maggiore (Allegro cantabile - Adagio - Presto)

CONCERTO III, per CEMBALO e ARCHI (violini, viole, violoncelli) 1800?:

in sol minore (Allegro moderato ma con spirito - Adagio - Allegro?)

CONCERTO N. IV per CEMBALO e ARCHI (Violini, Viole e Violoncelli) (1790-1805?):

in mi maggiore (Allegro - Andante un poco largo - Allegro)
(Manoscritti della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (parti per strumenti e parte per Clavicembalo). Dono Pasini 74,? e 37. Altra copia manoscritta della parte del cembalo e cadenza del M^o Isidoro Capitanio, ibidem, del IV)

D) *Composizione per organo*

«FUGA» a quattro parti in do maggiore - 1779:

(Manoscritto nella Biblioteca Marciana di Venezia - Cod. It. IV, 730).

E) *Musica sacra vocale e strumentale*

DIES IRAE a tre voci con l'Organo (1778-1792)

(Manoscritto nella Biblioteca Marciana di Venezia - Cod. It.).

KYRIE a quattro voci, due violini, oboe, viola e organo

(Biblioteca di Corte di Dresda).

F) *Cantate*

IL ROVETO DI MOSE' a tre voci

(Bayerische Staatsbibliothek di Monaco).

**COMPOSIZIONI NON RITROVATE O PERDUTE
(non datate)**

A) *Arie*

IL GENIO DRAMMATICO (1775-80?)

Aria di poeta ignoto dedicata al Vescovo di Padova Niccolò Antonio Giustiniani.

B) *Musica strumentale*

**SEI SONATE PER CEMBALO COLL'ACCOMPAGNAMENTO
DI UN VIOLINO E UNA FUGA IN FINE A CEMBALO SOLO
(1784?)**

**VOL. II, II, IV DELLE DODECI SONATE PER IL PIANOFOR-
TE DEDICATE A MUZIO CLEMENTI - 1807.**

C) *Composizioni religiose*

DUE MESSE con Orchestra

VESPRO

DE PROFUNDIS

TE DEUM

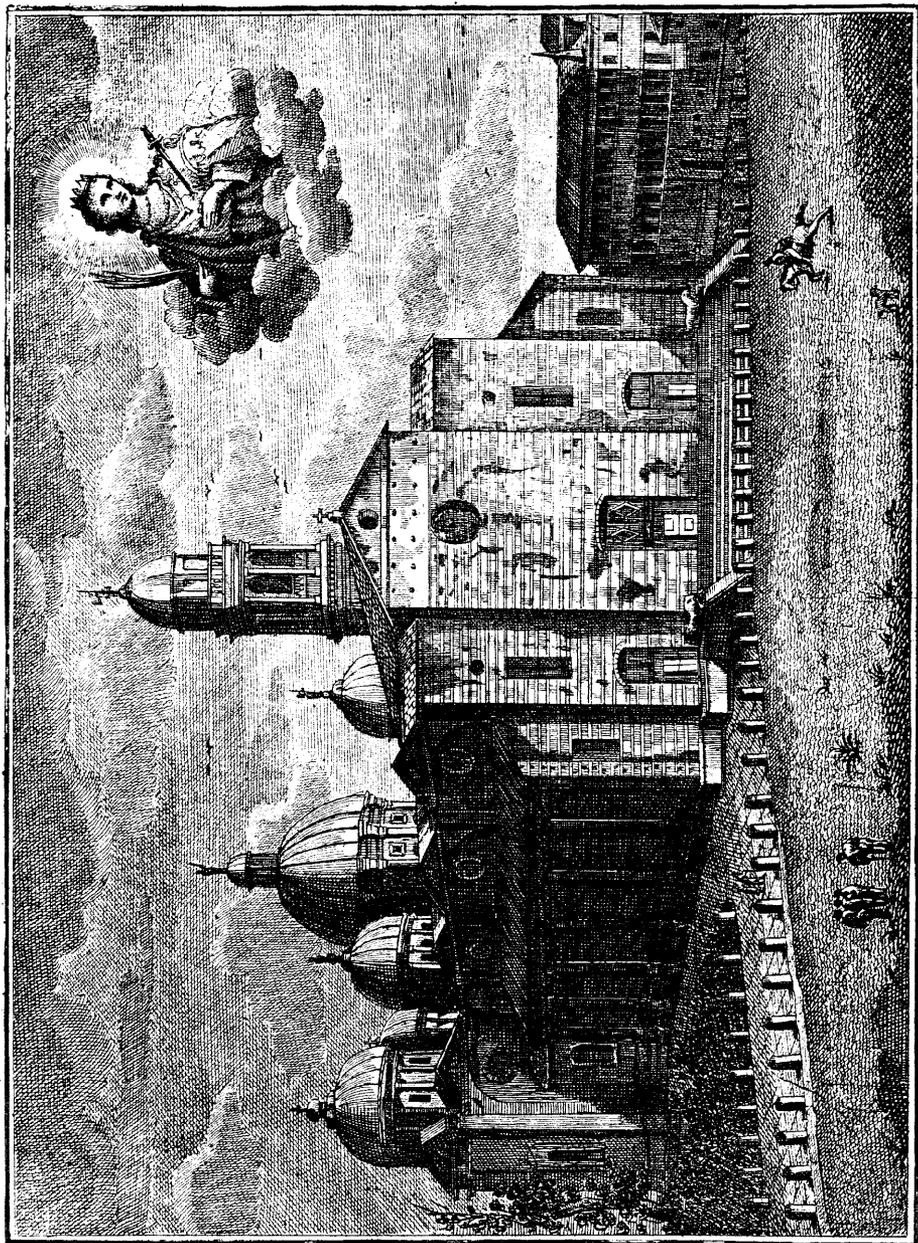
TANTUM ERGO

MISERERE (1808)

INNI

**ORATORI: 1) LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE DI GESU'
CRISTO**

2) IL MARTIRIO DI SANTA CECILIA.



*«Il Magnifico Tempio di S. Giustina di Padova», la Basilica dove il Turrini visse ed operò per venticinque anni.
Stampa dell'epoca (Brescia, Collezione privata)*

CAPITOLO II

LE COMPOSIZIONI

PREMESSA

Per le Sonate per Clavicembalo si è seguito l'ordine cronologico (approssimato per i manoscritti non datati); esse sono menzionate a gruppi di sei (secondo l'uso dell'epoca di pubblicare e manoscrivere le Sonate a sei o a dodici). Ogni composizione reca, dopo le prime battute di ogni tempo, una breve descrizione analitica. Ad ogni gruppo di Sonate, che viene chiamato secondo il nome del Donatore o del Dedicatario e il numero del manoscritto (ad es. Dono Pasini 72 o Dono Soncini 172 etc.), è premessa una presentazione con i dati tecnici.

SEI SONATE PER CEMBALO

(dedicate a S.E. il Signor CARLO SPINOLA)

Stampa probabilmente veneziana, non datata né firmata, appartenente alla Biblioteca del Conservatorio «B. Marcello» di Venezia. Un'altra copia, manoscritta, si trova nella Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi» di Milano (simile alla stampa) con la segnatura R, 27-3. Il manoscritto del Conservatorio di Milano fu revisionato e pubblicato, per la Società Anonima Notari, da Carlo Pedron nel 1921;

nel Quaderno n. 286 si trovano le Sonate: in la maggiore, in mi bemolle maggiore, in mi maggiore, in sol maggiore, in re bemolle maggiore (cioè non è stata revisionata la IV del manoscritto, in sol minore). Nel 1927 Maria Maffioletti revisionò la Terza Sonata, in mi maggiore. La Sonata VI, in re bemolle maggiore è stata revisionata da Mario Vitali per la raccolta «I Clavicembalisti Italiani» (Milano 1922) e dal Tagliapietra per l'«Antologia di Musica antica e moderna» (Circa le numerose edizioni e revisioni del «Presto» in sol minore della IV Sonata si veda l'Introduzione).

Queste Sonate sono conservate manoscritte (alquanto dissimili dalla stampa) anche nella Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Majella» di Napoli: sul frontespizio di quest'ultimo manoscritto troviamo: «Sei Sonate per Cembalo del Sig. D. Ferdinando Turini detto Bertoni il Cieco» (Ms. 10475). Per le nostre rapide osservazioni preferiamo servirci della stampa, anche se scorretta e imprecisa, ma essa è certamente più leggibile dei manoscritti.

Queste Sonate, che, per qualità, si distaccano dalle precedenti (Pasini 65 e 62) sono fra le migliori della produzione del Turrini maturo ed una dimostrazione del suo raggiunto stile personale (indichiamo come data approssimativa di composizione il 1790 circa).

Le «Spinola» (così le chiameremo) sono inferiori, a nostro avviso, solamente alle Sei del manoscritto di Brescia (Dono Soncini 172), ancora più dichiaratamente pianistiche ed evolute. Il lirismo di alcuni movimenti lenti, fervidamente poetici ed appassionati, delle «Spinola», raggiunge vette veramente altissime. E, attraverso la sua musica, notevolmente avanzata e matura, ci conquista questo Turrini così spontaneo, talora drammatico, fantasioso eppure logico nelle scelte dei temi che, quasi tutti, per vivacità e finezza di spirito, sono effettivamente fra quelli da ricordare.

SONATA I IN SOL MAGGIORE

I Tempo: Allegro moderato



In 4/4; il tema, vivace e fantasioso, porta subito ad un nuovo episodio in fa minore (8-11), seguito da una coda con la quale si arriva al ritornello (15). Da qui il tema viene ripreso alla dominante (16-20) con una variante di risoluzione alla 19 e 20, che ha la funzione di introdurre nuovamente il secondo episodio anch'esso alla dominante (mi maggiore). Dalla 24 inizia il breve sviluppo formato da scale e progressioni, con giri armonici piuttosto abili che conducono alla ripresa del tema nella tonalità d'impianto (30). Il tema (alla 35) si attacca direttamente a un frammento del primo episodio (all'ottava inferiore) e con sfoggio di acrobatici virtuosismi (e grande uso delle alterazioni per modulazioni temporanee) si giunge alla conclusione (42). Il tempo è interessante, per il piglio vigoroso e per la brillantezza.

II Tempo: Andantino brillante



In 3/8. Il tema è tanto simile a quello del primo tempo da sembrarne quasi una variante. La parte centrale (9-20) è di un lirismo aggraziato, caro al migliore Turrini. Alla 21 riprende il tema fino alla 28, ma, alla 29, inizia un altro ritornello (variazione del tema), in sol minore, svagato e morbidamente malinconico. Il tempo, scarlattiano, termina clavicembalisticamente alla 44 col D.C.

SONATA II IN LA MAGGIORE

I Tempo: Allegretto con spirito



In 2/4; il tema (1-10) è brioso ed esuberante; il basso (alla 7 e 8) contiene alterazioni per modulazioni temporanee (cromaticismi), di stampo organistico. Alla 11, con basso albertino, un nuovo episodio a dialogo, nel quale si usano le mani incrociate. La battuta 25 e la 28 sono uguali e presentano accordi di rapida risoluzione. Alla 32 il tema ricomincia al relativo minore, con la stessa tecnica del II episodio della prima parte (dialogo e incrocio delle mani), ed ha inizio lo sviluppo (fino alla 76), formato dai frammenti tematici ed episodici: questa parte è molto proporzionata e libera di invenzione.

II Tempo: Variazione, Larghetto



Dopo la VI Sonata del «Pasini 62» in la maggiore, troviamo un'altra Sonata il cui secondo tempo è costituito da 4 variazioni. La differenza fondamentale da notare fra le due versioni di variazioni, è la libertà e l'eleganza acquistate dal Turrini in questa forma. Qui la scelta tematica è più riflessiva ed intensa, l'elaborazione più complessa. Le quattro Variazioni assai fini e meditate, sono ornamentali; il basso, in ognuna di esse rimane inalterato. Si tratta di doubles, in 2/4. Il tema, I Variazione, di 16 battute, è grave, ampio e piacevole. La seconda Variazione è giocata sulle terzine (quindi su un allargamento di terza della melodia). La Terza Variazione, basata su uno scambio ritmico, è la più graziosa ed originale (da notare, alla 39, la mancanza del diesis prima del si, uno dei tanti errori di stampa). Nella Quarta Variazione il tema, manipolato, viene ampliato mediante scale ed arpeggi, secondo la tradizione.

