

Il repertorio da camera per arpa e pianoforte di Giacomo Gottifredo Ferrari

Ferrari si accosta al pianoforte inizialmente e principalmente come accompagnatore di cantanti. Inizia ancora a Rovereto nel 1784 quando fa da “ripassatore” a Caterina Casalis, prima donna in una rappresentazione di *Giannina e Bernardone* di Cimarosa. Grazie a questa collaborazione Ferrari conobbe e accompagnò moltissima musica vocale di solida tradizione sei-settecentesca e iniziò a comporre serenate e Quartetti.

A Napoli, dove decise di recarsi per studiare seriamente contrappunto con Paisiello, comincia la sua apertura al mondo dell’opera e dei salotti nobili e si consolida come accompagnatore di cantanti e maestro al cembalo in teatro (Paisiello stesso lo vuole in questo ruolo alle prove delle sue opere). Frequenta il salotto di Celeste Coltellini, prima donna al teatro dei Fiorentini, dove inizia le sue conoscenze dell’alta società (e a questo ambiente nobile resterà sempre legato per la sua futura attività compositiva e didattica) e le sue conoscenze musicali. Qui incontra infatti Thomas Attwood, allora studente, che, fra l’altro gli fa conoscere la Sonata op. 2 n. 2 di Clementi (la cosiddetta Sonata “delle ottave”), da Vienna gli invia i Sei Quartetti op. 10 di Mozart dedicati ad Haydn e gli consiglia il suo maestro di contrappunto Gaetano Latilla, operista di successo ormai in età avanzata che, quindi, aveva maggior tempo da dedicare agli allievi rispetto a Paisiello.

In queste prime esperienze napoletane c’è già l’impronta che segnerà la sua vita compositiva e i suoi ideali musicali. Se le innovazioni tecniche di Clementi resteranno per Ferrari inarrivabili, restando egli, piuttosto, un conservatore nei confronti del pianoforte, Mozart, di cui, dopo i Quartetti, Ferrari cercò di procurarsi il maggior numero di composizioni possibile, divenne il suo modello musicale in senso assoluto evidente, come vedremo, nelle sue composizioni; l’esperienza diretta in ambito teatrale sarà l’altro aspetto costante di tutta la sua produzione, sebbene non sia mai riuscito a sfondare come autore d’opera, dedicandosi piuttosto alla realizzazione di pezzi per *pastiches*, riadattamenti, ecc. (Per la produzione operistica rimando alla pubblicazione di Angela Romagnoli *Pescatrici, eroine, svizzeri e donne di spirito*, Trento 2004)

A proposito di Mozart, scrive negli *Aneddoti* <La sua musica è naturale, originale, elegante e variata, piena di cantilene semplici, di modulazioni chiare, ragionate e non soverchie, come pure piena di brio, di fuoco e d’effetto, senza le stravaganze o i fracassi che sbalordiscono la mente e l’orecchio, come occorre sovente al giorno d’oggi> (p. 132). Questa affermazione sintetizza l’ideale perseguito da Ferrari e che traspare dall’analisi della sua produzione da camera vocale e strumentale. Al contrario, Beethoven, nella concezione di Ferrari, è già troppo <proliso> e <stravagante>, Rossini, nonostante egli ne riconosca il genio, sempre uguale a se stesso e troppo <rumoroso> con la sua orchestra che <distrugge>, a suo dire, i cantanti.

Ferrari non si dice contrario in assoluto alla musica strumentale attuale al momento della stesura degli *Aneddoti* (pubblicati a Londra nel 1830), mentre critica aspramente la musica vocale contemporanea, dimostrando ancora una volta la sua appartenenza alla tradizione settecentesca: <Ora si tratta di cantilene bizzarre con variazioni o fioretti sopra ogni nota: d’accompagnamenti concertanti e strepitosi: accordi cromatici d’ogni specie: modulazioni ad ogni frase se non ad ogni parola: e il più sovente senza

esprimere il sentimento> (p.137). Dunque si è arrivati, a suo giudizio, a una strumentalizzazione della voce separandola dalla sua funzione primaria che è per Ferrari quella di esprimere il testo poetico. Da questo e altri passi analoghi si evince l'ideale vocale di Ferrari che si può riscontrare nelle sue composizioni da camera vocali ma anche strumentali, dal momento che le sue melodie strumentali hanno sempre un carattere vocale molto evidente.

A casa Coltellini conosce anche il Cavalier Campan (Pierre Dominique François Berthollet), *officier de la chambre* di Maria Antonietta e marito della prima cameriera della Regina, violinista molto mediocre, ma che gli aprirà la strada all'alta società parigina e gli dà l'occasione per scrivere le varie Sonate per pianoforte e violino (spesso *ad libitum* o sostituibile con il flauto per esigenze editoriali) e trascrizioni di brani d'opera per lo stesso organico (ad es. della *Grotta di Trofonio* di Paisiello) con cui Ferrari si fa conoscere in molti salotti durante il primo viaggio verso Parigi nel 1787.

Se come insegnante di pianoforte sembrerebbe non aver esercitato se non sporadicamente, come maestro di canto e di accompagnamento di cantanti al pianoforte sarà richiestissimo a partire proprio dal suo arrivo a Parigi dopo che ebbe contatti, grazie alla moglie di Campan, con l'ambiente di Corte e con la stessa Maria Antonietta. Si afferma così nella cerchia della nobiltà parigina e a questo ambito sociale, come dicevo, rimarrà sempre legato in questa città come, successivamente, a Londra. Tutta la sua produzione strumentale e vocale da camera è infatti dedicata ad allieve e protettori/protettrici che lo volevano come maestro o per allietare i loro salotti e accademie settimanali.

Quando capì che, dopo la Rivoluzione francese, non ci sarebbe più stato spazio per un musicista così antirivoluzionario e così legato alle alte sfere, si risolse, come tanti, ad emigrare a Londra, dove arrivò l'11 aprile 1792, ancora una volta con la protezione di Madame Campan.

Come sappiamo, sono proprio questi gli anni ed è principalmente Londra la città dell'affermazione del pianoforte e delle grosse sperimentazioni costruttive (con un incremento eccezionale del numero di ditte produttrici) e tecnico-esecutive su di esso. Sicuramente Ferrari viene qui in contatto con i tipi più avanzati di meccanica inglese e viennese che venivano rapidamente brevettati, anche se la sua scrittura pianistica sembra essere pensata per il pianoforte viennese essendo così mozartiana, come vedremo dopo. E proprio la frenetica attività sperimentale di quegli anni deve aver alimentato in Ferrari la convinzione, per lui preoccupante, che non ci fossero limiti all'evoluzione dello strumento e alle innovazioni stilistico-sonore.

A Londra frequentò molto Thomas Attwood (che aveva conosciuto a Napoli) e i principali esponenti della nuova scuola pianistica come Cramer (di cui divenne amico e dal quale si fece dare lezioni gratuite di pianoforte imparando soprattutto l'arte della diteggiatura) e Dussek. Venne introdotto in casa di Domenico Corri dove strinse amicizia con Salomon, che lo volle in uno dei suoi concerti, e con altri importanti musicisti della vita londinese. Presso Corri e Dussek, inoltre, fece <la preziosa conoscenza di Muzio Clementi>. Ferrari racconta che si incontravano spesso e che Clementi <mi faceva eseguir le sue sonate, e criticava severamente le mie composizioni, sempre però con giustezza e amicizia> (p. 264). Da questa testimonianza si deduce, dunque, che Ferrari conobbe bene e in maniera diretta le Sonate di Clementi e la rapida evoluzione che la tecnica pianistica stava compiendo.

Appena giunto nella capitale inglese, inoltre, aveva incontrato personalmente Haydn, del cui stile si riscontrano nella scrittura strumentale di Ferrari soprattutto l'ironia e l'effetto di sorpresa. Le Sonate per pianoforte e flauto o violino obbligato (in particolare l'op. 33 che qui prendiamo ad esempio) hanno molto in comune con i Trii per pianoforte, flauto (o violino) e violoncello di Haydn (per es. l'Hob. 15, 16 e 17 pubblicati a Londra nel 1790) e rientrano nello stesso genere di musica e di destinazione per "dilettanti". Il pianoforte è lo strumento principale, il flauto, anche se obbligato e non *ad libitum* come in tante altre occasioni, è lo strumento che per lo più "risponde" alle proposte melodiche del pianoforte e lo "arricchisce" di espressività nei passi all'unisono

ES 1

Il pianoforte ha spesso intere sezioni come solista, con idee musicali squisitamente pianistiche, come la sezione "minore" che segue, contrastandola, la prima idea della Sonata

ES 2

Qui Ferrari gioca con l'effetto di pedale, ottenuto con le dita, che crea un'atmosfera vaga e nebulosa e un colore che evoca nostalgia e sospiro con un chiaro riferimento agli affetti espressi nella musica per tastiera di C. P. E. Bach, e con l'intento di commuovere l'ascoltatore prima di un'idea, all'opposto, chiara, marziale e d'agilità. (((Questo gioco di contrasti tra brevi sezioni è un'eredità barocca e operistica))).

ES 3

Si noti come la scrittura pianistica sia sempre più complessa rispetto a quella del flauto. La riproposizione dell'idea da parte del pianoforte è, infatti, decisamente più virtuosistica (con uso di sessantaquattresimi), d'effetto e ricca di contrasti di sonorità. Il tipo di figure usate è comunque quello peculiare delle fioriture vocali della tradizione settecentesca su una struttura melodica semplicissima (l'arpeggio di tonica e dominante) che dà la possibilità all'esecutore di scegliere tra molteplici altre soluzioni decorative in stile per le ripetizioni variate nei ritornelli.

ES 4

Ciò che Ferrari predilige quindi nella scrittura pianistica è da un lato la cantabilità quasi vocale, dall'altro la leggerezza di tipo mozartiano ancora così legata alla tecnica cembalistica.

Il pianoforte è però utilizzato, come dicevo, anche per effetti di ironia, di sorpresa, di gioco di articolazioni (staccato/legato in tempi non forti della battuta, sforzati, ecc.)

Lo Scherzo (spesso presente nelle Sonate e nei duo con l'arpa) è in genere una danza nello stile per così dire più popolare di Schubert, con evidenti reminiscenze dell'origine sudtirolese di Ferrari (Egli tra l'altro pubblica alcune raccolte di musica di danza per pianoforte, eventualmente con uno strumento melodico *ad libitum*).

La scrittura pianistica, comunque, è a volte molto semplice per rispondere alle esigenze degli allievi/dedicatari dilettanti e non ha mai niente a che vedere con il sorprendente e rischioso virtuosismo della nascente scuola di Clementi,

La sua formazione da operista e il suo continuo contatto con il mondo dell'opera ovunque si trovasse, traspare con evidenza, come dicevo, anche nella produzione strumentale con la ricerca dell'effetto quasi teatrale, di alcune "sorprese" sonore o, come nell'esempio seguente, di ambientazioni sonore create con il pianoforte

ES 5

Molti sono i momenti di recitativo in composizioni strumentali e vocali da camera. (E, a questo proposito, si vedano alcuni *Lieder* di Mozart)

Molti brani hanno un inizio simile a quello dell'es. seguente che sembra l'apertura di una scena teatrale che desta aspettativa e incertezza

ES 6

Il passo dell'es. 7 sembra invece preparare con ansia un recitativo d'opera ed è separato da ciò che lo precede. La melodia che segue del flauto è anch'essa ricca di affetti teatrali, di sospiri, così pure l'accompagnamento

ES 7

Frequentissimo è l'uso della sesta napoletana con il *pathos* che ne deriva.

Nella scrittura pianistica colpisce la precisione e la quantità delle indicazioni di articolazione che esaltano le "sorprese" di un'appoggiatura o di una dissonanza, e le raffinatezze di Ferrari che lo legano ancora una volta a uno stile classico mozartiano, attento ai piccoli effetti.

Il Ferrari operista e conoscitore dell'orchestra emerge anche nella scrittura della parte del basso del pianoforte, di tipo violoncellistico da basso continuo, che sottolinea l'importanza di certe note attraverso la lunghezza delle stesse e con l'articolazione o, al contrario, ne suggerisce la leggerezza (in un senso tutto barocco) con l'uso delle pause che, nella tradizione barocca non sarebbero state necessarie perché ovvie. Questa attenzione da parte di Ferrari nel segnare le articolazioni è probabilmente dovuta da un lato alla sua onnipresente vena didattica, dall'altro al fatto che, cambiando rapidamente gli ideali sonori, egli percepiva che si sarebbe perso il gusto di queste sottigliezze, a cui egli restava invece saldamente legato, in favore, invece, di effetti e sonorità sempre più grandi ed evidenti.

Per pianoforte Ferrari non scrisse mai lavori importanti e sorprendenti. Come egli stesso ci dice, essendo cosciente del suo livello, aspettava di non avere rivali per proporsi come pianista-compositore (per esempio quando, emigrato a Bruxelles dopo la Rivoluzione, si azzardò a scrivere addirittura due concerti per pianoforte che ebbero buona accoglienza). La sua produzione si limita quindi a Sonatine didattiche, Sonate per un buon livello dilettantesco e alcune trascrizioni.

L'interesse di Ferrari per la musica vocale in particolare da camera, nato, come si è detto, nei salotti dove iniziò ad accompagnare cantanti professionisti di spicco e dilettanti, si accrebbe sempre di più anche perché, egli stesso lo ribadisce, dal punto di vista pianistico il confronto con la scuola di Clementi e con i veri e propri pianisti-esecutori con un bagaglio tecnico sempre più consistente che stavano nascendo e diffondendosi in Europa, non era sostenibile.

Per quanto riguarda questo repertorio, Ferrari sottolinea in vari passi degli *Aneddoti* quanto sia importante da un lato la chiarezza della linea melodica, dall'altro la varietà dell'accompagnamento pianistico che nei brani strofici deve, a suo parere, cambiare a seconda del sentimento espresso nel testo. A proposito di due sue *Romances* in francese (*La naissance de l'amour* e *L'amour ete les graces*, scritte probabilmente prima del 1788), egli afferma che ebbero così grande successo <tanto per l'eleganza e delicatezza delle parole, quanto per la semplicità della musica, e ancor più per la cura

che mi diedi nel cambiar l'accompagnamento ad ogni strofa, onde esprimere in tal modo il sentimento delle parole. Ciò produsse una novità, e levò la monotonia d'una cantilena narrativa> (p. 229).

La cantabilità è sempre al centro del suo ideale sonoro. Parlando del primo violoncello dell'orchestra del *Theatre de Monsieur*, dove Ferrari fu scritturato intorno al 1788 <per istare al pianoforte, e accomodare gli spartiti, or con mia musica, or con altrui>, egli dice:< aveva un'arcata grandiosa; traeva un tono giusto e rotondo; filava i suoni come si fila la voce, e cantava sul suo strumento, come fa un tenore di cartello, allorché vuol cantare, e non sorprendere> (p. 233. Il riferimento è al boemo Joseph Christian Smrcka). E sull'eccesso di virtuosismo e il gioco dello sbalordire con quantità di note e acrobazie ormai dilagante, Ferrari si mostra decisamente e ripetutamente contrario, considerandolo solo <polvere negli occhi> gettata all'ignaro pubblico.

L'ideale vocale di Ferrari traspare ancora dal commento che fa alla voce di Angelica Catalani che Ferrari, dal momento in cui ella giunse a Londra nel 1806, accompagnò spesso al pianoforte e per la quale scrisse varie arie d'opera per *pastiches* andati in scena al King's Theatre nell'Haymarket. Egli scrive: <Possedeva [...] una voce sonora, potente, ed insieme dolce e pastosa [...]. La sua esecuzione era pura e articolata [...] e le sue belle note si sentivano chiare e non istrillanti [sull'orchestra]> (p. 322). Ferrari ne loda inoltre le qualità, imprescindibili per un cantante, di <attrice eccellente> (p. 323). Sottolinea ancora, riassumendo in realtà i caratteri che si susseguono alternandosi nelle sue composizioni da camera proprio per creare quella varietà che faceva parte dell'ideale vocale e strumentale settecentesco, che ella <era nobile nel serio, tenera nel patetico e buffoncella nel comico> (p.323). Per lei scrisse due raccolte di arie da camera e trascrisse *Nel cor più non mi sento* di Paisiello e *Oh dolce contento* di Mozart con variazioni che ella stessa compose. Parlando di questo lavoro che egli confessa di aver fatto malvolentieri, Ferrari afferma di aver <sempre detestato le variazioni di bravura sopra una melodia semplice, ed una strofa sola, perché tradiscono il sentimento delle parole ed il buon senso; e poiché passano così rapidamente che non lasciano alcuna impressione o rimembranza nell'anima, né consolazione nel cuore> (pp. 324-325). Si deduce dunque, ancora una volta, che l'espressività musicale e drammatica, e non l'effetto superficiale, sono al centro della poetica di Ferrari.

Molte raccolte di ariette e canzonette di Ferrari hanno una evidente destinazione didattica che si deduce da un lato dall'estrema semplicità della forma ABA con accompagnamenti "neutri" rispetto al testo da parte del pianoforte, dall'altro dal fatto che il pianoforte raddoppia quasi sempre la voce, sostenendone l'intonazione, infine perché la linea vocale è per lo più costituita dalle note dell'arpeggio di tonica o dominante.

Come tutti i compositori per dilettanti, anche se di alto livello, Ferrari si doveva adeguare alle esigenze di semplicità del mercato. Parlando della sua raccolta più riuscita di canoni, quella dedicata a Giorgio IV pochi mesi dopo la sua incoronazione avvenuta nel 1820, Ferrari scrive: <e se non è divenuta popolare è per mia colpa, avendoci fatto degli accompagnamenti più tosto per un sonatore capace che per un accompagnatore comune> (p. 365).

La sua esperienza didattica di canto sfocerà nel 1818 nella pubblicazione a Londra del *Breve trattato di canto italiano* in due volumi che ebbero, soprattutto il primo, grande diffusione e, successivamente, nello *Studio di musica teorica pratica*.

Fra le raccolte vocali più interessanti musicalmente prendiamo ad esempio quella delle *Six Canzonets* dedicate alla Duchessa di Devonshire, ma analoghi esempi si trovano in altre raccolte. Qui il pianoforte ha una scrittura più complessa e varia, con introduzioni e postludi più ampi e più pianistici, con la solita cura nel segnare e variare le articolazioni che abbiamo visto nel repertorio strumentale e con frequenti “gesti” teatrali

Le fioriture del pianoforte sono sempre di stampo settecentesco, leggere, con note di volta, di passaggio, ecc.

ES 8

Ferrari sottolinea con figure musicali alcune singole parole spesso in senso ancora madrigalistico.

Nella terza *Canzonet* Ferrari varia ad ogni strofa l’accompagnamento del pianoforte

ES 9

Più che per sottolineare il testo Ferrari sembra qui variare la parte pianistica come farebbe in una serie di variazioni per pianoforte, anche se è indubbio il senso di “crescendo” drammatico.

La quarta *Canzonet*, *Despair*, è un’aria di agitazione, dubbio (il personaggio non sa cosa fare e ripete <Ah stay, ah turn>) e sospiro con uno spiccato carattere operistico in quanto a figure, armonie e articolazioni. Esempi analoghi si incontrano in molte altre raccolte

ES 10

La raccolta, in una delle sue edizioni, ha in aggiunta una Cantata su versi di tre sonetti del Petrarca, con varie sezioni separate e contrastanti musicalmente. Una soluzione formale per certi versi analoga si trova nella *Partenza* di Metastasio (composta da Ferrari per 4 voci con accompagnamento di pianoforte e poi ridotta per voce sola e pianoforte) che si trova nella raccolta delle *Twelve Italian Ariettas* dedicate alla viscontessa Hampden, moglie di un dilettante di flauto presso il quale Ferrari prestava servizio come accompagnatore.

La raccolta più particolare, soprattutto dal punto di vista armonico, è quella delle *Six original italian ariettas* dedicate a Jessy Rolls, composte intorno al 1827. Qui l’uso dell’armonia è decisamente più ardito, rispetto al resto della produzione di Ferrari. Egli stesso, negli *Aneddoti* afferma che questa raccolta è la testimonianza che egli approva e ammira la <musica moderna, però fino a un certo segno>. Ferrari sembra, comunque, non volersi sbilanciare perché si difende in anticipo da ogni accusa di <aver troppo modulato> affermando che <le mie modulazioni e i miei accompagnamenti sono sempre intesi per esprimer il sentimento delle parole> (p. 374)

ES 11

L’ultimo esempio è uno dei tanti di scrittura da opera buffa napoletana in ribattuto veloce

ES 12