



Tesi di Diploma Accademico
di I livello in clarinetto

IL CLARINETTO ALL'OPERA

Matteo Spanio

Relatore: M. Luca Lucchetta

Anno Accademico 2018-2019



IL CLARINETTO ALL'OPERA

Matteo Spanio

Matricola: 12390

Relatore: M. Luca Lucchetta

Tesi di Diploma Accademico
di I livello in clarinetto

Conservatorio di Padova "Cesare Pollini"

22 Novembre 2019

Introduzione

Attraverso le ricerche riportate in questa tesi si è voluto approfondire nelle sue diverse sfaccettature il ruolo del clarinetto e dei clarinettisti nella composizione delle *Fantasie su temi d'Opera*, genere molto diffuso all'inizio dell'Ottocento.

Si sono visti nel dettaglio il *Potpourri n. 2* per clarinetto e orchestra su *Là ci darem la mano* di Franz Danzi, le Variazioni su *Euer Liebreiz, eure Schönheit* in Sib maggiore dall'Opera *Alruna* di Louis Spohr e la *Fantasia da Concerto* su motivi del *Rigoletto* di Luigi Bassi. Per ogni brano si sono analizzate le origini storiche ponendo grande attenzione al contatto e talvolta alla collaborazione avvenuta tra compositore e strumentista.

Lo scopo di tale lavoro non è quello di riportare semplicemente nozioni di valore storico, ma di riuscire a fornire al lettore l'idea di una corretta interpretazione filologica grazie al supporto della ricostruzione della vita dei personaggi coinvolti nella storia di questi brani; tenendo conto del fatto che il *paesaggio sonoro* in cui viviamo è diverso da quello di duecento anni fa e che le caratteristiche acustiche del clarinetto hanno subito numerose modifiche nel corso del tempo.

La tesi è articolata in quattro capitoli e un'appendice in cui si può trovare una breve storia del clarinetto. Ogni capitolo è strutturato in maniera indipendente e può essere letto separatamente dal resto della tesi. Per ogni capitolo viene fornita un'introduzione al contesto storico e geografico a cui si fa riferimento, una storia dell'autore e dell'esecutore del pezzo e una breve analisi del brano considerato.

Ringraziamenti

«*Clarinetto* (s. m.). Strumento di tortura praticato da chi ha preventivamente imbottito le proprie orecchie di cotone. Ci sono solo due strumenti più esiziali di un clarinetto: due clarinetti.»

Ambrose Bierce

Arrivato a questo punto del mio percorso è doveroso guardarsi intorno e ringraziare chi, con instancabile solerzia, mi ha sempre supportato ed esortato a dare il meglio di me.

Ringrazio i miei genitori e mio fratello che mi sopportano da 22 anni e nonostante tutti i miei difetti sono sempre pronti a darmi una mano senza mai chiedere nulla in cambio.

Un ringraziamento particolare va al mio docente di clarinetto, nonché relatore, il M. Luca Lucchetta: grazie per i suoi preziosi consigli. Ha avuto la costante pazienza di farmi notare i miei errori e correggerli. E un sincero grazie va anche a tutti i docenti che hanno saputo immergermi in nuove situazioni che mi hanno dato modo di crescere e migliorare.

Per ultimi ma non meno importanti, i miei amici. Ci siamo sempre sostenuti a vicenda sia durante le ore faticose in attesa di esami, aule per studiare, scioperi e treni in ritardo che nei momenti di gioia e soddisfazione al raggiungimento di ogni obiettivo.

Grazie è una parola enorme ma ancora troppo scarna per esprimere la mia gratitudine per l'appoggio che mi avete sempre dato e per la stima che sempre mi avete dimostrato e che mi ha spronato ad andare avanti e a non arrendermi mai. La mia tesi, senza l'incoraggiamento di tutti voi, non sarebbe mai stata scritta.

Un sentito grazie a tutti!

Matteo Spanio
Padova, 22 novembre 2019

Indice

1	Il clarinetto all'inizio del XIX secolo	1
1.1	Il Romanticismo	1
1.2	La musica da camera	2
1.3	Il virtuosismo	3
1.3.1	La <i>Fantasia d'Opera</i> come genere	3
1.4	Le Scuole Nazionali	4
2	La scuola di Mannheim	5
2.1	Franz Danzi	6
2.2	Potpourri n. 2 per clarinetto e orchestra su <i>Là ci darem la mano</i> . . .	8
3	Musica alla corte di Sondershausen	11
3.1	Ludwig Spohr	12
3.2	Johann Simon Hermstedt	14
3.2.1	Gli strumenti di Hermstedt	18
3.3	Variazioni sull'opera <i>Abruna</i>	19
4	La scuola italiana	23
4.1	Al Sud	23
4.2	Al Nord	24
4.2.1	Ernesto Cavallini	25
4.2.2	Luigi Bassi	26
4.3	<i>Fantasia da Concerto</i> su motivi del <i>Rigoletto</i>	28
A	Breve storia del clarinetto	31
A.1	Il clarinetto barocco	31
A.2	Il clarinetto classico	32
A.3	Sviluppi ulteriori del clarinetto	33

Elenco delle figure

1.1	Joseph Beer	3
2.1	Franz Danzi	6
2.2	Copertina della prima edizione del potpourri n. 2, 1818	9
2.3	Tema dall' <i>Andantino</i> del potpourri n. 2	10
3.1	Louis Spohr	12
3.2	J. S. Hermstedt	15
4.1	Ernesto Cavallini	25
4.2	Luigi Bassi	27
4.3	Verdi, <i>Piangi fanciulla</i> da <i>Rigoletto</i> , ed. Schirmer, 1902, New York	29
4.4	Bassi, Fantasia sul <i>Rigoletto</i> , battute 38-41, ed. Carl Fischer, 1901, New York	30
A.1	Schema della diteggiatura per il clarinetto barocco	31
A.2	H. Grenser, Dresda, 1805ca. - clarinetto a 5 chiavi	32
A.3	A sinistra e al centro gli strumenti usati da Cavallini, a destra lo strumento di Crusell	33
A.4	Tappe principali dell'evoluzione del clarinetto	34

Capitolo 1

Il clarinetto all'inizio del XIX secolo

1.1 Il Romanticismo

Quando Beethoven morì nel 1827 la musica si trovava già nel mezzo di un movimento intellettuale che fu decisivo per l'arte di tutto il secolo XIX e fino ad un certo punto per quella dei nostri giorni: il movimento romantico. L'idea del *Romanticismo* abbraccia una così enorme varietà di elementi, intellettuali ed emotivi, che è inutile cercare di ridurlo ad una semplice formula. E come potrebbero altrimenti musicisti di carattere così vario e di fini così contrastanti come Weber e Schubert, Schumann e Wagner, Mendelssohn e Berlioz, Brahms, Liszt e Bruckner essere etichettati alla stessa maniera? Ciascuno di questi musicisti possedeva certe caratteristiche romantiche tutte sue, mentre era allo stesso tempo legato in modo particolare all'uno o all'altro dei suoi contemporanei. È infatti una caratteristica del romanticismo quella di cercare di far andare d'accordo punti di vista contrastanti.

Nella storia della musica si erano già verificati degli episodi "romantici" ben prima che se ne definisse una corrente culturale - prima ancora che fosse conosciuta la parola *romantico*, nel senso letterario del termine. L'esuberante cromatismo degli ultimi maestri dei madrigali; l'espressività della musica barocca assecondata da scelte intervallari che suscitavano determinate emozioni secondo la teoria degli affetti; la profondità della musica bachiana; il chiaroscuro delle armonie di Mozart - erano tutte anticipazioni dell'età romantica¹. Quel che ora avvenne non fu tanto una scoperta, quanto un cambio di prospettiva. Lo spirito dell'epoca guardava all'arte esclusivamente in una luce romantica, in cui l'aspetto irrazionale-sentimentale sovrastava su quello logico-razionale.

Così quando Beethoven fu ritenuto romantico. La potenza prodigiosa delle sue opere strumentali fu sentita come realizzazione del credo, professato già dal poeta Wackenroder², ossia che la musica era la sola vera arte, un paradiso che doveva

¹Einstein, *Breve Storia della Musica*

²Wilhelm Heinrich Wackenroder - Scrittore tedesco (1773 - 1798). Di famiglia agiata, studiò diritto nelle università di Erlangen e di Gottinga. Fu ammiratore entusiasta del bello, ma non più in spirito classicheggiante bensì in spirito romantico. In tal senso *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) è considerata come il primo documento di estetica romantica, nella contemplazione di un ideale che sovrasta la ragione offrendosi come misterioso dono divino. Nel testo si confrontano le espressioni artistiche tra loro e si definisce che al di sopra di ogni altra arte si colloca la musica, arte dalla totale interiorità in commossa comunione con l'assoluto.

essere conquistato con il distaccamento dalla realtà. Ecco che nasce l'idea dell'eroe romantico, la figura solitaria che si ritrova immersa in una realtà ostile in cui rimane ben poco del proprio mondo interiore "ideale". C'è anche un altro aspetto singolare: questa stessa generazione, udendo di nuovo i motivi della vecchia poesia popolare tedesca nel *Des Knaben Wunderhorn*³, li trovò irresistibili, tornò alla terra, e rinvirò il suo canto alle fonti che scoprì nel sentimento della gente comune. Il canto professionale e sociale fece sorgere il nuovo canto popolare. Grandi maestri del romanticismo, come Mendelssohn, Schumann e molti altri, sentirono l'impulso di contribuirvi⁴. Gli anni che videro la rinascita nazionale della Germania videro anche la fioritura del canto corale: segno dell'aspirazione all'unità nazionale ed al progresso del popolo. Carl Maria von Weber raggiunse l'espressione più completa ed aderente all'entusiasmo patriottico che inondò la Germania durante la "guerra di liberazione"; la sua opera venne riconosciuta come "nazionale", non è un caso che nelle sue prime opere Wagner prenda spunto da Weber. Da un lato solitudine mistica, soggettività, ritiro dal mondo, e dall'altro lo sforzo di mettere la musica su un piano più ampio, popolare, nazionale. Sintesi di tutto ciò fu il fatto che diversi compositori (Weber, Spohr, Mendelssohn, Meyerbeer e già Mozart) si fecero ispirare per le proprie opere da temi fiabeschi ricreando atmosfere mistiche o popolari, tantopiù che i personaggi parlavano in tedesco e cantavano di valori patriottici.

1.2 La musica da camera

Nel corso del XIX secolo si osservò una notevole svolta nei gusti musicali della società, ne sono segno evidente la gran quantità di composizioni di musica da camera e l'incremento del numero di performance in ambienti salottieri. Gli sviluppi della rivoluzione industriale diedero i loro frutti sia nello sviluppo e diffusione degli strumenti che degli spartiti. Società di quartetti amatoriali e bande sorsero in tutta Europa e nessuna città di medie dimensioni in Germania o Francia rimase esclusa da questo fermento culturale. Queste società sponsorizzavano concerti nei salotti, compilavano librerie musicali e incoraggiavano la diffusione della musica a tutti i livelli. Migliaia di quartetti vennero pubblicati da centinaia di compositori: tra il 1770 e il 1800 furono pubblicati oltre duemila quartetti, e si mantenne questo regime produttivo per tutto il secolo. Non solo si componevano quartetti, ma anche trii, quintetti e pezzi per organici meno abituali. Compositori come Anton Reicha, George Onslow, Gaetano Donizetti, Antonio Bazzini, Franz Danzi e Franz Krommer (per dirne solo alcuni) dedicarono moltissime pagine della loro produzione a formazioni da camera di diverso genere; inoltre si sviluppò un importante mercato di arrangiamenti e trascrizioni di musica popolare, sinfonie e arie d'opera sempre per formazioni cameristiche, che facevano da colonna sonora agli incontri borghesi e aristocratici del tempo.

³(dal tedesco: "Il corno magico del fanciullo") è un ciclo di poesie e canti popolari pubblicato in tre volumi dal 1805 al 1808 da Clemens Brentano e Achim von Arnim. I componimenti sviluppano vari temi, soprattutto amore, guerra e viaggi (*Wanderungen*). (Wikipedia, *Des Knaben Wunderhorn*)

⁴Basti pensare che Schumann compose ben 140 lieder solo nel 1840.

1.3 Il virtuosismo



Figura 1.1: Joseph Beer

Uno degli aspetti più particolari del Romanticismo musicale fu quello del virtuosismo, cioè della tecnica esecutiva dei musicisti. Si ricordano ad esempio il virtuoso del violino Nicolò Paganini e al pianoforte Franz Liszt. Neppure il clarinetto rimase indifferente a questi fatti e verso la fine del Settecento erano già state poste le basi per due modelli di scuola clarinettistica: il timbro brillante di Joseph Beer diede origine allo stile francese che si contrapponeva al suono vellutato di Franz Tausch assimilabile allo stile tedesco.

Il clarinetto, che fino ad allora aveva avuto un ruolo marginale in orchestra, iniziò a svilupparsi dando nuove possibilità agli esecutori e ai compositori. Sono infatti numerosissime le composizioni per clarinetto scritte in questo periodo, alcune delle quali scritte direttamente dagli strumentisti; sia Beer che Tausch, per esempio, scrissero numerosi concerti, trii e quartetti.

La collaborazione tra virtuosi e compositori fu, nel corso di tutta la storia della musica, uno degli aspetti più importanti per lo sviluppo della tecnica strumentale e la nascita di nuova musica che fosse idiomatica per lo strumento scelto. Il periodo romantico non fa alcuna eccezione a questo rapporto. Collaborazioni come quelle tra Stamitz e Beer o Mozart e Stadler prima, e Weber e Baermann o Spohr e Hermstedt poi diedero modo di creare dei capolavori che tutt'oggi fanno parte del repertorio principale per clarinetto, e in alcuni casi, come per Weber e Baermann, nacquero amicizie durature nel tempo⁵.

1.3.1 La *Fantasia d'Opera* come genere

Nonostante le numerose composizioni in forma di fantasia d'opera, quest'ultimo rimane un genere relativamente sconosciuto. La fantasia d'opera si differenzia da altre forme musicali perché si basa su melodie trascritte. Poiché il libretto dà alle linee melodiche un significato specifico, anche in un contesto senza parole il peso emotivo del testo dovrebbe rimanere intatto. Per questo motivo l'approccio del clarinetto a una fantasia dovrebbe essere simile all'approccio del cantante d'opera a un'aria. Musicologi e clarinettisti allo stesso modo sono noti per disprezzare il genere, assegnandogli poco o nessun valore musicale. La maggior parte concorda sul fatto che le fantasie siano poco più che scale monotone destinate solo a dar modo all'esecutore di sfoggiare la propria abilità tecnica⁶. Queste fantasie hanno comunque segnato gran parte del repertorio romantico della prima metà dell'Ottocento, quando l'opera era ancora uno dei più importanti generi musicali.

