ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO – CLARINETE

5 Arrangiamenti di concerti di Vivaldi per quintetto di clarinetti

Concerti n. 1 e 2 Op.10, n. 7 e 12 Op. 8 e n. 8 Op. 3.

Silvia Cortini

09/**2018**

ESMAE
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO DO PORTO

P.PORTO

M MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

5 Arrangiamenti di concerti di Vivaldi per quintetto di clarinetti

Concerti n. 1 e 2 Op.10, n. 7 e 12 Op. 8 e n. 8 Op. 3.

Silvia Cortini

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, Sopros, *Clarinete*

Professor Orientador
Prof. Dr. Pedro Sousa Silva

09/**2018**

Dedico este trabalho à minha mãe.

Ringraziamenti

Ringrazio il professor Carlos Azevedo per tutto l'aiuto ed il tempo dedicati.

Ringrazio i miei compagni del quintetto Tiago Bento, António Lopes, Valter Ponte e Tiago Batista per avermi accompagnata durante le prove del recital e per averlo reso possibile.

Un grande ringraziamento anche ai miei professori Pedro Sousa Silva e António Saiote, alla mia famiglia ed ai miei amici per avermi supportata in questo percorso

Riassunto

Questo lavoro analizza la relazione tra il clarinetto e la musica di Antonio Vivaldi attraverso gli arrangiamenti di cinque concerti del compositore.

Nel primo capitolo viene fatta una contestualizzazione del ruolo del clarinetto, sia in chiave storica che musicale, e della sua relazione con Vivaldi e il repertorio barocco.

Il secondo capitolo ha carattere storico, e descrive la vita e le opere del compositore, ed il periodo barocco in musica.

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi dei concerti scelti per fare gli arrangiamenti: concerti n. 1 e 2 Op. 10, concerti n. 7 e 12 Op. 8 e concerto

n. 8 Op. 3.

Il quarto capitolo spiega nel dettaglio il processo di stesura degli arrangiamenti.

In allegato si trovano le partire dei concerti arrangiati.

Parole Chiave

Clarinetto; Vivaldi; Concerti; Barocco; arrangiamenti ; quintetto di clarinetti

Abstract

This work analyzes the relationship between the clarinet and the music of Antonio Vivaldi through the arrangements of five of his concerts.

In the first chapter a contextualization of the role of the clarinet is made, both in historical and musical terms, and of its relationship with Vivaldi and the Baroque repertoire.

The second chapter is historical, and describes the life and works of the composer, and the baroque period in music.

The third chapter is dedicated to the analysis of the concerts chosen to do the arrangements: concerts n. 1 and 2 Op. 10, concerts n. 7 and 12 Op. 8 and concert n. 8 Op. 3.

The fourth chapter explains in detail the process of writing the arrangements.

In appendix the scores of the five concerti.

Keywords Clarinet; Vivaldi ; Concerti; Baroque; arrangements; clarinet quintet.

Indice

Introduzione 1
1. Contestualizzazione storica e musicale 3
1.1 Il clarinetto e la sua evoluzione 3
1.2 La relazione tra il clarinetto, lo chalumeau e Antonio Vivaldi 3
1.3 Interpretazione della musica barocca con strumenti moderni 8
2. Il pensiero barocco 13
2.1 Vita e Opere di Antonio Vivaldi 13
2.2 Breve contestualizzazione del termine “barocco” in musica 14
3.Analisi dei concerti 21
3.1 La tempesta di mare, concerto n. 1 Op. 10 21
3.2 La Notte, concerto n. 2 Op. 10 22
3.3 Concerto n. 7 op. 8 23
3.4 Concerto n. 12 Op. 8 23
3.5 Concerto n. 8 Op. 3 24
4. Arrangiamenti 25
4.1 Il metodo 25
4.1.1 Unisono 25
4.1.2 Arpeggi e passaggi tecnicamente complessi 27
4.1.3 Basso Continuo 31
4.1.4 Scelta della tonalità 32
4.1.5 Abbellimenti 33
4.1.6 Scelta dell'ensemble 33
4.2 Lavoro di gruppo 34
Conclusioni 35
Bibliografia 37
Allegati 39

Esempi Musicali

Esempio Musicale 1: Battute 1-3 de concerto n.8 op.3, 2º movimento (Vivaldi, 1965) 26
Esempio Musicale 2: Battute 1-3 de concerto n.8 op.3, 2º movimento (mio arrangiamento) 27
Esempio Musicale 3: Battute 46-53 del Concerto n.7 Op. 8, 1° movimento (Vivaldi, 1995) .. 28
Esempio Musicale 4: Battute 46-52 del Concerto n.7 Op. 8, 1° movimento (mio arrangiamento) 28
Esempio Musicale 5: battute 33-38 del Concerto n. 8 dell' Op. 3 1º movimento (Vivaldi, 1965) 28
Esempio Musicale 6: battute 34-39 del Concerto n. 8 dell' Op. 3 1º movimento (mio arrangiamento) 29
Esempio Musicale 7: Battute 59-62 del Concerto "La tempesta del mare", 1º tempo (mia trascrizione) 29
Esempio Musicale 8: Battute 60-62 del Concerto "La tempesta del mare", 1º tempo (mio arrangiamento) 30
Esempio Musicale 9: Battute 166-170 del Concerto "La notte", 6º tempo (mia trascrizione) 30
Esempio Musicale 10: Battute 166-171 del Concerto "La notte", 6º tempo (mio arrangiamento) 30
Esempio Musicale 11: Battute 139-143 del Concerto n.8 Op.3, 3º movimento (Vivaldi, 1965) 31
Esempio Musicale 12: Battute 139-142 del Concerto n.8 Op.3, 3º movimento (mio arrangiamento) 31
Esempio Musicale 13: Battute 18-22 del Concerto n.12 Op.8, 1º movimento (Vivaldi, 1995) 32
Esempio Musicale 14: Battute 19-22 del Concerto n.12 Op.8, 1º movimento (mio arrangiamento) 32

