

IL PROCESSO RIELABORATIVO DI JOHANN GEORG PISENDEL IN ALCUNE SONATE PER VIOLINO E BASSO CONTINUO

FABRIZIO AMMETTO
Universidad de Guanajuato, México

Izveček: Podrobna analiza štirih konkordančnih stavkov iz petih lastnoročno napisanih sonat za violino in basso continuo Johanna Georga Pisendla nam omogoča prepoznati metode, ki jih je nemški glasbenik uporabljal pri komponiranju in predelovanju svojih del. Kaže, da so različice v rokopisih pogosto nastale po izvedbah ali kot del improvizacijske prakse.

Ključne besede: Johann Georg Pisendel, violin-ska sonata, avtograf, konkordanca, kompozicijski postopek, različice

Abstract: A detailed analysis of four concordant movements, taken from five autograph sonatas for violin and basso continuo by Johann Georg Pisendel, allows us to identify some compositional and reworking methods of the German musician. The alternative versions recorded in these manuscripts seem to derive frequently from performing and improvisatory practice.

Keywords: Johann Georg Pisendel, violin sonata, autograph, concordance, compositional process, second thoughts

La produzione attualmente nota del violinista e compositore tedesco Johann Georg Pisendel (Cadolzburg, 1687 – Dresda, 1755) non è particolarmente ampia: include una trentina di titoli tra sonate, concerti per violino e composizioni orchestrali senza solisti,¹ ai quali vanno aggiunti numerosi movimenti sfusi, adattamenti, cadenze, trascrizioni e schizzi. Un primo tentativo di catalogazione venne compiuto nel 1956 da Hans Rudolf Jung, nella sua pionieristica tesi dottorale, che nel “Anhang” (“Thematisches Werkverzeichnis”) elencava sette concerti solistici (JunP I.1-7), quattro concerti di gruppo (JunP II.1-4) e altre due composizioni orchestrali (JunP III.1-2) – oltre alle numerose varianti –, e due sonate per violino (JunP IV.1-2).² Mezzo secolo dopo, nella monografia di Kai Köpp, il catalogo delle composizioni di Pisendel si arricchì di nuovi titoli (anche sulla base di identificazioni

Una versione ridotta del contenuto di questo saggio è stata presentata al XXVI Colloquio di Musicologia promosso dall'Associazione culturale “Il Saggiatore musicale” (Imola e Bologna, 4–6 novembre 2022).

¹ Già Johann Friedrich Agricola (1720–1774), nella sua relazione delle composizioni di Pisendel contenuta nella biografia anonima del 1767, menzionava “einige Violinconcerte, und einige schöne Concerti grossi, [...] verschiedene Violin-Solos, ingleichen einige vierstimmige wohlausgearbeitete Instrumentalfugen für die Kirche” (alcuni concerti per violino, e alcuni concerti grossi bellissimi, [...] varie sonate per violino, come pure alcune fughe strumentali da chiesa, a quattro parti, ben elaborate); cfr. Hiller, “Fortsetzung des Lebenslaufs”, 288.

² Jung, *Johann Georg Pisendel*, xxvi–xxxiv.

autoriali di altri studiosi): quattro concerti e sei sonate, oltre a ulteriori lavori.³ Infine, assai recentemente Francisco Javier Lupiáñez Ruiz ha individuato cinque nuove sonate per violino (o varianti di esse) tra le composizioni anonime – o erroneamente attribuite ad altri autori – conservate a Dresda, nella Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB, D-DI).⁴ Al momento, dunque, il *corpus* delle sonate per violino di Pisendel risulta essere il seguente:⁵

Tabella 1

Le Sonate per violino di Johann Georg Pisendel.

N.	PW	Organico	Tonalità	Segnatura D-DI	RISM ID no.	Jung	Köpp
1.	1:a1	vl	la minore	Mus.2421-R-2	212002988	IV.2	483
2.	2:c1	vl, bc	do minore	Mus.2201-R-11	212001303	/	/
3.	2:c2	vl, bc	do minore	Mus.2201-R-11a	212001304	/	487
4.	2:c3	vl, bc	do minore	Mus.2-R 8.34	212002082	/	/
5.	2:D1	vl, bc	re maggiore	Mus.2421-R-9	212003123	/	485
6.	2:Es1	vl, bc	mi \flat maggiore	Mus.2421-R-12*	212003122	/	485
7.	2:E1	vl, bc	mi maggiore	Mus.2421-R-18	212001710	/	486
8.	2:e1	vl, bc	mi minore	Mus.2421-R-5	212002989	/	484
9.	2:e2	vl, bc	mi minore	Mus.2421-R-1 Mus.2421-R-6	212002987 212003115	IV.1 /	483 484
10.	2:G1a	vl, bc	sol maggiore	Mus.2-R-8,94	212002005	/	/
11.	2:G1b	vl, bc	sol maggiore	Mus.2-R-8,37	212001925	/	/

³ Köpp, *Johann Georg Pisendel*, 463–492. Il concerto per violino in mi minore (menzionato nelle pp. 479–480) è di dubbia attribuzione. Inoltre, sebbene a p. 487 Köpp abbia elencato tra le composizioni di Pisendel anche la Sonata per violino e basso continuo in mi maggiore (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek [D-DI], Mus.2421-R-21), nel 2004 Nikolaus Delius ne aveva già riconosciuto la paternità di Johann Christoph Pepusch (1667–1752); cfr. RISM ID no. 212001709.

⁴ Lupiáñez Ruiz, “Las anotaciones para la ornamentación”, 241–247; Lupiáñez Ruiz, “Three New Sonatas”.

⁵ Nella Tabella 1, la sigla “PW” (“Pisendel’s Works” o “Pisendel Werke”) fa riferimento al nuovo catalogo tematico aggiornato della musica di Pisendel – elaborato dall’autore di questo articolo, congiuntamente a Francisco Javier Lupiáñez Ruiz (Olanda) e Luis Miguel Pinzón Acosta (Germania) – che include anche le cadenze, gli schizzi, gli adattamenti, gli addenda e le trascrizioni (cfr. Ammetto et al., “Thematic Catalogue”). Ad eccezione della prima composizione per violino solo, tutte le altre sonate sono con accompagnamento di basso continuo (bc). Le fonti sono conservate esclusivamente nella SLUB di Dresda, a cui fa riferimento la segnatura. Nella quinta colonna si fornisce il numero identificativo del RISM Online (<https://rism.info>). Nelle ultime due colonne si segnalano il numero di catalogazione attribuito da Jung nella sua dissertazione dottorale e il numero di pagina del “Anhang II: Werkverzeichnis” nella monografia di Köpp, rispettivamente.

12.	2:G2	vl, bc	sol maggiore	Mus.2-R-8,88	212001943	/	/
13.	2:g1	vl, bc	sol minore	Mus.2421-R-15	212003223	/	486
14.	2:a1	vl, bc	la minore	Mus.2-R-8,79	212001989	/	/

* Sebbene la paternità pisendeliana di questa sonata sia stata messa in discussione (cfr. Lupiáñez Ruiz, “Las anotaciones para la ornamentación”, 685), la composizione è stata inclusa nel recentissimo catalogo tematico (cfr. Ammetto et al., “Thematic Catalogue”, 6, 12–13).

Per poter analizzare alcuni aspetti del processo compositivo del violinista tedesco, verranno qui presi in considerazione quattro movimenti tratti dalle tre sonate in do minore (nn. 2–4) e dalle due in mi minore (nn. 8–9), in quanto condividono materiale musicale comune, o sono vere e proprie concordanze.

Le fonti

Sonata in do minore, PW 2:c1 (D-DI, Mus.2201-R-11)⁶
 Partitura autografa (cc. 1r–3v) di formato verticale (31 × 23 cm) con 14 pentagrammi per pagina. Titolo: “Violino Solo”.⁷ Movimenti:⁸ I. Adagio, Andante (3[$\frac{3}{4}$]),⁹ II. All[egr]o (♩), III. Largo ($\frac{12}{8}$), IV. Allegro assai ($\frac{3}{4}$).

Sonata in do minore, PW 2:c2 (D-DI, Mus.2201-R-11a)¹⁰
 Partitura autografa (cc. 1r–6v, le cc. 1r e 6v sono vuote) di formato verticale (31 × 23 cm) con 12 pentagrammi per pagina. Titolo: “Violino Solo”.¹¹ Movimenti: I. Largo (3[$\frac{3}{4}$]), II. Allegro (♩), III. Siciliana ($\frac{6}{8}$), IV. Allegro (3[$\frac{3}{4}$]).

Sonata in do minore, PW 2:c3 (D-DI, Mus.2-R 8.34)¹²

⁶ Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14963/1>.

⁷ Sull’etichetta della cartella che contiene la composizione Moritz Fürstenau (1824–1889) aggiunse l’annotazione “3 Sonate | di Geminiani”, attribuzione contestata nel 1993 (Careri, *Francesco Geminiani*, 163).

⁸ Si trascrive la dicitura che compare nella fonte, e si scioglie l’abbreviatura tra parentesi quadre.

⁹ All’inizio di questo movimento si legge l’indicazione “Prolubitu” (*Pro lubitu*, in latino, equivalente a *Ad [bene] placitum*): tale locuzione ha lo stesso significato di “a piacere” o *ad libitum*, e probabilmente si riferisce a un possibile tempo rubato sopra la nota del pedale di apertura. Pisendel aveva appreso il latino e il greco e amava mostrare le sue conoscenze: ecco perché, per esempio, scrive spesso “Seq.” (*Sequere*) invece di “Segue”. Ringrazio Michael Talbot per questa osservazione.

¹⁰ Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14964/1>.

¹¹ Anche questa sonata venne erroneamente attribuita a Geminiani e, come tale, fu pubblicata nel 1867 da David, *Die hohe Schule des Violinspiels*, 2:42–55. Dopo che Enrico Careri ha contestato l’attribuzione al violinista lucchese (Careri, *Francesco Geminiani*, 293), Kai Köpp ha riconosciuto la paternità di Pisendel principalmente sulla base di criteri stilistici (Köpp, *Johann Georg Pisendel*, 487).

¹² Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/23946/1>.

Partitura parzialmente autografa¹³ (cc. 1r–4v, la c. 1r è vuota) di formato verticale (34,5 × 22 cm) con 14 pentagrammi per pagina. Titolo: “Violino Solo”. Movimenti: I. Ad[agi]o (♩), II. Allegro (♩), III. Andante (3[$\frac{3}{4}$]), IV. All[egr]o (♩).

Sonata in mi minore, PW 2:e1 (D-DI, Mus.2421-R-5)¹⁴

Partitura autografa (cc. 1r–3v, la c. 3v è vuota) di formato verticale (34,5 × 22 cm) con 14 pentagrammi per pagina. Titolo: “Violino Solo”. Movimenti: I. Largo (♩), II. All[egr]o (♩), III. Arioso (♩),¹⁵ IV. Gigue (♩).

Sonata in mi minore, PW 2:e2 (D-DI, Mus.2421-R-1)¹⁶

Partitura autografa (cc. 1r–3v) di formato verticale (35 × 23 cm) con 14 pentagrammi per pagina. Titolo: “α//ω. Violino Solo”. Movimenti: I. Largo (♩), II. Moderato (♩), III. Scherzando (3[$\frac{3}{4}$]). Di questa composizione esiste anche una copia realizzata da Johann Gottlieb Morgenstern (D-DI, Mus.2421-R-6),¹⁷ con alcune annotazioni di Pisendel.¹⁸

I manoscritti delle tre sonate in do minore sono datati – sia dalla SLUB, sia dal RISM – negli anni 1720–1740 (con l’unica eccezione di Mus.2-R 8.34 che soltanto il RISM colloca nel periodo 1725–1735), mentre le partiture autografe delle due sonate in mi minore sono datate negli anni 1720–1755 (la copia di Morgenstern viene posposta al periodo 1735–1755).¹⁹

Un’analisi comparativa del secondo e terzo movimento delle sonate in do minore (ad esclusione dell’Andante di Mus.2-R 8.34, diverso) e dei primi due movimenti delle sonate in mi minore permetterà di individuare le modifiche specifiche che Pisendel apportò nel riutilizzarli da una composizione all’altra, un aspetto importante per conoscere il processo compositivo e rielaborativo del violinista tedesco.

Il secondo movimento delle tre sonate in do minore

L’Allegro di Mus.2201-R-11, un movimento bipartito (di 21+37 battute) e ritornellato, venne riutilizzato integralmente da Pisendel in Mus.2201-R-11a, con poche modifiche.²⁰ Nella parte del violino, oltre a qualche differenza tra alcune legature di articolazione, si registrano l’annotazione della doppia appoggiatura anche sul primo bicordo di batt.

¹³ Il secondo e il terzo movimento furono copiati da Johann Gottlieb Morgenstern (1687–1763).

¹⁴ Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14923/1>.

¹⁵ Il movimento è nella tonalità relativa maggiore.

¹⁶ Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14922/1>.

¹⁷ Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14981/1>.

¹⁸ “Die Triller und einige Artikulationszeichen (Bindebögen und Abstoßzeichen) [...] sind von Pisendel nachgetragen worden” (I trilli e alcuni segni di articolazione, legature e trattini di staccato, [...] sono stati aggiunti da Pisendel); cfr. Köpp, *Johann Georg Pisendel*, 484.