SONATA III IN MI MAGGIORE

I Tempo: Allegro



Il tema di questo Allegro, spiritosissimo, fresco e scarlattiano, è uno dei più celebri del Turrini. Il tempo è in 2/2. Alla 16 si trova un nuovo episodio, quello centrale, più pensoso (in esso c'è già uno spunto del I tempo del Concerto N. 4). Alla 25 il breve sviluppo: scale con frammenti episodici, finché un succedersi di arpeggi porta alla conclusione in si maggiore (34). Alla 35 inizia la seconda parte, alla dominante: è una parte dello sviluppo che utilizza i principali frammenti tematici ed episodici in varie tonalità. Alla 45 molto efficace il modo di riprendere il tema in do diesis minore, quindi un continuo affermarsi di tonalità vicine diverse, sempre ben preparate, fino alla ripresa del tema nella tonalità di impianto alla 59. Alla 69 si ripresenta l'episodio centrale, anch'esso alla dominante (fino alla 75); alla 76, la coda che, mediante scale di quartine seguite da un abile rincorrersi delle due parti, con uso di arpeggi, porta il tempo a terminare in mi maggiore (85).

II Tempo: Presto



In 6/8; il tempo è vivacissimo ed originale, tutto ben condotto. Per dirla col Newman «Un presto quasi giga»¹. Si noti, alla 31 il malizioso e brillante primo episodio, più volte ripetuto. Alla 69 il tema riprende alla dominante; degno di rilievo il momento di passaggio dalla 84 fino alla 87. Progressioni discendenti, (88-101) varianti e armonie precedono la riesposizione del primo episodio, usato a frammenti, in sol diesis minore, tonalità che permane fino alla 126. Dalla 127 alla 133 un breve ponte introduce la ripresa del tema, uguale alla prima parte fino alla 145, indi un lungo ponte modulante (con basso-pedale) porta alla 156, dove è ripreso il secondo episodio (con una lieve variante alla 159), fino alla 168. Dalla 168 coda di arpeggi, finché il tempo termina in modo clavicembalistico, con 2 battute di arpeggi velocissimi di note uguali per entrambe le mani, prima dell'accordo conclusivo (199).

¹ W.S. NEWMAN: «The Sonata in the classic Era», *op. cit.*, pag. 296.

SONATA IV IN SOL MINORE

I Tempo: Presto



In 2/4. Il tema è formato da arpeggi (caratteristica di questo Presto). Alla 22 compare un episodio, che sarà ripetuto, fondato su arpeggi di settima di sensibile. Il tema iniziale riappare alla 33 in do minore ma è subito variato. Dalla 66 inizia la cadenza, condotta in maniera organistico-toccatistica. La prima parte termina così in re minore. Il tema riprende, variato, alla 73, nella tonalità d'impianto, subito seguito da un ponte con passaggi drammatici dovuti a modulazioni temporanee alternantesi. Alla 89 ritroviamo l'episodio sopracitato, in do minore. Dalla 101 si ripete lo sviluppo, simmetricamente uguale (esclusa la tonalità: mi bemolle maggiore) alla prima parte. Il tempo termina alla 145. Questo Presto è come un pezzo staccato: è uno dei brani più conosciuti del Turrini; viene infatti eseguito come esercitazione per la tecnica pianistica. Il Newman, giustamente, lo definisce «un vero Rondò senza titolo»¹.

¹ W.S. NEWMAN: «The Sonata in the Classic Era», *op. cit.*, pag. 296.

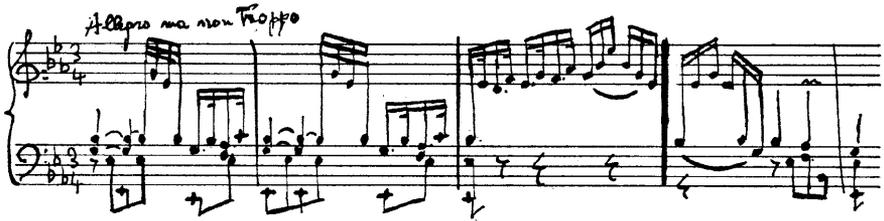
II Tempo: Allegretto affettuoso



In 2/4; il tempo, dolce e cantabile, è giocato sul tema-dialogo tra il «canto» e il basso, che appare più volte variato. La seconda semifrase del tema è formata da scale e arpeggi. Alla 23 un ponte (fino alla 30), seguito dalla coda di scale (dalla 31 alla 34). La seconda parte, dalla 16, è in sol maggiore ed il tema è variato ornamentalmente.

SONATA V IN MI BEMOLLE MAGGIORE

I Tempo: Allegro ma non troppo



In 3/4; il tempo, che inizia con note gravi, è curioso, con dei momenti veramente degni di nota. Il tema (un accordo grave di terza e quinta, poi un arpeggio, poi una successione di terze), è seguito da un ponte che porta al primo episodio (11-19) in si bemolle maggiore. Un secondo episodio, in cui figurano frammenti del Tema (20), ha la configurazione ancora di un ponte e termina alla 29, dove inizia la coda (29-32). Alla 34 lo sviluppo, drammatico e di effetto, in gran parte giocato sulle note basse e sui ritmi insistenti. Dalla 49 alla 56 una coda dello sviluppo che ricorda l'«Adagio e Fuga» K. 426 di Mozart. Alla 57 la ripresa del tema, in do maggiore; alla 70 la ripresa del primo episodio in mi bemolle maggiore, subito variato con un succedersi di progressioni (fino alla 78). Dalla 79 la coda per arrivare alla 88 (dove è ripetuta la figurazione della 29, in mi bemolle maggiore) così da terminare alla 92. Per il modo in cui è trattata la tastiera, per gli accordi di ampia sonorità, l'estensione e l'uso frequente delle ottave, in questa Sonata il Turrini sembra ancora più orientato verso il pianoforte che nelle precedenti. Da notare anche che in questo tempo il basso, vario nelle forme, non è mai albertino.

II Tempo: Allegretto



Per il Newman¹ questo è un «Allegro a più sezioni e simile ad uno Scherzo in 2/4». E ciò può essere detto veramente a ragione: è un tempo caratteristico, con episodi contrastanti. Inizia con un tema brillante, seguito da un nuovo episodio malinconico che, a sua volta, termina in modo capriccioso; un secondo episodio (27-34) con basso di ottave staccate, ha carattere grottesco, ma quando (alla 43) riprende in sol minore, l'andamento legato diventa espressivo. Con frammenti tematici degli episodi si giunge, alla 69, alla ripresa del tema, che termina alla 70. Curioso anche il modo di finire il tempo, con una pausa sulla sottodominante del relativo minore, lasciando il finale come sospeso, perché riprenda D.C.

¹ W.S. NEWMAN: *op. cit.*, pag. 297.

SONATA VI IN RE BEMOLLE MAGGIORE

I Tempo: Allegro assai



La migliore Sonata di questo gruppo per originalità e ispirazione; clementina ed ancora più pianistica della precedente, è l'unica delle sei in tre tempi. Il tema vigoroso e deciso, è subito seguito da un ponte che porta alla 9 (primo episodio), dove l'armonia e la melodia si fanno più morbide e cantabili. Dalla 12 inizia il ponte modulante, fino alla 17 (secondo episodio), dove il basso è tutto in ottave e il canto, brillante, dalla 23 alla 25 passa al basso, mentre la destra esegue le ottave. Alla 32 il tema è ripreso alla dominante, fino alla 38, dove inizia un lungo ponte che, eliminato il primo episodio di passaggio, passa direttamente al secondo episodio (45-54), seguito da una coda di arpeggi (che dura fino alla 60). Alla 61 nuova ripresa del tema, spiritosamente spezzettato e variato. Alla 72 riappare il secondo episodio che dura fino alla 83, battuta dove una breve coda porta all'accordo finale (86).

II Tempo: Un poco Andante in si bemolle minore



In 9/8. A nostro avviso si tratta del più ispirato e poetico tempo mediano, di carattere strumentale, di tutte le Sonate del Turrini. In esso il Nostro raggiunge grande levatura melodica e drammatica, con effetti lirici di rara intensità. Qui predomina il «dolce patetico». Si noti la misura 21, vera esplosione di canto appassionato. La stessa figurazione, validamente espressiva, si ha, nella ripresa, alla dominante (62). Questo scorrevole Andante, che non ha alcun cedimento nello stile, classicamente veneziano, nella linea melodica può ricordare il miglior Rutini.

III Tempo: Prestissimo



In 6/8; uno dei tempi più brillanti e spiritosi. Sul tema unico si fonda anche lo sviluppo (velocissime terzine sull'accordo maggiore di re bemolle). L'intero tempo si potrebbe definire uno sviluppo, un'elaborazione, con ponti, svolazzi e varianti sempre dello stesso tema. Alla 22 e alla 23 appare, per la prima volta, il cromatismo (re bequadro poi bemolle) che caratterizza il tempo. Dalla 29 alla 35 il tema è scambiato, in un dialogo fra le due mani. Alla 50 accordo di settima di seconda specie per riprendere, arditamente, lo sviluppo con frammenti tematici. Alla 72, dopo vari giri armonici, la prima parte termina in la bemolle maggiore (tonalità annunciata alla 59). La seconda parte inizia alla 73 alla dominante ed è simmetricamente uguale alla prima fino alla 81, alla 82 ha inizio un breve sviluppo (82-119), armonicamente interessante per il continuo e svelto modulare. Alla 120 avviene la ripresa del tema (fino alla 159); alla 160 un accordo di settima di seconda specie sul do, infine la coda, per terminare (182) in re bemolle maggiore.

SEI SONATE PER CEMBALO 1795

(dedicate a Girolamo Mangili)

Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Pasini 65)¹; nella stessa Biblioteca se ne conserva una seconda copia, molto meno leggibile, ma completa (Dono Pasini 59) con l'indicazione sul frontespizio «Opera Mangili». La terza di queste Sonate (in mi maggiore) corrisponde alla seconda di quelle che il Turini trascrisse per pianoforte, fece pubblicare a Milano dalla tipografia Ubicini e dedicò a Muzio Clementi, nel 1807.

Ben quattro delle Sonate di questa Raccolta sono articolate in tre tempi. Complessivamente si può dire che ogni sonata contenga almeno un movimento degno di particolare rilievo; quanto poi alla Terza e alla Quarta, esse sono certamente fra le più geniali e fantasiose della produzione turriniana.

Il Nostro è maturato ancora ed ha allargato i suoi orizzonti di conoscenza. Si rivela un uomo curioso, indagatore, aperto alle nuove esperienze musicali. Si può tranquillamente affermare che le Sonate «Mangili» sono state scritte sì, per clavicembalo, ma pensando decisamente al pianoforte.

Alla fine della raccolta si trova una Tavola degli abbellimenti e delle diteggiature per clavicembalo, ad uso degli esecutori. Ritroveremo la stessa Tavola anche all'inizio delle Sonate posteriori, nonché, ridotta ad uso dei pianisti, alla fine dell'edizione delle Sonate per pianoforte 1807 dedicate a Clementi.

¹ FRANCESCO PASINI (Brescia 1848-1911): Tenore, la sua voce era di grande facilità ed estensione: cantò ovunque, con successo, in Italia e all'estero. Fu compositore di musica sacra e profana. «...raccolse, con molta sagacia, gli autografi di personaggi illustri nella scienza, nella letteratura e nella storia; particolare encomio raggiunse la sua raccolta dei celebri musicisti italiani e stranieri. Scrisse un "Catalogo della Mostra di Autografi, cimeli, codici ed strumenti musicali" Brescia 1898». A. VALENTINI: «I musicisti bresciani...», *op. cit.*, pag. 78.

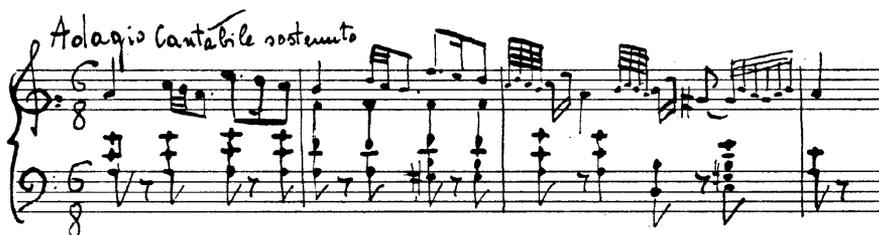
SONATA I IN LA MAGGIORE

I Tempo: Presto



In 3/8; ecco un tempo tipicamente turriniano, velocissimo e sostenuto da un forte vigore ritmico. Da notare, alla 28, che il basso dà un effetto di eco, che poi si prolunga per alcune battute, fra la mano destra e la sinistra. Alla 40 un nuovo episodio spiritoso e divertente, che sarà poi ripetuto. Alla 48, per la prima volta, troviamo l'indicazione 1 e 2 al ritornello; il tema, ripreso nella tonalità d'impianto, variato, si fa malizioso e galante e si presta a modulazioni a tonalità vicine, ben preparate da opportune e gradevoli alterazioni. Alla 81 nuova ripresa del tema iniziale e, con una parte di sviluppo simile ad una lunga coda, il tempo finisce alla 121 con l'accordo di la maggiore.

II Tempo: Adagio (sic) Cantabile in la minore



In 6/8; un Adagio bellissimo, dal tema largo, dolcissimo e profondamente sentito. Ci troviamo davanti ad uno dei migliori Adagi, di ispirazione vocale, del Turrini clavicembalista. Come Adagio, più che cantabile, è libero ed estatico, anche se denso di abbellimenti, scale velocissime, trilli, gruppetti e mordenti. Il tempo è breve e tutto coerente; si distacca completamente, anche come genere, dal primo tempo. Purtroppo le ultime cinque battute sono un po' involute proprio per il loro carattere di preparazione al terzo tempo.

III Tempo: Allegretto Grazioso



In 2/4; è un tempo di gusto, con la grazia degna di un Cimarosa. Alla 29 passa nella tonalità di la minore con effetto di allargamento della melodia; quindi, alla 52 riprende esattamente il tema iniziale e alla 61 introduce i tre accordi conclusivi, prima sulla dominante e, quello finale, sulla tonica.

SONATA II IN MI BEMOLLE MAGGIORE

I Tempo: Allegro non molto



In 6/8; il tempo, nell'insieme, non presenta spunti interessanti. Il basso è in chiave di tenore e procede a terzine; alla 21 passa in chiave di fa e vi resta fino alla 48 quando torna in quella di tenore. Il tema, semplicissimo e galante, procede per progressioni e svolazzi, scritti senza convinzione e riappare alla 64 in fa maggiore. Quindi, dopo una serie di giri armonici, alla 128 il tempo termina in si bemolle maggiore.

II Tempo: Adagio non molto

Adagio non molto

Sempre sostenuto

10

In 3/4. La destra inizia in chiave di contralto, alla 5 passa in chiave di sol. Questo breve Adagio, paragonato a quello della Sonata precedente, è decisamente più scialbo, meno meditato e sentito. Vi troviamo frasi cadenzanti e gruppi irregolari. Da rilevare che alcune battute (le prime ad esempio) sembrano dei recitativi d'opera seria. Il basso ha soltanto una funzione d'accompagnamento.

III Tempo: Tempo di Minuetto (sic) in si bemolle maggiore



Molto breve: l'Autore ha sfruttato un temino molto semplice: evidentemente non si è impegnato nella ricerca. La Sonata, nel complesso, risulta accademica e priva di una vera ispirazione.

SONATA III IN MI MAGGIORE

Larghetto - Allegro - Tempo di prima

Larghetto



II Tempo: Allegro (Sonata III)

Allegro



III Tempo: Tempo di prima

Tempo di prima (Larghetto)

ad libitum

tu



In questa Sonata «... tutto il piano dei movimenti è insolito, non solo perché sono nell'ordine Adagio - Allegro - Adagio, ma per il fatto che il finale, al quale ci si avvicina con una mezza

cadenza alla fine del movimento centrale, è una libera ripetizione del primo tempo. Ha qualcosa della qualità contemplativa e filosofica di un movimento lento dell'ultimo Beethoven...». Il giudizio del Newman¹ offre l'esatta definizione di questa Sonata, un vero gioiello nella produzione sonatistica non solo del Turrini, ma della scuola italiana. La profondità e la serrata concentrazione del primo tempo, segnato da un'idea di rassegnazione, ma non placata, contrasta singolarmente con l'Allegro, quasi forzatamente «allegro», secondo tempo (molto simile, quest'ultimo, al famoso «Presto» in sol minore della IV Sonata Spinola), in 3/8, in mi maggiore, la cui ultima battuta «ad libitum» prepara, come un lento ricadere, il ritorno del «Tempo di prima». Per la struttura e l'invenzione si può ben dire che il Turrini ha scelto con molta cura la Sonata da trascrivere e pubblicare per pianoforte, se ha collocato proprio questa, così dolce e meditata, fra le altre due più briose, come se tutta la Sonata, in sé, fosse solamente un Adagio.

¹ W.S. NEWMAN: «The Sonata in the Classic Era», *op. cit.*, pag. 297.

SONATA IV IN FA MINORE

I Tempo: Grave



In 3/4. Ancora una Sonata al di fuori degli schemi convenzionali: inizia con un Grave, quasi a prologo del tempo centrale, che pure è un Andante, per finire con un Minuetto. Il Grave è un bel primo tempo, conciso e piuttosto drammatico. Alla battuta 4 invece di proseguire con l'arpeggio ascendente, si ha un arpeggio di terza discendente, a risposta, che conferisce al momento un'espressione più decisa. Il Grave (introduzione) termina alla 12, con una corona sull'accordo di do maggiore e comincia il secondo tempo.

II Tempo: Andante Grazioso con Leggiadria



Il tema è molto simile a quello del Grave, un'ottava superiore, ma il tempo è così denso di episodi che lo si potrebbe definire «quasi una Fantasia». La stessa indicazione «Andante» «grazioso» «con leggiadria» ed i numerosi segni di espressione indicano la cura con la quale Turrini compose questo Tempo, che ha alcuni momenti ora lirici, ora drammatici, di rara intensità. Il tempo è di 2/4, il basso è prevalentemente in chiave di sol. Alla 21 si ha un «più adagio» (preceduto da alcune battute di ansiosa insistenza) e una specie di sosta pensata, in do maggiore, per preparare il primo episodio che inizia alla 24 e procede per progressioni. Il tempo è ripreso alla 42 in mi maggiore. Alla 75 (fino alla 76) delle caratteristiche ottave spezzate introducono la cadenza (di derivazione organistica) che porta al finale arpeggio di fa minore (83).

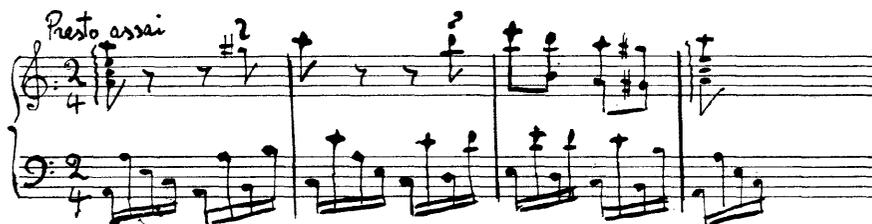
III Tempo: Minuetto in fa maggiore



Convenzionale nella struttura ma grazioso e interessante. Il tema è semplicissimo e, all'inizio, condotto in modo organistico. Alla 6 presenta una lieve difficoltà tecnica (salto di undicesima in velocità). Il TRIO è in fa minore: bello il tema, libero e di largo respiro. Il Turrini, qui in un momento di ripensamento clavicembalistico, fa uso di sestine, terzine e arpeggi per entrambe le mani.

SONATA V IN LA MINORE

I Tempo: Presto assai



In 2/4; probabilmente componendo questo tempo di tipo toccatistico e clementino il Turrini pensava molto al pianoforte, dato l'uso che fa delle ottave spezzate e non, prima nella mano sinistra poi nella destra. Su questo lungo primo tempo non ci sono molte osservazioni da fare dato che il tema non è originale; si può dire che si tratta veramente di un pezzo di bravura, molto virtuosistico, che ci può dimostrare quale fosse l'abilità del Turrini alla tastiera.

II Tempo: Tempo di Minuetto in la maggiore



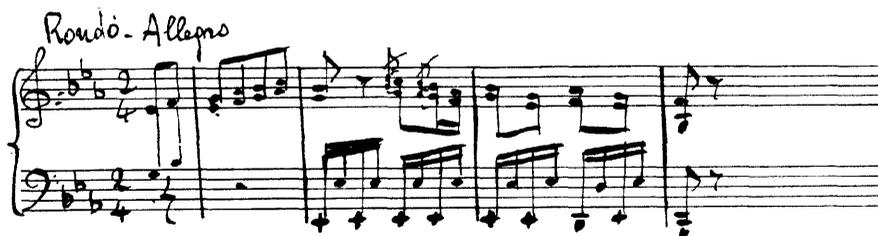
Pur con un tema semplicissimo, si tratta, forse, del più elegante fra i minuetti finora considerati: è brillante e contiene elementi clementini. Alla 5, quando il basso, dalla iniziale chiave di contralto, passa in chiave di fa, si ha un grazioso salto di decima nella destra e di undicesima dalla 5 alla 6. Alla 13 il basso torna in chiave di contralto, ma alla corona rientra in chiave di fa. **TRIO:** in la minore, il tema è lirico e piuttosto originale: alla 10 inizia un pomposo episodio centrale, di marcia, con raddoppi di terze nella mano destra e di ottava nella mano sinistra.

II Tempo: Adagio



In 3/4; il tema è sereno e sostenuto, di genere melodrammatico. Il tempo presenta la particolarità che il basso inizia in chiave di contralto e vi fa ritorno ad ogni ripresa del tema. Alla 19 interessante il modo di usare le seste. Alla 23 il tema (che era in do minore) riprende in mi bemolle maggiore. Per quanto tutto il tempo non sia bello (perché, prolungandosi, finisce col perdersi) l'Adagio è di buona fattura, sebbene non lo si possa annoverare tra i migliori del Turrini.

III Tempo: Rondò Allegro



In 2/4; il tempo è molto piacevole e vivace. Il tema, l'idea è quella di un canto popolare che si trasforma in spunto d'opera buffa. L'episodio centrale (17-32), che serve da sviluppo, elabora figurazioni toccatistiche ed altre tipiche della tecnica clavicembalistica. Di particolare interesse le battute 36-40 per l'uso organistico-contrappuntistico delle parti interne. Notevole la figurazione di sestine alla 28-30, ripetuta alla 44, 45 e 46. L'accompagnamento è molto vario: ottave spezzate, accordi, scale, arpeggi.

SEI SONATE PER CEMBALO 1799

Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Soncini 172). La Prima e la Terza di queste Sonate corrispondono, rispettivamente, alla prima e alla terza delle Sonate per pianoforte dedicate a Clementi (pubblicate da Ubicini a Milano nel 1807). Le Sonate sono tutte in tre tempi, ad eccezione della II in la maggiore e della IV in si minore; la V in sol maggiore è con Variazioni. A nostro avviso, si tratta del miglior gruppo di Sonate del Turrini; rari i momenti di cedimento, stile molto rigoroso. Molto più evolute e discorsive delle precedenti (ad eccezione di alcune di quelle del gruppo Spinola e di alcune delle Mangili), sono più pianistiche e più portate verso le raffinatezze liriche.

Probabilmente i revisori che erano rimasti colpiti dalle Sonate «Spinola», non conoscevano questa raccolta, ignota anche al Newman. Il manoscritto è databile 1799, in quanto su di un'altra copia (pure manoscritta e mancante della Sonata I, sempre della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia, Dono Pasini 61, opera Fini Vincenzo) è segnata la data 1799. La Tavola degli abbellimenti ad uso dei clavicembalisti, a differenza del gruppo delle «Mangili» precede le Sonate; è uguale a quella delle «Mangili», ma i portamenti non sono spiegati per entrambe le mani.

SONATA IN DO MINORE

I Tempo: *Vivace*



In 2/4; tutto questo lungo tempo si snoda alla maniera di un'arietta d'opera, dolce e cantabile. Dalla misura 1 fino alla 8 il basso di terzine è in chiave di contralto; dalla 9 fino alla 19 è in chiave di basso, poi ancora di contralto. Alla 12 inizia un primo episodio brillante (ed è una variazione del primo tema). La prima parte termina alla 31; la seconda parte è in la bemolle maggiore ed è simmetricamente uguale alla prima. Alla 48 e 51 (entrambe interessanti perché armonicamente evolute), ripercussione del do; alla 64 ripresa del tema iniziale quindi, attraverso una specie di brillante galoppo si arriva alla fine (93) in do minore.

Il Tempo: Adagio in la bemolle maggiore



Prosegue il senso operistico del primo tempo, anzi, più accentuato. In 3/4. Si vedano i passi alla 6 e alla 7, liricissimi, degni di un recitativo, o l'accento spiegato e doloroso della battuta 10. Interessanti anche la 13, 14 e 16 per il modo abilissimo di cadenzare. Questo è un altro bell'Adagio del Turrini, breve, ben congegnato. Qui il Nostro si affida alle possibilità dello strumento, senza invano ricercare temi diversi, limitandosi a sviluppare con libertà il tema iniziale. Il tempo termina alla 43 preparando la tonalità di do maggiore del terzo tempo.

III Tempo: Schiava, Presto assai in do maggiore



In 3/8; si tratta probabilmente della denominazione di un'antica danza. Il tempo ha infatti tutto il carattere di una velocissima danza. Il tema, concitato, dura fino alla misura 14, qui si ha un nuovo episodio che porta allo sviluppo (37); questo prosegue, modulando, fino alla 54, dove riprende il tema nella tonalità d'impianto.

