

GAETANO DONIZETTI

Gaetano Donizetti (Bergamo 1797-1848) è considerato uno dei maggiori esponenti del melodramma italiano dell'Ottocento. La sua poderosa produzione musicale non si limita alle opere teatrali, vanta anche una ragguardevole raccolta di pezzi sacri, musiche cameristiche vocali e un gruppo quantitativamente rilevante di composizioni per orchestra e brani strumentali da camera. Aspetto questo alquanto inconsueto nel panorama italiano dell'epoca, se consideriamo che il monopolio musicale era quasi esclusivamente appannaggio del genere operistico. Un catalogo così pregno di composizioni (nell'arco di una vita piuttosto breve) e la concezione pragmatica del mestiere del compositore si ricollegano piuttosto alla tradizione dei maestri settecenteschi. Il legame con il passato quindi, il talento innato, la formazione accurata e rigorosa ricevuta fin dalla più tenera età gli consentono di esprimersi in una molteplicità di generi i cui i punti di forza sono l'estemporaneità, la versatilità.

Il percorso didattico del giovane Donizetti si articola principalmente attorno a due figure chiave: Johan Simon Mayer, compositore e didatta di fama europea, suo primo maestro e benefattore, cui rimane legato tutta la vita e Padre Stanislao Mattei, celebre maestro di contrappunto presso il Liceo musicale di Bologna (già insegnante di Gioachino Rossini), col quale dal 1815 al 1817 completa la sua formazione musicale.

Gran parte della produzione strumentale di Donizetti è composta negli anni che vanno dal 1816 al 1821 a partire dal periodo bolognese quando, diciannovenne, affronta le prime prove in campo operistico. Nel 1821 compone lo *Studio Primo* per clarinetto solo con dedica "Per l'amico Begnigni". Un secondo *Studio* per clarinetto e basso è dedicato allo stesso Francesco Benigni (questa volta il nome è scritto correttamente). Purtroppo ci sono giunte poche notizie su questo musicista, probabilmente compagno di studi al Liceo musicale di Bologna e successivamente primo clarinetto in diversi Teatri di Bergamo negli anni '30 dell'Ottocento. L'omaggio dello *Studio* donizettiano all'amico clarinettista rientra nell'usanza dell'epoca per cui i compositori lavorano in sinergia con strumentisti virtuosi, confermando una pratica già in uso nel secolo precedente. Queste proficue collaborazioni arricchiscono il repertorio clarinettistico di pagine di eccelsa bellezza. Il ventennio che va dal 1771 al 1791 è fondamentale per comprendere appieno il significato di tali legami artistici. Lo testimoniano i concerti, una decina, scritti dal compositore tedesco Carl Stamitz per il clarinettista boemo Joseph Beer e i capolavori composti da Wolfgang Amadeus Mozart ispirati dall'amico clarinettista Anton Stadler, virtuoso di tale levatura da motivare il compositore austriaco a produrre il Trio K498, il Quintetto K581 e il Concerto K622 eseguito per la prima volta a Praga il 16 ottobre del 1791 dallo stesso Stadler (originariamente concepito per corno di bassetto in Sol, come testimoniano le prime 199 battute autografe ritrovate e catalogate come bozza K621b).

Sulla scia dei risultati positivi della graduale e progressiva riforma strumentale, che porta il clarinetto a occupare un ruolo di maggior prestigio sia in ambito solistico che orchestrale, Donizetti scrive il *Concertino in Sib maggiore per clarinetto e orchestra*, inoltre affida a questo strumento interventi solistici anche nelle sue opere teatrali, rivelando doti pregevoli nell'elaborare l'orchestrazione. La distribuzione timbrica è sapiente ed efficace; gli apporti strumentali, soprattutto i legni, rischiarano la tavolozza e rivelano una sorprendente capacità descrittiva che esalta le linee vocali, come testimoniano i soli (affidati non unicamente al clarinetto) presenti nelle sue opere più famose: *L'Elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *La favorita*, *Don Pasquale*, per citarne alcune. Inoltre, forte di una autorità via via crescente,

nel dicembre del 1833, durante le prove di *Lucrezia Borgia* presso il Teatro alla Scala di Milano, suggerisce una nuova disposizione dell'orchestra, la stessa utilizzata ancora oggi, in cui le varie famiglie di strumenti vedono gli archi disposti in semicerchio attorno al Maestro. Tutto ciò a ulteriore conferma della sua capacità di influenzare più ambiti dell'espressione e dell'organizzazione musicale.

PREMESSA

Per comodità di lettura, il seguente lavoro è svolto sulla base della notazione trasportata, pertanto i riferimenti a note e accordi sono espressi esattamente come riportati in partitura. Il manoscritto autografo dello *Studio* è consultabile alla pag. www.culturaitalia.it. Gli esempi di cui fornisco indicazione in questo articolo sono tratti dalla Edizione Peters del 1970, revisione di Raymond Meylan, i segni dinamici aggiunti da R. Meylan sono tra parentesi. Lo *Studio* si esegue con il clarinetto in Sib.