¹⁹ Al momento, solo le due sonate in mi minore sono state pubblicate in edizione moderna: Mus.2421-R-1 da Günter Haußwald (Pisendel, *Sonate e-Moll für Violine und Cembalo*) ed entrambe da Javier Lupiáñez (Pisendel, *Sonata for Violin and Continuo*).

²⁰ In tutti gli esempi vengono mantenute le travature originali attestate nelle fonti.

41 e la realizzazione in semicrome della semplice indicazione “arpeggio” annotata sui tricordi delle batt. 42/III–43/II e 50 di Mus.2201-R-11, un’informazione utile ai fini esecutivi. Piccole differenze si riscontrano anche nella parte del basso: cambi ritmici minimi nelle batt. 25 (Esempio musicale 1)²¹ e 28,²² oltre a una modifica nell’armonia a batt. 55 (Esempio musicale 2).²³

Esempio musicale 1

Mus.2201-R-11 e Mus.2201-R-11a, II movimento, batt. 24–26.

The image displays two systems of musical notation for measures 24-26. The first system is for Mus.2201-R-11, and the second is for Mus.2201-R-11a. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. In the second system (Mus.2201-R-11a), there is a small asterisk (*) above the treble staff in measure 25 and a small '6' below the bass staff in measure 26.

Esempio musicale 2

Mus.2201-R-11 e Mus.2201-R-11a, II movimento, batt. 54–56.

The image displays two systems of musical notation for measures 54-56. The first system is for Mus.2201-R-11, and the second is for Mus.2201-R-11a. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, including trills (tr) and a fermata. In the second system (Mus.2201-R-11a), there is a small '6' below the bass staff in measure 56.

L’aspetto più interessante della fonte Mus.2201-R-11a è rappresentato dal fatto che soltanto questo secondo movimento (Allegro) contiene ripensamenti compositivi

²¹ In Mus.2201-R-11a, il Do₅ di batt. 25 è senz’altro un errore per Si_b₄, per la presenza della legatura di articolazione con il La₄ precedente, che prosegue il disegno di batt. 24.

²² Analogamente a batt. 25, anche in questa misura la penultima croma presente in Mus.2201-R-11 venne sostituita con una pausa di croma in Mus.2201-R-11a.

²³ In Mus.2201-R-11, i due La₄ di batt. 55 dovevano probabilmente considerarsi legati, analogamente ai due Mi_b₄ della stessa misura e ai due Re₄ di batt. 56 ove compaiono solamente legature di fraseggio.

di Pisendel, tanto nella parte del violino come nella linea del basso, annotati in formato minore. Non solo, ma questi ripensamenti sono quasi tutti registrati nella Sonata in do minore, Mus.2-R 8.34,²⁴ che rappresenta dunque la versione più tarda di questo movimento (e probabilmente dell'intera composizione).

Già nella batt. 2 compaiono i primi cambi, che testimoniano una maggior attenzione del compositore al movimento ritmico-melodico della parte del basso (con conseguente ritocco nella linea del violino). A batt. 2, la dilatazione del Si₁, da semiminima e semiminima col punto, potrebbe esser stata motivata dalla volontà dell'autore di enfatizzare la conclusione dell'imitazione per aggravamento tra le parti di violino e basso nelle prime sette note.

Esempio musicale 3

Mus.2201-R-11 e Mus.2-R 8.34, II movimento, batt. 1–3.

The image shows a musical score for two versions of the second movement, measures 1-3. The top system is labeled 'Mus.2201-R-11' and 'All[eg]ro'. The bottom system is labeled 'Mus.2-R 8.34' and 'Allegro'. Both systems show a violin part (treble clef) and a bass part (bass clef). The bass part in Mus.2-R 8.34 includes figured bass notation: ♮, 6, ♯6, 6, 6.

L'inserimento di note di passaggio nel basso si riscontra anche all'inizio di batt. 6. Tra i cambi più significativi nella parte del violino c'è quello relativo alla trasformazione dell'originario ritmo anapestico – due semicrome seguite da una croma – in “ritmo lombardo” (batt. 7/III e 8/III),²⁵ probabilmente giustificato da un cambio di gusto. Quest'ultima tipologia di modifiche non è presente nella fonte Mus.2201-R-11a che, per contro, nella batt. 6/III-IV attesta un ripensamento in quattro crome – Fa₄, Re₄, Mi_b₄, Do₄ –, che però non venne registrato in Mus.2-R 8.34.

Gli ampi arpeggi del violino nelle batt. 10–11/I e 12/III–13/III (e simili)²⁶ prevedevano in origine un accompagnamento acefalo del basso che riprende la nota grave della linea del violino (Do₃, poi Si_b₂), un disegno melodico piuttosto schematico per la parte del basso che si ritrova frequentemente nella produzione sonatistica di Pisendel.²⁷ Nella revisione

²⁴ Il cifrato per il basso continuo relativo alla fonte Mus.2-R 8.34, riportato negli esempi seguenti, è assente nella fonte Mus.2201-R-11a.

²⁵ Cambi analoghi si riscontrano anche in altri passaggi simili del movimento.

²⁶ Cfr. in Mus.2201-R-11 le batt. 27–28/I, 30–32/I e, parzialmente, le batt. 43/III–46/III.

²⁷ Per esempio, nel secondo movimento della Sonata in sol maggiore (n. 10), o in entrambi i movimenti rapidi della Sonata in sol minore (n. 12).

Esempio musicale 4

Mus.2201-R-11 e Mus.2-R 8.34, II movimento, batt. 6–8.

del movimento (Mus.2-R 8.34) questi passaggi del basso vennero completamente riscritti, senza però adottare i ripensamenti compositivi annotati nella fonte Mus.2201-R-11a, che prevedevano semplicemente la sostituzione della pausa iniziale di batt. 10 con una croma Do_2 e il rimpiazzo della pausa di batt. 12 con una croma $Si\flat_1$. Nelle batt. 14–15 anche la linea del violino venne ritoccata (innalzando di un intervallo di terza tre quartine di semicrome), probabilmente a seguito dei cambi apportati nella parte del basso.²⁸ In Mus.2-R 8.34, la croma Do_4 di batt. 15 (segnalata con un asterisco nell'Esempio musicale 5), sebbene sia unita con una legatura di valore alla croma puntata anteriore, è preceduta da un'appoggiatura di croma della stessa altezza (probabilmente un errore di copiatura di Morgenstern).

Le originarie batt. 16–19 presenti tanto in Mus.2201-R-11, come in Mus.2201-R-11a, vennero eliminate in Mus.2-R 8.34.²⁹

Sempre in Mus.2-R 8.34, nelle misure conclusive della prima e della seconda sezione del movimento la pausa di semiminima nella parte del basso fu sostituita da un passaggio scalare di raccordo (da eseguirsi soltanto nella prima esecuzione di ciascuna sezione), probabilmente sottinteso – ma da improvvisarsi – nelle versioni anteriori.