⁵Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*

⁶R. S. Johnson, *Interpreting Lovreglio's Fantasia on La Traviata: performance and score analysis*

Questi brani hanno aumentato la conoscenza pubblica e l'apprezzamento per l'opera; hanno spinto i clarinettisti a sviluppare ulteriormente la loro tecnica; e hanno incoraggiato il miglioramento del clarinetto stesso. Le arie familiari e le variazioni sgargianti rendono i brani piacevoli sia per l'esecutore, che si trova di fronte una notevole sfida tecnica, che per l'ascoltatore, che senza dover andare a teatro può ascoltare le arie più famose delle varie opere.

L'aspetto dell'evoluzione del clarinetto nel corso di diversi secoli ha contribuito all'ampio uso di questo strumento in vari stili e forme musicali. Proprio per la sua complessità, l'opera è un genere che sfrutta appieno l'ampia gamma di possibilità del clarinetto. Dai *fortissimo* penetranti ai delicati *pianissimo* si fa uso di tutte le sfumature di colore per rendere più espressive possibili le melodie dell'opera.

1.4 Le Scuole Nazionali

Esistono diverse scuole nazionali di clarinetto, ma solo due di queste hanno sviluppato appieno la loro estetica: quella francese e quella tedesca. Seppure si trovino tracce di scuole clarinettistiche in Russia, Inghilterra, Italia e America, queste non hanno caratteristiche completamente delineate, rendendole a volte difficili da definire; tantopiù che traggono origine dal modello francese e da quello tedesco. L'*idea di suono*⁷ è la caratteristica più evidente che distingue le scuole di clarinetto.

Oltre ai differenti strumenti⁸ le varie scuole hanno origini storiche diverse. La scuola francese trae origine dal clarinettista Jean-Xavier Lefèvre⁹ che si formò a Parigi. Il timbro della scuola francese è caratterizzato da un suono brillante e fluido. La scuola tedesca invece viene fatta risalire a Franz Tausch, clarinettista e violinista formatosi presso l'orchestra di Mannheim; l'orchestra era rinomata per la sua padronanza dei contrasti dinamici e un suono scuro, Tausch trasferì questa padronanza sul clarinetto definendo lo stile tedesco che ancora oggi fa parte della tradizione germanica.

In Italia, nella prima metà dell'Ottocento, il sistema Böhm stava crescendo in popolarità ma non era ancora diventato la scelta standard tra i clarinettisti e la tecnica maggiormente adottata era quella di suonare con l'ancia appoggiata al labbro superiore. Mentre alla fine del diciannovesimo secolo, il sistema Böhm era quello più diffuso in Italia e si suonava con ance poste contro il labbro inferiore¹⁰. In ogni caso la scuola italiana si caratterizza per la morbidezza di suono e la cantabilità sullo stile del *belcanto*, che enfatizza le melodie liriche e non perde di qualità nei passaggi virtuosistici.

⁷Si vuole intendere il timbro in tutte le sue sfaccettature: fattori di costruzione dello strumento, diverso spessore delle ance e l'emissione.

⁸Nelle aree germanofone oggi si suona il sistema Öhler, mentre nel resto del mondo si preferisce il sistema di chiavi Böhm

⁹Jean-Xavier Lefèvre (1763 - 1829) fu il primo insegnante al conservatorio di Parigi, allievo di M. Yost e J. Beer fu insegnante di H. Crusell. Il suo Metodo per Clarinetto, pubblicato nel 1802, ha avuto fin da subito grande successo. Ancora oggi è tra i metodi più utilizzati nei conservatori europei.

¹⁰R. S. Johnson, *Interpreting Lovreglio's Fantasia on La Traviata: performance and score analysis*

Capitolo 2

La scuola di Mannheim

Le origini della scuola di Mannheim risalgono al principe elettore Carl Philipp III che spostò la corte da Heidelberg a Mannheim nel 1720, avendo già allora un'orchestra molto più grande di quelle delle altre corti¹. L'orchestra crebbe ulteriormente nei decenni seguenti e ne entrarono a far parte i migliori virtuosi di quel tempo. Fu però durante il regno di Carl Theodor, un sovrano illuminato con un forte interesse per la filosofia, la scienza e l'arte, che la corte di Mannheim fiorì in uno dei centri intellettuali più importanti d'Europa. Sebbene fosse un importante mecenate delle arti e della letteratura, l'interesse centrale di Carl Theodor era la musica e non risparmiò né sforzi né spese per ingaggiare un numero di musicisti eccezionali, che suonarono tutti nell'incomparabile orchestra guidata da Christian Cannabich. Sotto la sua guida la corte assunse talenti come Johann Stamitz, che venne poi considerato come il fondatore della scuola di Mannheim, e divenne direttore dell'orchestra nel 1750. La più notevole delle tecniche innovative dell'orchestra consisteva nel trattamento indipendente degli strumenti a fiato² e l'estrema cura delle dinamiche da parte dell'intera orchestra. La massima conquista dell'orchestra fu il suo *crescendo*³. I musicisti contemporanei notarono fin da subito l'alto livello dell'orchestra, fu così che eccellenti musicisti attrassero altrettanto eccellenti compositori. Nel 1772 lo storico Burney definì l'orchestra un *esercito di generali*⁴. Christian F. D. Schubart scrisse così riguardo le *nuances* dell'orchestra di Mannheim:

«Qui il *forte* è un tuono, il *crescendo* una crescente cascata, il *diminuendo* un ruscello di cristallo che gorgheggia in lontananza, il *piano* una brezza di primavera.»⁵

Addirittura Mozart andò più volte in visita a Mannheim con la speranza di ottenere un ingaggio presso la corte, luogo molto più stimolante della provinciale Salisburgo⁶. Così si esprimeva Mozart, in particolare sui clarinetti, in una famosa lettera al padre:

¹Wikipedia, *Mannheim School*

²Nel vecchio stile gli strumenti a fiato avevano avuto parti soliste ed erano usati a contrasto del tutti; ma ora potevano prender parte attiva all'insieme, suonando magari sull'ottava, e in genere conferendo colore, ricchezza timbrica e continuità di sfondo all'orchestra.

³Einstein, *Breve Storia della Musica*, pp. 98-99

⁴Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 42

⁵*ivi* p. 41, , tutte le traduzioni presenti nel testo sono a cura dell'autore.

⁶Predota, *Mozart in Mannheim*

«Ah! Se solo avessimo anche noi i clarinetti! Non puoi immaginare l'effetto straordinario di una sinfonia con flauti, oboi e clarinetti!»⁷

La Mannheim del XVIII secolo fu un terreno fertile per la maturazione del clarinetto, che all'epoca era uno strumento abbastanza nuovo; l'orchestra di Mannheim fu una delle prime a includere questo strumento. Di conseguenza i concerti per clarinetto divennero una moda. Grazie alla presenza di eccellenti clarinettisti come Jacob e Franz Tausch i vari compositori ebbero modo di apprezzare il clarinetto, anche se i concerti di Carl Stamitz⁸ sono dedicati al clarinettista boemo Joseph Beer.

Qui i Tausch diedero vita alla scuola clarinettistica tedesca, imperniata sui contrasti dinamici e i *filati*. Nel 1780 Peter von Winter conobbe Franz e divenne suo amico; successivamente andarono insieme per un tour musicale a Vienna. Dopo la morte dei Tausch l'orchestra di Mannheim acquisì il valente clarinettista Heinrich Baermann, al quale Winter dedicò un concerto per clarinetto e violoncello.

Furono diversi i compositori a cimentarsi nella stesura di lavori per clarinetto: Johann Stamitz fu probabilmente il primo e scrisse un concerto; suo figlio Carl, invece, scrisse un concerto per clarinetto e fagotto, uno per due clarinetti e almeno undici concerti per clarinetto solo. Franz Danzi scrisse tre potpourri per clarinetto, un concerto per clarinetto e fagotto, una sinfonia concertante per flauto, clarinetto e fagotto e una sonata per corno di bassetto.

2.1 Franz Danzi

Franz Ignaz Danzi nacque il 15 maggio 1763 a Schwetzingen, nei pressi di Mannheim. Suo padre, Innocenzo Danzi, era violoncellista presso l'orchestra del principe elettore di Mannheim, e suonò sotto la direzione degli Stamitz. Franz dimostrò sin da subito uno spiccato talento come cantante e violoncellista, all'età di quindici anni, nel 1778, entrò a far parte dell'orchestra di Mannheim, affianco a suo padre. L'anno successivo l'orchestra venne trasferita a Monaco su volere del principe Carl Theodor, ma il giovane Danzi rimase a Mannheim a suonare nell'orchestra del Teatro Nazionale appena creata; e raggiunse l'orchestra a Monaco solo nel 1784, per sostituire il padre deceduto. Il principe elettore sperava di creare un teatro musicale tedesco per contrastare la moda delle opere italiane, quindi Danzi, nel periodo che rimase a Mannheim, fu spesso invitato a scrivere musica per il teatro in varie occasioni. Nel 1780 vennero pubblicate le sue prime composizioni per strumenti a fiato⁹; da qui in poi Danzi si dedicò



Figura 2.1: Franz Danzi

⁷W. A. Mozart, lettera al padre del 3 dicembre 1778

⁸Prima Johann Stamitz, e successivamente suo figlio Carl furono dal 1745 i *Konzertmeister* dell'orchestra di corte di Mannheim (Smet, *La musique à la cour de Guillaume V, Prince d'Orange (1748-1806)*)

⁹Wolf, *Franz Danzi, biography*

sempre più alla composizione e dopo che la sua opera *Die Mitternachtstunde* ottenne un considerevole successo nel 1788 lasciò sempre più in secondo piano l'attività di violoncellista.

Nel 1790 si sposò con Maria Margarethe Marchand, cantante, con la quale intraprese numerose *tournées* in Europa, principalmente a Lipsia, Praga, Venezia e Firenze. Risiedettero a Venezia per circa cinque anni, dove Maria divenne *prima donna* presso la compagnia teatrale dell'imprenditore Domenico Guardasoni e Franz si dedicò alla composizione¹⁰.

Da maggio del 1798 Danzi ricoprì l'incarico di assistente *Kapellmeister*, al seguito di Peter Winter. Qui, nel 1807, conobbe Heinrich Baermann che succedette a Tausch in orchestra e gli dedicò il suo terzo *potpourri* per clarinetto e orchestra. Nonostante il prestigioso incarico e l'ambiente musicale favorevole fu un periodo critico per Franz. L'11 giugno 1800 morì sua moglie di una lunga malattia, lasciandolo in preda a una forte depressione che lo rese incapace di dirigere opere in cui sua moglie aveva cantato precedentemente. Inoltre nel 1807 litigò aspramente con Winter¹¹, ciò fece sì che si trasferisse alla corte di Stoccarda come direttore dell'orchestra del re Frederik I di Württemberg. Qui conobbe Weber e Spohr; quest'ultimo ha lasciato nella sua biografia testimonianza di quest'incontro in cui dopo aver descritto il mediocre livello musicale di Stoccarda spende qualche parola in favore di Danzi:

«Danzi era un artista veramente apprezzabile, mi sentivo molto vicino a lui, in quanto trovammo di avere la stessa profonda ammirazione nei confronti di Mozart. Mozart e i suoi lavori erano l'inesauribile fonte delle nostre conversazioni, e possiedo ancora l'arrangiamento scritto da Danzi per pianoforte a quattro mani di una sinfonia in Sol minore di Mozart.»¹²

Tra i due Danzi rimase profondamente legato a Weber per tutta la vita, il quale scrisse di lui come il più importante compositore di quel tempo. Nonostante la distanza generazionale (Weber aveva 23 anni in meno di Danzi) collaborarono parecchio. Danzi aiutò Weber nella stesura della sua opera *Silvana* e lo aiutò ad organizzare la prima dell'opera *Abu Hassan*¹³.

Nel 1812 lasciò la corte di Stoccarda per diventare *Kapellmeister* alla corte di Baden a Karlsruhe. Per un musicista formatosi con l'orchestra di Mannheim, gli standard di Karlsruhe dovevano sembrare terrificanti. L'orchestra di 26 elementi era addirittura peggio che a Stoccarda, e nonostante i tentativi di Danzi di migliorare il loro modo di suonare, l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* riferì nel 1817 che doveva “[Danzi] battere il ritmo con il piede nel tentativo di tenere insieme l'orchestra. In particolare per le voci importanti”. I suoi sforzi ebbero un impatto negativo sia sulla sua salute che sul suo entusiasmo, ma diedero anche qualche effetto; al momento della sua morte, avvenuta il 13 aprile 1826, l'orchestra vantava 44 membri e un repertorio che comprendeva opere di Mozart, Cherubini, Beethoven e Weber, nonché lo stesso Danzi.

¹⁰Cannabich, «Obituary for Margarethe Danzi» e Wikipedia, *Margarethe Danzi*

¹¹I suoi contemporanei, tra cui Mozart, Spohr, Mayerbeer e Weber, lo descrissero spesso con una nota negativa a causa del suo carattere assai difficile. Pare che soffrisse di frequenti e improvvisi sbalzi d'umore per i quali veniva spesso preso in giro. (Spohr, *Selbstbiographie*, p. 105)

¹²Spohr, *Selbstbiographie*, p. 109

¹³Stevenson, *Franz Danzi, artist biography*

Compositore prolifico, scrisse quasi 350 numeri d'opera¹⁴, ed è ricordato soprattutto per i suoi concerti e la musica da camera per strumenti a fiato in cui si può apprezzare il trattamento idiomático dei singoli strumenti. Questi pezzi per fiati rispecchiano le sonorità delle *Harmonie Bands* che andavano di moda presso le corti dell'epoca. Le opere di Danzi erano ben note ai suoi tempi; *Iphigenie in Aulis* fu un esempio insolito per il tempo di un'opera tedesca con musica continua e senza dialoghi. Mentre le opere calcavano le forme classiche, teneva il passo con le idee armoniche moderne, in vista tra l'altro nell'insolita quantità di cromatismo che tendeva a usare nelle voci interne dei suoi pezzi. Oltre a opere e musica da camera compose i generi più in voga in quegli anni tra cui musica sacra, sinfonie, quartetti e lieder. Era inoltre considerato un violoncellista di prim'ordine, nonché un coscienzioso ed efficace direttore d'orchestra.