STUDIO PRIMO PER CLARINETTO SOLO.

La forma dello *Studio* è bipartita. La prima parte è divisa in due grandi sezioni. La prima sezione termina a battuta 37 con la minima accentata; cadenza sulla dominante di Sol maggiore successivo. Questa prima sezione è in Do maggiore sino al secondo movimento di battuta 12 dove una triade di sensibile di La minore introduce una serie di cadenze dominante-tonica sino a battuta 15.

La natura virtuosistica e il carattere brillante del brano sono evidenti già dalle battute iniziali dove quartine di sedicesimi impongono il ritmo nel tempo di *Allegro*.

Nelle prime fasi di lettura, affrontare l'intero *Studio* in pieno suono agevola i passaggi tecnici del brano, nel rispetto di un fraseggio chiaro e di una articolazione uniforme sia nel legato che nello staccato. Dal punto di vista interpretativo, l'esecuzione delle quartine di sedicesimo a battuta 7 con un cambio di dinamica, un piano in crescendo verso gli ottavi puntati di battuta 9, conferisce maggior risalto alla ripresa del tema di battuta 10. I salti di battuta 9, affrontati con uno staccato morbido, sostenuto dal diaframma, rendono gradevole e naturale il *poco ritenuto* che consiglio di inserire nella battuta stessa, al fine di creare un accenno di sospensione prima della ripresa del tema iniziale in *forte* a battuta 10. (Esempio 1)

Esempio 1

A battuta 16 appare la triade del 4° grado di La minore, seguita a battuta 18 da un apparentemente innocuo cromatismo che sottintende, invece, un accordo di 9° di dominante di Re minore (4° grado di La), efficace a preparare un breve, delicato momento di stasi sul Re croma, in poco ritenuto e diminuendo, di battuta 19. Dal quarto movimento della stessa battuta riprende incalzante il ritmo in quartine di sedicesimo, in crescendo e con effetto ad eco a battuta 21, verso gli ampi salti in staccato di battuta 23 (Esempio 2). L'ultimo salto di battuta 23 può essere affrontato più facilmente con il Fa acuto in posizione chiusa (cioè con tutti i fori coperti dalle dita, azionando la chiave portavoce e quella utilizzata dal mignolo sinistro per le note Do#/Sol# alla dodicesima).

The image displays a musical score for three staves. The first staff begins at measure 14 and includes a 'poco rit' marking with a deceleration wedge and a dynamic marking of [mf]. The second staff starts at measure 20 and features a deceleration wedge, a dynamic marking of *f*, and a dynamic marking of *p*. The third staff begins at measure 22 and includes a deceleration wedge and a dynamic marking of [cresc.].

Esempio 2

Il ponte modulante di battuta 26 e 27, utile per ritornare alla tonalità di Do maggiore a battuta 28, rivela arpeggi e salti in quartine di sedicesimo tecnicamente non agevoli. Nello specifico: la prima quartina di battuta 26 e la seconda di battuta 27 risultano particolarmente ostiche a causa del salto che coinvolge il Fa nel registro medio e il Re in quello acuto (Esempio 3). Consiglio di eseguire entrambi i passaggi suonando il Re acuto senza la chiave n.4 (la leva azionata dal mignolo destro per le note Sol#/Re# alla dodicesima). In alternativa è possibile sperimentare la posizione “vuota” del Re, realizzabile con l’armonico ottenuto con la stessa diteggiatura utilizzata per il Sol in secondo rigo.

Interessante notare come la ripresa dell’idea iniziale in Do maggiore, a battuta 28, culmini sulla cadenza napoletana di battuta 32 e sul Re croma di battuta 33, che avvia un pedale di dominante del Sol maggiore successivo. A battuta 37, come già accennato precedentemente, termina la prima sezione. Per una maggior enfasi espressiva, propongo questa ultima parte di sezione con le variazioni di dinamica evidenziate in Esempio 3.

26 *cresc.*

28 *f*

30 *f* *P* *P*

32 *P*

34 *f*

Litolf/Peters 30497

Esemplio 3

La seconda sezione si apre con un cantabile nel tono della dominante in sonorità *piano dolce*. La linea cantabile di battuta 38, si alterna con la figurazione in quartine derivata dall'idea iniziale e dove le articolazioni in forma di scale o arpeggi esprimono la dominante di Sol maggiore. L'apertura di questa sezione, interpretata con una leggera flessione del tempo, riprende dinamicità a battuta 43 per abbandonarsi ancora a battuta 46 dove le tre semiminime tratteggiate, in *poco ritenuto* e *diminuendo*, preparano la ripartenza del tempo a battuta 47. (Esemplio 4)

I passaggi tecnici di battuta 47, sostenuti da un leggero crescendo, risulteranno più fluidi se le note Sol in secondo rigo saranno eseguite mantenendo chiusi i fori della mano destra.