²⁸ È interessante osservare che a batt. 14 le crome nella parte del basso sono collegate con travature ogni due note, evidenziando così che l'emendamento venne apportato per intensificazione ritmica delle semiminime originali.

²⁹ A causa di questo taglio, negli esempi seguenti viene riportata una seconda numerazione di battute (indicata tra parentesi) relativa alla fonte Mus.2-R 8.34. La soppressione di ampie sezioni operata da Pisendel durante la revisione di suoi lavori anteriori è ampiamente attestata anche nella produzione orchestrale: si veda, per esempio, l'eliminazione delle batt. 18–36 nel Largo della seconda versione della Sonata in do minore (D-DI, Mus.2421-N-2b).

Esempio musicale 5

Mus.2201-R-11 e Mus.2-R 8.34, II movimento, batt. 10–15.

Mus.2201-R-11

Mus.2-R 8.34

13

b₅ b b₇ *

Esempio musicale 6

Mus.2201-R-11 e Mus.2-R 8.34, II movimento, batt. 20–22 (= 16–18).

Mus.2201-R-11

Mus.2-R 8.34

b b

Il menzionato passaggio delle batt. 24–26, già rivisto da Pisendel in Mus.2201-R-11a (cfr. Esempio musicale 1) non deve aver soddisfatto pienamente il compositore, che lo ritoccò ulteriormente nel profilo melodico, sia nella parte del violino, sia in quella del basso. Inoltre, eliminò completamente la prima parte di batt. 26.³⁰

Esempio musicale 7

Mus.2201-R-11 e Mus.2-R 8.34, II movimento, batt. 24–26 (= 20–22/II).

Mus.2201-R-11

Mus.2-R 8.34

Altrove, si riscontrano cambi nell'armonia originale, come nelle batt. 31/III–33/II (= 26/III–28/II): in principio, Pisendel aveva impiegato lo stesso modello di accompagnamento già visto nell'Esempio musicale 5, ma in Mus.2-R 8.34 modificò le note (e il ritmo) del basso, enfatizzando in tal modo l'approdo sull'accordo conclusivo del passaggio, a batt. 33/III (= 28/III).

Esempio musicale 8

Mus.2201-R-11 e Mus.2-R 8.34, II movimento, batt. 31–33 (= 26–28).

Mus.2201-R-11

Mus.2-R 8.34

³⁰ Analogamente, soppresse anche la prima parte di batt. 29. Più avanti, omise le originarie batt. 47–49. A causa di tali tagli il movimento originario si ridusse di otto misure.

Un'ulteriore miglione è attestata nella parte del violino, a batt. 35/III (= 30/III): il brusco salto di settima discendente (La₄-Si₃) e la successiva seconda aumentata (Mi_{b4}-Fa_{#4}) vennero eliminati in Mus.2-R 8.34. Inoltre, anche la linea del basso delle batt. 35/III-36 (= 30/III-31) fu decisamente rivista, sia nel profilo ritmico-melodico, sia (parzialmente) nell'armonia.

Esempio musicale 9

Mus.2201-R-11 e Mus.2-R 8.34, II movimento, batt. 35-37 (= 30-32).

Altri piccoli cambi investono singole note o ritmi. Naturalmente, la lezione di questo movimento tramandata dalla fonte Mus.2-R 8.34 non è esente da imprecisioni: per esempio, a batt. 34/IV (= 39/IV, in Mus.2201-R-11) nella parte del violino non è annotato il Do₄ del bicordo, e nelle due misure successive non sono segnalate le doppie appoggiature.

Il terzo movimento delle sonate in do minore Mus.2201-R-11 e Mus.2201-R-11a

Il Largo di Mus.2201-R-11, un movimento (di 23 battute) in $\frac{3}{2}$ a sezione unica, venne reimpiegato da Pisendel in Mus.2201-R-11a, come Siciliana, con alcune modifiche. Infatti, a parte qualche piccola differenza relativa a legature di articolazione, appoggiature e ritmo (batt. 6) nella sola parte del violino,³¹ tre sezioni vennero sottoposte a sostanziali interventi di revisione. Il primo passaggio riguarda le batt. 8/III-13/II ove, pur mantenendo inalterate le armonie, entrambe le parti vennero ritoccate: la linea del violino, in particolare, registra passaggi che paiono derivare da una pratica improvvisativa (diminuzioni), anche con l'aggiunta occasionale di una seconda voce (a batt. 9/III-IV desunta dalla parte originaria del basso).

Nella lezione di Mus.2201-R-11a, il cambio melodico-armonico apportato nella seconda parte di batt. 13 provocò la riscrittura totale delle batt. 14-16, nelle quali il compositore enfatizzò alcune possibilità polifoniche del violino grazie all'introduzione di passaggi in doppie corde (terze e seste parallele). Tra la produzione sonatistica di Pisendel, successioni

³¹ La fonte Mus.2201-R-11a presenta, inoltre, le indicazioni del cifrato per il basso continuo, assenti in Mus.2201-R-11 (ad eccezione di batt. 3/III).

Esempio musicale 10

Mus.2201-R-11 e Mus.2201-R-11a, III movimento, batt. 8/III–13.

Mus.2201-R-11

Mus.2201-R-11a

11

b_6 b b_6 b b b_7

b b_7 6 7 $\#$

di doppie corde in un tempo lento si incontrano soltanto nel movimento iniziale della Sonata in sol maggiore (n. 10), tramandata da due fonti: è interessante notare che anche in questa composizione l'autore ritoccò alcuni passaggi, come quello delle batt. 16/II–18/I, ove introdusse una breve sequenza di seste parallele in Mus.2-R-8,37,³² assente nella versione più antica della sonata (Mus.2-R-8,94).³³

Alla fine di batt. 16 del terzo movimento della Sonata in do minore Pisendel, approdando all'originaria armonia di sol minore, si riagganciò alla versione originaria (infatti, i primi tre quarti di batt. 17 sono identici nelle due lezioni della composizione).

Ma già dalla fine di batt. 17 il testo musicale della fonte Mus.2201-R-11a diverge nuovamente, tanto nell'armonia, come per l'aggiunta di un'intera misura dopo batt. 18. Da batt. 20 (= 19, in Mus.2201-R-11) le due lezioni tornano a coincidere, sebbene Mus.2201-R-11a presenti nella parte del violino una porzione ornamentata del testo originario, con arpeggi, ampi salti melodici (anche dissonanti) e legature sincopate.

In Mus.2201-R-11a, la tipologia di ornamentazione delle batt. 20/II–21/II è assai simile a quella che si riscontra nel terzo movimento (Larghetto) della Sonata in re maggiore, Mus.2421-R-9,³⁴ batt. 18/II–20/I.

³² Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/23944/1>.

³³ Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/26761/1>.

³⁴ Accesso online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14924/1>.