2.2 Potpourri n. 2 per clarinetto e orchestra su *Là ci darem la mano*

Nel corso della sua vita Danzi viaggiò molto ed ebbe modo di conoscere diversi clarinettisti e, come già detto, non rimase estraneo alla composizione per questo strumento. Si sa per certo che nel 1807 conobbe Baermann e scrisse il suo terzo potpourri; ciò lascia intendere che i primi due fossero già stati scritti in precedenza, nonostante la prima edizione del potpourri n. 2 sia del 1818, pubblicato col titolo di *Deuxieme Pot Pourri pour la Clarinette avec Accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse (Flute, 2 Oboes, 2 Bassoons et 2 Cors ad libitum)*. Quest'edizione riporta in copertina la dedica a un non meglio noto *Mr. Guillaume Kleine* (si veda fig. 2.2), qui si entra nel campo delle ipotesi: a chi è dedicato il pezzo? Al tempo la moda tendeva a francesizzare i nomi, probabilmente si trattava più propriamente di un certo Wilhelm. Tenendo conto che il brano possa essere stato scritto tra il rientro a Mannheim dall'Italia e prima dell'incontro con Baermann in quegli anni presso l'orchestra di Mannheim si possono trovare due Wilhelm clarinettisti: Franz Tausch, che di secondo nome faceva Wilhelm e suo figlio Friedrich Wilhelm Tausch. L'appellativo *Kleine* ci fa propendere per il secondo, che tra l'altro era primo clarinetto a Mannheim nel 1818, anno della pubblicazione del pezzo. In ogni caso diversi programmi di sala dell'epoca riportano esecuzioni dei potpourri di Danzi, ciò ci fa capire che, a prescindere dalla dedica, erano pezzi piuttosto apprezzati all'epoca¹⁵.

La scelta del tema su cui si basa il brano ricade su una delle arie più famose di Mozart dal *Don Giovanni*. Il *Don Giovanni* è un'opera su libretto di Da Ponte ambientata in Spagna. Il protagonista è don Giovanni, nobiluomo, la cui missione è di sedurre e conquistare il maggior numero possibile di donne, indistintamente dall'aspetto fisico; tant'è che il suo servo, Leporello, tiene una lista delle conquiste di Don Giovanni. All'inizio dell'opera Don Giovanni uccide in duello il Commendatore, padre di Donna Anna, colpevole d'aver disonorato sua figlia. Per tutta l'opera Don Giovanni dimostra la sua immoralità e l'assenza di scrupoli; pur di porre un nome in più alla sua lista è disposto a tutto. L'opera si conclude con l'intervento del fantasma del Commendatore che porta Don Giovanni agli inferi.

¹⁴IMSLP, *List of works by Franz Danzi*

¹⁵Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, pp. 341-342

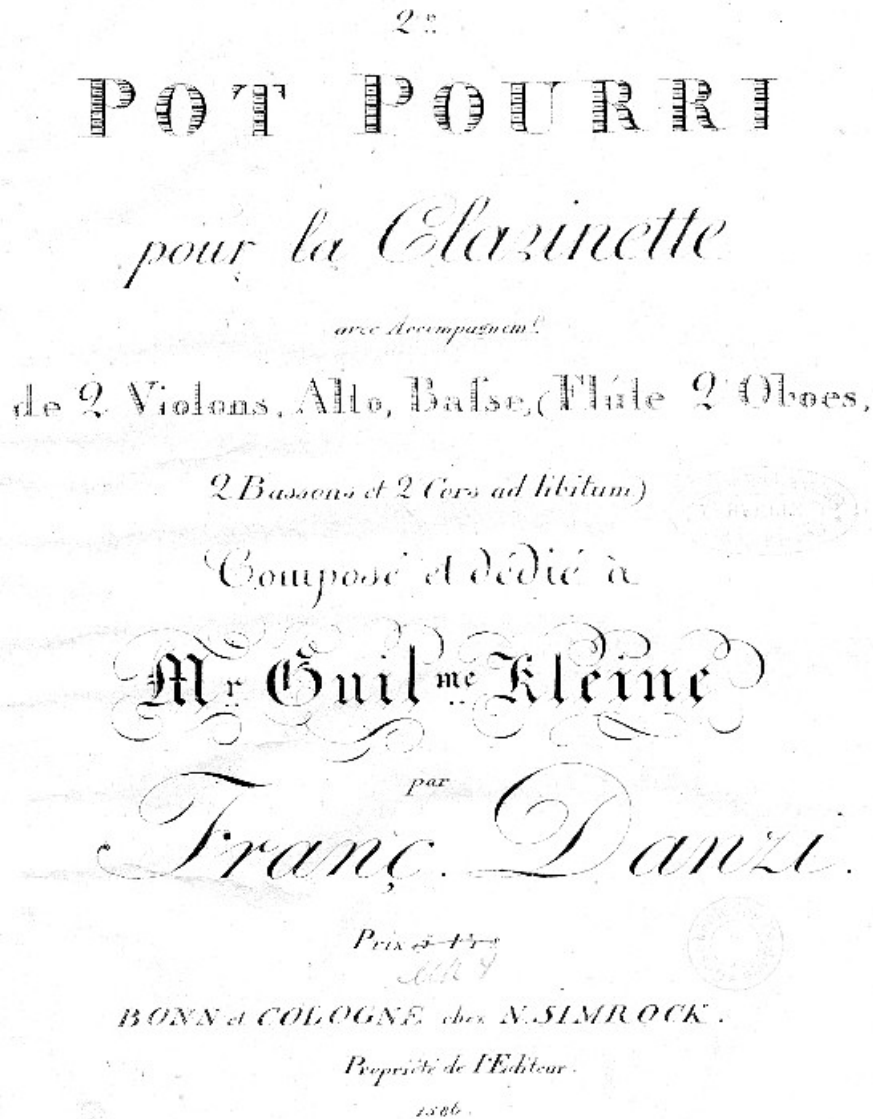


Figura 2.2: Copertina della prima edizione del potpourri n. 2, 1818

Nel primo atto Don Giovanni si imbatte in una festa di matrimonio e decide di sedurre la sposa Zerlina. In questa circostanza, dopo aver mandato via lo sposo Masetto, i due cantano il duetto *Là ci darem la mano*. Sebbene la tonalità originale del duetto sia quella di La maggiore, Danzi ripropone il pezzo in Sib maggiore, preceduto da un'introduzione *Larghetto* il Sol minore di 26 battute. Alla sezione introduttiva segue un *Andantino* in 2/4. Qui si sente il famoso tema *Là ci darem la mano* con alcune modifiche: ovviamente il dialogo e le ripetizioni tematiche presenti nel duetto vengono ridotte in una voce sola. Per esempio la partitura originale nell'opera inizia con 8 battute in cui Don Giovanni espone il tema, e interviene poi Zerlina. In questo caso mancano le 8 battute iniziali e alla parte del clarinetto è assegnata direttamente quella di Zerlina con alcune variazioni ritmiche, alla quale vengono aggiunti gli abbellimenti della parte orchestrale. Ovviamente Danzi è costretto a forzare le ripetizioni tematiche del clarinetto per creare un tema coerente di 24 battute. La struttura del tema del nuovo brano è molto diversa dall'originale operistico. Dieci

battute ricalcano la parte di Zerlina così com'è, dopodiché seguono otto battute che prendono spunto dal materiale tematico originale, ma vengono utilizzate per creare coerenza e concludere il tema con le ultime 6 battute nella maniera in cui è iniziato (si veda fig. 2.3).

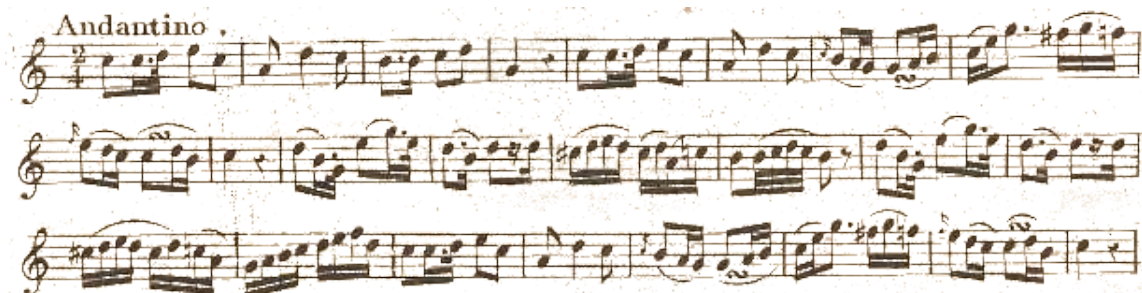


Figura 2.3: Tema dall'*Andantino* del potpourri n. 2

Segue una frase di 8 battute in cui si sente il tema riproposto dall'orchestra preludere alla prima variazione. La prima variazione consiste in una rapida successione di quartine di biscrome che seguono l'andamento armonico del precedente tema, anche l'accompagnamento cambia e si limita a costruire un tappeto armonico di sedicesimi. La maggior parte dei virtuosismi del clarinetto è articolata su intervalli di seconda o piccoli arpeggi sul primo e quinto grado. La variazione fa uso principalmente del registro medio del clarinetto. Seguono 8 battute di intervento dell'orchestra.

La seconda variazione introduce nuovi ritmi; l'accompagnamento dell'orchestra ritorna a una struttura simile a quella del tema e scandisce un andamento per crome. La parte del clarinetto alterna appoggiature sulle note del tema a rapide scale discendenti di biscrome.

A battuta 123 inizia la terza e ultima variazione. Questa volta al clarinetto vengono assegnati ampi intervalli e rapide scalette che evidenziano un grande virtuosismo. Alla fine della variazione Danzi non risolve sul primo grado, ma modula sul sesto grado abbassato, risolvendo quindi in Sol \flat maggiore. Qui seguono otto battute che servono da aggancio alla riesposizione del tema tornando in Sib maggiore. Qui si riprendono le otto battute iniziali del tema con una coda che conferma la tonalità. A battuta 168 l'orchestra interviene per altre otto battute con un repentino cambio di tempo che prelude alla *Polacca* in 3/4 successiva.

A questo punto nella partitura di Mozart la musica cambierebbe nel 6/8 *Andiam, andiam, mio bene*. Danzi decide di assecondare la scelta di un cambio di tempo e del materiale tematico, ma cambia completamente la situazione introducendo una *Polacca* con materiale tematico originale con tanto di sviluppo, ripresa e coda finale.

In questo caso Danzi propone un nuovo tema, sempre in Sib maggiore, di 16 battute. Questa volta si tratta di un tema di carattere strumentale con ampi intervalli e rapide successioni di semicrome, in contrasto con l'*Andantino* molto cantabile di prima. Anche all'orchestra viene dato maggior rilievo, dove non deve sostenere il tipico ritmo di *Polacca* interviene a sostegno del tema e le vengono assegnati dei grandi crescendo. Tra le battute 205 e 235 il clarinetto esegue lo sviluppo del materiale tematico con fare virtuosistico, tipico da concerto. A battuta 243 c'è la ripresa dove vengono eseguite nuovamente le 16 battute del tema, dopo l'intervento dell'orchestra da battuta 267 si assiste ai virtuosismi finali con arpeggi e scale sempre più frenetici che concludono il pezzo.

Capitolo 3

Musica alla corte di Sondershausen

Nel 1808, il Duca Günther Friedrich Karl I di Schwarzburg-Sondershausen commissionò a Louis Spohr un concerto per il direttore della banda di corte Johann Simon Hermstedt. Spohr così scrisse del suo incontro con Hermstedt nella sua autobiografia:

«[...] *Herr Hermstedt*, Direttore della *Harmoniemusik* del Principe Sondershausen, si esibì come clarinettista e attirò a sé una grande attenzione grazie alla sua ammirabile esecuzione. Era venuto a Gotha per chiedermi di scrivergli un concerto per clarinetto, per il quale il *Principe* aveva posto che avrei dovuto dare il manoscritto a Hermstedt, in cambio di una lauta ricompensa. Accettai con piacere: grazie alla straordinaria esecuzione unita allo splendido suono e alla purezza dell'intonazione posseduta da Hermstedt, mi sentii libero di sciogliere le redini della mia fantasia. Dopo che ebbi acquisito familiarità con le tecniche dello strumento grazie all'aiuto di Hermstedt, mi misi a lavorare con zelo e lo completai in poche settimane. Ciò dette origine al Concerto in Mi minore [*sic*]¹ pubblicato alcuni anni dopo da *Kühnel* come op. 26, grazie al quale Hermstedt ottenne così tanto successo nelle sue *tournee* musicali, che si può affermare che la sua fama sia dovuta principalmente a quest'opera. Andai con lui a Sondershausen, alla fine di gennaio, e gli diedi indicazioni su come eseguire il concerto.»²

Il concerto che scrisse Spohr raggiungeva difficoltà di virtuosismi estremi, non atipici nella sua musica in generale, ma venivano posti al clarinetto dei problemi tecnici che prima di allora non aveva mai dovuto affrontare: enormi contrasti dinamici, scale cromatiche, grandi arpeggi e intervalli³. Cionondimeno dalla prefazione della prima edizione del concerto si legge che Hermstedt, lungi dal chiedere a Spohr di semplificare i virtuosismi, preferì perfezionare il proprio strumento aggiungendo

¹Probabilmente si tratta di un po' di confusione nella memoria di Spohr, il suo primo concerto per clarinetto op. 26 è in Do minore, solamente il quarto WoO 20 è in Mi minore, infatti nel paragrafo successivo Spohr analizza nel dettaglio il terzo movimento del suo quarto concerto, l'unico con un *Rondò* basato su temi spagnoli.

²Spohr, *Selbstbiographie*, p. 124

³Rice, *The Clarinet in the Classical Period*, p. 168

un maggior numero di chiavi fino ad ottenere un controllo dello strumento che gli permettesse di eseguire il brano⁴.

La relazione tra Spohr e Hermstedt era basata su una profonda amicizia e stima, si frequentarono per tutta la vita esibendosi spesso insieme. Hermstedt dopo vent'anni dalla composizione del primo concerto continuava a suonare la musica di Spohr. Quest'ultimo scrisse il quarto concerto nel 1828, mettendo in luce la loro lunga e produttiva collaborazione⁵.

3.1 Ludwig Spohr

Sebbene ai più sconosciuta, l'eredità musicale di Ludwig Spohr è davvero di vasta portata. Ben poca della sua musica viene eseguita oggi, ma viene ricordato come uno dei più importanti direttori d'orchestra della prima metà dell'Ottocento, oltre ad essere un innovatore della tecnica violinistica moderna. Fu infatti lui ad inventare la mentoniera per il violino, e fu anche l'ideatore dei numeri di battuta/lettere di prova per la musica stampata. È stato anche tra i primi a introdurre la bacchetta per dirigere.

Ludwig Spohr nacque a Braunschweig, in Bassa Sassonia, il 5 aprile 1784. I suoi genitori lo chiamavano Louis, alla francese, seguendo la moda corrente tra le classi altolocate della Germania alla fine del Settecento⁶. Iniziò a studiare musica sotto la guida dei suoi genitori: il padre Karl Heinrich Spohr, medico e buon suonatore di flauto, e la madre Juliane Ernestine Luise Henke, cantante e pianista. A dargli le prime lezioni di violino fu un certo Dufour e nel 1799, appena quindicenne, entrò a far parte della cappella musicale del Duca Karl Wilhelm Ferdinand di Brunswick; grazie alla sua protezione poté proseguire agevolmente nella sua attività musicale.



Figura 3.1: Louis Spohr

Nel 1802 accompagnò a San Pietroburgo il suo maestro Franz Eck, abile violinista formatosi a Mannheim. In Russia Spohr compose il suo primo concerto per violino. Nel 1804 intraprese il suo primo fortunato giro artistico conclusosi a Gotha con l'offerta della carica di Konzertmeister al posto di F. A. Ernst, morto da poco (1805). Qui conobbe l'allora diciottenne Dorette Scheidler, arpista, e la sposò il 2 febbraio 1806. Attraverso Dorette, Spohr si avvicinò allo studio dell'arpa per conoscerne le tecniche e le possibilità esecutive. Si trovano tracce di quest'esperienza nell'autobiografia di Spohr, a testimonianza della sua creatività e costante ricerca di novità:

«Iniziai immediatamente un diligente studio dell'arpa, per accertarmi personalmente di quali fossero le sonorità più adatte allo strumento. Dal

⁴Rice, *The Clarinet in the Classical Period*

⁵Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*

⁶Brown, *Louis Spohr, a Critical Biography*, p. 3

momento che le costanti modulazioni pervadono le mie composizioni, dovetti familiarizzare con i pedali dell'arpa per essere sicuro di non scrivere brani ineseguibili. In ogni caso mi accorsi che mia moglie possedeva una tale padronanza tecnica da permettermi di scrivere liberamente per l'arpa creando degli effetti completamente nuovi sullo strumento⁷. Dal momento che l'arpa si combinava molto bene con il suono del violino scrissi composizioni principalmente per duo. Successivamente provai a scrivere due Concertanti con l'orchestra, e un trio col violoncello; ma mi parve che l'accompagnamento disturbasse l'equilibrio e abbandonai l'idea.»⁸

La coppia iniziò a studiare le nuove composizioni migliorando notevolmente la propria capacità esecutiva. Ben presto riuscirono a esibirsi girando le varie corti europee.

Nel 1808 conobbe Weber e Beethoven dei quali aveva una grande considerazione e incontrò pure l'allora trentenne Johann Simon Hermstedt. Nello stesso anno compose la sua prima opera drammatica, *Aruna, die Eulenkönigin, Grand Romantische Oper* in tre atti.

Il 15 agosto 1812 Spohr diresse il suo oratorio scritto per l'occasione *The last Judement* nella *Predigerkirche* del Principato di Erfurt in occasione del quarantatreesimo compleanno di Napoleone⁹. Successivamente a Vienna il conte Pálffy gli offrì nel 1813 il posto di direttore d'orchestra del teatro *An der Wien* che tenne fino al 1816, qui ebbe ancora scambi col maestro Beethoven, inoltre tenne numerosi concerti come solista, riscuotendo un enorme successo. L'anno dopo andò in viaggio nelle maggiori città italiane. Nella sua autobiografia scrive molto dell'Italia, delle sue impressioni e riporta diversi fatti di cronaca, tra i quali emerge il racconto di una disavventura del famoso *Bärmann* di Monaco, il clarinettista¹⁰. Durante la sua permanenza in Italia ebbe modo di conoscere Paganini, descrivendone affascinato le capacità il 17 ottobre 1817:

«Ieri Paganini è tornato a Venezia da Trieste, sembrerebbe che abbia rinunciato ad andare a Vienna. Stamattina mi ha fatto chiamare, ho quindi fatto finalmente conoscenza di questa splendida persona, della quale mi hanno raccontato fin da quando sono arrivato in Italia. Nessuno strumentista è mai stato acclamato dalle folle tanto quanto lui, tenendo conto che in Italia non c'è una grande tradizione di *Recital*. [...] Gli intenditori gli riconoscono non poco talento dovuto alla destrezza della mano sinistra, dei suoni a corde doppie e di virtuosismi di ogni tipo; ma la vera cosa che affascina di lui e che lo distingue da un ciarlatano è un gran suono, un lungo colpo d'arco e buon gusto.»¹¹

⁷Successivamente nel testo Spohr descrive di come, attraverso svariati tentativi, avesse scoperto che accordando l'arpa un tono sotto rispetto al violino si otteneva una combinazione timbrica molto interessante. Inoltre, grazie alla minore tensione sulle corde, ciò faceva sì che le corde dell'arpa non si rompessero; cosa piuttosto frequente durante i concerti dell'epoca.

⁸Spohr, *Selbstbiographie*, pp. 95-96

⁹Erfurt, 1806-1814: *Erfurt unter französischer Besetzung*

¹⁰Si dice che *Bärmann* fu invitato a tenere un concerto a Venezia dal conte *Herizo*, ma dopo essere stato invitato e elogiato per le sue qualità di virtuoso non lo fecero suonare, in quanto aveva richiesto un compenso troppo alto. (Spohr, *Selbstbiographie*, pp. 275-278)

¹¹Spohr, *Selbstbiographie*, pp. 279-280

Rientrato dall'Italia passò a Francoforte come direttore d'orchestra del teatro municipale. Qui ebbe modo di mettere in scena le sue opere, prima tra tutte il *Faust* che era stata censurata a Vienna, ma aveva già riscosso grande successo a Praga. Nel mentre continuò i suoi giri di concerti a Parigi e, con successo più decisivo, a Londra dove suonò con la moglie anche a corte. Nel 1821 si stabilì a Dresda, ma l'anno dopo passò a Kassel come *Hofkapellmeister* (maestro di cappella) al servizio del principe elettore Wilhelm II; grazie alle raccomandazioni di Weber. Qui rimase fino al 1859. Nel 1834 morì Dorette Scheidler e nel 1836 Spohr si sposò con la giovane Marianne Pfeiffer, eccellente pianista. Nella ricorrenza del venticinquesimo anniversario della nomina di *Hofkapellmeister* fu eletto direttore generale della musica.

Gli ultimi anni della sua vita furono turbati da contrasti, sembra di origine politica, con il suo signore, il quale gli diminuì la pensione, a cui era stato forzato nel 1857; oltre a negargli la possibilità di assentarsi dalla corte per potersi esibire in altre città. Sembra inoltre che nel 1857 Spohr, a seguito di una brutta caduta, si ruppe il braccio, mettendo fine alla propria carriera di violinista. Nonostante ciò continuò a dirigere fino alla morte che lo colse a Kassel nel 1859.

Alto quasi due metri, Spohr doveva essere una vista imponente sul podio da direttore. Il suo repertorio, molto vasto, abbracciava opere da Bach e Handel a nuovi compositori come Wagner e Berlioz. Fu infatti tra i primi a dirigere *Der fliegende Holländer* (1842) e il *Tannhäuser* (1853).

Sebbene scrisse più di 150 composizioni tra opere, sinfonie, concerti per vari strumenti solisti, sonate, oratori, una messa, trii, quartetti, quintetti, un sestetto, un settimino, un ottetto e un nonetto, ouvertures, potpourri, lieder e opere didattiche, sono ben poche quelle che ad oggi vengono eseguite nelle sale da concerto; sopravvivono i concerti per violino, ben quindici, dei quali i più noti ed eseguiti sono l'VIII, op. 47, il VII, op. 38 e il IX, op. 55¹². Ad essi sono da aggiungere i quattro concerti per clarinetto, parte fondamentale del repertorio romantico clarinettistico.

Massone come il suo idolo Mozart, per tutta la vita Spohr fu famoso per la sua generosità e la profonda personalità. Partecipava attivamente alla vita politica dell'epoca ed era considerato anche un abile pittore e giocatore di scacchi¹³.

3.2 Johann Simon Hermstedt

Johann Simon Hermstedt nacque il 29 dicembre del 1778 a Langensalza, in Turingia, non molto distante da Sondershausen e Gotha. Suo padre fu direttore della banda del reggimento del principe elettore di Sassonia Prinz Clemens.

Simon si formò presso un istituto militare ad Annaberg dove ebbe un primo approccio con la musica attraverso vari strumenti musicali. All'età di quattordici anni andò a Waldheim dove fu allievo di Knoblauch, un musicista della banda cittadina. Questo signore fuggì misteriosamente poco tempo dopo, e Simon iniziò a viaggiare in cerca di un lavoro, arrivando a Colditz dove venne ingaggiato nella banda locale. Nel 1797 tornò a casa per entrare nella banda del padre, e nel 1799, quando il reggimento fu spostato a Dresda, divenne primo clarinetto. Qui Hermstedt prese lezioni di basso figurato e violino, e andò spesso all'opera per ascoltare i cantanti. Nel 1800 il Duca Günther Friedrich Karl I, grande appassionato di musica, invitò la banda

¹²Wikipedia, *Louis Spohr*

¹³Johnston, *Louis Spohr, biography*

ad esibirsi presso la sua corte e ne rimase così colpito che volle istituire una propria banda musicale, con a capo proprio Hermstedt. Tutto ciò suscitò grande entusiasmo nel duca, che iniziò presto a prendere lezioni di clarinetto da Hermstedt, fece costruire un anfiteatro all'aperto per dare concerti pubblici e fece commissionare a Spohr un concerto per clarinetto per Hermstedt.

Così Hermstedt conobbe Spohr e iniziò a lavorarvi insieme. Le sfide tecniche poste da Spohr nei suoi nuovi concerti fecero sì che Hermstedt iniziasse ad aggiungere chiavi al suo strumento, che da cinque arrivò a tredici chiavi; ottenendo uno strumento molto simile a quello messo a punto da Müller¹⁴.

L'esecuzione del nuovo concerto fu un successo e Hermstedt si guadagnò l'appellativo di *primo tra tutti i clarinettisti*. Il 15 gennaio 1810 si esibì a Weimar dove suonò per la prima volta le Variazioni op. 34 su un tema dall'opera *Alruna*¹⁵, composte da Spohr nel 1809; anche qui le sue qualità di esecutore furono pienamente riconosciute e quando Hermstedt tornò a Sondershausen gli fu dato il titolo di Direttore di Musica di corte. Il primo festival musicale tenutosi a Frankenhausen in Germania, vicino a Sondershausen, fu un evento molto importante. Qui venne invitato Hermstedt che per l'occasione chiese a Spohr di scrivere un nuovo concerto. Fu così che il secondo giorno del festival Hermstedt, diretto dal compositore, eseguì il concerto in Mi♭ maggiore op. 57. Ad agosto sempre del 1810 Hermstedt andò a Lipsia, dove suonò nuovamente le variazioni su *Alruna* e il secondo concerto. Negli anni seguenti Simon continuò a viaggiare in tutta Europa tornando periodicamente a Sondershausen. In occasione del festival di Frankhausen del 1811 Spohr compose per Hermstedt il *Potpourri* op. 80 su due temi dell'*Operfest* di Winter.

Hermstedt ottenne sempre grandi successi, una delle sue qualità era quella di non perdere mai il controllo della situazione, e anche quelle rare volte che succedeva riusciva subito a far fronte ai problemi che gli si presentavano. Nella sua autobiografia, Spohr, riporta proprio un esempio di questa situazione verificatasi il 24 agosto 1811 ad un concerto tenutosi ad Altona presso la casa di un ricco benefattore:

«Dopo che la compagnia era rimasta a tavola per due ore, iniziammo a bere champagne, eravamo così allegri che nessuno si ricordò del concerto che dovevamo fare. Il terrore quindi fu generale, quando arrivò improvvisamente un messaggero e ci riferì che il pubblico, numeroso, stava aspettando impazientemente l'inizio del concerto. Tutti si affrettarono verso il salone dei concerti; sebbene in realtà nessuno fosse più in uno stato adatto ad un'esecuzione pubblica. [...] L'orchestra di dilettanti di Altona, che doveva fungere da supporto agli artisti invitati, era già pron-



Figura 3.2: J. S. Hermstedt

¹⁴Iwan Müller (1786-1854) fu clarinettista, compositore e sviluppò a Parigi un suo modello di clarinetto detto *clarinette omnitonique* che permetteva, grazie alle sue tredici chiavi, una fluidità tecnica maggiore rispetto ai clarinetti a sei chiavi del tempo. Da Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 181-184 e Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 82

¹⁵Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 128

ta e il concerto iniziò immediatamente con un'Ouverture di Romberg¹⁶ diretta da lui stesso. Lui, che veniva sempre ingiustamente accusato di staccare tempi troppo lenti nelle sue composizioni, questa volta diresse con così tanta energia l'*Allegro* della sua Ouverture che i poveri dilettanti non riuscirono a stargli dietro. [...] Mia moglie ed io dovevamo eseguire una Sonata per arpa e violino, che come al solito avremmo eseguito senza spartito davanti. Proprio quando eravamo seduti e stavamo per iniziare, mia moglie, che in tutte le altre occasioni era l'autocontrollo fatto a persona, mi sussurrò con ansia: "Per l'amor del cielo Louis, non riesco a ricordare quale Sonata dobbiamo eseguire, né come inizi!". Le sussurrai all'orecchio l'inizio della melodia, e la riportai alla sua solita calma. La nostra esecuzione procedette poi senza intoppi fino alla fine, ricevendo grandi applausi. [...] Hermstedt seguì con una mia difficile composizione. Lui, che quando appariva in pubblico suonava con scrupolosa precisione, incoraggiato all'avventatezza dai fumi dell'alcol aveva montato sul bocchino una nuova ancia mai provata prima, parlandomene con orgoglio mentre salivamo sul palco. Da subito non presagii nulla di buono. Il Solo della mia composizione si apriva con una nota prolungata, che Hermstedt iniziava pianissimo aumentandone per gradi l'intensità, suscitando sempre un grande effetto sul pubblico. Questa volta la iniziò come al solito, catturando l'attenzione del pubblico. Ma appena prima di raggiungere il massimo dell'intensità l'ancia si inarcò, producendo un suono acuto simile allo stridulo verso di un'oca. Il pubblico rise e il Virtuoso, tornato improvvisamente in sè, impallidì con orrore. Tuttavia si riprese presto, ed eseguì il resto del pezzo con la sua solita brillantezza, così che alla fine non mancarono applausi entusiasti.»¹⁷

Weber ebbe modo di incontrare ed ascoltare Hermstedt quando si trasferì alla corte di Gotha, il 28 settembre 1812. Così scrive Weber sul suo diario:

«Hermstedt mi ha chiesto di scrivergli un concerto e di essere l'unico a poterlo eseguire per due anni¹⁸, mi ha proposto in cambio dieci Luigi d'oro. Gli ho promesso di scriverne uno.»¹⁹

E poi:

«Hermstedt ha suonato benissimo. Un suono denso, quasi soffocante. È in grado di sormontare tremende difficoltà, a volte completamente contro la natura dello strumento, ma non sempre bene. Anche una piacevole espressione. Ha molte frecce al suo arco, tutte molto buone. Ma manca di quell'omogeneità di suono tra i vari registi e la struggente espressività che è caratteristica di Baermann.»²⁰

¹⁶Bernhard Heinrich Romberg (1767 – 1841) fu violoncellista e compositore. Beethoven lo conobbe e ne lodò le qualità di musicista. Fu anche innovatore della tecnica violoncellistica ed apportò numerose modifiche alla forma dello strumento, oltre che uniformare la notazione per violoncello alle tre chiavi che si usano oggi.