SONATA II IN LA MAGGIORE

I Tempo: Allegro assai



In 2/2; il tema è spigliato; alla 5 la destra ripete, al basso, in eco, la 3. Alla 6 il tema è ripetuto alla dominante con la variante (7) delle note ribattute. Alla 15 un episodio contrastante, più concitato, ripetuto nelle battute seguenti. Alla 20 il basso passa in chiave di contralto ed in tale chiave resta fino alla 26. Alla 38 riappare il tema alla dominante ed è ripreso in fa diesis minore alla 44. Alla 56, dopo diversi giri armonici mediante progressioni di diverso tipo, viene riaffermata la tonalità di fa diesis minore (fino alla 68). Dopo arpeggi e scale di la maggiore, il tempo termina (con la destra in chiave di contralto) alla 92. Il tempo non è fra i più riusciti, forse per l'eccessiva preoccupazione dell'Autore di renderlo vario attraverso espedienti virtuosistici.

II Tempo:Lento



In 2/4. Tempo breve, molto legato ed organistico: non bello è però diverso dagli altri «adagi» per il suo carattere classico. Alla 8 finisce con l'indicazione 1, in mi maggiore, tonalità che permane fino alla 14, alla ripresa del tema. Alla 15, nel basso, cromatismo tipicamente organistico.

Trio - Presto con disperazione in la minore



Probabilmente il Lento serve unicamente come prologo di questa 2^a parte (TRIO), molto più interessante, sia musicalmente sia per ispirazione. In 4/4. Tempo molto ben congegnato. Alla 9 e alla 10 la tonalità è re maggiore, alla 12 passa in mi maggiore. Dalla 23 accordi preparatori per tornare al Lento. La didascalia «con disperazione» è spiegabile, forse, dallo spirito del tempo, concitato ed ansioso.

SONATA III IN MI BEMOLLE MAGGIORE

I Tempo: Allegro non tanto



In 3/4; si tratta del più bel primo tempo di tutte le Sonate: lungo ma coerente, vibrante e meditato conseguentemente dall'inizio alla fine. Certamente un caposaldo nell'opera del Turrini, è prettamente pianistico. Il tema (1-9), melodico e cantabile, lascia il posto ad un primo episodio brillante. Alla 21 un episodio, subito ripetuto alla 25. Alla 47 il tema iniziale è ripreso alla dominante con uno straordinario effetto dolce-patetico. Da notare la forte drammaticità delle battute 53-54 e 55-56. Dalla 57 comincia un nuovo episodio appassionato ed impetuoso, che si placa alla 67 con una serie di arpeggi. Alla 65 una modulazione a sol maggiore, tonalità che permane (anche se con note di passaggio ed alterazioni) fino alla 74. Alla 83 ripresa del tema, seguito esattamente fino alla 121 dove inizia la conclusione (121-128) per terminare con due accordi, undicesima (appoggiatura) e triade.

II Tempo: Adagio pensieroso in do minore



In 2/4; il tema è bello e commosso. Alla 6 e 7 efficaci imitazioni contribuiscono a rafforzare il tema, che dura fino alla 13, dove viene ripreso con un cromatismo e alla 20 si conclude. Alla 30 ripresa del tema in mi bemolle maggiore. Interessante l'arpeggio alla 51, lo stesso che sarà usato dal Turrini come spunto nel Concerto N. 4 (nell'Allegro). Alla 56 il primo episodio viene ripreso sul la e si trasforma in una coda che conclude con un frammento del tema.

III Tempo: Presto



In 2/2; il tema è elegante e continua la tradizione dei «Presto» del Turrini virtuosistico. Alla 11 il basso passa in chiave di contralto ed inizia un primo episodio, molto spiritoso; l'arpeggio nella destra contiene una decima. Alla 14 l'episodio è ripetuto all'ottava inferiore per due battute, mentre il basso torna in chiave di fa. La 19 è battuta di eco, mentre le 20, 21, 22 e 23, fino al si bemolle maggiore hanno carattere di coda. Alla 23 ha inizio la seconda parte, vivace sviluppo (fino alla 41) che utilizza frammenti tematici, con battute di proposta e risposta. Alla 29 la destra fa da accompagnamento alla sinistra, con quartine di semicrome, fino alla 34. Alla 41, con qualche variante, riprende il tema iniziale ed alla 49 si ripresenta il primo episodio, una quinta inferiore. Alla 59 inizia la coda, costruita sulla testa del tema, fino all'accordo conclusivo (63).

SONATA IV IN SI MINORE

I Tempo: Allegretto scherzante e leggiadro



In 6/8; il tema, malizioso e galante, dura fino alla 12. Alla 13 si presenta un primo episodio in re maggiore, con basso di seste. Alla 30 inizia un nuovo episodio di accordi nel basso e di scale discendenti nella destra, di tipo clementino. Alla 33 una parte galante di domanda e risposta fra due battute in levare, fino alla 41. Alla 46, in fa diesis minore, inizia la seconda parte col tema alla dominante (tema che termina alla 57 con il do diesis in ottava nel basso). Alla 58 troviamo il primo episodio (ripreso alla dominante) che prosegue con varie modulazioni, fino alla 76. Alla 79 si ripresenta l'episodio di scale discendenti e termina alla 91 con la ripresa nella tonalità di impianto del tema. Introdotto da una settima il tema si presenta nella tonalità d'impianto con effetto lirico (91). Dalla 124 il riunirsi di frammenti tematici acquista il carattere di una coda, fino a che il tempo termina alla 137.

II Tempo: Andante (maestoso) in re maggiore



In 2/2. Il tempo, molto legato e organistico, è assai breve e non ha particolarità degne di rilievo.

SONATA V CON VARIAZIONI IN SOL MAGGIORE

I Tempo: Morbido cantabile



In 2/2; un lungo primo tempo nel quale temi spiritosi ed altri patetici si intrecciano con bella fusione. Il tema inizia con un arpeggio e una scala discendente. Alla 4 il tema è ripetuto un'ottava inferiore fino alla 8, dove comincia un passaggio che porta al primo episodio (che termina alla 25), sincopato e melodrammatico, con uso della seconda eccedente nella destra. Alla 22 un bell'episodio modulante, cioè l'abbassamento del sol diesis che diventa sol bequadro, per arrivare alla 25 in re maggiore. Alla 26 il primo episodio viene esattamente ripetuto fino alla 33 da dove si diparte, fino alla 39, una serie di arpeggi, per concludere la prima parte, in re maggiore, alla 40 con un lungo arpeggio alla 39. Alla 41 ripresa del tema alla dominante (re maggiore), simmetrico al primo fino alla 44; alla 52 ripresa del primo episodio alla dominante: questo alla 55 varia, essendo continuamente ripetuto con figurazioni di effetto. Da notare le battute 57, 58 e 59, duettanti. Dalla 60 alla 64 dialogo fra frammenti tematici. Dalla 64 uso di sincopi fino alla 69, battuta dalle efficaci alterazioni. Alla 70 un episodio piuttosto malinconico, con giri armonici, finché alla 74 lo sviluppo, discendendo, accenna a concludersi. Alla 80 riappare il ponte col tema a specchio; alla 88 ripresa del primo episodio che, ripetendosi, arriva fino alla 105 quando, con l'affermazione del sol (107), assume il carattere di coda e alla 113 si conclude morbidamente, come sospeso.

II Tempo: Adagio ad imitazione del «violuncello»



In 4/4; il basso è tutto in chiave di fa mentre la destra è tutta in chiave di contralto, meno che dalla 8 alla 10 e dalla 20 alla 23 (quando è in chiave di basso). L'Adagio è breve e singolare come idea (espressa dalla didascalia) e nella realizzazione dà veramente l'impressione di note tenute. Alla battuta 1 un arpeggio di cavata d'arco; alla 4 bella affermazione di sol maggiore (mediante quartine preparatorie). Alla 13 la ripresa del tema in minore, con un effetto sentimentale. Dalla 27 serie di arpeggi molto clavicembalistici in minore ed in maggiore, su pedale di do, che terminano alla 29.

III Tempo: Variazione Allegretto



In 2/4, in sol maggiore. Il tema della Variazione, di dodici battute, è molto sereno e legato, anche se l'invenzione non è originale. Degna di rilievo la 9 per l'intenzione pianistico-clementina.

Variazione I

In 2/4; ancora di 16 battute; spigliata, ricercata come soluzioni armoniche (per questo si veda la battuta 9, ottima ripresa).

Variazione II

In 2/4, di 16 battute. Amplificatrice, molto melodica, con uso delle ottave (5-6). Il basso non è soltanto di accompagnamento, ma ha anche una funzione dialettica.

Variazione III

In 2/4; vivace e mozartiana, è ornamentale e giocata sulle terzine.

Variazione IV

Più complicata delle precedenti si basa sull'uso delle terzine, ma in modo più elaborato. Da notare l'importanza data alla sinistra. Alla 9 un'imitazione canonica fra le terzine della destra e della sinistra.

SONATA VI IN MI MAGGIORE

I Tempo: Allegretto spiritoso



In 2/4; il tempo, piuttosto lungo, è pianistico e variamente articolato, con grande uso della tecnica dell'incrocio delle mani. Alla 3 del tema troviamo note ribattute «pizzicate». Alla 8 il primo episodio, duettante fra una battuta e l'altra, l'una in chiave di violino, l'altra di basso. Alla 25 inizia il secondo episodio e introduzione allo sviluppo (fino alla 42) — interessante e condotto in modo spiritoso e vivace. Alla 42 riprende il tema alla dominante; alla 46 appare il do diesis minore, affermato con note ribattute «pizzicate» (47). Dalla 49 alla 58 un episodio patetico dato dall'insistenza melodrammatica delle tonalità che via via si affermano (specie alla 54 e alla 55) e dal duettare. Alla 58 riappare il primo episodio; lo scherzoso dialogare fra le chiavi continua fino alla 72. Dalla 73 alla 84 riprende il secondo episodio, di carattere sentimentale. Da notare come queste due parti vivaci e sentimentali siano fuse con sapienza ed abilità. Dalla 84 alla 92 riprende il tema nella tonalità d'impianto. Dopo aver ripreso i frammenti degli episodi, riunendoli nella coda (che inizia alla 96), il tempo si conclude alla 126.

II Tempo: Grave in la maggiore



In 3/4; uno dei migliori tempi mediani del Turrini. Spirituale ed intimistico continua il discorso meditativo degli Adagi del Maestro. Il tema è semplice ma bene allargato e sviluppato dagli arpeggi (della 3). Con la battuta 5 l'atmosfera è quella di un'accorata cantabilità piuttosto operistica. Alla 13 il tema riprende alla dominante (mi maggiore), ma alla 17 il primo episodio si ripete nella tonalità della prima parte, con un effetto molto poetico. Ogni tanto si possono avvertire accenni dell'ascendenza organistica del Turrini.

III Tempo: Allegretto assai



In 2/4; anche questo tempo è ben fuso e congegnato. Il tema è spigliato e dolce insieme. Alla 12 ponte di quartine, alla 17 un bell'effetto pianistico di pausa. Questo ponte ricorda l'Aria finale di Serpina nella «*Serva padrona*» di Pergolesi. La seconda parte inizia alla 37 in mi minore ed è costituita da terzine modulanti (di origine organistica) per cui, più che una seconda parte, questo «minore» è da considerarsi come un lungo ponte. Dalla 64 alla 68 il ritmo e la melodia sono più cadenzanti, così da riprendere il tema alla 69, dove riappare in mi maggiore, con qualche variante. Utilizzando frammenti tematici si arriva alla 84 dove, con una coda fatta di arpeggi di mi, si arriva alla rapida battuta conclusiva (88).

LE SEI SONATE PER FORTE-PIANO E VIOLINO

Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica
di Brescia (Dono Pasini 96)

Non riteniamo utile l'analisi di tutte sei le Sonate che, appartenendo ad un genere destinato ai dilettanti, sono fondamentalmente «di maniera», quindi non possono esserci di molto aiuto nella disamina della personalità del Turrini. Comunque queste Sonate, nel complesso non sono comuni, hanno una linea di costruzione e, per la varietà di stili, la forma e la finezza, alcune di esse potrebbero benissimo essere eseguite al pianoforte, senza l'accompagnamento del violino, come, ad esempio, la terza, della quale forniamo una breve analisi.

Indichiamo come data approssimativa di composizione un anno fra il 1788 e il 1792, la stessa epoca, all'incirca, della composizione delle Sonate dedicate allo Spinola.

Per dirla con il Torrefranca: «... La maggior parte dei buoni autori di quest'epoca scrivono per cembalo con accompagnamento di violino... sinora lo studio di queste Sonate accompagnate non ha rilevato né interessanti scarti di stile né autori straordinariamente geniali, pur essendo degni di osservazione, fra gli altri, i lavori del Prati, del Brengeni, del Bertoni e del Turrini, il quale ultimo non sfigura davvero, per qualche sua Sonata, accanto ai maggiori...»¹.

¹ F. TORREFRANCA: «Le origini italiane del romanticismo Musicale. I primitivi della Sonata Moderna», Torino, Bocca, 1930, pag. 733.

SONATA III PER FORTE - PIANO E VIOLINO
in do diesis minore

I Tempo: Allegretto scherzante



In 2/4; è un tempo molto sentito. Il tema, classico d'impostazione, è bello ed incisivo. Le battute 11-13 sono di coda al tema, la 14 di preparazione ad un episodio (15-28) che è praticamente il tema per moto contrario, per la mano sinistra. Alla 28 si presenta un secondo episodio discorsivo in mi maggiore. Alla 58-59 il tema è ripreso alla dominante ed iniziano i giri armonici che giocano in modo interessante e vario su tonalità vicine e lontane, sfruttando spunti tematici ed episodici. Alla 89-90 ripresa del tema nella tonalità d'impianto, tema che, però, è subito variato e spezzettato; questa parte è ancora di sviluppo, al fine di giungere al secondo episodio ripresentato in do diesis minore, seguendo esattamente la forma della Sonata classica. Dalla 100 una lunga coda porta alla conclusione (129). Il violino sottolinea i passaggi più brillanti e, soprattutto, ha funzione ornamentale. Il tempo è interessante, vivace e caratterizzato da arditezze armoniche.

II Tempo: Aria - affettuoso in mi maggiore



In 2/2; il tema, cantabile e melodico, tipicamente turriniano, continua a ripresentarsi, anche variato. Alla 34, annullando tre diesis si passa in si minore: qui si ha una lirica variante del tema (fino alla 42). Dalla seconda metà della 42 troviamo una parte cadenzante (42-50) molto tipica e suggestiva; alla seconda metà della 50 riprende la prima parte in mi maggiore e il tempo termina alla battuta 58. Il violino non dialoga, si limita a sottolineare e a sostenere la parte del forte - piano.

IL CONCERTO N. IV PER CEMBALO E ARCHI IN MI MAGGIORE

Manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia (Dono Pasini n. 37), partitura completa. *Ibidem* copia dell'epoca della sola parte del clavicembalo (Dono Pasini n. 9) e copia della sola parte del cembalo più recente con cadenza autografa ed espressamente composta (del I Tempo) del Maestro Isidoro Capitanio. Per l'analisi estetica di questa, che è la composizione più significativa della produzione del Turrini, si veda Cap. III.

I Tempo: Allegro

Allegro

Violini I
Violini II
Viola
Cello
Basso

Alla misura 32 entra il «solo»:

"Solo"

II Tempo: Un poco largo - Andante in si minore

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time, key of B minor, and tempo of Un poco largo - Andante. The Violin I part begins with a *pp* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Violin II part also starts with *pp* and includes a triplet of eighth notes. The Viola part begins with *pp* and has a triplet of eighth notes. The Cello part starts with *pp* and features a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Alla battuta 16 entra il «solo»:

Musical score for Violin I and Cello. The score is in 3/4 time, key of B minor. The Violin I part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a triplet of eighth notes. The Cello part features a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

III Tempo: Allegro

III Tempo: Allegro

Violini I
Violini II
Cello
Clavichord

This musical score is for the third movement, 'Allegro'. It features four staves: Violini I, Violini II, Cello, and Clavichord. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Violini I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Cello part plays a similar pattern with some rests. The Clavichord part is mostly silent, with a few notes in the first measure.

Alla misura 39 entra il «solo»:

Clavichord

This musical score shows the Clavichord solo starting at measure 39. It features two staves: Clavichord. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Clavichord part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with some rests.

CAPITOLO III

ESPRESSIONE ARTISTICA E LINGUAGGIO MUSICALE DEL TURRINI CAMERISTICO

1. LA SONATA DI FERDINANDO GASPARO TURRINI: STRUTTURA E STILE.

Come si rileva dall'analisi, le Sonate per clavicembalo del Turrini sono formate da un numero mutevole di movimenti (da uno a tre) di diverso carattere.

Le prime sei (Dono Pasini 62) sono in 2 tempi; delle Sei «Pasini 65» quattro sono in 2 tempi, una (la IV) in uno e la terza, in re maggiore, in tre. Delle sei «Spinola» solo la sesta in re bemolle maggiore è in tre tempi (le altre in due); delle Sei della raccolta «Mangili» 4 sono in 3 tempi (le altre in due). Infine delle Sei «Soncini 172» la II in la maggiore e la IV in si minore sono in 2, mentre le altre sono in 3 tempi. Le tre Sonate (1807) adattate dal Turrini stesso per pianoforte (e dedicate a Clementi) sono in 3 tempi. Delle Sei Sonate per cembalo (o Forte-Piano) e violino, una, la V in fa maggiore, si differenzia dalle altre (tutte in due tempi) perché ha un lungo «Adagio maestoso» che precede i tre tempi effettivi (quindi l'Adagio non è un movimento vero e proprio, ma un'introduzione). L'estensione dei tempi varia da un minimo di 20 battute (il 2° movimento della IV Sonata in re maggiore della raccolta «Soncini») a un massimo di 199 battute (il 2° Tempo, «Presto», della Sona-

ta III in mi maggiore delle «Spinola»). Le Sonate «Spinola» e «Soncini» dimostrano un più evoluto sviluppo e un più razionale equilibrio nelle proporzioni dei tempi.

Quanto alla dialettica armonica le prime due raccolte («Pasini 62» e «Pasini 65») dimostrano una decisa tendenza per il modo maggiore; le tonalità sono: «do» (2 sonate), «fa», mi bemolle (2), sol (2), si bemolle, la e re contro un solo la minore. Nelle raccolte «Spinola» e «Mangili» prosegue la propensione per il modo maggiore: sol, la (2 Sonate), mi (2), mi bemolle (2) re bemolle, si bemolle contro sol, fa e la minore. Nel gruppo delle «Soncini» si ha ancora una prevalenza del maggiore (la, mi bemolle, sol, mi) contro due sole Sonate in minore (in do e in si). Le tonalità preferite dal Turrini, quindi, risultano essere il la maggiore e il mi bemolle maggiore. I tempi di ciascuna Sonata spesso sono nella stessa tonalità. Fanno eccezione la Sonata IV delle «Pasini 62» che presenta il primo tempo, «Andante grazioso», in la minore e il secondo, «Minuetto», in la maggiore; il terzo tempo (Con Spirito) della III Sonata (in re maggiore) delle «Pasini 65» è in sol maggiore; il secondo tempo della VI Sonata (in re bemolle maggiore) delle «Spinola» è al relativo minore (si bemolle minore) tonalità particolarmente adatta per quel bellissimo Andante.

Nella raccolta «Mangili» il secondo tempo («Adagio cantabile») della Prima Sonata (in la maggiore) è in la minore; il terzo tempo («Tempo di Minuetto») della Sonata II (in mi bemolle maggiore) è in si bemolle maggiore. Nella IV Sonata, sempre «Mangili», il primo movimento grave è in fa minore, mentre il terzo (Minuetto) è in fa maggiore; nella V infine il «Presto assai» è in la minore e il «Tempo di Minuetto» in la maggiore.

Per quanto riguarda le «Soncini»: la I Sonata ha il primo tempo in do minore, il secondo in la bemolle maggiore ed il terzo in do maggiore; nella Sonata II (in la maggiore) il Trio è in la minore; nella Sonata III il primo tempo è in mi bemolle maggiore ed il secondo al relativo minore

(do minore). La IV: primo tempo in si minore e secondo al relativo maggiore (re maggiore); nella VI infine (in mi maggiore) il tempo mediano è in la maggiore.

La III Sonata di quelle per Forte-Piano e Violino (quella più significativa) è l'unica di tale gruppo che abbia il primo tempo in una tonalità (do diesis minore) ed il secondo al relativo maggiore (mi maggiore). Anche questa ricerca delle tonalità ed il variare delle stesse, ci dà la misura della libertà formale ed inventiva che era propria del Turrini. Una caratteristica del Nostro è quella di avvicendare le indicazioni agogiche usuali con altre più sentite, ed a volte inedite, come: «Con Spirito», «Con Brio», «Allegretto con Spirito», «Allegretto affettuoso», «Adagio cantabile», «Larghetto», «Schiava», «Continuazione» (per indicare il secondo tempo), «Adagio pensieroso», «Adagio ad imitazione del violoncello» (sic), «Allegro non tanto ma vivace assai», «Larghetto sempre legato e sostenuto», «Allegro ma non presto», «Allegro scherzante», «Tempo giusto», «Allegro affettuoso alla siciliana», «Presto con disperazione».

Non di rado appaiono ulteriori diciture di espressione nello svolgersi dei tempi, come: «sostenuto», «ad libitum», «espressivo», «marcato con forza», «con leggiadria», «più adagio», «sempre legato», «a capriccio», «morbido e semplice» etc. Rarissime le indicazioni di «forte» o «piano» (molto specificate, invece, nelle Sonate per pianoforte). Alla cura che il Turrini dedicava all'esatta esecuzione degli abbellimenti, al punto che ne compilò delle vere e proprie Tavole, dedicheremo un breve paragrafo.

La scrittura di ogni tempo segue uno schema strutturale passibile di lievi varianti: ogni movimento ha un solo tema e più episodi (talvolta anche tre) distinti e una costruzione formale bipartita, nella quale figurano lo stesso nucleo tematico e la contrapposizione della tonalità d'impianto rispetto a quella della dominante e del relativo maggiore nella prima parte, rispetto a quello minore nella seconda. La seconda parte è sempre più elaborata ed ambedue sono con ritornello (a volte con il segno 1 e 2); da segnalare la singo-

larità del 2° Tempo della 2ª Sonata «Soncini», in la maggiore, nel quale al ritornello è sostituito un «Lento» in 2/4, seguito da un Trio col D.C. Le Sonate «Soncini» suggeriscono la dialettica ternaria e vi potremmo ravvisare un presentimento della «forma-sonata» classica anche se è sostanzialmente lontana l'antitesi di due temi chiaramente definiti. Spesso nei «primo tempo» delle raccolte «Spinola», «Mangili» e «Soncini» si trovano dei fugati, delle battute duettanti, contrassegnate da un denso linguaggio contrappuntistico che, nelle Sonate più evolute, diviene fattore equilibrante di un linguaggio principalmente espresso nella scrittura ritmico-armonica. Nei «Presto» si possono scorgere degli spunti di derivazione toccatistica.

Quanto alle Variazioni si nota che sia le prime della raccolta «Pasini 65» (secondo tempo della Sonata VI) sia le posteriori del gruppo «Spinola» (secondo tempo della Sonata V) presentano un'identica costruzione: sono 4 (ad eccezione di quelle delle «Soncini» che hanno anche il Tema-Variatione). Le Variazioni sono composte da due periodi simmetrici di 8 + 8 battute, entrambi con ritornello.

Le Variazioni sono costruite su di una norma compositiva, ornamentale o amplificatrice che, ogni volta, cambia la evoluzione agogica del tema (o Variazione I), anche dal punto di vista della multiversalità. Purtroppo non ci sono pervenute, perché probabilmente andate perdute, le «Sei Sonate per Cembalo con Accompagnamento di Violino e una Fuga in Fine a Cembalo Solo» (1784) che sarebbero una delle eccezioni alla «regola-consuetudine» dell'epoca che voleva si stampassero o si incidessero le Sonate a 6 o a 12¹. Quelle per Cembalo (o Forte-Piano) e violino da noi ritrovate e (con tutta probabilità) ignote ai critici sono, a nostro avviso, fra le migliori di un genere nel quale «... lo strumento aggiunto raddoppiava semplicemente la melodia e il basso della parte del pianoforte, limitandosi a fornire un

¹ F. TORREFRANCA, «Le origini italiane del Romanticismo Musicale», *op. cit.*, pag. 196.

arricchimento timbrico della sonorità ...»². Riteniamo che queste sarebbero valide anche senza accompagnamento, come fece Clementi quando ripubblicò le Sonate op. 4.

Una grave difficoltà per l'interpretazione di alcuni passaggi armonici è data dal fatto che il Turrini, in quanto cieco, era costretto continuamente a dettare ai copisti. Costoro, probabilmente, scrivevano le Sonate che il Nostro improvvisava e molto spesso cadevano in errori. Le uniche Sonate che, come ci attesta il Turrini stesso, furono da lui dettate «con grande fatica» (sic) furono le tre per pianoforte dedicate a Clementi (pubblicate a Milano, da Ubicini, nel 1807): le Sonate di questa raccolta, difatti, non presentano nè inesattezze nè errori, tanto facili invece a trovarsi in tutti gli altri manoscritti. Alcuni di questi (specie la raccolta «Dono Pasini 65») sono quasi illeggibili a causa della pratica di scrivere su carta da musica già usata e cancellata, per cui le note risultano addirittura sovrapposte. Delle Sonate «Spinola» esistono altri due manoscritti, oltre alla stampa, quelli dei Conservatori di Milano e di Napoli, non molto dissimili dalla stampa che, comunque, (per quanto anch'essa molto imperfetta) abbiamo preferito seguire per l'analisi perché più chiara e leggibile.

2. COMPOSIZIONI PER CLAVICEMBALO E PIANOFORTE.

«Il clavicembalo è perfetto quanto ad estensione e brillante in se stesso, ma siccome non si possono aumentare né diminuire i suoni, sarò sempre grato a quelli che per mezzo di un'arte infinita, sorretta dal gusto, potranno giungere a render questo strumento suscettibile d'espressione». Queste parole di Couperin (Ordres, 1713) ci danno l'esatta misura di quale potesse essere la preoccupazione di un Autore ri-

² P. RATTALINO, «Letteratura per pianoforte nel periodo di transizione», da «Dal clavicembalo al Pianoforte», Brescia, Apollonio 1968, pag. 59.

guardo all'espressione, all'effetto, alla ricerca del suono. Ferdinando Gasparo, un ricercatore per vocazione, non poteva restare insensibile al fascino del nuovo strumento a martelli, così ricco di estensione sonora, così pronto agli ispessimenti atti ad esprimere il lirismo. «Col pianoforte, scoperto materialmente da Bartolomeo Cristofori e intellettualmente da Muzio Clementi, la musica poteva slargarsi all'improvviso, dilatarsi di suono e d'espressione, il pedale faceva ricevere all'accordo una prolungata vibrazione ...»³. Non altri che il pianoforte poteva essere lo strumento sognato dal nostro Turrini. Anche se egli era un clavicembalista ed organista, considerato un virtuoso, un maestro di tali strumenti (e questo ci è dimostrato dalla difficoltà di certe Sonate, che richiedono padronanza della tecnica ed una mano larga e «facile»).

Così le sue prime sonate («Pasini 62» e «Pasini 65») sono tipicamente clavicembalistiche, sul prototipo di quelle di Ferdinando Bertoni: di stile galante, pulite nella costruzione, contenute dal punto di vista espressivo, un po' accademiche. Poi, con la raccolta «Spinola» e «Mangili» tutto cambia: della migliore tecnica clavicembalistica veneziana rimane solo la cornice e in quelle Sonate si avverte, chiarissimo, il bisogno, il desiderio di estensione, di respiro; il rassegnato Turrini non è più lui, la sua voce si dispiega, crede nel proprio valore e pensa al pianoforte stando al cembalo.

Tuttavia nella sua tecnica rimangono gli incroci delle mani, i rapidi arpeggi scambiati fra la mano destra e la sinistra, la successione delle note doppie, le note ribattute, i rapidi giochi di scale, gli svolazzi, l'alternarsi di staccato e legato... «la registrazione del clavicembalo è sfruttata completamente, in un'ampia gamma di contrasti dinamici e timbrici»⁴. Negli Adagi, con rari effetti lirici, si trova spesso la

³ B. DAL FABBRO, «Crepuscolo del pianoforte», Einaudi 1951, pag. 32.

⁴ F. DEGRADA, «Le Sonate di G.B. Pescetti», Firenze, Olscki, 1966, pag. 105.

rapidissima successione delle note sulla tastiera, tipica della scuola clavicembalistica italiana.

Questa frase vale certamente anche per il Nostro «... I sonatisti nostrani che allo Scarlatti seguirono affidarono alla tastiera un inedito lirismo strumentale, che attingevano dalle sorgenti tipicamente italiane della vocalità umana del melodramma e della cantabilità del violino. Di conseguenza, anche se destinate al cembalo, le loro pagine già aspiravano ad un ideale "legato" pianistico»⁵.

Ferdinando Gasparo voleva il legato (una delle caratteristiche principali del pianismo): ne troviamo l'indicazione anche nelle primissime Sonate, ma come ottenerlo se alla base del discorso del clavicembalo (fino a Mozart) vi era il non-legato? Voleva la cantabilità, l'effetto dolce-patetico e «... l'altra via aperta al pianoforte e quasi negata al clavicembalo era quella di una cantabilità esemplata sulla musica vocale dell'epoca, che s'avviava decisamente verso il canto patetico ...»⁶.

E Clementi, con la Sonata op. 2 n. 2 aveva dimostrato che era possibile ottenere questi risultati al pianoforte. Ferdinando Gasparo stette per molti anni nel mezzo, cioè nello stile cembalo-pianistico e scrisse, durante il secondo stile galante (tra il 1765 e il 1775 circa, nel nostro caso anche fino al 1790) le sue Sonate «per cembalo o pianoforte» («affettuose, graziose, maliziose, brillanti a seconda dei casi, ma sempre nei limiti di una discorsività cordiale ed estroversa») (Rattalino).

Finché nel 1807 si decise (o forse soltanto allora ne ebbe le possibilità finanziarie?) a pubblicare le sue Dodici Sonate per Pianoforte dedicate a Muzio Clementi. Elaborò cioè, 12 (o probabilmente poté farne pubblicare le tre a noi pervenute) Sonate per cembalo (una della raccolta «Man-

⁵ G. BARBLAN, «Evoluzione della tastiera: vicende e protagonisti» da «Dal clavicembalo al pianoforte», Brescia, Apollonio 1968, pag. 12.

⁶ P. RATTALINO, «Letteratura per pianoforte nel periodo di transizione», *op. cit.*, pag. 56.

gili) e due della «Soncini») per pianoforte, liberando, sulla scia di Clementi, le sonorità verso il virtuosismo pianistico, con la sua sostenutezza fonica e cantabile e con i giochi acrobatici delle dita, disadornando la sua scrittura (densa di acciaccature, trilli, gruppetti, mordenti semplici e doppi etc.) per uno stile più stringato, incisivo, basato essenzialmente sulla ricerca di tre livelli intensivi dal punto di vista sonoro: brillante negli acuti, incisivo nel medio, voluminoso nel basso. Il suo nome si aggiunge così a quello di quei pochissimi musicisti (dei primi decenni dell' '800), le composizioni dei quali recano, nella edizione a stampa, la sola indicazione «per pianoforte».

Le tre Sonate per pianoforte che ci restano sono interessantissime, ricche di spunti originali, equilibrate di proporzioni, di durata, fantasiose e meditate (specie la II in mi maggiore), degne della migliore letteratura pianistica del tempo. Comunque la più parte delle Sonate del Turrini «per cembalo», dalla raccolta «Spinola», alla «Mangili», alla «Soncini», comprese anche le Sonate accompagnate col violino, potrebbero benissimo essere trascritte per pianoforte, perché sono tali da poter subire l'operazione per merito della compiuta sostanza musicale che in se stessa recano, così da dimostrare anche che «... il clavicembalo non è, paragonato al pianoforte, uno strumento povero ed imperfetto, ma soltanto un altro strumento, la cui musica è bene sia trascritta»⁷.

3. LE TAVOLE DEGLI ABBELLIMENTI

Ferdinando Gasparo scrive la prima Tavola degli abbellimenti, qui in allegato, alla fine della raccolta «Mangili», quindi un'altra come inizio delle Sonate «Soncini» ed in fine della edizione a stampa delle Sonate dedicate a Clementi. Pertanto bisogna distinguere la Tavola degli abbelli-

⁷ B. DAL FABBRO, «Crepuscolo del pianoforte», *op. cit.*, pag. 34.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. There are also some markings like "1 2 1" and "4 5 4".

portamento
 sforzando
 piano
 sforzando

Il numero de il numero segnato o marcato la nota, o sopra questa
 il 0.6 de segni sopra e sopra il numero segnato o marcato la nota
 il numero 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

Lacota.

Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. On the right side of the staves, there are handwritten annotations: "piano" on the first staff, "piano" on the second staff, "piano" on the third staff, and "piano" on the fourth staff.

Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. On the right side of the staves, there are handwritten annotations: "piano" on the first staff, "piano" on the second staff, "piano" on the third staff, and "piano" on the fourth staff. At the bottom left, there is a block of handwritten text: "Capitolo primo", "di questa opera", "scritto per voce e violoncello", "con accompagnamento di ar."

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is sparse, with many blank staves. A circular stamp is visible on the second staff. The notation includes various notes and rests. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat.

Handwritten musical score on five staves. The top staff contains the word "Soprano" written upside down. The second and third staves contain dense musical notation with many notes and stems. The fourth staff contains sparse musical notation, including a few notes and rests. The fifth staff contains a few notes and rests.

Handwritten musical score on five staves. The top two staves contain dense musical notation with many notes and stems. The third staff contains the word "Corno" written upside down. The fourth staff contains the word "Corno" written upside down. The fifth staff contains sparse musical notation, including a few notes and rests.

menti per il clavicembalo da quella destinata al pianoforte. Le Tavole della raccolta «Mangili» e «Soncini» sono uguali, con la sola differenza che nella «Mangili» la spiegazione del «portamento» è segnata distintamente sia per la mano destra sia per la sinistra. In entrambi i manoscritti le Tavole sono precedute da questa spiegazione: «Si avverte che il numero segnato, o avanti la nota o sopra, indica il dito che devesi adoperare sopra la medesima, cioè quella nota che è segnata col numero 1 tocca dev'essere dal dito pollice, quella del 2 dall'indice, quella del 3 dal medio, quella del 4 dal anulare e quella del 5 dal minor dito».

La stampa per pianoforte invece, all'inizio, prima della dedica, avverte che: «Essendosi l'Autore servito di alcuni segni forse poco usati, ha creduto bene di porre in fine dell'opera una brevissima Tavola contenente la spiegazione di medesimi a solo oggetto di spiegare nel migliore modo possibile la sua intenzione».

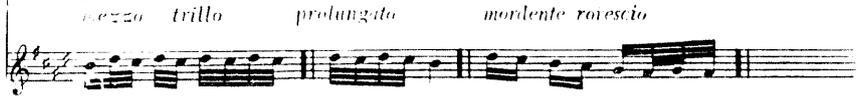
Nell'arte clavicembalistica gli abbellimenti ebbero grande importanza a causa anche dell'esigenza di migliorare — com'è risaputo — l'esile e breve sonorità dello strumento.

Numerosi sono i trattati sul «modo di suonare il clavicembalo» e sul modo di eseguire gli abbellimenti (per la tastiera, il flauto, il violino); fra questi ricorderemo quello di Couperin (1716), di Ch. Ph. E. Bach: «Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen» (1753-1762), il «Versuch einer Auweisung die Flöte traversiere zu spielen» di Quantz (1752) e il «Versuch einer grundlichen Violinschule» di L. Mozart (1756). Nella seconda metà del '700 gli abbellimenti sono ridotti al trillo semplice e doppio, al gruppetto, all'acciacatura e al mordente. Il trattato più importante per il pianoforte lo scriverà invece Clementi nel 1802: «L'introduction à l'art de toucher le piano». Se si confrontano le Tavole degli abbellimenti del Turrini con quelle dell'«Art de toucher le clavicin» di Couperin⁸, si può osser-

⁸ F. COUPERIN LE GRAND, «L'art de toucher le clavicin», Breitkoff n. 5560 - 1961.

Essendosi l'Autore servito di alcuni segni forse poco usati, ha creduto bene di porre in fine dell'opera una brevissima tavola contenente la spiegazione de' medesimi a solo oggetto di spiegare nel miglior modo possibile la sua intenzione.

TAVOLA

Segni	
Spiegazione	
Segni	
Spiegazione	

vare come gli abbellimenti vengano spiegati in modo fondamentalmente uguale, con qualche lieve variante nella scrittura. I simboli sono simili. Interessantissime sono le spiegazioni di Ferdinando Gasparo circa il «mordente col salto» (di ottava) e del mezzo trillo a corde doppie, cioè trillo di terze. Importante è anche il fatto che di ogni mordente, «groppetto», trillo, il Turrini indichi anche la diteggiatura che dev'essere usata. Sono Tavole che possono essere di aiuto agli odierni clavicembalisti, esecutori non solo delle composizioni del Nostro, ma anche di quelle dei suoi contemporanei.

La Tavola per il pianoforte è più breve, ma anch'essa chiarissima: vi si spiega come eseguire il mezzo trillo, il trillo intero, il mordente, il «mezzo trillo prolungato» e il «mordente rovescio».

Purtroppo questa Tavola non indica la diteggiatura da usare.