4
38 *p dolce*

43 [*mf*]

46 [*p dolce*]

49 *Poco rit.*

Esempio 4

Poco dopo riprende la testa del motivo iniziale, che si sussegue anche a battuta 58 per ritornare alla tonalità di Sol maggiore di battuta 61. In questa battuta compare per la prima volta una figurazione ritmica che ricorda vagamente lo spirito leggero di una *cavatina*. Questo inciso risulta maggiormente espressivo eseguendo i primi due ottavi staccati leggermene stentati cioè in *poco rit.* (Esempio 5).

60 *p*

Poco rit. *a tempo*

Esempio 5

La sezione si conclude con il simbolo del ritornello a battuta 67, preceduto da un arpeggio di Sol maggiore discendente, dominante del tono di impianto.

A battuta 68 ha luogo uno sviluppo di elementi derivati dalla seconda sezione della prima parte, che avanza con modulazioni continue; a battuta 82, una figurazione ritmica, quartine di sedicesimi e sincopi, crea un effetto incalzante che, sostenuto da un vigoroso *crescendo* e dal *ritenuto* di battuta 93, culmina su una cadenza sospesa al Mi di battuta 94, che sottintende una dominante di La minore. (Esempio 6)

80

83

86

89

92

Rit.

Esempio 6

Subito dopo, a battuta 95, la ripresa con elementi in quartine nella tonalità di Do maggiore. In questo caso, però, si tratta di una ripresa abbreviata, poiché la testa del motivo era già stata ampiamente utilizzata nello sviluppo precedente. A battuta 102 ancora un recupero del tema cantabile iniziale, presente anche a battute 105, qui riproposto con intervallo più ampio (anche in questo caso valgono le stesse indicazioni dinamiche e di tempo proposte a partire da battuta 38).

La coda inizia a battuta 121, ancora una volta presenta la testa del motivo iniziale che si emancipa subito con una scala discendente e salti di ottava puntati, tesi a raggiungere la tessitura acuta e sovracuta dello strumento. Per evidenziare la spettacolarità di questi salti, consiglio di eseguirli in forma cadenzata e con un leggero ritenuto nella parte finale in prossimità dei trilli di battuta 125-126. I trilli anticipano la stessa figurazione ritmica già analizzata a battuta 61, in questo caso trasposta una quarta sopra. Il brano termina a battuta 135 con una serie travolgente di arpeggi in *forte* che esprimono definitivamente la tonalità di impianto (Esempio 7).

122 [dim.] [mf] *Poco acc.* *Rit* [cresc.] tr

127 [f] *Poco rit.* *a tempo*

130 [f] [p] [f]

133 [f]

Esempio 7

Questo *Studio* rappresenta una rarità nel suo genere considerando che nella letteratura musicale dell'epoca le composizioni per clarinetto solo sono del tutto insolite. Nella prefazione all'edizione italiana pubblicata da Ricordi nel 1977 il revisore, Giuseppe Garbarino, sostiene che Donizetti, per cronologia e analogia compositiva, abbia tratto ispirazione dai *Capricci* di Paganini, editi da Ricordi nel 1820. "Ai Capricci paganiniani rinvia anche la scrittura dello *Studio*, impegnato in direzione di un virtuosismo che non è fine a sé stesso, ma permea al contrario un discorso musicale articolato e conseguente". Proprio in virtù delle caratteristiche enunciate, ancora oggi il brano è frequentemente utilizzato sia in ambito didattico che concertistico. La scrittura diverte per la raffinatezza del linguaggio, ricco di un virtuosismo lineare e melodico, utile per chi segue il percorso accademico, particolarmente godibile per chi, in sala da concerto, si appresta ad ascoltare.



Elena Ferrofino ha compiuto gli studi musicali con Roberto Catto presso il Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria. Successivamente si è perfezionata con Guy Deplus, Walter Boeykens (Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo) e Anita Garriott. Classificata sempre tra i primi posti in concorsi nazionali e internazionali, sia come solista che in formazioni cameristiche, si afferma anche in ambito orchestrale, conseguendo l'idoneità con ammissione presso l'Orchestra Giovanile Italiana e l'Orchestra des Jeunes de la Méditerranée. L'attività professionale la porta a collaborare con le orchestre Teatro alla Scala di Milano, Toscanini di Parma, Maggio Musicale Fiorentino e, in veste di primo clarinetto, con I Solisti Veneti, l'Orchestra del Teatro Bellini di Catania, l'Orchestra do Norte in Portogallo e l'Orchestra Femminile Europea. Vincitrice di Concorso Nazionale per esami e titoli nei Conservatori di Musica, ha insegnato clarinetto e storia degli strumenti a fiato presso i Conservatori di Reggio Calabria, Trieste e Rovigo. Nel 2019 ha pubblicato un saggio intitolato "Breve storia del clarinetto". Attualmente è docente di clarinetto presso il Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria.