

## GENTILI

### TRIO SONATAS OP.1

#### LINER NOTES

Riscattato dall'oblio solo recentemente, Giorgio Gentili (detto Faiòn) riscosse un considerevole successo come violinista, insegnante e compositore nella Venezia dei suoi tempi. Luogo e data di nascita sono ignoti, ma nel frontespizio delle proprie opere Gentili si riferisce a se stesso come "Veneto" e l'età di cinquantotto anni che nel 1727 figura in margine alla sua aggregazione all'Arte de' sonadori — la corporazione degli strumentisti veneziani — suggerisce di collocarne la nascita verso il 1669. Col nomignolo di "Giorgietto", lo troviamo menzionato come uno dei migliori violinisti della città nella quarta edizione della Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venezia di Vincenzo Maria Coronelli (Venezia, 1700), e tale reputazione è confermata dal poco che sappiamo della sua carriera. Il primo documento sulla sua attività di musicista riguarda la nomina a violinista della cappella di San Marco il 10 luglio 1689. Il salario iniziale di venti ducati fu presto portato a quaranta quando, il 19 aprile 1693, Gentili ricevette l'incarico di suonare come solista durante l'Elevazione ("alla levatione"). L'11 luglio 1701 fu nominato anche "maestro di istromenti" dell'Ospedale dei Mendicanti, posto che mantenne fino al 1717. A riprova della considerazione in cui era tenuto, la sua condizione economica sembra essere stata relativamente agiata, se nel 1710 la sua tassa di iscrizione all'Arte de' sonadori — 10 lire veneziane — risulta la più alta fra tutti i membri della corporazione di quell'anno.

Nell'arco di appena sette anni apparvero col suo nome cinque volumi di sonate e concerti. La prima edizione delle sonate da chiesa Op. 1, pubblicata da Giuseppe Sala (Venezia, 1701), è andata perduta, ma l'opera ci è nota attraverso una ristampa di Estienne Roger (Amsterdam, 1702). Ancora coi tipi di Sala, nel 1703 e 1707 videro la luce altre due raccolte di sonate da camera, numerate come opere 2 e 3 e intitolate, rispettivamente, "Concerti da camera" a tre e "Capricci da camera" per violino; ma un'edizione pirata di questi ultimi, reclamizzata nel Post Man di Londra del 13 aprile 1706, induce a credere che quella di Sala del 1707 fosse la ristampa di un'edizione precedente, ora perduta (ca. 1704–5?). Sempre nel 1707, il veneziano Antonio Bortoli pubblicò una nuova raccolta di sonate a tre da chiesa, Op. 4, di cui sopravvive la sola parte di organo (l'esemplare completo segnalato per errore presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna non è mai appartenuto a quella biblioteca). I Concerti a quattro, e cinque Op. 5, pubblicati da Bortoli nel 1708, completano l'elenco delle opere a stampa, cui si aggiunge una manciata di composizioni manoscritte: tra queste, due sonate per violoncello, che rappresentano il modesto contributo di Gentili al ricco repertorio destinato a quello strumento da maestri veneziani come Caldara, Marcello, Vivaldi, Platti e Domenico Dalla Bella.

La musica di Gentili non tardò a varcare i confini dell'Europa settentrionale. Tra la prima edizione delle Op. 1 e 3 a Venezia e la loro ristampa non autorizzata ad Amsterdam non passarono più di uno o due anni. A Weimar, Johann Gottfried Walther trascrisse per organo uno dei suoi concerti. Una sonata per violino trovò posto in una miscellanea compilata apparentemente in Inghilterra nei primi anni del secolo (Londra, British Library, Add. Ms. 31466) e altre tre sonate per violino provenienti dal lascito di Nicolas Selhof, oggi perdute ma

probabilmente distinte dalle dodici dell'Op. 3, furono vendute a L'Aia nel 1759. La miglior prova della fama di Gentili in patria e all'estero, in ogni caso, è offerta dal rango dei suoi dedicatari, tra cui troviamo uomini di consumata perizia musicale quali l'imperatore Leopoldo I, il principe Ferdinando de' Medici e il futuro Elettore di Sassonia Federico Augusto II. Particolarmente notevoli, al riguardo, sono dodici concerti in eleganti libri-parte manoscritti, intitolati "Opera Sesta" e offerti in dono a Federico Augusto di Sassonia durante il suo soggiorno veneziano del 1716 (Dresda, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2164-O-1). Anche se la raccolta reca un numero d'opera, non bisogna concludere che le parti di Dresda siano necessariamente copie manoscritte di un'edizione a stampa ora perduta: simili esemplari di presentazione non sono una rarità, come è il caso, ben noto, della seconda parte dei concerti de La cetra, che Vivaldi presentò in manoscritto all'imperatore Carlo VI. E benché il patrocinio di Federico Augusto non sembri aver comportato significativi vantaggi per la carriera del compositore, la dedica fu ben accolta ed i concerti Op. 6 entrarono a far parte del repertorio della Hofkapelle di Dresda. L'ultima informazione biografica su Gentili è offerta dalla quinta delle Letters from the Academy of Ancient Musick at London, to Sigr Antonio Lotti of Venice (Londra, 1732). Nel 1731 l'ambiente musicale londinese era infiammato dalla polemica sulla paternità del madrigale In una siepe ombrosa, conteso da Antonio Lotti e Giovanni Battista Bononcini: Gentili, che all'epoca serviva ancora la cappella di San Marco come primo violino, è citato tra i testimoni che avevano visto Lotti comporre, provare ed eseguire il madrigale una trentina di anni addietro, e la disputa si concluse con l'accusa di plagio a carico di Bononcini. Gentili sembra essersi ritirato dal servizio in quello stesso anno 1731. Nulla si sa dei suoi ultimi anni e della morte.

Come gran parte dei suoi colleghi prima e dopo di lui, Gentili cercò la prima affermazione come compositore con un volume di sonate a tre. Il contenuto dell'Op. 1 ci è noto soltanto attraverso la ristampa di Roger del 1702, cui l'esistenza di una copia manoscritta, tratta da quella stessa edizione, non aggiunge informazioni ulteriori (Berlino, Staatsbibliothek, Mus. ms. 7360). Resta pertanto ignota l'identità del dedicatario della prima edizione: dato, questo, che lungi dall'essere di mero interesse bio-bibliografico, avrebbe forse potuto rendere ragione di certi caratteri stilistici della raccolta. Come di consueto, le dodici sonate che costituiscono la raccolta sono in altrettante tonalità differenti, che spaziano da La maggiore a Do minore. Dieci sono in quattro movimenti, secondo la sequenza corelliana lento–veloce–lento–veloce (LVLV) già rigorosamente adottata da Albinoni; due di esse, nn. 6 e 12, iniziano con un movimento composito che alterna sezioni lente e veloci. Le due sonate restanti, nn. 1 e 8, presentano cinque movimenti ciascuna, rispettivamente nella sequenza LVLVV e VLVLV. L'introduzione lenta consiste, con poche eccezioni, in una serie di brevi episodi collocati tra lunghe successioni di ritardi, la cui esuberanza non ha quasi eguali tra i compositori dell'epoca. In questo, Gentili si scosta dalle orme di Corelli, le cui successioni di ritardi si fanno più rare dall'Op. 1 all'Op. 4, a fronte di una loro accresciuta importanza strategica. Un Grave in tempo ternario di carattere imitativo, culminante in una cadenza frigida (come nelle sonate nn. 9 e 10), rappresenta un tipo di

introduzione alternativa alquanto eccezionale in Corelli e nei suoi emuli, ma profondamente radicata nella tradizione veneziana.

Il secondo movimento è quasi invariabilmente una fuga, a riserva della dodicesima ed ultima sonata, che differisce dalle altre sotto vari aspetti. La scrittura contrappuntistica di Gentili è per lo più indifferente alle sottigliezze di certi suoi compatrioti come Andrea Fadini o Giovanni Maria Ruggieri. Degna di nota è la fuga cromatica della sonata n. 3, dove il soggetto, liberamente aumentato nello stretto, provvede il movimento di una chiusa incisiva e scevra da scolasticismo.

I movimenti lenti centrali, sempre estranei alla tonalità d'impianto, sono quelli che esibiscono la maggiore varietà di soluzioni formali: possono essere omofonici o, meno spesso, imitativi; possono avere una funzione di transizione da un movimento all'altro o, nel caso della sonata n. 5, una forma composita. Una percentuale significativa di finali — cinque su dodici — ha forma binaria, con o senza riproposizione del materiale tematico nell'area tonale secondaria; i restanti sono movimenti fuggati, ma meno severi e più concisi delle fughe del secondo movimento. Ad eccezione della sonata n. 3, vi predominano i tempi ternari, semplici o composti.