4. SIGNIFICATO ED ESPRESSIONE DELLE SONATE.

La figura del Turrini, isolata, in un momento di evoluzione della Sonata, dell'uso degli strumenti e di un cambiamento di stile, si caratterizza singolarmente e si fa riconoscere proprio per la capacità d'intuizione, di varietà, d'invenzione, in una parola per la fantasia. Per lo stile egli, pur rifacendosi agli ultimi personaggi della sonata barocca (come Benedetto Marcello) è un diretto discendente, nonché contemporaneo, della scuola veneziana galante, quella di Galuppi e di Ferdinando Bertoni, infine guarda a Clementi e, idealmente, a Beethoven. Da Galuppi prende la varietà dei lineamenti ritmici, la semplicità e quella tale «rapidità di passaggi per cui l'esecuzione esige una grande abilità di virtuoso sulla tastiera»⁹; da F. Bertoni l'abilità contrapuntistica, la soavità pastorale d'ispirazione e la perfezione costruttiva. Ma a tutti questi attributi «di scuola» e tipizza-

⁹ F. TORREFRANCA, «Le origini italiane del Romanticismo Musicale», *op. cit.*, pag. 180.

ti egli aggiunge il suo essere umano, quella sua esperienza di vita sofferta che traduce in musica e diventa complessità inventiva, ricerca continua, desiderio di rinnovamento ... Non sempre l'operazione gli riesce: dal momento in cui si forma la personalità Turrini (si parla dell'epoca, all'incirca, delle Sonate «Spinola», 1790), questa appunto, di tormentato ricercatore, egli continua, progressivamente, a maturare, da solo, faticosamente. Lo si può osservare mentre si scioglie dai legami formali più stereotipi per poi, a volte, ricaderci, poi ancora avanzare nelle conoscenze, procedere nell'inventiva, raggiungere finalmente il suo stile espressivo, la sua poetica, che si riassume in una parola: il lirismo. Che non sempre è lineare, ma fervidamente sentimentale, ora languidamente appassionato, ai limiti di un'estrema sensuosità, ora invece addolcito e impreziosito (come nell'«Andante» della Sonata VI «Spinola») da reminiscenze classiche, ma anche da queste rinnovato. Raramente gli riesce di produrre un «Tempo di Minuetto» che si distacchi da moduli precedenti; è più facile ritrovare il «nostro» Turrini magari in un brevissimo Trio dove può anche compiacersi della sua malinconia o nelle «Variazioni», formalmente classiche, ma sentite e piene di colore. Il momento compositivo più difficile, per lui, è sempre l'ideazione del primo tempo, che ne rivela le indecisioni e le incertezze, sovente risolte mediante arditezze armoniche e passaggi arguti o cadenze, o episodi di estrazione melodrammatica (come ad esempio nel primo tempo «Morbido Cantabile» della V Sonata «Soncini»).

Per l'ultimo tempo ricorre più volte al tradizionale «Presto», il movimento nel quale la sua inventiva si dispiega briosamente, concitatamente, in una specie di crescendo giubilante di figurazioni arabesche, ritmiche, diverse, con una gioia virtuosistica. Quasi sempre i «Presto» sono i tempi più armoniosi di proporzioni e più spontanei.

Per quanto riguarda gli Adagi, i tempi centrali, è qui che il Turrini libera il suo canto, spesso dolente, rivela il suo animo tormentato, ci sorprende per la dolcezza appassionata e patetica. «... Da Platti, al Paradies, al Galuppi, al Ru-

tini, al Turrini, per finire al Matielli, l'Adagio è spesso meraviglioso ed ha di già tutti i suoi elementi moderni, l'ampia melodia, la varietà degli episodi e talora la bruscchezza drammatica dei suoi contrasti, la tendenza alle voci gravi e al mormorare del basso, le piccole riprese meditanti dell'accompagnamento, che preparano il ritorno della melodia iniziale e il minuto fervore delle notine, sensitiva espressione dell'anima irrequieta, non ancora placata del canto e pronta a scagliarsi nella lotta di ritmi di un Allegro finale ...»¹⁰

Il Turrini, che mira sempre alla cantabilità, fortemente attratto dalla vocalità, sovente crea degli Adagi (si vedano quelli delle «Mangili» e «Soncini») che sembrano dei recitativi d'opera seria (tipico esempio è l'Adagio-Cantabile della Sonata I «Mangili») con passaggi dialoganti e grande soavità d'ispirazione.

Altri Adagio hanno un'intonazione chiesastica, altri ancora sono spunti di nostalgici canti popolari, altri infine hanno intenzioni strumentali. L'uso poi, abilissimo, delle alterazioni e dei cromatismi, scelti con efficacia, contribuisce a rendere raffinati e sempre sorprendenti gli effetti di questi tempi mediani. Basti dire che nel primo tempo della seconda Sonata in mi maggiore delle tre per pianoforte dedicate a Clementi (1807), «Larghetto sempre legato e sostenuto» il Newman ha potuto scorgere «qualcosa della qualità contemplativa e filosofica di un movimento lento dell'ultimo Beethoven ...»¹¹.

5. LA FUGA PER ORGANO

Dall'abilità di improvvisatore del Bertoncino, dote di cui la fama ci è pervenuta dai pochissimi accenni trovati sulle

¹⁰ F. TORREFRANCA, «Le origini italiane del Romanticismo Musicale», *op. cit.*, pag. 171.

¹¹ W.S. NEWMAN, «The Sonata in the Classic Era», *op. cit.*, pag. 296.

guide locali, è probabile derivasse la sua qualificazione di «compositore organistico». La Fuga, unica testimonianza della sua attività di organista, sia per il tema troppo semplice sia per la fedeltà agli schemi che il genere esige, non è certo illuminante per un giudizio sul Turrini organista. Supponiamo amasse molto questo strumento che gli dava anche la possibilità di vivere, perché ci è accaduto di trovare, nelle Sonate, certe soluzioni armoniche e «legati» contrappuntistici di chiara provenienza organistica. La Fuga è di buona fattura, contrappuntisticamente esatta, ma sembra quasi di carattere occasionale o una accademica prova d'esame, tanto rigidamente il Turrini si attiene alla forma, non permettendosi libertà di nessun genere.

Ma un giudizio obiettivo e compiuto del Turrini organistico non è possibile, data l'esiguità della sua produzione per il «re degli strumenti». Nemmeno basterebbe, ovviamente, la lettura del «Dies Irae» e del «Kyrie», brani che peraltro non abbiamo potuto esaminare, ma nei quali l'organo non è parte principale.

6. IL CONCERTO N. 4 PER CEMBALO E ARCHI

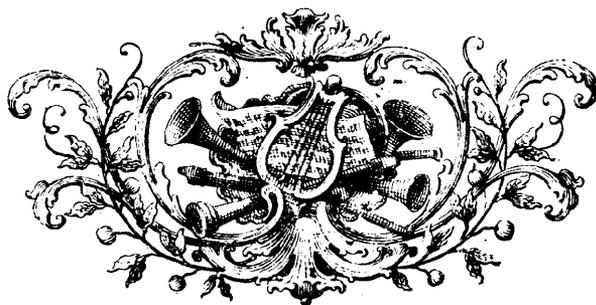
«... Se non può dirsi che nell'età mozartiana, più esattamente nel periodo in cui venne alla luce la maggior parte dei Concerti di Mozart, il pianoforte a martelli ... avesse ancora del tutto soppiantato il clavicembalo, è bensì acquisito che Mozart, già si può dire dalla sua prima attività matura ... concepì per il più giovane strumento e non per gli antenati di esso ...»¹². Il Concerto N. 4 in mi maggiore del Turrini fu scritto in un'epoca molto incerta: noi abbiamo indicato approssimativamente, date le caratteristiche tecniche, strutturali, melodiche e armoniche che vi abbiamo riscontrato, una data fra il 1790 ed il 1805, posteriore quindi

¹² F. FANO, «Clavicembalo e pianoforte nel Concerto settecentesco» da «Dal clavicembalo al pianoforte», Brescia, Apollonio 1968, pag. 70.

alla più parte dei Concerti di Mozart. Ma non esitiamo ad affermare che anche il Concerto del Nostro fu scritto, come le Sonate della maturità, per pianoforte ed archi, anche se sul frontespizio si trova scritto «per cembalo e archi».

La successione, nel concerto, dei tre tempi: Allegro, Andante un poco largo, Allegro, assume lo stile della Sonata tardo-settecentesca con il bitematismo contrastante del I tempo, il lirismo turriniano portato al vertice nell'Andante e la forma di Rondò nell'Allegro finale. Notiamo la suggestiva entrata (la II volta, battuta 64) del «solo» nel I Tempo, con quell'arpeggio alterato (che già più volte avevamo incontrato, in più Sonate delle «Mangili» e «Soncini») che produce un effetto di ansiosa concitazione e il secondo tema degli archi, sempre nel primo tempo, che contrappone al primo tema, piuttosto aggressivo, una cantabilità affettuosa. Il III tempo, in forma di Rondò, ci ricorda i famosi «Presto»: un tema brillante esposto prima dagli archi poi dal «solo», un malizioso episodio centrale per il cembalo, un breve sviluppo ed infine una rapida concentrazione dei frammenti tematici ed episodici per la parte conclusiva.

Nell'«Andante» in mi minore il tema, preannunciato dal «tutti» ed esposto in forma fiorita dall'entrata del cembalo, è melodrammatico e di una estenuata dolcezza. L'episodio centrale, che appare per esteso alla seconda entrata del «solo» (21), caratterizzato da un efficace arpeggio discendente, è di una drammaticità interiore ed intensa, che si evidenzia ulteriormente nel momento di appassionata tensione (con inizio alla battuta 40), dove il cantare del cembalo è appena sottolineato dalle note lunghe degli archi. Gli episodi modulanti che seguono la espressiva riesposizione del tema alla dominante (35) e portano alla cadenza, sono di rara finezza armonica. Durante il Concerto i «tutti» e il «solo» dialogano con perfette proporzioni, seguendo un disegno formale ben nitido, così che non solo lo strumento solista ma anche gli archi, pur nell'essenzialità della scrittura, possono dispiegarsi in questa libera atmosfera cantabile.



FONTI E BIBLIOGRAFIA

FONTI INEDITE

SALÒ - Archivio della Cattedrale:

Liber nonus bapuzator in archipraesbiterali Salodii 1745.

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale «G.B. Martini»:

Lezioni di contrappunto di Ferdinando Bertoni della Riviera di Salò (1742-1743).

Lettere di Ferdinando Bertoni a Padre Martini, Tomo XVI, 1-13 (110-116).

F. Bertoni: *3 Sonate per cembalo* (ms. D.D. 54).

PADOVA - Archivio di Stato:

Libro dare e avere della procura del monastero di S. Giustina (ms. 530-531).

Giornale di cassa del monastero di S. Giustina (1786-1805).

Libro dare a avere degli affittuali di S. Giustina (1787-1805), 530.

Libro dei pagamenti pubblici e privati che sono obbligati alla procuratia di Venezia (1717-1789), 543.

VENEZIA - Biblioteca Marciana:

Fuga per organo del Sig. Ferdinando Turrini 1799 in do maggiore (Cod. It. IV).

Dies Irae a tre voci con l'organo (sta in composizioni religiose a più voci 1788-1792 Cod. It. IV 730).

DRESDA - Biblioteca di Corte:

Kyrie a quattro voci, due violini, oboe, viola e organo.

MONACO - Bayerische Staatsbibliothek:

Il Roveto di Mosè cantata a tre voci (17...?).

BRESCIA - Biblioteca Queriniana:

V. Peroni: Biblioteca Bresciana.

Biblioteca del Conservatorio di Musica.

F.G. Turrini: *Sei Sonate* (1783-85?) (Dono Pasini 62).

(*Sei*) *Sonate per Clavicembalo* (1785-90?) (Dono Pasini 65).

Sei Sonate per cembalo 1795 (Dedicate a G. Mangili, Dono Pasini 64).

Sei Sonate per il Clavicembalo 1795 (Dedicate a G. Mangili, Dono Pasini 59).

Sei Sonate per il cembalo 1799 (Dono Pasini 61).

(*Sei*) *Sonate per cembalo* 1799 (Dono Soncini 172).

Cantabile per «organo» (1799-1800?) (Dono Pasini 2/13).

Sei Sonate per Forte Piano e Violino (1788-1792) (Dono Soncini 96).

Sei Sonate per cembalo accompagnate con violino (1788-1792) (sola parte del cembalo, Dono Pasini 96).

Sonate VI per cembalo accompagnate con violino (1788-1792) (sola parte del cembalo, Dono Soncini 9).

Concerto per cembalo e archi, 1798 in do maggiore, partitura.

Concerto per cembalo e archi, 1798 parte del cembalo (Dono Pasini 74).

Concerto III per cembalo e archi (1800?), partitura e sola parte del cembalo.

Concerto per cembalo e archi n. 4, partitura (1790-1805) (Dono Pasini 37).

Concerto per cembalo e archi n. 4, parte del cembalo (Dono Pasini n. 9).