¹⁷Spohr, *Selbstbiographie*, p. 155-156

¹⁸La richiesta dell'esclusiva era una caratteristica di Hermstedt; grazie a ciò ottenne l'esclusiva sui concerti di Spohr per tutta la vita, permettendo all'autore di pubblicare solo gli opus. 26, 57, 80 e 81.

¹⁹Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 86

²⁰Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 78

Così Weber suggerì a Hermstedt di ascoltare i cantanti d'opera per migliorare la sua capacità interpretativa oltre che l'uniformità del suono. Nonostante Hermstedt avesse già studiato lo stile dei cantanti il suggerimento di Weber non passò inosservato, e quando i due si rincontrarono prima nel 1815 e poi nel 1821 Weber osservò un notevole miglioramento.

Il paragone con Baermann invece richiede un discorso a sé stante. Infatti nel corso della loro vita Hermstedt e Baermann vennero spesso confrontati e messi in risalto per essere i migliori clarinettisti dell'epoca. A Francoforte sul Meno capitò l'irripetibile esperienza di ascoltarli entrambi a distanza di due settimane uno dall'altro nel 1819 e primeggiò Hermstedt. Ma quando quest'ultimo si esibì a Monaco, città natale di Baermann il giornale *Zeitung für die elegante Welt* scrisse:

«Il nostro Baermann è il primo tra tutti i clarinettisti e rimane a tale posto, ma pensiamo che l'abilità di Hermstedt sia tale da non poterlo definire secondo, poiché si tratta di un grande artista. La libertà dell'arte è tale da avere abbastanza spazio per più talenti che si esibiscono contemporaneamente e i confronti lasciano il tempo che trovano.»

O ancora altri commenti di Backofen²¹ e anche Spohr ci fanno intendere delle straordinarie doti di Hermstedt, seppure ogni tanto si trovi qualche critica relativa alle scelte interpretative un po' troppo esuberanti. Scelte che però fanno emergere la personalità vispa e cordiale di Hermstedt.

Del terzo concerto di Weber oggi non ci rimane nulla, seppure, secondo Max Maria von Weber, il figlio di Carl, completò la composizione del concerto e un'altra opera entro il 17 agosto 1814. L'unica composizione di Weber che non riporta una dedica a Baermann è il *Duo Concertante* op. 48 e secondo alcuni sarebbe questa l'opera dedicata a Hermstedt. Ma il Duo non fu completato prima del 1816, e la prima esecuzione risale al 1823.

Sempre durante il 1814, in occasione del Congresso di Vienna si tennero numerosi concerti presso i saloni aristocratici, ciò diede modo a Hermstedt di incontrare Beethoven. In occasione di questi concerti Spohr scrisse la *Fantasia con Variazioni su un Tema di Danzi* op. 81.

Altri compositori che si avvicinarono a Hermstedt furono Max Eberwein, che gli dedicò ben tre concerti, Albert Methfessel gli scrisse un concerto e Andreas Späth, che gli scrisse delle variazioni per clarinetto e quartetto d'archi. Hermstedt incluse queste composizioni nel suo repertorio e le ripropose spesso nei vari concerti, nonostante di solito fossero oggetto di critiche. Oltre a ciò durante i suoi viaggi Hermstedt ebbe modo di incontrare altri virtuosi del clarinetto oltre a Baermann. Capitò, nel 1812, che Crusell fu invitato alla corte di Sondershausen, e dopo aver dato un concerto chiese a Hermstedt di suonargli qualcosa, e ne rimase talmente stupito da rivalutare la sua capacità di clarinettista e lo stesso avvenne quando incontrò Iwan Müller nel 1820.

Nella primavera del 1821 Hermstedt chiese a Spohr di scrivergli un nuovo concerto, che avrebbe dovuto suonare nella prossima estate. Spohr acconsentì e in poco tempo compose il suo terzo concerto per clarinetto in Fa minore. Riuscì inoltre a farlo avere a Hermstedt in tempo per poterlo imparare per l'occasione, ma a causa

²¹Johann Georg Heinrich Backofen (1768 - 1830) fu un clarinettista e compositore. All'epoca Backofen godeva di gran fama, era rinomato per le sue doti di virtuose di clarinetto, flauto, arpa e corno di bassetto

di un potente temporale che compromise la situazione il concerto venne annullato. La prima esecuzione del nuovo concerto avvenne a metà ottobre a Berlino, eseguito assieme al Concertino di Eberwein. Negli anni successivi Hermstedt continuò a dare concerti nell'area intorno a Sondershausen. Nel 1828 ad Halberstadt diede un concerto il 4 giugno, qui l'ormai cinquantenne Hermstedt diede prova di non aver perso alcuna capacità col passare degli anni.

Nel frattempo Spohr stava scrivendo il quarto e ultimo concerto per clarinetto in Mi minore scritto per clarinetto in La. Oltre ad essere cosparso di armonie più innovative rispetto ai precedenti concerti, il concerto in Mi minore presenta un caratteristico terzo movimento in forma di *Rondo al Espagnol*:

«La terza parte di questo Concerto è un *Rondo* spagnolo, le melodie di questo movimento non sono mie, ma autenticamente spagnole. Le sentii da un soldato spagnolo che ospitai a casa mia e che cantava accompagnandosi alla chitarra. Annotai le melodie che mi piacquero e le usai per il mio *Rondo*. Inoltre, per dare un carattere più spagnoleggiante, copiai l'accompagnamento chitarristico così come lo eseguiva il soldato e lo affidai all'orchestra.»²²

La prima esecuzione di questo concerto ebbe luogo il 12 giugno 1829 a Nordhausen. Hermstedt, accompagnato da un'orchestra di 110 elementi, non diede il meglio di sé; sembra che il quarto concerto non gli piacque, infatti lo eseguì soltanto un'altra volta, cinque anni più tardi a Sondershausen.

Dopo questa esibizione i concerti tenuti da Hermstedt diminuirono. Si esibì nuovamente a Lipsia nel 1832, dove ebbe l'occasione di ascoltarlo la tredicenne Clara Wieck e nel 1833 al festival di Mühlhausen. Nel 1835 il Duca di Sondershausen passò il trono a suo figlio che si era appena sposato con la Principessa Matthilde di Hohenlohe-Oeringen. Seguirono molti cambiamenti. A corte venne costruito un nuovo salone da concerti e la Principessa Matthilde dimostrò un grande interesse per la vita musicale di corte. Nel 1837, su richiesta della Principessa, Hermstedt commissionò a Spohr dei pezzi per soprano, clarinetto e pianoforte. In poche settimane Spohr portò a termine le sue Sei *Songs* op. 103, dedicate alla Principessa e ricevette in cambio un anello molto costoso.

Il 22 aprile 1837 il Duca Günther Friedrich Karl I morì, un duro colpo per Hermstedt. Il quale continuò con i suoi doveri di corte fino al 1839, andando poi in pensione. Dopo il suo ritiro Hermstedt diede ancora qualche concerto pubblico fino a che, nel 1846 si ammalò di un grave male alla gola, attribuito all'attività musicale troppo intensiva. Così morì l'11 agosto 1846. Al suo funerale suonò la banda di Sondershausen e fu sepolto nelle cripte del castello, non troppo lontano dalla sala da concerti che esiste ancora oggi.

3.2.1 Gli strumenti di Hermstedt

Come abbiamo detto Hermstedt aggiunse chiavi al clarinetto fino a tredici per poter eseguire con rapidità e facilità i passi tecnici dei concerti di Spohr. Cosa che del resto avevano fatto a loro volta anche Crusell, che suonava su uno strumento a undici chiavi, e Baemann, che aveva un clarinetto a dieci chiavi. Oltre a ciò si sa che nel 1820 Hermstedt conobbe Johann Göttingen Streitwolf, un costruttore di strumenti

²²Spohr, *Selbstbiographie*, p. 124

musicali; a cui commissionò la costruzione dei propri strumenti e di quelli del Duca di Sondershausen. A Streitwolf venne inoltre affidata la manutenzione degli strumenti della banda di Sondershausen. A giudicare da un inventario redatto nel 1820 si sa che Hermstedt possedeva clarinetti di vari tagli: in Sib, in Do, in Re, in Fa e in Mib. Ai quali bisogna probabilmente aggiungere un clarinetto in La, dal momento che Hermstedt suonava spesso le composizioni di Mozart.

Durante la sua visita a Berlino nel 1821 Hermstedt suonava con un'imboccatura in argento, estratto dalle miniere nella catena montuosa di Harz, e fissava le ance con una legatura in metallo. Si dice che il suono di questo bocchino fosse di qualità superiore a quello in legno di Baermann, anche se con l'argento non era possibile ottenere un vero pianissimo. Si ha inoltre testimonianza da un concerto tenutosi a Lipsia nel 1832 che Hermstedt suonasse con un bocchino che si potesse avvitare al barilotto e nel punto di innesto tra il pezzo superiore e quello inferiore era possibile allungare il clarinetto per cambiare da clarinetto in Sib a clarinetto in La.

3.3 Variazioni sull'opera *Alruna*

La nascita e il destino di quest'opera sono abbastanza infelici, purtroppo non ci è rimasta alcuna traccia del libretto, librettista e tantomeno della musica, se non il tema di queste variazioni. Nell'autobiografia di Spohr, l'autore racconta la genesi dell'opera e di come questa sia presto caduta nel dimenticatoio:

«In quel periodo [1808], un giovane poeta, studente di teologia, mi chiese di mettere in musica un'opera che aveva scritto, e accettai con piacere, per cimentarmi nella composizione drammatica. Il nome dell'opera era *Alruna, die Eulenkönigin*²³, questa si basava su leggende popolari con un soggetto molto simile alla *Donauweibchen*²⁴, opera molto in voga a quei tempi. Mi misi subito a lavoro e finii i tre atti dell'opera prima che l'anno finisse. Dopo che feci rappresentare alcune scene a Gotha con successo mi sentii nella condizione di presentare l'opera al teatro di corte a Weimar. Andai là di persona sperando di ottenere una recensione favorevole da *Herr von Goethe*, il direttore artistico del teatro, e *Frau von Heigendorf*, la *prima donna* e amante del Duca. Al primo diedi il libretto, alla seconda la musica. [...] [*Frau von Heigendorf*] promise di far sì che l'opera venisse accettata e, dal momento che sapevo che la cosa dipendeva solo da lei, tornai a Gotha speranzoso. Dopo alcuni mesi iniziò lo studio dell'opera e fui invitato a dirigerla. Tornai così a Weimar, questa volta in compagnia dell'autore del libretto.

Dal momento che avevo scritto diverse composizioni dopo aver completato l'opera, questa era in qualche modo svanita dal mio ricordo, e quindi pensai che avrei dovuto essere in grado di giudicarla in maniera imparziale. Perciò ero preoccupato sull'impressione che ne avrei avuto. La prova ebbe luogo in una sala a casa di *Frau von Heigendorf*. Tra il pubblico c'erano *Herr von Goethe*, Wieland e una serie di appassionati di musica

²³lett.: la regina dei gufi.

²⁴lett.: la Ninfa del Danubio

del luogo. I cantanti avevano ben studiato le loro parti e l'orchestra, che già aveva effettuato una prova, suonò bene sotto la mia direzione.»²⁵

L'opera riscosse un consenso generale. A Goethe piacque molto la musica, influenzata da *Die Zauberflöte* e *Don Giovanni*, ma criticò la metrica del libretto. I dialoghi, scritti in metro giambico, non andavano bene così com'erano e fu necessario riscriverli. Questa richiesta mise in difficoltà il librettista, il quale impiegò diverso tempo per sistemare il testo.

«Ad eccezione di alcuni *Numeri* la mia musica alla prova di Weimar non mi piacque tanto quanto al pubblico e mi domandai se fossi effettivamente in grado di scrivere musica drammatica. Per questa ragione l'opera mi divenne sempre più indifferente, e mi compiacqui di sapere che la sua rappresentazione a teatro venne cancellata. Alla fine il pensiero di vedere quest'opera rappresentata e pubblicata mi fu così sgradevole che decisi di ritirare parti e partitura. La sola eccezione fu per l'*Ouverture* che venne pubblicata come op. 21 da *André* a Offenbach.»²⁶

L'Overture *Alruna* fu eseguita per la prima volta il 17 ottobre 1809 a Lipsia in occasione di un concerto con opere di Louis Spohr al Gewandhaus e ottenne un discreto successo.

Il titolo completo del brano è *Variazioni su Euer Liebreiz, eure Schönheit* in Sib maggiore dall'opera *Alruna*, pubblicate postume come WoO 15. Si sa che Hermstedt eseguì sicuramente in almeno due occasioni le *Variazioni* composte nel 1809. La prima volta vennero eseguite il 15 gennaio 1810 a Weimar. La seconda fu a Lipsia nell'agosto dello stesso anno²⁷. Nei vari programmi di sala dei concerti tenuti da Hermstedt si trova però spesso la semplice dicitura *Variazioni*, senza meglio specificare, viene quindi spontaneo pensare che questo pezzo venne eseguito anche altre volte. Tesi avvalorata dal fatto che successivamente Hermstedt scrisse un arrangiamento di queste variazioni per quartetto d'archi e clarinetto, pubblicato da *Peters* nel 1828²⁸.