Esempio musicale 11

Mus.2201-R-11 e Mus.2201-R-11a, III movimento, batt. 14–16.

Mus.2201-R-11

Mus.2201-R-11a

Esempio musicale 12

Mus.2201-R-11 e Mus.2201-R-11a, III movimento, batt. 17/III–20 (= 17/III–21).

Mus.2201-R-11

Mus.2201-R-11a

19

20

Il primo movimento delle due sonate in mi minore

Le qualità musicali del Largo della Sonata in minore, Mus.2421-R-1 vennero riconosciute già nel 1911 da Bruno Studeny, che definì il movimento di “particolare bellezza e profonda espressione”,³⁵ un’opinione condivisa anche da Jung che lo considerò “il movimento più accattivante di tutta la sonata”.³⁶ Né Studeny, né Jung conoscevano però la versione originaria di questa sonata (Mus.2421-R-5), il cui Largo venne rivisto e riutilizzato dal compositore, come già rilevato da Köpp: “sulle note, e accanto, così come sui pentagrammi liberi, Pisendel ha inserito numerosi cambiamenti, alcuni dei quali si ritrovano nel manoscritto di composizione Mus.2421-R-1”.³⁷



Immagine 1

Johann Georg Pisendel, Sonata in mi minore, I movimento (Largo), batt. 1–6/II (D-DI, Mus.2421-R-5, c. 1r, particolare).

Ulteriori modifiche vennero effettuate pur senza esser state preventivamente annotate nel manoscritto Mus.2421-R-5. Le prime battute del movimento mostrano d’immediato le differenti tipologie dei ripensamenti compositivi. Negli esempi musicali di questo movimento la differenza nella numerazione delle battute è dovuta al fatto che il compositore aggiunse alla lezione originaria del movimento mezza misura dopo batt. 3/II e un’altra mezza dopo batt. 3/IV.

³⁵ “Besondere Schönheit und tiefer Ausdruck zeichnen das Largo aus” (Studeny, *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate*, 45). Günter Haußwald ne ravvisò addirittura similitudini con l’Adagio d’apertura della Sonata in mi maggiore, BWV 1016, per violino e clavicembalo obbligato di J. S. Bach; cfr. Haußwald, *Johann Sebastian Bach*, 23.

³⁶ “Das Largo ist zweifellos der am stärksten ansprechenden Satz der ganzen Sonate” (Jung, *Johann Georg Pisendel*, 262).

³⁷ “In und neben die Noten sowie auf freie Notenlinien hat Pisendel zahlreiche Änderungen eingetragen, die er teilweise in die Arbeitspartitur Mus.2421-R-1 übernommen hat” (Köpp, *Johann Georg Pisendel*, 484).

Esempio musicale 13

Mus.2421-R-5 e Mus.2421-R-1, I movimento, batt. 1-3 (= 1-4).

Mus.2421-R-5

Mus.2421-R-1

A batt. 1 Pisendel ritocò lievemente la parte del violino, trasformando la seconda semicroma in due biscrome e modificando il profilo ritmico-melodico delle ultime tre note. Le batt. 3-4 testimoniano, invece, il travaglio del compositore nel trovare una versione convincente: infatti, Pisendel incontrò la linea melodica definitiva del violino – con il relativo accompagnamento del basso – soltanto dopo due ulteriori tentativi, entrambi scartati (versioni II e III), dei quali rimangono tracce nel manoscritto Mus.2421-R-5.

Esempio musicale 14

Mus.2421-R-5, I movimento, batt. 3: versioni alternative, non adottate.

Mus.2421-R-5
(versione II)

Mus.2421-R-5
(versione III)

A batt. 4 di Mus.2421-R-5 i cambi nella parte del violino – adottati in Mus.2421-R-1 (batt. 5) – vennero segnalati con i nomi delle note secondo il sistema anglosassone (h, c, g, cis, d, a nell'Immagine 1). Per contro, i ripensamenti nella linea del basso – Si₁ e Re₂ (probabilmente due semiminime) e le quattro crome Mi₂, Mi₂, Fa₂, Fa₂ – non vennero accolti nella versione definitiva del movimento.

Ulteriori piccole revisioni, sempre nella parte del violino, si trovano a batt. 6: l'originario ritmo puntato delle prime quattro note venne modificato in due gruppi con ritmo anapestico (La₄, Sol₄, Fa₄ e Sol₄, Fa₄, Mi₄), mentre la croma Sol₄ del terzo movimento venne suddivisa in due note (Sol₄ e Si₃), semicroma puntata e biscroma in Mus.2421-R-5, ma due semicrome in Mus.2421-R-1 (questo secondo ritmo parrebbe essere una svista di Pisendel,³⁸ mantenuta pure in Mus.2421-R-6).

Cambi analoghi in ritmi puntati, ottenuti anche con l'inserimento di note di passaggio, si trovano nelle batt. 7/III–11/I (= 8/III–12/I). Pure in questo caso non tutte le modifiche erano state preventivamente annotate nel manoscritto Mus.2421-R-5.³⁹ Inoltre, una di esse non venne accettata in Mus.2421-R-1: si tratta dei due Si₃, semicroma puntata e biscroma, a batt. 10/III.

Esempio musicale 15

Mus.2421-R-5 e Mus.2421-R-1, I movimento, batt. 7/III–11/II (= 8/III–12/II).

The image displays a musical score for Example 15, comparing two versions of a movement: Mus.2421-R-5 and Mus.2421-R-1. The score is presented in two systems, each with a Violin part (treble clef) and a Bassoon/Continuo part (bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system covers measures 7-8, and the second system covers measures 9-11. The notation shows rhythmic changes and note alterations between the two versions, particularly in the bass line and the violin's phrasing. In the first system, measure 7 shows a change in the bass line from a dotted quarter note to a quarter note, and in measure 8, the violin part has a different phrasing. The second system shows further changes, including a change in the bass line in measure 9 and a change in the violin part in measure 10.

³⁸ Infatti, la versione più tarda del movimento mostra una particolare tendenza a correggere – o forse ad annotare con maggior precisione ciò che la prassi esecutiva dell'epoca sottintendeva – figurazioni originarie di due semicrome in ritmi puntati.

³⁹ Come, per esempio, le ultime biscrome delle batt. 7/IV (= 8/IV) e 8/II (= 9/II) nella parte del basso.

Il passaggio delle batt. 11/III (= 12/III) e seguenti venne completamente riscritto e accresciuto di un'ulteriore misura: dunque, le originarie 16 misure del Largo di Mus.2421-R-5 divennero 18 nel movimento analogo di Mus.2421-R-1.

Esempio musicale 16

Mus.2421-R-5 e Mus.2421-R-1, I movimento, batt. 11/III–13 (= 12/III–15).