Introduzione

La mia grande passione per la musica antica e barocca mi ha spinta alla realizzazione di questo lavoro di approfondimento, avendo io il desiderio e l'ambizione di suonare alcune tra le composizioni del repertorio barocco che preferisco, nonostante esse non siano state composte per il mio strumento.

La densità di avvenimenti storici, politici, le grandi innovazioni in campo tecnologico e scientifico avvenute tra il 1600 e il 1700 hanno sempre suscitato in me il desiderio di approfondire questo importante capitolo della storia. Il mio interesse nei confronti del periodo barocco è cominciato quando frequentavo il liceo scientifico nella mia città natale, Forlì, in Italia. Durante il terzo anno, in particolare, ho avuto modo di studiare la storia tra il 1600 ed il 1700 e parallelamente, nello stesso anno, ho frequentato in conservatorio un corso di storia della musica che ha contribuito ulteriormente ad accrescere la mia curiosità. Mi sono quindi avvicinata sempre più a questo vasto repertorio appassionandomi in particolar modo alla tradizione italiana che trova in Antonio Vivaldi uno dei massimi esponenti.

In questo lavoro, attraverso un'analisi della storia del clarinetto,metterò in evidenza eventuali connessioni tra lo strumento e la musica di Antonio Vivaldi. Nonostante siano quasi sconosciuti, esistono alcuni lavori scritti da Vivaldi per clarinetto. Risale al 1716 il primo scritto orchestrale conosciuto comprendente lo strumento, il "Plena Nectare", parte dell'oratorio *Juditha Triumphans* dello stesso Vivaldi. Più recenti sono invece i tre *Concerti Grossi* per due oboi, due clarinetti e accompagnamento d'archi e basso continuo, anche se non se ne conosce l'esatta data di composizione (si ipotizza tra il 1726 e il 1730).

Questo lavoro si pone come obiettivo quello di focalizzare l'attenzione su un argomento che è stato, negli ultimi decenni, molto discusso, ovvero la problematica legata al suonare musica antica con strumenti moderni.

Attraverso un'adeguata ed approfondita lettura delle fonti da me selezionate, ho portato a termine cinque arrangiamenti tratti dalle opere 10, 8 e 3: rispettivamente si tratta dei concerti per flauto "La tempesta di mare" e "La notte", dei *concerti per violino, archi e continuo* numero 7 in Re minore (RV 242) e 12 in Do maggiore (RV 178) ed infine del *concerto per due violini, archi e continuo* numero 8 in La minore (RV 522).

Il primo capitolo è dedicato alla contestualizzazione storica del clarinetto e dello *chalumeau* e al loro legame con Antonio Vivaldi. Dopo una breve descrizione dell'evoluzione del clarinetto, segue un capitolo dedicato al legame storico tra i due strumenti e la produzione del compositore.

Successivamente l'attenzione si sposta sull'ancora acceso dibattito della prassi

esecutiva e della possibilità di suonare musica antica e barocca con strumenti moderni. In questo paragrafo metterò in risalto principalmente l'opinione di due tra i più importanti studiosi che si sono dedicati all'argomento, Taruskin e Haynes e farò delle personali considerazioni sull'influenza che la lettura di queste fonti ha avuto sul mio lavoro.

Il secondo capitolo è incentrato su Antonio Vivaldi e sul periodo barocco in generale: dopo una breve biografia del compositore segue una contestualizzazione del termine *barocco* in musica.

Nel corso del terzo capitolo metterò a confronto tra di loro i concerti scelti per gli arrangiamenti da un punto di vista stilistico.

Il quarto capitolo si occupa di descrivere il lavoro dal punto di vista pratico: in una prima fase il metodo, in cui spiego come sono nati gli arrangiamenti, le problematiche che ho riscontrato durante il percorso e le soluzioni che ho incontrato; in una seconda, più pratica, dedicata al lavoro di gruppo, in cui descrivo passo per passo come si sono svolte le prove per il recital finale, eventuali modifiche che ho deciso di apportare agli arrangiamenti a seguito di un confronto con i miei compagni.