Per un compositore non vi è destino più triste che essere annoverato come figura di mero interesse storico. Fortunatamente, molta della musica di Gentili è ancora in grado di conquistare l'ascoltatore odierno e, nei suoi momenti migliori, sostiene egregiamente il confronto con quella di colleghi più accreditati. Certe innegabili mancanze dell'Op. 1 — soprattutto la mancanza di una personalità artistica precisamente individuata — hanno attirato critiche troppo severe da parte della musicologia, e scartare la raccolta nella sua interezza sembra ingeneroso. Come melodista, Gentili appare francamente meno dotato di un Caldara o di un Albinoni, e il fluire della melodia è inibito dalle onnipresenti successioni di ritardi. Gli sprazzi lirici, per quanto seducenti, sono rari, come rare sono quelle armonie espressive che rappresentavano il punto di forza della precedente generazione di maestri veneziani. D'altro canto, una delle qualità più rimarchevoli dell'Op. 1 è l'inventiva ritmica, da cui le sonate da camera dell'Op. 2 avrebbero tratto ulteriore vantaggio. Un'altra spiccata caratteristica di Gentili è la sua florida scrittura solistica, che rientra in quel filone veneziano di sonate a tre con parti di primo violino quasi concertistiche, che percorre anche opere di Caldara, Albinoni e Vivaldi scritte attorno al 1700; ed è forse significativo che le dodici composizioni che formano l'Op. 2 di Gentili siano individualmente chiamate "Sonata", ma collettivamente denominate "Concerti". I brillanti passaggi violinistici raggiungono la quarta posizione e rappresentano un anello di congiunzione fra la tradizione corelliana e l'idioma giovanile di Vivaldi. Gentili mostra una speciale predilezione per le figurazioni in arpeggio del primo violino: tecnica, questa, dispiegata fin troppo prodigalmente nei Capricci Op. 3. Ma ad attirare l'attenzione della musicologia sono stati soprattutto i passaggi del primo violino, privi di accompagnamento e contrassegnati come "Solo", nei movimenti lenti delle sonate nn. 2, 10 e 12. Analoghe indicazioni di "Solo" e "Tutti" figurano anche nel Preludio iniziale di tre sonate dell'Op. 2 (nn. 2, 11, 12) e nell'incompleta Op. 4 (nn. 2 e 6). Ciò non implica necessariamente che queste sonate siano passibili di un'esecuzione orchestrale: tali indicazioni di "Solo", che ricorrono quando il violinista suona senza il sostegno di altre parti, servono a rammentare all'esecutore che è momentaneamente solo e che, pertanto, può permettersi un certo grado di libertà nei tempi e nell'ornamentazione. Ciò è tanto più evidente in quanto simili passaggi sono, senza eccezione, collocati in prossimità della conclusione dei movimenti lenti, come cadenze scritte per esteso: indubbiamente un altro dei molti tratti concertanti delle sonate di Gentili, che però non implica l'aggiunta di ripienisti in altri luoghi della partitura. (Per un esempio di simili passaggi a mo' di

cadenza nel contesto di un concerto, si veda il movimento lento dell'Op. 6, n. 6, dove al violino principale è richiesto di suonare otto battute senza accompagnamento).

Si è tentati di credere che le dodici sonate Op. 1, alquanto eterogenee nella forma e nello stile, siano state composte nell'arco di vari anni prima di essere raccolte in un volume — il che non sorprende da parte di un musicista che fece il suo esordio ufficiale come compositore oltre la trentina. Per quanto allineata con alcune delle tendenze stilistiche più recenti, l'opera prima di Gentili conserva vestigia dei maestri veneziani della generazione precedente, come Legrenzi e Carlo Fedeli, che ricollegano queste sonate alla tradizione locale, mai del tutto sopita, della sonata concertata. Di questo risvolto conservatore la sonata n. 6, col suo peculiare sapore secentesco, rappresenta l'esempio più evidente: nel primo movimento, un istrionico Allegro è inframmezzato da due sezioni in Adagio, differenti per tempo e scrittura, mentre il terzo movimento, composito anch'esso, consiste di una sezione lenta in tempo ordinario e di una tripla veloce, in cui l'inflessione cromatica a battuta 15 è un tratto di carattere quasi archeologico che potrebbe ben essere uscito dalla penna di un Legrenzi. Questo stile bifronte rispecchia uno degli aspetti più affascinanti della personalità di Gentili e ci rammenta quante anime diverse popolavano il corpo musicale della Serenissima quando Vivaldi — che di Gentili fu forse allievo — muoveva i primi passi come compositore.

© Alessandro Lattanzi