Tale ripensamento compositivo – il cui inizio è una citazione dell’incipit del movimento (una sorta di ripresa “acefala”)⁴⁰ – fu annotato alla fine del Largo, nei pentagrammi vuoti del manoscritto Mus.2421-R-5,⁴¹ anche se non venne utilizzato integralmente nella versione successiva. Infatti, nelle intenzioni iniziali del compositore questa modifica risultava più estesa di una misura rispetto a quella poi adottata definitivamente. In particolare, nella parte del violino venne data maggior varietà nell’alternare la sequenza di ritmi dattilici (batt. 12/III–13) con alcuni anapestici (batt. 12/IV, 13/II, 13/IV); inoltre, venne interrotta la ripetizione del movimento sincopato di batt. 14 e vennero omesse le terzine di semicrome (batt. 15–16/i), una figurazione ritmica completamente assente nel movimento.

⁴⁰ La locuzione “headless reprise” è stata coniata da Michael Talbot per indicare una modalità di ripresa del motivo iniziale di una composizione le cui prime note vengono omesse (Talbot, *Vivaldi and Fugue*, 128–129).

⁴¹ A c. 1r, nella porzione finale del penultimo pentagramma il contenuto musicale della parte del violino venne cancellato e riscritto nel rigo superiore.

Esempio musicale 17

Mus.2421-R-5, I movimento, batt. 12/III–16/II: versione alternativa, non adottata.

Mus.2421-R-5
(versione II)

14

Anche le ultime due misure del Largo vennero riviste dal compositore. La nuova parte del basso delle batt. 15/III–16 (= 17/III–18) era stata già annotata nel manoscritto Mus.2421-R-5 dopo la misura conclusiva del movimento, ma come accompagnamento della versione originaria del violino. Invece, la trasposizione all’ottava inferiore della nota conclusiva del basso sembra essere un ripensamento quasi contemporaneo alla redazione del manoscritto Mus.2421-R-5: infatti, il Mi_1 è annotato sotto al Mi_2 e con lo stesso tipo di inchiostro di quello utilizzato per la redazione principale, ma il suo gambo non è allineato con quello della nota all’ottava superiore.

Esempio musicale 18

Mus.2421-R-5 e Mus.2421-R-1, I movimento, batt. 15–16 (= 17–18).

Mus.2421-R-5

Mus.2421-R-1

Il secondo movimento delle due sonate in mi minore

A prima vista gli incipit musicali dei secondi movimenti delle due sonate in mi minore non sembrerebbero essere relazionati tra loro: il profilo melodico della parte del violino è diverso, come pure l’indicazione agogica (Allegro in Mus.2421-R-5, Moderato in Mus.2421-R-1). Per contro, l’elemento comune lo si ritrova nella linea del basso: Pisendel, infatti, cercò

di “mascherare” – fin dalle misure iniziali – la derivazione di questo movimento da un altro proveniente da una composizione precedente. Inoltre, l’introduzione di figurazioni ritmiche assenti nella versione originaria – come le terzine di semicrome e le biscrome (quest’ultime talvolta associate al “ritmo lombardo”) – rivela che la rielaborazione avvenne a distanza di tempo e fu dovuta senz’altro a un mutamento dei gusti musicali dell’epoca.

Esempio musicale 19

Mus.2421-R-5 e Mus.2421-R-1, II movimento, batt. 1–2.

A livello di struttura generale, la revisione di questo movimento – bipartito e ritorrellato – comportò tagli (nella prima parte) e integrazioni (nella seconda parte) piuttosto rilevanti, al passare dalla versione di Mus.2421-R-5 a quella di Mus.2421-R-1. Nella prima parte, infatti, le originarie 23 misure vennero ridotte a 18 (con l’eliminazione delle batt. 13/III–18/II), mentre le 36 misure della seconda parte in Mus.2421-R-5 vennero estese a 48 in Mus.2421-R-1 per l’interpolazione – in più punti – di nuove sezioni.

La quantità di modifiche apportate nella versione rivista è senz’altro ingente: sovente si tratta di una riscrittura completa del passaggio originario. Nei punti meno ritoccati i cambi nella parte del violino includono: aggiunte, modifiche o soppressioni di legature di articolazione; cambi di note in alcuni arpeggi, utilizzando due corde dello strumento ad arco invece di tre;⁴² cambi di note dell’armonia con note di passaggio (e relativa aggiunta di legature di articolazione).⁴³ In pochi punti i ripensamenti compositivi adottati erano già annotati nel manoscritto Mus.2421-R-5 (come quello di batt. 20/IV).⁴⁴

I cambi nella linea del basso – generalmente meno ritoccata – comprendono invece la trasposizione d’ottava (superiore o inferiore) di alcune note e l’intensificazione della

⁴² Per esempio, l’arpeggio $Si_2-Re\#_3-La_3-Do_4$ di batt. 51/III in Mus.2421-R-5 venne modificato in $Re\#_3-Fa\#_3-La_3-Do_4$ nella corrispondente batt. 58/III di Mus.2421-R-1 (entrambi gli arpeggi si trovano sopra la nota Si del basso).

⁴³ È il caso della sequenza di quartine di semicrome $Fa_4-La_4-Fa_4-La_4, Do_4-Fa_4-Do_4-Fa_4$ (a batt. 55/III–IV di Mus.2421-R-5) cambiata in $Fa_4-La_4-Sol_4-La_4, Do_4-Fa_4-Mi_4-Fa_4$ (corrispondente a batt. 62/III–IV di Mus.2421-R-1) con legature sulle note 2–4 di ogni gruppo di quattro.

⁴⁴ Altrove, invece, i ripensamenti costituiscono fasi intermedie rispetto alla versione definitiva, come quelli delle batt. 12 e 34. Per contro, le annotazioni presenti a batt. 21 (= 16, in Mus.2421-R-1) vennero completamente trascurate.

pulsazione ritmica, anche mediante l'inserimento di note di passaggio,⁴⁵ sempre con il fine di conferire maggior varietà alla parte grave.

Va segnalato, inoltre, che il manoscritto Mus.2421-R-1 include alcune indicazioni dinamiche (“pia[n]o” e “for[te]”), assenti nella versione originaria.

Negli esempi musicali seguenti si mostrano alcune tipologie di cambi apportati da Pisendel, nei quali è riconoscibile la derivazione dalla lezione di Mus.2421-R-5, nonostante le modifiche di note e ritmi.

Esempio musicale 20

Mus.2421-R-5 e Mus.2421-R-1, II movimento, batt. 18/III–20 (= 13/III–15).

Mus.2421-R-5

Mus.2421-R-1

Nelle batt. 31/III e 32/III è visibile un aggiornamento delle armonie originali, derivato dal cambio ritmico della medesima sequenza di note nella parte del violino. A batt. 33/IV di Mus.2421-R-1 Pisendel evitò il tritono (Mi_4 - $La\#_4$) presente in Mus.2421-R-5, cambiando il profilo melodico e ritardando la comparsa del $La\#$ alla misura successiva.

Esempio musicale 21

Mus.2421-R-5 e Mus.2421-R-1, II movimento, batt. 31–33.

Mus.2421-R-5

Mus.2421-R-1

⁴⁵ Sono altresì attestati casi di dilatazione ritmica, come a batt. 10/1–11 ove l'originario arpeggio in crome Re_2 , Re_3 , Si_2 , Sol_2 venne semplificato in semiminime ribattute (Re_2).

Nelle batt. 46/III (= 53/III) e seguenti i cambi furono minimi, ma efficaci: nella parte del violino, l'inversione d'ordine di alcune semicrome (evidenziate con asterisco nell'Esempio musicale 22) rese il passaggio più fluido, eliminando la ripetizione della stessa nota a cavallo dei gruppi di quattro; nella linea del basso, l'introduzione delle sincopi aumentò il contrasto con la regolarità ritmica della parte superiore.

Esempio musicale 22

Mus.2421-R-5 e Mus.2421-R-1, II movimento, batt. 46/III–48 (= 53/III–55).

The image displays a musical score for two different versions of a piece, Mus.2421-R-5 and Mus.2421-R-1, for the second movement, measures 46/III to 48 (equivalent to 53/III to 55). The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The top system (Mus.2421-R-5) shows a violin part with a continuous eighth-note pattern and a bass part with a more rhythmic, syncopated line. The bottom system (Mus.2421-R-1) shows a violin part with asterisks marking specific eighth notes, indicating an inversion of order, and a bass part with a similar syncopated line. A forte (f) dynamic marking is present at the beginning of the bottom system.

Conclusioni

L'analisi condotta sui quattro movimenti concordanti delle sonate in do minore e in mi minore per violino e basso continuo di Pisendel consente di identificare alcune modalità compositive e rielaborative del musicista tedesco, riassumibili in tre tappe: (1) stesura della versione-base; (2) annotazione sullo stesso manoscritto – o su una copia di esso – di idee compositive alternative (talvolta più di una per uno stesso passaggio), scaturite probabilmente a seguito di un'esecuzione. Tali nuove idee potevano registrare versioni ornamentate derivate dalla pratica improvvisativa, prevedendo anche tagli e/o integrazioni di nuove sezioni; (3) redazione finale della composizione nella quale venivano accolte – non sempre integralmente – le idee precedentemente annotate, aggiungendone eventualmente altre differenti.⁴⁶

I ripensamenti compositivi riscontrati consistono soprattutto in migliorie dell'armonia in alcuni passaggi (talvolta completamente riscritti) e in una maggior cura per la linea del basso (conferendogli un profilo ritmico-melodico generalmente meno schematico), ma anche in modifiche di alcune legature di articolazione nella parte del violino, come pure nell'inserimento del "ritmo lombardo" (o di ritmi puntati) e nell'eliminazione di salti melodici arditissimi (tritone, seconda aumentata ascendente, ecc.).

Dopo il processo di revisione-rielaborazione, i movimenti che più soddisfacevano il compositore potevano migrare in un'altra composizione, anche a distanza di tempo. Quest'ultimo aspetto, nel caso delle sonate qui analizzate, mette in discussione le datazioni assegnate alle cinque composizioni sia dalla SLUB, sia dal RISM. Infatti, nel caso delle due

⁴⁶ Non era infrequente, inoltre, che anche la versione rivista potesse a sua volta contenere lezioni alternative, come nel caso del secondo movimento di Mus.2421-R-1 (batt. 16 e 64).

sonate in do minore, Mus.2201-R-11 e Mus.2201-R-11a, l'ampio periodo indicato (1720–1740) appare decisamente improprio, soprattutto se si considera l'influenza italiana – evidenziata da Lupiáñez Ruiz – nella Siciliana di Mus.2201-R-11a, riscontrabile nelle tipologie di ornamentazioni ivi presenti (“doppie corde e alcune figurazioni melodiche, come l'impiego di seconde aumentate, cromatismi o grandi salti in arpeggio”),⁴⁷ riconducibili alle ornamentazioni di Pisendel annotate nel secondo movimento del Concerto per due violini, RV 507 (D-DI, Mus.2389-O-98) di Antonio Vivaldi,⁴⁸ una composizione databile intorno al 1716. La versione originaria della Sonata in do minore, Mus.2201-R-11 sembrerebbe allora essere stata composta intorno al 1720, cioè pochi anni dopo il viaggio in Italia di Pisendel, mentre la terza versione (Mus.2-R 8.34) potrebbe collocarsi nel decennio successivo.

Nel caso delle due sonate in mi minore la distanza temporale sembrerebbe essere ancor maggiore, a causa del differente linguaggio musicale impiegato (soprattutto nel secondo movimento) e della diversa struttura generale: infatti, i quattro movimenti (nella sequenza lento-rapido-lento-rapido)⁴⁹ in Mus.2421-R-5 vennero ridotti a tre – ad impianto monotonale – in Mus.2421-R-1, con un conclusivo “Charakterstück” (come lo definì Jung)⁵⁰ dall'inusitata e più moderna indicazione agogica “Scherzando”.⁵¹ Purtroppo esistono registrazioni discografiche – pur pregevoli da un punto di vista artistico – che mescolano le due versioni cronologicamente lontane, inserendo arbitrariamente l'Arioso di Mus.2421-R-5 come terzo movimento di Mus.2421-R-1.⁵²

I manoscritti delle cinque sonate qui prese in considerazione evidenziano le difficoltà ecdotiche connesse a testi musicali in continuo movimento, che necessitano di essere pubblicati (e interpretati) autonomamente, senza mescolare le differenti lezioni trasmesse dalle fonti.⁵³

⁴⁷ “Dobles cuerdas y ciertas figuras melódicas, como el uso de segundas aumentadas, cromatismos o grandes saltos en arpeggio” (Lupiáñez Ruiz, “Las anotaciones para la ornamentación”, 246).

⁴⁸ Lupiáñez Ruiz e Ammetto, “Las anotaciones de Pisendel”, 54–60. Di RV 507 esiste, oltre alla partitura autografa (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria [I-Tn], Fondo Giordano, vol. 35), la partitura copiata da Pisendel (D-DI, Mus.2389-O-98) e un set di parti staccate allestite da Giovanni Battista Vivaldi (1655–1736), Johann Gottfried Grundig (1706?–1773) e Pisendel (D-DI, Mus.2389-O-98a).

⁴⁹ La Gigue conclusiva rimanda a una tradizione antica.

⁵⁰ Jung, *Johann Georg Pisendel*, 262. Ad ogni modo, il movimento deriva dalla Gigue conclusiva di Mus.2421-R-5.

⁵¹ Nella produzione cameristica di Pisendel l'indicazione agogica maggiormente impiegata nei movimenti rapidi è il semplice Allegro (in 16 casi), con poche varianti raramente utilizzate (Allegro assai, Allegro en Rondeau, Allegro–Adagio–Allegro, Allegro ma non troppo, Allegro non tanto, Moderato); in poche occasioni compare soltanto il nome della danza corrispondente (En Rondeau, Gigue/Giga). Per i movimenti lenti, invece, l'agogica più attestata è Largo (in 12 casi), seguita da Larghetto, Adagio, Adagio–Andante, Andante; occasionalmente, Pisendel ha impiegato anche le indicazioni Affettuoso, Arioso e Siciliana.

⁵² Si tratta delle interpretazioni dei violinisti Adrian Chandler (Vivaldi, Albinoni e Pisendel, *Per Monsieur Pisendel*) e Anton Steck (Pisendel, *Violin Sonatas*). Una recente incisione discografica di Javier Lupiáñez (Pisendel, *Neue Sonaten*) presenta invece la versione corretta della Sonata in mi minore, Mus.2421-R-5.

⁵³ Un contributo in questa direzione è stato offerto recentemente, analizzando un movimento di concerto di Pisendel (Ammetto e Pinzón Acosta, “A lezione dal Prete rosso”).

Bibliografia

EDIZIONI MUSICALI

- David, Ferdinand, ed. *Die hohe Schule des Violinspiels: Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2 voll. Leipzig: Breitkopf & Hartel, [1867].
- Pisendel, Johann Georg. *Sonata for Violin and Continuo in E Minor, in Two Versions: JunP IV.1 from Manuscripts D-Dl Mus.2421-R-1 and D-Dl Mus.2421-R-6 (Later Version), JunP IV.1a from Manuscript D-Dl Mus.2421-R-5 (Early Version)*. A cura di Javier Lupiáñez. Den Haag: Snakewood Editions, 2020.
- . *Sonate e-Moll für Violine und Cembalo (oder Klavier)*. A cura di Günter Haußwald. Mainz: Schott, 1954.

REGISTRAZIONI DISCOGRAFICHE

- Pisendel, Johann Georg. *Neue Sonaten*. Scaramuccia. Snakewood Editions SCD202001, 2020, compact disc.
- . *Violin Sonatas*. Anton Steck and Christian Rieger. CPO 999982-2, 2004, compact disc.
- Vivaldi, Antonio, Tomaso Albinoni e Johann Georg Pisendel. *Per Monsieur Pisendel: Six Virtuoso Violin Sonatas of the Baroque*. La Serenissima. Adrian Chandler. Avie AV0018, 2003, compact disc.

LETTERATURA

- Ammetto, Fabrizio e Luis Miguel Pinzón Acosta. “A lezione dal Prete rosso: le correzioni di Vivaldi nel Concerto per violino Mus.2421-O-14 di Pisendel”. *Studi vivaldiani* 21 (2021): 25–59.
- Ammetto, Fabrizio, Lupiáñez Ruiz, Francisco Javier e Luis Miguel Pinzón Acosta. “The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Georg Pisendel (PW): I. The Chamber Music”. *Ad Parnassum: A Journal on Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* 20, n. 39 (2022): 1–25.
- Careri, Enrico. *Francesco Geminiani: (1687–1762)*. Oxford: Clarendon, 1993.
- Haußwald, Günter, ed. *Johann Sebastian Bach: 1750–1950*. Dresden: Dresdener Verlagsgesellschaft, 1950.
- Hiller, Johann Adam. “Fortsetzung des Lebenslaufs Herrn Johann George Pisendels”. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* 37 (1767): 285–292. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10271141>.
- Jung, Hans Rudolf. “Johann Georg Pisendel (1687–1755): Leben und Werk; ein Beitrag zur Geschichte der Violinmusik der Bach-Zeit”. Diss. dottorale, Friedrich-Schiller-Universität Jena, 1956.
- Köpp, Kai. *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*. Tutzing: Hans Schneider, 2005.
- Lupiáñez Ruiz, Francisco Javier. “Las anotaciones para la ornamentación de Johann Georg Pisendel (1687–1755) en los manuscritos vivaldianos de Dresde”. Diss. dottorale, Universidad de Guanajuato, 2021.

- . “Three New Sonatas for Violin and Continuo by Johann Georg Pisendel”. *Ad Parnassum: A Journal on Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* 18, n. 35 (2020): 39–68.
- e Fabrizio Ammetto. “Las anotaciones de Pisendel en el Concierto para dos violines RV 507 de Vivaldi: una ventana abierta a la improvisación en la obra del ‘Cura rojo’”. In *Musical Improvisation in the Baroque Era*, a cura di Fulvia Morabito, 43–62. Turnhout: Brepols, 2019.
- Studený, Bruno. *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert*. Monaco: Wunderhorn-Verlag, 1911.
- Talbot, Michael. *Vivaldi and Fugue*. Firenze: L. S. Olschki, 2009.

PROCES PREDELOVANJA V NEKATERIH SONATAH
ZA VIOLINO IN BASSO CONTINUO JOHANNA GEORGA PISENDLA

Povzetek

S podrobno analizo konkordančnih stavkov iz petih avtografsko ohranjenih sonat za violino in basso continuo Johanna Georja Piseindla lahko prepoznamo metode, ki jih je nemški glasbenik uporabljal pri komponiranju in predelovanju svojih del. Razdelimo jih lahko v tri faze: (1) pisanje prve različice; (2) beleženje na istem rokopisu – ali na njegovem prepisu – alternativnih kompozicijskih idej (včasih za isti odlomek več kot ena), ki so se skladatelju najbrž utrnile med izvedbo; te nove zamisli so bile lahko dodatni okraski, izhajajoči iz improvizacijske prakse, brisanje in/ali dodajanje novih odlomkov; (3) končna različica skladbe, ki že vključuje zabeležene zamisli – sicer ne vedno v celoti – in morebitne druge, nove spremembe.

Ideje, na katere naletimo, so največkrat harmonske izboljšave nekaterih odlomkov (včasih v celoti napisanih na novo) ali izpopolnjevanje basovske linije (ta postane manj shematična v ritmično-melodičnih lastnostih), spremembe oznak za lokovanje v violin-skem partu in ritmične spremembe ponavljajočih se melodičnih figur ter črtanje preveč drznih melodičnih skokov (tritonus, postop zvečane sekunde navzgor itn.). Po procesu revidiranja in predelovanja je skladatelj stavke, s katerimi je bil zadovoljen, uporabil še v drugih, tudi mnogo poznejših skladbah.

Obravnavani rokopisi petih sonat osvetljujejo problematičnost kritične obravnave virov. Ta izhaja iz nenehno spreminjajočih se glasbenih zapisov, katerih različice je treba izdati (in interpretirati) neodvisno, brez tveganega združevanja različnih verzij, ki jih podajajo viri.