Concerto per cembalo e archi n. 4, parte del cembalo copiata e trasportata in chiave di sol, 1909.

I. CAPITANIO: *Cadenza del I Tempo del concerto per cembalo e archi n. 4* di F.G. Turrini, 1907.

MILANO - Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi»:

F. Turrini: *Sei Sonate per cembalo e Piano-Forte* (1790-95?). (R. 27-3).

NAPOLI - Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Majella»:

F. Turrini: *Sei Sonate per cembalo* (1790-95) (MS., 10 D 75).

FONTI MUSICALI EDITE

F. BERTONI: *Sonata in mi bemolle maggiore* sta in «Raccolta Musicale contenente VI Sonate per il cembalo solo d'altrettanti celebri compositori italiani messi nell'ordine alfabetico co' loro nomi e titoli» Opera II a Norimberga alle spese di Giovanni Ulrico Haffner, Suonatore di liuto, n. XCI 1756 c.a.

Six Quartetto's for two Violins, a Tenor and Violoncello Respectfully Dedicated to William Beckford Esqu. r. by Ferdinando Bertoni. London 1777 (stampa conservata presso il Civico Museo Bibliografico Musicale «G.B. Martini» di Bologna).

Quartetto n. 3 e 5, Riduzione per pianoforte a 4 mani di Alceo Toni, Società Anonima Notari, Quaderno 156, Milano 1920.

Orfeo e Euridice, dramma per musica. Venezia, M. Fenzo 1776, Alessandri e Scattaglia 1776 poi Zatta 1783. (Brescia, Biblioteca del Conservatorio di Musica).

M. CLEMENTI: *Selection of Pratical Harmony for the organ or piano-forte Containing Voluntaries, Fugues, Canons e other Ingenious Pieces, By the Eminent Composers*, Londra 1811-1815.

P. COUPERIN LE GRAND: *L'Art de Toucher le Clavicin*, Breitkopf n. 5560, 1961.

G.B. GRAZIOLI: *Sonata in sol maggiore*, sta in «Album de Compositori preclassici» a cura di R. Sotu, Bucarest 1963.

F.G. TURRINI: *Dodici Sonate per il pianoforte / divise in quattro parti / Dedicate al Sig. Muzio Clementi Romano / da Ferdinando Gasparo Turrini / del Dipartimento del Mella*, Vol. I, Milano, presso G.M. e Fratelli Ubicini, 1807 (Brescia: Biblioteca del Conservatorio di Musica; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek).

Sonata IV in sol minore, sta in Köhler: *Maîtres*, m. II g. 8, Litolf 1860-73.

Cinque Sonate: in la maggiore, in mi bemolle maggiore, in mi maggiore, in sol maggiore, in re bemolle maggiore, revisionate da Carlo Pedron, Società Anonima Notari, Quaderno 286, Milano 1921.

Sonata III in re bemolle maggiore, revisione di Maria Maffioletti, Milano, Fantuzzi 1927.

Sonata in re bemolle maggiore, revisionata da Mario Vitali, sta ne «I clavicembalisti italiani», Milano 1922.

Sonata in re bemolle maggiore, revisionata da G. Tagliapietra, sta in «Antologia di Musica Antica e Moderna», Milano 1931-32.

Presto in sol minore, revisionato da Cesi-Marciano, sta in «Antologia Pianistica», vol. VIII, Milano 1929-1944.

Presto in sol minore, trascritto da A. Gabucci, sta in «Raccolta di Musiche Antiche», per due clarinetti, Milano 1940.

Presto in sol minore, a cura di R. Sotu, sta in «Album de compositori preclassici», per pianoforte, Bucarest 1963.

Minuetto in la maggiore, trascritto da A. Longo da una Sonata per pianoforte e violino, sta in «Biblioteca d'oro», volume II n. 96, Milano 1946.

BIBLIOGRAFIA

- F. **ABBIATI**: *Storia della Musica*, Garzanti 1966.
- D. **ALALEONA**: *L'Oratorio Musicale in Italia*, Torino, Bocca 1906.
- R. **ALLORTO**: *Le Sonate per Pianoforte di Muzio Clementi, Studio Critico e Catalogo Tematico*, *Historiae Musicae Cultores*, Biblioteca XII, Firenze, Olscki 1959.
- ASSOCIAZIONE MUSICOLOGI ITALIANI**: *Catalogo Generale delle Opere Musicali, teoriche o pratiche, manoscritte o stampate di autori vissuti sino ai primi decenni del XIX secolo, esistenti nelle Biblioteche e negli Archivi d'Italia*, Parma 1911.
- G. **BARBLAN**: *Evoluzione della tastiera: Vicende e protagonisti*, sta in «Dal clavicembalo al pianoforte», Brescia, Apollonio 1968.
- LA **BADIA DI S. GIUSTINA**: *La società veneta alla fine del '700, Ricerche storiche*, Firenze 1956.
- F. **BETTONI**: *Storia della Riviera di Salò*, Brescia, Malaguzzi 1880.
- M. **BERENGO**: *La Società Veneta alla fine del '700, Ricerche storiche*, Firenze 1956.
- M. **BORCHERINI**: *Il Governo di Venezia a Padova*, Padova 1909.
- G. **BRUNATI**: *Dizionarietto degli Uomini Illustri della Riviera di Salò considerata qual'era sotto la Repubblica veneta cioè formata dalle sei quadre o distretti antichi di Gargnano, Salò, Maderno, Montagna, Valtenesi e Campagna*, Milano, Pogliani 1837.
- B. **BRUNELLI**: *I Teatri di Padova dalle origini fino alla fine del secolo XIX*, Padova 1921.
- V. **BRUNELLI**: *Elenco delle opere esistenti nell'archivio musicale della Cattedrale di Brescia*, sta in «Memorie storiche della Diocesi di Brescia», fasc. III, 1961.
- La Musica* sta in «Storia di Brescia», vol. III, Milano 1964.

- G. BURNEY: *Viaggio Musicale in Italia*, Sandron 1921.
- L. BUSI: *Il Padre G.B. Martini*, Bologna 1891.
- G. BUSTICO: *Un Musicista del Sec. XVIII: Ferdinando Bertoni di Salò*, sta in «*Illustrazione Bresciana*», Brescia 1909 n. 144.
Un Musicista salodiano del Sec. XVIII: Ferdinando Bertoni, sta in «*Illustrazione Bresciana*», Brescia 1911 n. 179.
Per la storia del melodramma: Ferdinando Bertoni e Giovan Battista Rubinelli, Salò, Devoti 1913.
Tradizioni teatrali e musicali a Salò nel secolo XVIII, Toscolano, Giovanelli 1932.
- F. CAFFI: *Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, Antonelli 1854.
- M. CANTONI: *Elogio del Bertoni*, Brescia, Pavoni 1877.
- A. CAPRI: *La Musica da camera dai clavicembalisti a Debussy*, Bari, Laterza 1925.
Storia della Musica, Milano, Nuova Accademia 1958.
- G. CONFALONIERI: *Storia della Musica*, Vallardi, 1969.
- L. COZZANDO: *Vago e curioso ristretto di storia bresciana*, Brescia 1794.
- B. CROCE: *I Teatri di Napoli dal secolo XV al XVIII*, Bari, Laterza 1891.
- G. DANDOLO: *La caduta della Repubblica di Venezia*, Venezia 1855-57.
- B. DAL FABBRO: *Crepuscolo del pianoforte*, Einaudi 1951.
- A. DELLA CORTE: *Satire e grotteschi*, Torino 1947.
Baldassarre Galuppi: profilo critico, Siena, Ticci 1948.

- A. DELLA CORTE - G.M. GATTI: *Dizionario di Musica*, Torino, Paravia 1952.
- F. DEGRADA: *Le Sonate per cembalo e organo di Giovan Battista Pescetti*, Firenze, Olscki 1966.
- R. DONINGTON: *The interpretation of early Music*, Londra 1963.
- ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO: Roma, Le Maschere 1954.
- ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA: Milano, Ricordi 1964.
- R. EITNER: *Quellen Lexikon*, Lipsia 1900-1904.
- F. FANO: *Clavicembalo e pianoforte nel Concerto settecentesco*, sta in «Dal clavicembalo al Pianoforte», Brescia, Apollonio 1968.
- S. FENAROLI: *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, Pavoni 1877.
- F.J. FÉTIS: *Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Didot 1837-44.
- F. GAMBARA: *Ragionamenti di cose patrie ad uso della gioventù*, Brescia, Venturelli 1840.
- A. GRASSI: *'800 Musicale a Brescia*, Brescia 1937.
- P. GUERRINI: *L'Abazia di Salò nel '700*, sta in «Brixia Sacra», 1917.
- I musicisti bresciani Gregorio, Francesco e G.B. Turrini (sec. XVI-XVII)* sta in «S. Cecilia», Torino 1917.
- La Cappella Musicale del Duomo di Salò*, sta in «Rivista Musicale Italiana» XXIX, Torino, Bocca 1922.
- Note d'Archivio per la storia della Musica a Brescia*, «Frammenti e documenti inediti», Roma 1934.
- J. HAAS: *Ferdinando Bertoni: Leben und Instrumentalwerke*, Università di Vienna 1958.

- E. KIRKPATRICK: *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press 1953.
- F. MARGOLA: *Isidoro Capitano*, Brescia, Apollonio 1945.
- G.B. MARTINI: *Carteggio inedito*, Bologna, Zanichelli 1888.
- M. MILA: *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi 1956.
- N. MORIN: *La Reale Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna, Cappelli 1930.
- W.S. NEWMAN: *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill 1963.
- OPUSCOLI PADOVANI: Miscellanea contenente «il Genio Drammatico», Aria dedicata a S.E.R. Niccolò Antonio Giustiniani, Vescovo di Padova, musicata dal Sig. Ferdinando Gasparo Turini; stampa settecentesca.
- G.C. PARIBENI: *Muzio Clementi nella vita e nell'arte*, Milano 1921.
- G. PASQUETTI: *L'Oratorio Musicale in Italia*, Sandron 1921.
- A. QUADRIO: *Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli 1742.
- P. RATTALINO: *Letteratura per pianoforte nel periodo di transizione*, sta in «Dal clavicembalo al pianoforte», Brescia, Apollonio 1968.
- C. SARTORI: *Antonio Bazzini*, sta in «Brescia» 1936.
Dizionario degli Editori musicali italiani (Tipografi, incisori, cantori), «Biblioteca di Bibliografia Italiana», Firenze, Olscki 1958.
- C. SCHMIDL: *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano, Ricordi 1887.
- G. TEBALDINI: *Illustrazione storico-critica dell'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, Padova, Antoniana 1895.

- L. TORCHI: *La musica istrumentale in Italia nel sec. XVI-XVII-XVIII*, Torino, Bocca 1901.
- F. TORREFRANCA: *Le origini italiane del Romanticismo musicale*, Milano, Bocca 1930.
- A. VALENTINI: *I musicisti bresciani e il Teatro Grande*, Brescia, Queriniana 1894.
- A. VILLANIS: *L'arte del clavicembalo*, Milano, Bocca 1901.
- T. WIEL: *I codici musicali contariniani nella Reale Biblioteca di S. Marco in Venezia*, Venezia 1888.
I teatri musicali di Venezia nel '700, Venezia 1897.
- R. ZANETTI: *Appunti per una storia della Musica a Brescia nell'800*, sta in «L'Istituto Musicale Venturi, 1866-1966», Brescia 1967.
Un secolo di Musica a Brescia, Milano, Nuove Edizioni 1970.

INDICE DEI CAPITOLI

Prefazione di <i>Giovanni Ugolini</i>	pag. 9
INTRODUZIONE	» 13
CAPITOLO I - LA VITA E LA PRODUZIONE MUSICALE	
1) I primi anni: da Salò a Padova	» 23
2) Qualche notizia sullo zio Ferdinando Giuseppe Bertoni	» 26
3) Ripresa: Padova e Brescia	» 38
Indice delle composizioni di F.G. Turrini	» 51
CAPITOLO II - LE COMPOSIZIONI	
1) Sonate per Cembalo (o Pianoforte)	» 57
2) Le Sei Sonate per Forte-Piano e Violino	» 107
3) Il Concerto N. IV per Cembalo e Archi	» 110
CAPITOLO III - ESPRESSIONE ARTISTICA E LINGUAGGIO MUSICALE DEL TURRINI CAME- RISTICO	
1) Struttura e stile delle Sonate	» 115
2) Composizioni per Clavicembalo e Pianoforte	» 119
3) Le Tavole degli abbellimenti	» 122
4) Significato ed espressione delle Sonate.	» 129
5) La Fuga per Organo	» 131
6) Il Concerto N. 4 per Cembalo e Archi	» 132
Fonti e bibliografia	» 135