1. Contestualizzazione storica e musicale

1.1 Il clarinetto e la sua evoluzione

Il predecessore del clarinetto, uno strumento inventato in Francia chiamato *chalumeau*[1]*,* fu sottoposto ad innovazioni nel 1690 da parte di un artigiano di Norimberga, Joahnn Christoph Denner e suo figlio Jacob. In seguito alle modifiche, lo strumento aveva sei fori sulla parte anteriore, uno in quella posteriore e due chiavi chiuse. Nei decenni successivi furono apportate varie migliorie, ad esempio, fu spostato e rimpicciolito il foro della chiave posteriore ampliando l'estensione ad un registro superiore. Lo sviluppo dello strumento continuò nel 1740 quando Jacob Denner aggiunse una lunga chiave aperta portando lo strumento all'estensione attuale. (Lawson, 1993)

Il termine clarinetto deriva da "clarino", parola che veniva usata riferendosi a strumenti appartenenti alla famiglia delle trombe; questa associazione dipende, probabilmente, dal timbro che aveva lo strumento, molto acuto e penetrante e simile appunto a quello di una tromba. Il termine "clarinetto" compare per la prima volta in uno scritto risalente al 1732 di Johann Gottfried Walther[2] da lontano suona più come una tromba".[3] (Sachs, 1995, p. 412)
Probabilmente, il clarinetto mantenne il suo timbro ed il suono squillante e penetrante fino agli inizi del 1800 quando, nei manuali dell'epoca che illustravano come imparare a suonare questo strumento, il suo suono iniziò ad essere descritto come pieno, dolce e piacevole.
Bisogna dunque considerare che lo strumento che Vivaldi conobbe aveva caratteristiche molto diverse da quello che conosciamo oggi. (Lawson, 1993)

1.2 La relazione tra il clarinetto, lo chalumeau e Antonio Vivaldi

Vi sono alcuni strumenti utilizzati da Vivaldi la cui identità è ancora oggetto di ricerca. Tra questi anche i cosiddetti "claren" o "clarini", così nominati nelle partiture originali del compositore. Per anni la teoria che si trattasse di trombe nel registro del *clarino* è stata contrapposta a quella che Vivaldi si riferisse effettivamente al *clarinetto*, anche se, ovviamente, in una sua forma ben più primitiva rispetto a quella che conosciamo oggi.

---

[1] Lo chalumeau (dal latino Calamus), è un nome generico usato a partire dal 1000-1100 che fa riferimento a strumenti a fiato costituiti da una canna con imboccatura ad ancia (semplice o doppia) conglobata o non, nella parte terminale superiore dello strumento.

[2] Johann Gottfried Walther (Erfurt 1684- Weimar 1748) fu un compositore ed organista tedesco. Autore del *Musicalisches (1732), considerato il primo dizionario musicale completo e dettagliato.*

[3] Traduzione dall'inglese: "From a distance it sounds rather like a trumpet"; tutte le traduzioni sono di mia responsabilità eccetto quando indicato.

“Considerando quanto sia stata dibattuta la questione sull'uso del clarinetto in Vivaldi, desta meraviglia che la precisa identità di un altro strumento a fiato come il salmo o salmoè, presente in ben cinque lavori, abbia suscitato così poco interesse. (...)” (Talbot, Vivaldi e lo chalumeau, 1980, p. 153)

Non è molto chiaro come sia stata l’evoluzione da chalumeau a clarinetto e se il salmò (termine che è una derivazione del francese *chalumeau*), claren e clarini siano lo stesso strumento. Secondo il parere di Pincherle il *salmò* è un *chalumeau*; per Eleanor Selfridge-Field lo strumento richiama l'idea di una “semplice bombarda”[4], “il registro più grave del clarinetto”[5] e, più di recente, “un'antica specie di clarinetto“[6]. (Talbot, 1980, p. 154)

Angelo Ephrikian, nell'introduzione del Concerto Funebre RV 579 (Edizione Ricordi) scrive. “Dello Chalumeau si può dir solo con certezza che era uno strumento a fiato di legno e ad ancia. Se quest'ancia fosse semplice o doppia e quale fosse l'estensione dello strumento son questioni tuttora dibattute dalla musicologia e ben lungi dall'aver trovato una soluzione. Per quanto riguarda la presente partitura, è certo che il « Salmoè » lavora nella gamma degli strumenti contralti essendo la sua parte scritta, nell'autografo, in chiave di basso un'ottava sotto i suoni reali. Esso può attualmente essere sostituito o dal corno inglese o dal corno di bassetto.” (Talbot, 1980, p. 154). Anche Alberto Zedda, nella sua introduzione alla *Juditha Triumphans*[7] si pone gli stessi quesiti. Nell'edizione della sonata a quattro RV 779 curata da Manfred Fechner, lo stesso identifica il *salmoè* (voce che nella partitura raddoppia a piacere il basso della parte di organo) come strumento basso a doppia ancia tipo bombarda.[8] (Talbot, 1980, p. 154)

Francesco Malipiero, invece, afferma con certezza che “indubbiamente questo strumento (e lo *schalmei*, un registro dell'organo, lo conferma) apparteneva alla famiglia delle doppie ance (…) Il più ampio articolo di Heinz Becker, 'Das Chalumeau im 18. Jahrhundert', in cui una volta per tutte è stabilito che lo *chalumeau* era uno strumento alquanto diverso dal clarinetto, nonché ricco di un repertorio proprio sorprendentemente vasto, sostiene che i due salmo in RV 558 sono 'chiaramente' (ojfensichtlich) *chalumeau* tenori, opinione condivisa da

[4]“simple shawm”

[5]“the lower register of the clarinet”

[6]“an early species of clarinet”

[7] Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie (RV 644) è un oratorio in latino scritto da Antonio Vivaldi; si tratta della sola opera giunta ai giorni nostri di quattro che risultano essere state composte dal musicista veneziano. Il libretto è opera di Iacopo Cassetti ed è basato sul biblico Libro di Giuditta.

[8] Strumento originario del medio oriente; si diffuse in Europa a partire dal Medioevo divenendo uno degli strumenti ad ancia doppia più usati dell'epoca. Molto utilizzata e diffusa anche durante il Rinascimento; cadde in disuso con l'avvento del più moderno oboe. Esiste inoltre un registro d'organo con il nome di bombarda, benché il suo suono sia del tutto diverso.

J. H. Van der Meer anche a proposito del salmoè in RV 555." (Talbot, 1980, p. 155)

Vi sono tuttavia opere di consultazione generale che sostengono il contrario, ovvero che il *salmo* presente nei lavori di Vivaldi sia in realtà uno strumento a doppia ancia.

Un esempio è reperibile nell' ”Enciclopedia della Musica” (edizione Ricordi), dove l'autore definisce lo strumento *chalumeau* come strumento ad ancia semplice, ma fa riferimento ad un altro con lo stesso nome ad ancia doppia appartenente alla famiglia delle *bombarde*. (Talbot, Vivaldi e lo chalumeau, 1980, pp. 155-156)

“In molti casi, fonte di confusione è l'uso improprio, o quanto meno superficiale, dell'etimologia per stabilire connessioni in campo organologico. Mentre sarebbe assurdo identificare la viola inglese con la vièle francese, la vihuela spagnola e il violino italiano sulla sola base della simiglianza terminologica, non pochi sono caduti nello stesso tra nello considerando chalumeau e le sue forme apparentate; quando poi, come nel nostro caso, si diano più termini affini all'interno delle singole lingue, e talora un unico termine sia usato per indicare più di uno strumento, etimologia e organologia possono venire a trovarsi di fronte a un dilemma insolubile. Ovviamente si tratta di termini in ultima analisi tutti riconducibili al greco kalamos (canna o giunco) attraverso il prestito latino calamus e il suo diminutivo calamellus. Di questi termini non si ha un derivato standard italiano, ma semmai una serie di derivati in cui tre dei suoni consonantici e una delle vocali subiscono accentuate mutazioni: celamella, ciramella, ciaramella, caramella, chiaramedda, cennamella, etc.” (Talbot, 1980, p.156) È importante sottolineare la differenza nell'utilizzo della *caramella*, strumento di utilizzo popolare e rurale ed il tedesco *schalmei* o l'inglese *shawm,* strumenti usati per la musica dotta. Questi ultimi sono solitamente tradotti con *piffero* o *piffaro* e sono antenati del moderno oboe. Ai tempi di Vivaldi il termine *chalumeau* indicava quattro tipi di strumento, secondo quanto indicato da Walther e Majer. I primi due significati sono in senso generico e fanno riferimento ad una *zampogna pastorale*[9] o al *bordone*[10] di una cornamusa.

Il terzo tipo viene descritto da Majer come “un piccolo strumento a fiato di sette fori con estensione da fa2 a la4“. (Talbot, 1980, p. 160)

“Con pieno diritto Kroll mise in dubbio che uno strumento con sette fori potesse raggiungere l'ambito di una decima, dato che in teoria (lasciando da parte le possibilità del

[9] Strumento musicale di carattere popolare affine alla cornamusa. È formata da una sacca di pelle che funge da serbatoio d'aria, su cui sono infissi tre o quattro tubi sonori ad ancia doppia. Uno o due di essi sono muniti di fori e consentono l'esecuzione della melodia, mentre i rimanenti permettono l'esecuzione di una nota fissa.

[10] È un effetto armonico o monofonico di accompagnamento in cui una nota o un accordo sono suonati in modo continuo per buona parte o per l'intera composizione, sostenuti o ripetuti, e spesso determinano la tonalità della composizione stessa.

quinteggio o di ottenere suoni 'crescenti' con determinati accorgimenti d'imboccatura e di dosaggio del fiato) la massima estensione consentita sarebbe quella dell'ottava.” (Talbot, 1980, p. 160)

Una possibile spiegazione dell'estensione indicata da Walther e Majer è che non facessero rifermento a questo tipo di *chalumeau* ma ad un'altra versione senza chiave o con una sola chiave, ovvero lo strumento appartenente al quarto tipo, cui si era fatto riferimento in precedenza.

Nella prima edizione del *Gabinetto Armonico* del 1722, Bonanni aveva descritto lo *scialumò* (ossia lo *chalumeau* primitivo) come “non molto adoperato”, il che può portarci a pensare che già a partire dalla seconda decade del 1700 esso stesse cadendo velocemente in disuso.

Sempre Bonanni descrive il quarto tipo di *chalumeau* come “un'altra specie di Scialumò dicesi dalli Suonatori Calandrane, il quale hà li buchi, come li Flauti, e nel principio dell'imboccatura hà due molle, le quali premute, danno il fiato per due buchi opposti di diametro, dove si pone la bocca è inserita una Zampogna, rende questo un suono rauco, e poco grato, e si suona colle medesime regole delli Flauti.” (Talbot, 1980, p. 163)

Anche Majer descrive in modo simile lo stesso strumento: “ (…) un piccolo strumento a fiato in legno di bosso, con sette fori e due chiavi d'ottone sopra il bocchino oltre a un doppio foro supplementare più in giù, e che va dal fa3 al la4 e *sib4*, forse fino al si4 e al do5” (Talbot, 1980, p. 163).

Per quanto riguarda la relazione tra *chalumeau* e *clarinetto antico*, è doveroso sottolineare che, per molto tempo, gli storici hanno considerato il secondo come diretta evoluzione del primo. Johann Gabriel Doppelmayr nella sua *Historische Nachricht vonden Nùrnhergischen Mathematicis und Kiinstlern* associa l'invenzione del clarinetto ed il perfezionamento dello *chalumeau* a Johann Christoph Denner: “In fine, il suo amore per l'arte lo spinse a cercare di aumentare il numero dei suddetti strumenti (strumenti a fiato) con l'invenzione e il perfezionamento. Questi buoni propositi furono davvero messi in pratica, che all'inizio del nostro secolo egli inventò, per la gran gioia degli appassionati di musica, un nuovo tipo di strumento a fiato, il così detto clarinetto; in seguito, apportò migliorie al da tempo noto Stock- o Raketten-Fagott e infine anche allo chalumeau” (Talbot, 1980, p. 168)

In passato, si è erroneamente ritenuto, in seguito ad un'interpretazione del passo di Doppelmayr, che le migliorie apportate allo *chalumeau* da parte di Denner avessero dato origine ai primi *clarinetti*, ragion per cui gli strumenti che oggi chiamiamo *chalumeaux* erano definiti semplicemente come clarinetti primitivi. Fu grazie a Becker che si cominciarono a distinguere i due strumenti. Più concretamente: il clarinetto, al contrario dello chalumeau si “apre” al termine della canna dando origine ad una svasatura piuttosto ampia, simile più a quella di una tromba piuttosto che a quella di un oboe (da questa somiglianza, forse, deriva la

scelta del nome “clarino”). Lo *chalumeau*, al contrario è sprovvisto di qualsiasi svasatura nella parte terminale dello strumento. Le due chiavi dello *chalumeau* sono posizionate rispettivamente in punti opposti ed ha un doppio foro più in basso, simile all'impostazione del flauto diritto e dell'oboe, mentre invece la chiave più bassa del clarinetto (il *portavoce* o *chiave quinteggiante*[11]) è posta più indietro ed è presente un unico foro. Entrambi gli strumenti venivano suonati con la canna a contatto con la parte superiore della bocca (il clarinetto assunse la posizione attuale, ossia con la canna verso il basso, solo a partire dall'Ottocento). Il clarinetto era trattato come fosse due struementi in uno, data la sua possibilità di quinteggiare alla dodicesima. “Johann Philipp Eisel scrisse che quando si usava la sua chiave normale, quella di violino, veniva trattato come una tromba ('auf Clarinen-Art'), mentre quando lo si usava in chiave di soprano o di contralto (cioè in passi nel registro fondamentale), lo si trattava come uno chalumeau ('wie ein Chalumeaux).” (Talbot, 1980, p. 169) Fino all'aggiunta della prima chiave lunga di Si (modifica apportata dal figlio di Johann Christoph Denner, Jacob, nel 1740 circa) fu possibile riempire per la prima volta il buco presente nel registro medio tra il Sol3 ed il Do4; prima le note comprese in quell'intervallo erano praticamente impossibili da ottenere o comunque per nulla intonate (nei concerti di Vivaldi sono totalmente evitate). Le successive migliorie fatte al clarinetto fecero si che esso divenesse sempre più popolare ed apprezzato dai compositori, non solo per la maggior facilità d'esecuzione, ma anche per il suono.

L'uso dello *chalumeau* e la creazione di un suo repertorio ebbero come riferimento soprattutto paesi di lingua tedesca; molti degli strumenti più insoliti (ad esempio la *viola d'amore,* la *viola all'inglese* nelle sue diverse dimensioni, il *clarinetto* e lo *clalumeau*) suonati a Venezia ed in particolare alla Pietà avevano una provenienza più nord europea che italiana. Lo *chalumeau* è richiesto in almeno cinque diverse composizioni di Vivaldi, nell’oratorio *Juditha Triumphans* e in quattro lavori strumentali: la sonata RV 779, ed i tre concerti RV 555, 558 e 579. Ciascuno di questi lavori fu composto per la Pietà. Nonostante le date di composizione non siano certe, Colin Lawson sostiene che Vivaldi abbia composto la sonata RV 799 nel 1706, i concerti RV 579 e 555 intorno al 1725 e che il concerto RV 558 sia stato composto nel 1740, ovvero un anno prima della morte del compositore. (Lawson, 1993)

Come riporta Colin Lawson (1993), esistono inoltre tre concerti che includono parti per clarinetto: RV 556 (circa 1719) per due flauti, due oboi, due clarinetti, un fagotto, violini a solo,

[11] Il foro portavoce è un foro realizzato vicino all'imboccatura di alcuni strumenti a fiato (aerofoni) appartenenti alla famiglia dei legni. Aprendo o chiudendo questo foro (cosa che è spesso ottenuta tramite l'azionamento di una chiave portavoce) si modifica il modo di vibrazione della colonna d'aria contenuta nello strumento, passando ad un'onda con frequenza multipla e quindi ad un suono più acuto

orchestra d'archi e clavicembalo, RV 559 e 560 (circa 1726-1730) entrambi orchestrati per due oboi, due clarinetti e basso continuo. È particolarmente evidente in questi ultimi due concerti, la conoscenza che Vivaldi aveva del clarinetto, per la sua maniera di mettere in contrasto i diversi registri dello strumento. (Lawson, 1993, pp. 73-75)