La composizione inizia con un *Adagio* in Sib minore, per otto battute l'orchestra prelude all'entrata del clarinetto, con una struttura armonica e contrappuntistica simile a quella dell'*Adagio* introduttivo dell'*Ouverture*, seppure in diversa tonalità. Alla nona battuta interviene il clarinetto introducendo una melodia operistica molto cantabile e romantica, probabilmente materiale ripreso dall'opera. L'accompagnamento orchestrale cambia, adesso consiste di semplici accordi ribattuti e scandisce ritmi semplici. A battuta diciotto l'incipit tematico del clarinetto viene ripreso dall'orchestra e il clarinetto, variando, interviene a completare la frase dell'orchestra. Tra le battute ventidue e ventotto il clarinetto insiste con trilli e ampi arpeggi sul V grado di Sib minore, l'orchestra poi dalla battuta ventinove alla trentacinque continua su un pedale di Fa la sezione che funge da ponte tra l'*Adagio* in Sib minore e l'*Allegretto* in Sib maggiore.

Il tema introdotto dall'*Allegretto* è di 24 battute ed è imperniato su appoggiature armoniche a cavallo delle varie battute. Le prime otto battute del tema confermano

²⁵Spohr, *Selbstbiographie*, pp. 115-116

²⁶*ivi* p. 117

²⁷Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 364

²⁸*ivi* pp. 128-129

la tonalità di partenza, le successive otto battute partono dal VI grado dell'armonia per arrivare al V. Seguono altre otto battute spezzate a metà con una corona sul V grado. Per ogni sezione di questo tema l'accompagnamento cambia: all'inizio scandisce i movimenti per ottavi (battute 37 - 44), poi diventano semicrome e terzine di semicrome (battute 45 - 52). Nelle otto battute conclusive del tema l'accompagnamento torna a scandire gli ottavi. Tra la fine del tema e la prima variazione interviene l'orchestra per quattro battute. All'oboe il compito di anticipare la variazione con la scansione in terzine dell'ultima battuta.

La prima variazione consiste nella classica suddivisione del tema in terzine. Sono sempre 24 battute con la stessa divisione precedente, il tema, seppur molto fiorito, è ancora riconoscibile. Questa volta sulla corona al V grado Spohr inserisce una cadenza che rapidamente esplora l'intera estensione dello strumento. Anche questa volta la variazione si conclude con quattro battute dell'orchestra, ovviamente variate rispetto a prima.

Segue una variazione con la dicitura *Più lento*. Questa volta il materiale tematico viene riproposto a ottave diverse arricchito da rapidi arpeggi e fioriture. In questa variazione l'orchestra interviene maggiormente, soprattutto ai legni è affidato il dialogo col solista. Le quattro battute che precedono la corona sul quinto grado vedono l'intervento dell'orchestra senza il solista, che riprende dopo la corona per concludere il tema.

A battuta 119 si ritorna al *tempo primo*, però questa volta in Sol minore. Interessante è il fatto che questa volta non è il solista a intervenire per primo, bensì l'orchestra che vede coinvolti tutti gli strumenti in un forte. Questa volta l'accompagnamento è più omogeneo, sebbene dinamico, con un andamento per terzine di sedicesimi. L'intervento dura fino alla battuta 126, dove poi l'orchestra si annichilisce ed entra il solista. Qua si possono riconoscere alcuni frammenti del tema, che però è stato rimaneggiato e ha perso la sua struttura iniziale. Tra battuta 131 e 141 la nuova melodia si sviluppa prima su una progressione e poi su una cadenza che ci porta al VI grado di Sol minore, si torna poi al V grado di Sol dopo che il clarinetto tra le battute 142 e 149 effettua una successione di rapidi arpeggi. Le battute che seguono fino alla 159 insistono su un pedale di Re, inoltre il motivo tematico torna all'orchestra e al clarinetto sono affidate successioni di scale cromatiche. Dopodiché le battute fino alla 165 consistono in una sorta di cadenza accompagnata che prelude alla variazione finale e la ripresa del tema.

Come ogni tema e variazioni che si rispetti la variazione finale consiste nella successione di scale e arpeggi funambolici che dimostrano l'abilità del solista, l'orchestra riespone il tema iniziale passandoselo tra i vari strumenti da battuta 190 alla fine del pezzo la coda è costruita principalmente su un pedale di Sib dove appaiono saltuariamente incisi ritmici che rievocano il tema.

Capitolo 4

La scuola italiana

La tradizione clarinetistica italiana ha origini antichissime, infatti risale agli ultimi anni del Settecento. Si caratterizza per la focalizzazione dello strumentista sulla cantabilità della frase musicale per sottolinearne la potenza espressiva e la purezza di suono. Non è un caso parlare di cantabilità laddove, in quegli anni, si poteva contare una gran quantità di compositori d'opera (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Ponchielli...) in una terra riconosciuta oggettivamente come la patria del *belcanto*. Tutta questa gran tradizione canora, che affonda le proprie radici in autori come Caccini e Scarlatti, non poté passare inosservata agli strumentisti, che se ne appropriarono riportandola sui loro relativi strumenti, per poi unirla al virtuosismo strumentale entrato di moda sempre in quel periodo¹.

È in questo contesto che nascono e si formano le prime classi di clarinetto nei conservatori della penisola; tra le più importanti si vedranno nel dettaglio quella di Palermo (la prima istituita in assoluto), e quella milanese alla quale appartenne Luigi Bassi.

4.1 Al Sud

La prima classe di clarinetto d'Italia venne istituita a Palermo nel 1756², sotto la guida del maestro Raffaele Aquila “*con lo stipendio annuo di onze 12*”³. Al tempo non venivano istituiti concorsi per le cattedre di conservatorio, ma era l'amministrazione ad eleggere i docenti; si assistette dunque a una notevole successione di docenti dovuta ai loro impegni e spostamenti. A Raffaele Aquila susseguirono musicisti di talento come Giuseppe Rosciglio, Francesco Ballo e Vincenzo Leone. Il primo maestro nominato in seguito ad un concorso fu il palermitano Carmelo Micalizzi, che dal 1882 al 1911 tenne la cattedra. Seguirono il milanese Pietro Mari per tre anni e Ulderico Perilli a partire dal 1913. Quest'ultimo si era diplomato nel 1895 a Roma sotto la guida dei maestri Guglielmo Spina e Aurelio Magnani (il quale dedicò al suo allievo la composizione *Divertissement n 1*⁴). Durante la sua permanenza al Conservatorio di Palermo il maestro Perilli ricoprì anche il ruolo di primo clarinetto nell'orchestra del Teatro alla Scala di Milano. Fece anche parte dell'Orchestra dei

¹Thrasher, *The Clarinetist-Composers of Nineteenth-Century Italy: An Examination of Style, Repertoire and Pedagogy*

²Amore, *Clarinetti e Clarinettisti in Italia, Articoli e recensioni dall'Ottocento ad oggi*

³Pace, *Ancie battenti: Storia, fisica, letteratura*

⁴Amore, *Letteratura Italiana per Clarinetto - Storia, analisi, discografia e curiosità*

Concerti al Teatro della Regina a Londra e fu apprezzato soprattutto per la qualità del suo suono.

4.2 Al Nord

Il Real Conservatorio di Musica a Milano venne inaugurato il 3 settembre 1808; con quattordici corsi, tra cui anche quello di clarinetto. Il livello musicale dei docenti era tale da garantire un'elevata professionalità e grande prestigio alla scuola, infatti si trattava di musicisti che ricoprivano i ruoli principali nei maggiori Teatri della città. La prima classe di clarinetto e corno di bassetto fu affidata al maestro Giuseppe Adami (1761-1820)⁵, il quale ricoprì il ruolo di primo clarinetto nelle orchestre del Teatro alla Scala (1803-1815) e del Teatro della Canobbiana (1807-1813). Così si esprimeva su di lui Brentano de Grianty⁶:

«Adami di Torino, parimenti già al servizio del nostro Teatro, gode la reputazione del primo clarinetto d'Italia[...]»⁷

Nel 1815 gli successe il suo allievo Benedetto Carulli (Olginate 1797- Milano 1877) iscritto alla classe di Adami nel 1809 e tenne il concerto di diploma il 19 settembre 1816, a cui presenziò addirittura Spohr⁸. Dopodiché gli venne assegnata la classe di clarinetto, prima provvisoriamente (fino al 1827) poi definitivamente fino al 1873. Didatta, primo clarinetto dell'Orchestra alla Scala (fino al 1852), fu anche autore di Fantasie, Duetti, Divertimenti per clarinetto e oboe e del *Terzetto per due clarinetti e fagotto op. 1*.

Nel 1827 le classi di fagotto, oboe e flauto, che fino ad allora erano state tenute da un solo insegnante, vennero divise e affidate rispettivamente a Cantù, Yvon e Rabboni, anch'essi prime parti dell'Orchestra alla Scala; i quattro grandi artisti che si ritrovavano poi a suonare insieme vennero soprannominati "Quartetto Celebre"⁹. A proposito dell'abilità di Carulli si trovano testimonianze nelle cronache dell'epoca, così si scrive sul giornale *I Teatri* a Milano nel 1829:

«Meritò pure applausi suoi proprii il sig. Carulli, Professore di clarinetto, nell'*a solo* che precede l'aria di *Caritea*¹⁰ nel second'atto»¹¹

⁵Il titolo di professore fu accettato solo il 12 novembre del 1837 con Sovrana Risoluzione. (Meloni, *il clarinetto*)

⁶Carlo Brentano Grianta, che già nella Milano austriaca si firmava alla francese "de Grianty", fu proprio colui che promosse l'idea della fondazione dei Conservatori di musica al Nord Italia. Ricoprì il ruolo di *Direttore generale dei regi teatri e degli spettacoli* nell'area milanese. (Daolmi, «Alle origini del Conservatorio di Milano»)

⁷Meloni, *il clarinetto*

⁸Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 67

⁹Il loro successo è dovuto principalmente alla scelta di un buon repertorio basato su opere di Bellini, Donizetti e Rossini da Amore, *La Scuola Clarinettistica Italiana: Virtuosi e Didatti* e anche Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*

¹⁰*Caritea, regina di Spagna, ossia La morte di Don Alfonso re di Portogallo* è un'opera in due atti di Saverio Mercadante scritta nel 1826 su libretto di Paolo Pola. L'opera destò un «vero entusiasmo» e per molti anni ottenne la stessa accoglienza in tutti i teatri italiani. (Wikipedia, *Caritea Regina di Spagna*)

¹¹[Milano, *I Teatri*, 1829, Tomo III, Parte I, p.302] (Amore, *Clarinetti e Clarinettisti in Italia, Articoli e recensioni dall'Ottocento ad oggi*)

Per le edizioni Ricordi, curò la prima edizione italiana del celebre Metodo per clarinetto di J. X. Lefevre (1763 - 1829). Dopo la morte del padre, dal 1830 al 1832, diresse le edizioni musicali Carulli - fondate dal padre nel 1822 e assorbita dalla Ricordi nel 1833 - con le quali, oltre a gran parte delle sue composizioni, pubblicò musiche dei maggiori virtuosi e compositori dell'epoca. Nella classe di Carulli si diplomarono diversi eccellenti clarinettisti che ne continuarono la tradizione a Milano: Ernesto Cavallini, il “*Paganini del clarinetto*” e Luigi Bassi.

4.2.1 Ernesto Cavallini

Avvicinatosi allo studio del clarinetto all'età di nove anni studiò dal 1816 al 1824 sotto la guida di Benedetto Carulli al Conservatorio di Milano. Appena terminati gli studi, si distinse fin da subito per il proprio talento e l'inventiva musicale: ne è testimonianza la recensione del *Teatro. Giornale drammatico, musicale e coreografico* di un concerto tenutosi in una sala del ridotto del Teatro alla Scala; qui Cavallini eseguì alcune sue variazioni su un tema di Weigl:

«[...] la scuola di questo allievo del nostro Regio Conservatorio è veramente italiana e quindi perfetta. Egli sa conoscere e calcolare l'effetto sempre sicuro del genere largo e spianato. È assai lodabile l'artificio con cui egli colorisce, sostiene e lega le voci non meno perfetto musicista, sa piacere tanto nel difficile quanto nell'affettuoso. Il Cavallini possiede i più bei doni della natura: quelli dell'arte già lo hanno reso distinto, che gli manca dunque per esser detto artista di primo ordine?»¹²



Figura 4.1: Ernesto Cavallini

In seguito fu clarinettista al Teatro Re di Milano (1827-1831), al Teatro La Fenice di Venezia (1828), al Teatro Carcano di Milano (1829), nella banda musicale di un reggimento piemontese (1829-1830), al Teatro della Canobbiana (1831-1852) e al Teatro alla Scala di Milano (1831-1852). Contemporaneamente effettuò numerose *tournée* concertistiche in tutta Europa, suonando spesso con grandi virtuosi del calibro di Liszt e Bottesini, riscuotendo sempre enormi successi. Ne è testimonianza un articolo relativo a un concerto parigino pubblicato ne *La Gazzetta musicale di Napoli* nel 1853:

«L'esimio clarinettista elesse ad arena la sala degli Italiani, e la sera de' 2 andante fece di sé lieti i frammezzi della Sonnambula: il successo fu unanime, colossale, strepitoso. Né vi dirò gli evviva, gli applausi, le lodi e le chiamate, né vi narrerò l'entusiasmo quasi frenetico dieci o dodici volte scoppiato in urlo [...]. Gli esperti han biasimata la imperfezione dello strumento, e questa invero sembra non solo evidente, ma

¹²Amore, «Le musiche per Clarinetto di Ernesto Cavallini e la loro diffusione in Italia durante l'Ottocento»

poco perdonabile dopo i tanto ammirati impegliamenti qui indotti nella contestura da Boehm e da altri. Ma che cavata! Che portamento! Che flebile maestria! Che arditezza precisa di stile! Che inimitabile italianità di canto!»¹³

Nel 1842 si esibì per la *Société des Concerts du Conservatoire de Paris* e venne eletto membro dell'*Accadémie des Beaux-Arts*¹⁴. Lo stesso anno, così come nel 1845, lo si poté ascoltare alla *London Philharmonic Society*¹⁵. Fu in occasione di uno di questi concerti londinesi che Henry Lazarus¹⁶ in piena ammirazione lo definì “il Paganini del clarinetto”¹⁷. Nel 1852 fu invitato nell'orchestra italiana dell'Opera di San Pietroburgo, dove suonò col celebre pianista russo Anton Rubinstein e tre anni più tardi venne nominato dallo Zar solista degli Imperiali Teatri e maestro al Liceo di musica di San Pietroburgo. Conservò quel posto per 15 anni, continuando a dare concerti in tutta Europa. Nel 1862 partecipò alla prima rappresentazione dell'opera *La Forza del Destino* di Verdi il quale, ammaliato dal suono di Cavallini, gli dedicò l'assolo introduttivo del terzo atto¹⁸. Dal 1862 accettò, su invito di Rubinstein, l'insegnamento del clarinetto al Conservatorio di San Pietroburgo, restandovi a insegnare fino al 1868¹⁹. Nel 1870 tornò a Milano, dove divenne professore al Conservatorio fino alla sua morte avvenuta nel 1874.

Nel corso della sua vita compose diversi pezzi da concerto. Gli si deve una Fantasia su alcuni motivi de *La sonnambula* di Bellini, delle variazioni su *Il carnevale di Venezia* per clarinetto in Mib, *Fiori Rossiniani* un omaggio a Rossini, 30 capricci per clarinetto solo e molto altro. Inoltre scrisse diverse opere didattiche per clarinetto e il primo metodo per clarinetto edito in Russia. Malgrado suonasse con un clarinetto a 6 chiavi, la sua tecnica era così brillante che nessuno ebbe mai a ridirne, d'altronde Cavallini preferiva quello strumento perché gli permetteva di emettere suoni più melodiosi.

4.2.2 Luigi Bassi

Poco si sa della vita di Bassi. Nato a Cremona nel 1833, dal 1846 al 1853 studiò con Benedetto Carulli al Conservatorio di Milano. La sua prima esibizione da solista documentata ebbe luogo nel settembre del 1852 in un concerto al Teatro Santa Radegonda di Milano, dove eseguì la composizione di Ernesto Cavallini *Fiori Rossiniani*. Un articolo è stato scritto su questa esibizione nel giornale *Gazzetta Musicale di Milano*, in cui l'autore diceva: “[Luigi Bassi] dimostra una sorprendente maestria per uno studente di Conservatorio”²⁰.

Dopo il diploma si ha notizia che Bassi si esibì regolarmente come solista. Nella già citata *Gazzetta Musicale di Milano*, un critico scrive che Bassi suonò delle va-

¹³Napoli, *Gazzetta Musicale di Napoli*, 1853, numero 5, p. 38. (Amore, *Clarineti e Clarinettisti in Italia, Articoli e recensioni dall'Ottocento ad oggi*)

¹⁴Lawton, «Verdi, Cavallini e l'assolo di clarinetto nella Forza del Destino»

¹⁵Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 68

¹⁶Henry Lazarus (1815-1895), fu uno dei più grandi clarinettisti inglesi dell'Ottocento

¹⁷Foster, *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*, pp. 172-192

¹⁸Lawton, «Verdi, Cavallini e l'assolo di clarinetto nella Forza del Destino»

¹⁹Dal settembre del 1868 fu poi sostituito dal tedesco Karl Nidmann (1823-1901) (Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 187)

²⁰C., Teatro Santa Radegonda, *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno X, No 38, 19 Settembre 1852, 175.

riazioni su temi di Verdi durante l'intervallo tra gli atti de *Il barbiere di Siviglia*, l'autore dell'articolo aggiunge anche che Bassi fu applaudito con enfasi dal pubblico per aver dimostrato una maturità musicale fuori dal comune per un musicista della sua età e che si trattava di un'eccellente acquisizione per l'Orchestra del Teatro Carcano di Milano, ecco un estratto dell'articolo:

«[...] egli fu molto festeggiato e applaudito, e meritatamente, giacché il suo strumento non solo canta con molta soavità, ma fa gustare anche quelle astrusità d'esecuzione che sorprendono alcune volte, ma che in complesso non lasciano durevole impressione negli uditori»²¹

Dal 1853, dopo l'ingaggio di Cavallini in Russia, Bassi si trovò impiegato come primo clarinetto al Teatro alla Scala fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1871. Oltre agli impieghi al teatro Carcano e alla Scala, Bassi fu primo clarinetto presso l'orchestra del Teatro alla Canobbiana dal 1861 al 1864²². Godette della stima di Hans von Bülow che lo definì un *valentissimo artista*²³.

Uno dei tratti che contraddistingueva lo stile esecutivo di Bassi era la cantabilità con cui suonava le frasi, fatto che, a più riprese, fu segnalato sulla *Gazzetta Musicale di Milano*:

Milano, 1866: «Il signor Bassi ha cantato sul clarone con accento di irresistibile melanconia [...] ne fu rimeritato da calorosi applausi»

O ancora, Milano 1869 - La Forza del Destino di Giuseppe Verdi :

«L'atto terzo comincia con un preludio strumentale nel quale campeggia il suono del clarinetto, benissimo trattato dal bravo professore Bassi, che fu meritatamente applaudito»

Nel 1871 Luigi Bassi morì in seguito ad un attacco cardiaco, in sua memoria fu eseguito un *Concerto a beneficio della famiglia del defunto professore di clarinetto* al quale partecipò anche il collega Ernesto Cavallini.²⁴

«Luigi Bassi, professore di clarinetto, compositore e concertista valente, già allievo del nostro Conservatorio. Colpito da sincope la sera del 31 dicembre, durante la rappresentazione della *Norma*, sopravvisse cinque



Figura 4.2: Luigi Bassi

²¹Anonimo, "Notizie" *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno XI, No 20, 15 Maggio 1853, 87. (Amore, *La Scuola Clarinettistica Italiana: Virtuosi e Didatti*)

²²Amore, *La Scuola Clarinettistica Italiana: Virtuosi e Didatti*

²³Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, p. 42

²⁴Amore, «Le musiche per Clarinetto di Ernesto Cavallini e la loro diffusione in Italia durante l'Ottocento»

giorni e morì il 4 corrente [gennaio 1871] in età di 35 anni [sic]²⁵. La sua morte lascia nella schiera degli artisti un vuoto che difficilmente sarà colmato»²⁶

Per gran parte della sua carriera Bassi collaborò con le edizioni Ricordi, aiutando a revisionare lavori da concerto e didattici, una delle sue collaborazioni didattiche più interessanti fu il lavoro sulla seconda edizione italiana del metodo di J. X. Lefèvre (1763-1829) a cui aggiunse una sezione dedicata allo studio giornaliero di scale e arpeggi ossia *corso regolare di scale, salti e nuovi esercizi*²⁷. Bassi stesso scrisse una trentina di composizioni, per lo più fantasie su temi delle opere più famose di Verdi, Bellini e Donizetti, pubblicate dalle maggiori case editrici nei pressi di Milano.

4.3 *Fantasia da Concerto su motivi del Rigoletto*

Verso l'inizio del diciannovesimo secolo molti compositori italiani componevano fantasie sulle arie d'opera. La popolarità dei temi verdiani rendeva la scelta delle sue opere quasi naturale, inoltre il trattamento delle voci e dell'orchestrazione rendeva tale musica di semplice adattamento per un solista accompagnato dal pianoforte²⁸.

Il *Rigoletto* è un'opera di Giuseppe Verdi su libretto di F. Maria Piave basata sul dramma scritto da Victor Hugo *Le Roi s'amuse*. La vicenda si svolge a Mantova e nei suoi dintorni nel secolo XVI. Rigoletto è il buffone di corte del Duca di Mantova, un *Don Giovanni*, e schernisce i vari cortigiani, prendendosi gioco delle loro disgrazie. Il Duca seduce di nascosto Gilda, la figlia di Rigoletto che vive segregata in casa dal padre. Quando il Duca riesce a disonorarla Rigoletto va su tutte le furie e promette di vendicarsi: decide quindi di ucciderlo e, per riuscirci, assolda il sicario Sparafucile. Nonostante l'inganno Gilda è ancora innamorata del Duca e quando le si presenta l'occasione lei si sacrifica per salvarlo, lasciando il padre in una delle più tremende agonie che possano mai capitare: sopravvivere alla propria prole.

La *Fantasia* di Bassi inizia con undici battute introduttive suonate dal pianoforte; il tema è quello della maledizione che pure nell'opera viene esposto sin da subito nel *Preludio*. Su questa base al clarinetto è assegnata una lunga cadenza costituita principalmente da accordi di settima di vario genere. La tonalità originale del Preludio dell'opera è di Do minore; Bassi invece sceglie di abbassare di un tono e portarla a Sib minore, una decisione saggia, dovuta anche al fatto che la sezione successiva basata sul duetto *Tutte le feste al tempio* è in Reb maggiore.

La sezione tra battuta 17 e 32, che precede *Tutte le feste al tempio* è il tema proprio della scena che precede il duetto, in cui Gilda racconta al padre di essere stata violata dal Duca. Le quattro battute che vanno dalla 33 al 37 sono autografe di Bassi²⁹ e fungono da connessione tra la sezione precedente e la successiva, insistendo su veloci arpeggi di Fa minore e Do maggiore. Nelle otto battute successive Bassi riprende il materiale orchestrale affidando al clarinetto una variazione sull'inciso dei

²⁵Un'incongruenza rispetto alle date ufficiali, dalle quali si evincono 37 anni

²⁶Milano, Gazzetta Musicale di Milano, 1871, p. 19 (Amore, *Clarineti e Clarinettisti in Italia, Articoli e recensioni dall'Ottocento ad oggi*)

²⁷Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past* e anche da Amore, *La Scuola Clarinettistica Italiana: Virtuosi e Didatti*

²⁸R. S. Johnson, *Interpreting Lovreglio's Fantasia on La Traviata: performance and score analysis*

²⁹M. L. Johnson, *An examination of the clarinet works of Luigi Bassi*

Figura 4.3: Verdi, *Piangi fanciulla* da *Rigoletto*, ed. Schirmer, 1902, New York

primi violini in *Piangi, piangi fanciulla* e al pianoforte il compito di eseguire il tema (si veda fig. 4.3); il tempo non è quello originale in 2/4, bensì un 4/4 mentre la dicitura del metronomo è *Adagio non tanto* (si veda fig. 4.4).

Alla battuta 45 viene riproposta l'idea degli arpeggi alternati già vista alle battute 33-37, giustappponendo una cadenza che porta l'armonia da *Re♭* maggiore a un quinto grado di *Sib* maggiore.

La sezione successiva, battute 50-88, si basa sul famoso quartetto del terzo atto *Bella figlia dell'amore*. Al pianoforte si ode l'accompagnamento orchestrale, mentre il clarinetto suona la parte del Duca. Conclusa l'esposizione del tema si passa ad una parte successiva del quartetto originale in cui tutte le voci intervengono contemporaneamente; in questo caso al clarinetto viene assegnata la linea vocale di Gilda, arricchita da virtuosissimi funambolici. La variazione sul quartetto si conclude come l'originale: una serie di accordi tramutata in arpeggi da Bassi dà poi spazio a una cadenza conclusiva costituita di scale cromatiche e arpeggi.

L'intervento del pianoforte tra le battute 89 e 112 è una parte tratta dalla musica della banda di scena nell'atto I (*Della mia bella incognita borghese*). Bassi espone questo materiale in *Fa* maggiore, nonostante l'originale sia in *Lab* maggiore. Alla battuta 105 il clarinetto fa il suo ingresso con una linea creata *ad hoc* per sfociare in una cadenza che introduce l'aria di Gilda *Caro nome*. La tonalità originale di quest'aria è *Mi* maggiore, ma Bassi decide di suonarla in *Fa* maggiore per via di una maggiore eseguibilità sul clarinetto. In quest'aria Gilda canta il proprio amore nei confronti del Duca di Mantova, il quale le ha mentito dicendole di chiamarsi Gualtier Maldè. Nonostante, quindi, l'estrema tecnica e precisione richiesta nelle variazioni questa sezione mantiene un carattere dolce ed espressivo; sono infatti presenti molti suggerimenti sulla partitura: *dolce, pp, con anima*.

Le battute 145-152 sono assegnate al pianoforte e ripropongono il coro dal secondo atto *Scorrendo uniti remota viva*. I cortigiani del Duca di Mantova rapiscono Gilda e la portano al Duca per vendicarsi delle derisioni di Rigoletto. Sia questo che il precedente intermezzo pianistico sono posti alla fine delle variazioni più difficili; permettendo al clarinetista di prendere fiato e sistemare lo strumento. Segue un adagio *a guisa di recitativo* in *Fa* minore che passa al modo maggiore nella sezione successiva (battute 160-187) che si basa su *Parmi veder le lagrime*, aria del Duca dal



Figura 4.4: Bassi, Fantasia sul Rigoletto, battute 38-41, ed. Carl Fischer, 1901, New York

secondo atto. Il clarinetto suona la parte del Duca accompagnato dal pianoforte; la melodia viene arricchita da Bassi con elaborati abbellimenti e cadenze, rimanendo però riconoscibile.

Come ogni fantasia d'opera che si rispetti, Bassi conclude il brano con una concitata sezione finale "strappa-applausi": sostenuto da un semplice accompagnamento del pianoforte, il clarinetto esplora tutti i registri dello strumento in successioni rapide di arpeggi di semicrome, accelerando e crescendo fino alla fine.

Esiste un'altra versione precedente alla suddetta Fantasia sempre di Luigi Bassi intitolata *Introduzione e Quartetto nell'Opera Rigoletto di G. Verdi variato per clarinetto con accompagnamento di pianoforte*, dedicata all'amico Fermo Conti. È stata questa edizione a servire da base per la più conosciuta *Fantasia*. In questa versione manca il preludio iniziale, e si inizia direttamente col recitativo dal duetto *Mio padre* dell'atto secondo. Segue una versione molto simile alla *Fantasia*, sebbene qua più estesa, di *Piangi, piangi fanciulla*. Segue una versione con variazioni, molto più estesa che nella versione successiva, del quartetto *Bella figlia dell'amore*. Qui, oltre alla parte di Gilda, il clarinetto esegue anche la parte di Maddalena (con relative variazioni). Il pezzo, di appena cento battute, si conclude con una cadenza molto simile alla *Fantasia*.

Appendice A

Breve storia del clarinetto

A.1 Il clarinetto barocco

La parola *clarinetto*, un diminutivo di *clarino*, si riferisce al registro acuto e penetrante dei primi clarinetti¹. La parola *Clarinette* in francese e *Klarinette* in tedesco iniziò a fare le sue prime apparizioni intorno alla metà del Settecento. La prima volta che si lesse *Clarinette* in Germania fu il 1710, quando il duca di Gronsfeld ordinò 29 strumenti dal laboratorio del costruttore di strumenti Denner. L'invenzione del clarinetto è quindi attribuita al laboratorio Denner di Norimberga verso la fine del Seicento. Il clarinetto nasceva da alcune modifiche apportate al suo predecessore lo *chalumeaux*. Era detto clarinetto, da *clarino*, per il suo suono squillante simile a quello di una tromba². Il clarinetto barocco consisteva di 7 fori e due o più raramente tre chiavi. Le chiavi erano quelle del portavoce, quella del la_4 e del si_4 .

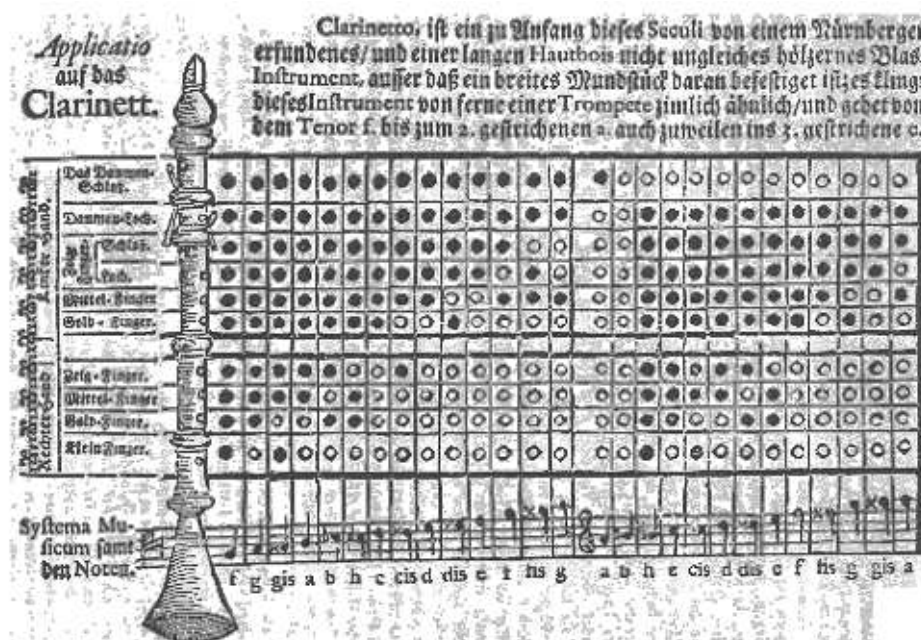


Figura A.1: Schema della diteggiatura per il clarinetto barocco

¹Hoeprich, *The Clarinet*

²*clarino* era il nome usato per indicare le trombe romane.

A.2 Il clarinetto classico



Figura A.2: H. Grenser, Dresda, 1805ca. - clarinetto a 5 chiavi

I clarinetti nel periodo classico erano costruiti principalmente in bosso. Era costituito di sei parti: imboccatura, barilotto, pezzo della mano sinistra e della mano destra, ceppo³ e campana. Aveva sette fori per le dita davanti e un foro per il pollice oltre a cinque chiavi. I clarinetti a cinque chiavi rimasero in uso circa dal 1760 all'inizio dell'Ottocento.

Lo sviluppo del clarinetto nel periodo tra il 1750 e il 1760 costituisce un'area oscura nella storia dello strumento. Le opere di metà secolo di Molter, Rameau e Stamitz mostrano un crescente interesse per lo strumento e presumibilmente una maggiore abilità da parte dei musicisti, ma è difficile dire esattamente come e quando i clarinetti a due o tre chiavi in Re e Do si sono trasformati nel set classico di clarinetti a cinque chiavi in Sib, Do e La. Il primo a parlare di un set *standard* è stato Valentin Roeser in *Gamme de la clarinette* (1760 ca.), la più antica opera didattica per clarinetto a quattro chiavi, là si raccomandava di avere clarinetti in Re, Do, Sib e La⁴. A questo periodo risalgono numerose modifiche e tentativi di miglioramento dello strumento, furono diversi gli artigiani che tentarono di aggiungere qualche chiave al clarinetto.

I clarinetti a cinque chiavi sono da considerarsi una conquista per l'epoca; consentivano una maggiore fluidità tecnica. Nel processo di perfezionamento dello strumento, la svolta fu quella di costruire un modello che venne riconosciuto e adottato fin da subito come il migliore possibile per quei tempi. Il clarinetto a cinque chiavi fu il modello standard di clarinetto del XVIII secolo per i clarinettisti di tutto il mondo. Fu prodotto in Boemia, Germania, Austria, Francia, Italia, Inghilterra, Belgio, Olanda, Danimarca, America. Alcuni dei primi e più famosi produttori di strumenti furono: Augustin Grenser e Jakob Grundmann (i loro strumenti mostrano i più alti standard di costruzione del clarinetto), Prudent Thierriot, Jean-Jacques Baumann, Theodor Lotz, Franz Doleisch, Thomas Collier, Rottenburg, Christiani, Peter Appelberg, Andrea Fornari, Jeremiah Schegel e Jakob Anthony⁵.

In considerazione del fatto che non era stata ancora determinata un'intonazione del La fissa, ogni città aveva la sua. L'intonazione degli strumenti a seconda del luogo poteva variare addirittura di un semitono, quindi i clarinetti erano equipaggiati con diverse pere di varia lunghezza per sistemare l'intonazione. L'intonazione del clarinetto del XVIII e XIX secolo variava dal molto basso la_4 a 397 Hz al particolarmente alto la_4 a 455Hz. L'intonazione della maggior parte dei clarinetti tedeschi,

³In inglese questa parte veniva detta *stock*.

⁴Hoeprich, *The Clarinet*, pp. 63-65

⁵Mitić, *Die Klarinette in der Oper*, pp. 20-21



Figura A.3: A sinistra e al centro gli strumenti usati da Cavallini, a destra lo strumento di Crusell

francesi, italiani e inglesi dal 1765 al 1800 varia tra i 415Hz e i 430Hz, ma gli strumenti costruiti dopo il 1800 sono spesso accordati su la_4 a 440Hz o più. Un esempio di intonazione eccezionalmente bassa sono due clarinetti francesi in Do di Savary Père, le cui intonazioni variano da 397 Hz a 399Hz⁶.

A.3 Sviluppi ulteriori del clarinetto

Nel corso del XIX secolo l'industria del legno si espanse. In questo modo le nuove produzioni tecniche industriali produssero clarinetti in numero maggiore mentre era ancora in corso la sperimentazione di innovazioni tecniche sullo strumento. Ciò diede grande popolarità al clarinetto. L'aumento del numero di clarinettisti portò all'ulteriore sviluppo di istituzioni come conservatori e orchestre. Alla fine del XIX secolo furono costruite sale da concerto più grandi, che riempivano un vasto repertorio di sinfonie e le grandi ambizioni dei compositori. Compositori come Hector Berlioz, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Richard Wagner, Johann Strauss, Sergei Rachmaninov, Gustav Mahler. Un esempio di un gruppo sinfonico in crescita fu senza dubbio l'orchestra della Filarmonica di Vienna, che contava oltre 100 membri entro il 1880 e soddisfaceva completamente i requisiti acustici e la capienza della nuova sala del *Musikverein* di Vienna⁷. Al clarinetto vennero aggiunte gradualmente sempre più chiavi per migliorare le caratteristiche tecniche dello

⁶Rice, *The Clarinet in the Classical Period*

⁷Mitić, *Die Klarinette in der Oper*, p. 31

strumento. Questo alla fine diede origine a diversi sistemi di diteggiatura. Poiché vi furono molti fattori a influenzare lo sviluppo del clarinetto, vi furono quindi grandi differenze nel design, nel materiale e nei parametri tecnici dello strumento.

Una delle pietre miliari nello sviluppo del clarinetto moderno, che seguirono l'aggiunta della sesta chiave, fu la riforma di Ivan Müller con la sua novità del clarinetto a 13 chiavi (si veda fig. A.3b). Il clarinetto di Müller, che poteva suonare quasi senza problemi in tutte le tonalità si diffuse in tutta Europa fin da subito e servì da base per lo sviluppo del sistema Klosé (Böhm). Oltre a una differente diteggiatura, la differenza più importante tra i vari modelli di clarinetto è la conicità della cameratura interna. Questa differenza era già evidente prima del 1800, si trovava già infatti nei modelli francesi una maggiore conicità della cameratura rispetto ai tedeschi. Mentre oggi i clarinetti tedeschi hanno un suono più scuro, i clarinetti francesi sono caratterizzati da un suono più luminoso, più leggero e più brillante. In generale però l'intonazione stabile, l'ampio spettro dinamico, la ricchezza del suono, l'alto livello di possibilità tecniche e possibilità di espressione sono caratteristiche che definiscono il concetto di clarinetto moderno, sia francese che tedesco.

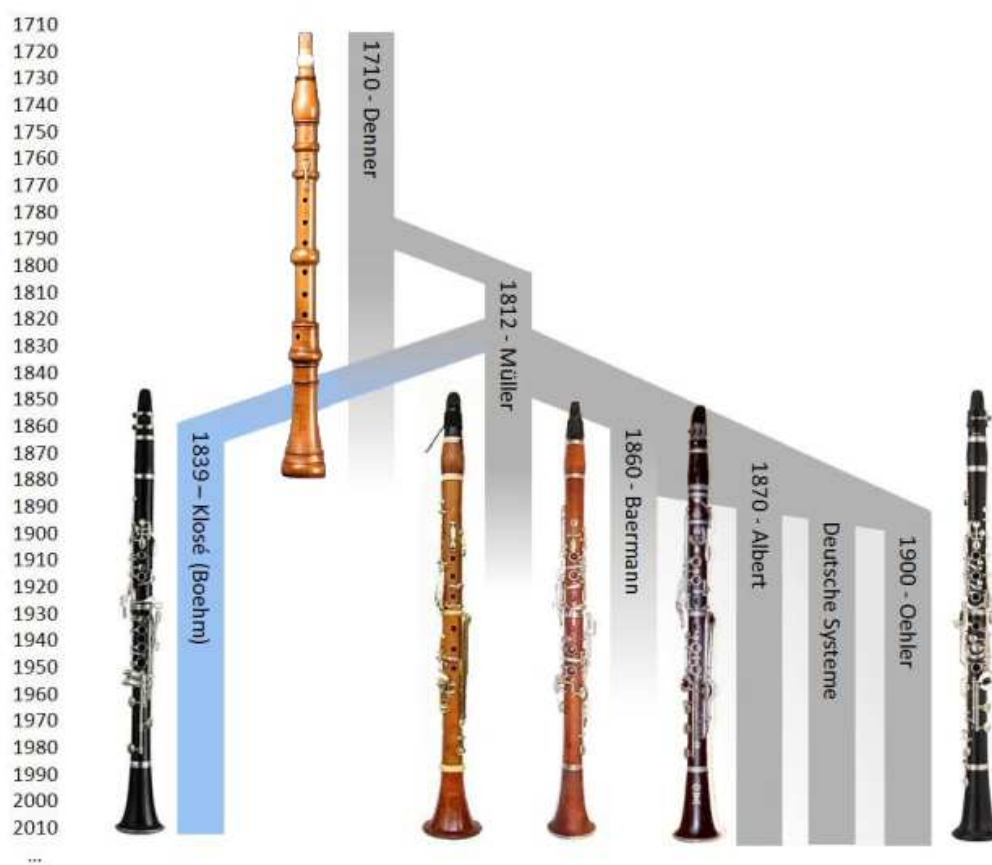


Figura A.4: Tappe principali dell'evoluzione del clarinetto

Bibliografia

- Amore, Adriano. *Clarineti e Clarinettisti in Italia, Articoli e recensioni dall'Ottocento ad oggi*. Frasso Telesino: a cura dell'autore, 2017.
- *La Scuola Clarinettistica Italiana: Virtuosi e Didatti*. Frasso Telesino: a cura dell'autore, 2006.
- «Le musiche per Clarinetto di Ernesto Cavallini e la loro diffusione in Italia durante l'Ottocento». In: *Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche Italiane* 10 (2012), pp. 9–47. DOI: <https://www.adrianoamore.it/author.htm>.
- *Letteratura Italiana per Clarinetto - Storia, analisi, discografia e curiosità*. Frasso Telesino: a cura dell'autore, 2011.
- Brown, Clive. *Louis Spohr, a Critical Biography*. London: Cambridge University Press, 1984.
- Cannabich, Carl. «Obituary for Margarethe Danzi». In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11 (1801), pp. 123–124. DOI: <https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10528005.html?pageNo=72>.
- Daolmi, Davide. «Alle origini del Conservatorio di Milano». In: *Studi* (2012). DOI: <http://www.examenapium.it/>.
- Einstein, Albert. *Breve Storia della Musica*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.
- Erfurt, administration of. *1806–1814: Erfurt unter französischer Besetzung*. URL: <https://www.erfurt.de/ef/de/erleben/entdecken/geschichte/chronik/111885.html>.
- Foster, Myles Birket. *The History of the Philharmonic Society of London 1813-1912*. London: John Lane, 1912.
- Hoeprich, Eric. *The Clarinet*. Norfolk, England: Yale University Press, 2008.
- IMSLP. *List of works by Franz Danzi*. URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Franz_Danzi.
- Johnson, Madeline LeBaron. *An examination of the clarinet works of Luigi Bassi*. Texas: University of North Texas, 2007.
- Johnson, Rebecca S. *Interpreting Lovreglio's Fantasia on La Traviata: performance and score analysis*. Long Beach, California: Biola University, 2012.
- Johnston, Blair. *Louis Spohr, biography*. URL: <https://www.allmusic.com/artist/louis-spohr-mn0001302878/biography>.
- Lawton, David. «Verdi, Cavallini e l'assolo di clarinetto nella Forza del Destino». In: *Bollettino dell'Istituto di studi verdiani di Parma* 2.6 (1966), pp. 2149–2185.
- Meloni, Fabrizio. *il clarinetto*. Varese: Zecchini Editore, 2015.
- Mitić, Nenad. *Die Klarinette in der Oper*. Graz: Kunst uni Graz, 2015.
- Pace, Temistocle. *Ancie battenti: Storia, fisica, letteratura*. Firenze: Cya, 1943.
- Predota, Georg. *Mozart in Mannheim*. URL: <https://interlude.hk/mozart-in-mannheim-i/>.

- Rice, Albert. *The Clarinet in the Classical Period*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Smet, Monique de. *La musique à la cour de Guillaume V, Prince d'Orange (1748–1806)*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1973.
- Spohr, Louis. *Selbstbiographie*. London: Longman, Roberts & Green, 1865.
- Stevenson, Joseph. *Franz Danzi, artist biography*. URL: <https://www.allmusic.com/artist/franz-danzi-mn0001396643/biography>.
- Thrasher, Michael. *The Clarinetist-Composers of Nineteenth-Century Italy: An Examination of Style, Repertoire and Pedagogy*. ClarinetFest, 2006.
- Weston, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the Past*. London, Great Britain: Robert Hale & Company, 1971.
- *More Clarinet Virtuosi of the Past*. London, England: Panda Press, 1977.
- Wikipedia, Community. *Caritea Regina di Spagna*. URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Caritea,_regina_di_Spagna.
- *Des Knaben Wunderhorn*. URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn.
- *Louis Spohr*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Spohr.
- *Mannheim School*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mannheim_school.
- *Margarethe Danzi*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Margarethe_Danzi.
- Wolf, Jonathan. *Franz Danzi, biography*. URL: <https://www.last.fm/music/Franz+Danzi/+wiki>.