È possibile notare alcune differenze tra il primo concerto, RV 556, ed i successivi RV 559 e 560. Nel primo l'orchestrazione è assai più complessa, in aggiunta alla formazione precedentemente riportata, è presente anche un liuto nel secondo movimento. Nella partitura originale troviamo un'inscrizione: "Per la solennità di San Lorenzo". Michael Talbot (1988), nel suo articolo "Vivaldi and Rome: Observations and Hypotheses" scrive che quasi sicuramente il concerto fu commissionato da Roma per l'orchestra del Cardinale Ottoboni in ricorrenza della festa di San Lorenzo Martire. Inoltre, nonostante non sia presente alcuna data di composizione nella partitura, Talbot ipotizza che essa risalga al 1710. (Talbot, 1988)

Nell'oratorio *Juditha Triumphans* (1716) l'orchestrazione è ricca ed include anche due trombe, due clarinetti e due *chalumeau* soprani. Nella partitura Vivaldi fa riferimento a due strumenti chiamati "clareni", ciò rende difficile capire se egli intendesse le trombe o i clarinetti poiché entrambi venivano chiamati con lo stesso nome. Il termine "clareni" veniva usato nelle lingue germaniche in riferimento alla tromba ed a un suo particolare registro. Bisogna specificare che questo termine non era affatto comune in Italia e che, come riporta Philip Bate (1978) in *The Trumpet and Trombone*, alcune sequenze di note e arpeggi presenti nell'oratorio sarebbero state totalmente impossibili da eseguire in una tromba dell'epoca. Le parti per clarinetto in *Juditha Triumphans* sono le più antiche conosciute, cosa che rende questo oratorio particolarmente significativo per la storia dello strumento. (Lawson, The Baroque Clarinet by R. Rice, 1993)

1.3 Interpretazione della musica barocca con strumenti moderni

Il dibattito sull'interpretazione e l'esecuzione della musica antica e barocca è stato negli ultimi decenni fonte di grande interesse tra gli studiosi e musicologi di tutto il mondo. Tra di essi possiamo senza dubbio distaccare Haynes e Taruskin come due tra i più importanti esponenti.

Nel suo libro *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century,* Bruce Haynes (Haynes, 2007) tratta approfonditamente la questione dell'esecuzione storicamente informata, specificatamente del periodo barocco. Il confronto più significativo per spiegare le sue argomentazioni (non sono solo sue) avviene con il Romanticismo, movimento in netto contrasto con il Barocco che a detta sua ha caratterizzato la fine della musica antica.

Prima della venuta del Romanticismo e dei suoi principi, scrive, l'attività del suonare e quella del comporre andavano insieme, improvvisare era altrettanto naturale come suonare,

non c'era alcuna dipendenza dalla partitura che, in ogni caso, era ben più priva di indicazioni e quindi lasciava molto più spazio alla libera interpretazione. Questo fatto porta l'autore a paragonare più di una volta, nel corso del libro, il musicista barocco con quello jazz: le barriere create tra musicista e compositore vengono meno, il musicista, nel momento in cui improvvisa, è egli stesso partecondizionati integrante del processo creativo, è egli stesso compositore e non solo un interprete, come avviene invece a partire dal Romanticismo (e fino ai giorni nostri). “La separazione tra composizione ed esecuzione non è sempre esistita. Prima dell'inizio del romanticismo, l'improvvisazione e la composizione erano attività normali per qualsiasi musicista. In un momento in cui i nuovi pezzi erano in costante domanda, essere un compositore non era niente di speciale, era solo una parte del processo di produzione della musica. Ma anche se i musicisti non hanno sempre scritto le loro improvvisazioni, dovevano sapere come fare musica sul momento. Senza questa capacità, non potevano suonare la musica del tempo. Quello che sorge come un velo tra i musicisti di oggi e quelli dei tempi pre-romantici sono i cambiamenti degli ideali e della mentalità, i cambiamenti paradigmatici che sono simbolizzati dalla rivoluzione industriale che si è svolta tra il 1760 e il 1840 e più precisamente la rivoluzione francese che ha avuto inizio nel 1789”.[12] (Haynes, 2007, p. 4)

Parrebbe che, a partire dalla Rivoluzione Francese e dalla nascita del Romanticismo vi sia stato un cambiamento netto, non graduale che ha influenzato non solo il pensiero dell'epoca, ma che continua a influenzare tutt'oggi la maniera di concepire la musica, il suo ascolto e la sua creazione. L'autore parla di certe *convenzioni* che sono state tramandate per secoli: il rispetto per il compositore, considerato genio, il culto dell'originalità, l'ossessione rispetto alle “vere intenzioni” del compositore, l'ascolto della musica come un *rituale*, la tendenza ad ascoltare (ripetutamente) solo un limitato numero di lavori. Per Haynes c'è una tendenza generale a suonare qualsiasi tipo di musica, proveniente da qualsiasi epoca, con le stesse intenzioni, con lo stesso stile. Al contrario di ciò che accadeva in epoca barocca, quando

[12] “Separation between compositing and performing has not always existed. Before the rise of Romanticism, improvisation and composition were normal activities for any musician. In a time when new pieces were in constant demand, being a composer was nothing special, just part of the process of producing music. But even if a musician did not always write their improvisations down, they had to know how to make up music on the spot. Without that ability, they could not play the music of the time. What hangs like a veil between the musicians of today and those of pre-Romantic times are the changes in ideals and mentality, the paradigm shifts that are symbolized by the Industrial Revolution that took place between about 1760 and 1840, and more specifically the French Revolution that began in 1789”.

veniva eseguita musica contemporanea, oggi siamo influenzati da oltre 350 anni di tradizioni musicali. Il fatto che siamo condizionati dal periodo post 1800 dipende probabilmente (ma non esclusivamente) dal fatto che ci siano pervenuti documenti audio come testimonianze. La musica da egli definita come “retorica” (pre 1800) e quella “romantica” (post 1800) hanno semplicemente scopi diversi: esse si adattano alle caratteristiche e alle esigenze delle epoche in cui vennero scritte. In nessuno dei due casi dobbiamo pensare che i compositori scrivessero le loro composizioni pensando ad un pubblico futuro. Di conseguenza risulta difficile pensare di poter davvero comprendere le “vere intenzioni del compositore”. Questo si adatta perfettamente anche all'interpretazione delle partiture: esse, a partire dalla Rivoluzione, vengono considerate “intoccabili” e devono essere interpretate alla lettera, anche nel caso in cui ciò comporti andare contro il nostro gusto ed i nostri principi.

L'”intoccabilità” delle partiture non era certo una priorità nel periodo barocco. In esse, infatti, viene annotato solo il minimo indispensabile o tutto ciò che va contro il senso comune. Se ad esempio troviamo un *forte,* ciò significa che in quel passaggio un musicista esperto avrebbe suonato un *piano.* La ridotta quantità di indicazioni faceva sì che esse aumentassero d'importanza e venissero enfatizzate e adottate per tutti i passaggi analoghi successivi.

La questione del suonare strumenti originali è ampiamente discussa dall'autore: egli afferma che la copia di uno strumento, per quanto sofisticata essa sia, non avrà mai le stesse caratteristiche e non darà mai gli stessi risultati di uno strumento originale. Gli strumenti antichi non sono migliori o peggiori rispetto a quelli romantici, hanno semplicemente scopi e funzioni diverse, si adattano all'epoca in cui sono stati creati. L'autenticità della *performance* non è un prodotto degli strumenti che suoniamo, ma dello stile di esecuzione del musicista.

Richard Taruskin, in “On letting the Music Speak for Itself: Some reflections on Musicology and Performance” (Taruskin, 1982) tratta la stessa questione da un altro punto di vista. Il dibattito è incentrato sulla necessità di interpretare, almeno secondo l'autore, la musica secondo il nostro gusto personale e le nostre sensazioni sul momento. A favore di questa tesi egli fornisce vari esempi ed aneddoti riguardanti compositori del calibro di Debussy e Irving Berlin. Nei vari aneddoti risulta subito chiaro al lettore come, a contrario di come potremmo esser portati a pensare, le intenzioni del compositore ed i suoi desideri per quanto riguarda l'esecuzione delle proprie composizioni, siano soggette a frequenti cambiamenti. Ciò che è più importante per il compositore non è dunque che il tutto resti fedele al cento per cento rispetto alle sue aspettative iniziali, ma che, nel caso in cui qualcosa venga cambiato, che sia cambiato per il meglio. Siamo dunque, erroneamente, portati a pensare che, se troviamo una maniera per “ricreare” le intenzioni del compositore, soddisferemo le sue aspettative e saremo certamente più coerenti.

È in fondo proprio sulla coerenza che Taruskin basa il suo articolo: l'interpretazione non

può esser coerente solo perché pensiamo di aver compreso a fondo la volontà di un certo compositore, specialmente dal momento che, nella maggior parte dei casi, essa è soggetta a cambi o non abbiamo la possibilità di confrontarci personalmente con il compositore. Cercando di riassumere le parole dell'autore potremmo dunque dire che è giusto cercare di ricongiungere i pezzi di un'antica tradizione musicale ormai andata perduta, ma è ben più significativo ed interessante crearne una nuova. Tentare di ricostruire una performance basandosi sui gusti dell'epoca non è altro che un'ulteriore moderna interpretazione, mancante però del nostro personale punto di vista. Di seguito riporto un estratto tratto dall'articolo in questione:

"La musica deve essere ricreata fantasiosamente per poter essere recuperata e qui ci sono conflitti che potrebbero sorgere tra l'immaginazione dell'esecutore e la coscienza dello studioso, anche (o soprattutto) quando i due alloggiano in una sola mente. Verdi, parlando ironicamente degli obiettivi del verismo, ha detto 'va bene riprodurre la realtà, ma quanto meglio è la creazione'. In un simile spirito direi 'È bene raccogliere i frammenti di una tradizione di esecuzione andata persa, ma quanto meglio è reinventarla." (Taruskin, 1982, p. 343)[13]

Jonathan Byrnes, nella sua tesi di Master (Byrnes, 2010), approccia la stessa questione, ma parlando più nello specifico del repertorio trascritto per sassofono. Il dibattito è sempre lo stesso: se sia "corretto" oppure no eseguire musica scritta in altre epoche e per altri strumenti con uno così più moderno come il sassofono. L'opinione di Byrnes non si discosta molto da quella di Taruskin. Dopo aver dato una serie di definizioni di *autenticità*, sottolinea come sia importante non solo ricercare la storia in una performance (e quindi essere informati sul repertorio da eseguire), ma trovare lo "spirito" presente nella musica, non importa quali siano i mezzi a disposizione.

Affinché una *performance* abbia valore artistico è dunque necessario che *passione* e *convinzione* di ciò che vogliamo eseguire siano in prima fila. C'è tuttavia un problema: con l'aumento delle tecnologie a nostra disposizione e data l'enorme quantità di materiale che abbiamo a disposizione, abbiamo sviluppato un ascolto molto rigido e critico, ricercando sempre di più la cosiddetta "corretta maniera di esecuzione". L'autore continua dicendo che è proprio a causa di questo criticismo e continue pressioni che il musicista non è sempre in grado o non si sente libero di incentrare la sua *performance* sulle suddette *convinzione* e *passione.* Il dibattito sull'*autenticità* non ha una vera e propria conclusione in quanto da entrambe le parti provengono tesi soddisfacenti. Senza trascrizioni da repertorio per altri strumenti, il sassofono

[13] Music has to be imaginatively recreated in order to be retrieved, and here is we conflicts are likely to arise between the performer's imagination and the scholar's conscience, even (or especially) when the two are housed in a single mind. Verdi, speaking ironically about the aims of verismo said: "It's fine to reproduce reality, but how much better to create it". In a similar spirit I would say: "It's fine to assemble the shards of a lost performance tradition, but how much better to reinvent it".

non avrebbe probabilmente avuto il successo e l'utilizzo che ha oggi, specialmente nell'ambito *classico*. Byrnes continua: la scrittura di arrangiamenti ed adattamenti tratti dal repertorio barocco per altri strumenti ha, a suo parere, fatto sì che si riscoprisse un generale interesse tra il pubblico, interesse che precedentemente era certamente più presente tra gli esperti di quell'area.

Dopo aver letto queste tre fonti penso di poter certamente trovare più punti d'incontro tra la mia opinione e quella degli autori.

Nonostante Haynes, apparentemente, si discosti significativamente dal mio lavoro e dai miei obiettivi, credo che vi siano invece molti aspetti in comune. Tra di essi l'idea generale dell'interpretazione vista non come mera lettura della partitura, ma sì come analisi e ricerca del proprio stile, della propria *voce.* L'autore, come è già stato sottolineato precedentemente, si distacca da quei canoni propri del *modernismo*, come appunto l'eccessivo rispetto per le intenzioni del compositore e per la partitura. Come egli scrive, considerato che la musica barocca e antica non furono scritte con l'intento di esser suonate da “musicisti futuri”, ci sono alcuni adattamenti che è necessario fare, come ad esempio suonare con le intenzioni e lo stile propri dell'epoca. In questo senso trovo che il mio lavoro si sposi alla perfezione con questa visione: ciò che mi ha spinta ad elaborare il mio progetto è stato il desiderio di portare un elemento innovativo all'interno di un repertorio che , per quanto vasto possa esser considerato, non abbraccia la parte di storia antecedente al 1800. In questo senso, quando l'autore scrive che l'*autenticità* non era una prerogativa del periodo barocco, apre la possibilità ad un'interpretazione più libera, non più vincolata dalla partitura e quindi potenzialmente rivolta a nuove sperimentazioni. Il valore della *performance* non è dato dallo strumento che utilizziamo, ma dalla nostra interpretazione, dallo stile. In questo senso trovo che la visione di Taruskin sia stata fonte di grande ispirazione nella realizzazione del mio progetto: “La musica dev'essere ricreata fantasiosamente per poter essere recuperata (...)”.[14] (Taruskin, 1982, p. 343) Questa è un'esortazione al liberarci dalle barriere imposte dalla tradizione musicale di secoli, ad aprirci alla possibilità di correre un rischio, anche quando ciò possa implicare una critica dall'esterno. La mia posizione in merito è cambiata varie volte nel corso di quest'ultimo anno di lavoro e mi sono trovata più di una volta combattuta sul fatto di trovare “giusto” o meno trascrivere ed arrangiare concerti barocchi per un *ensemble* non originale e con strumenti non dell'epoca. La riposta si è concretizzata man mano dentro di me, ed ho capito che il mio obiettivo non è quello di riprodurre semplicemente qualcosa che è già stato riprodotto ed eseguito, ma di reinventarlo, adattandolo ai miei gusti, alla mia visione.

[14] Vedi nota 13

2. Il pensiero barocco

2.1 Vita e Opere di Antonio Vivaldi

Antonio Vivaldi nacque a Venezia il 4 Marzo del 1678, figlio di un rinomato violinista dell'epoca Giovanni Battista e più grande di 6 fratelli. All'età di 15 anni cominciò i suoi studi per diventare sacerdote presso i padri di San Geminiano, ma dopo un breve periodo gli venne accordato un permesso per continuare lo studio del violino in casa a causa di problemi respiratori.

Nel 1703 fu ordinato sacerdote e, parallelamente, iniziò la sua carriera musicale presso l'Ospedale della Pietà, il più famoso dei quattro orfanotrofi per ragazze della città. Inizialmente ricoprì gli incarichi di violinista e insegnante di violino e "viola all'inglese", successivamente, come maestro di coro e nel 1716 divenne "Maestro de' Concerti", ossia primo violino e direttore in occasione concerti seguiti dalle ragazze che risiedevano presso l'Ospedale (è importante sottolineare che, negli Ospedali, veniva data una grande importanza all'insegnamento della musica ed il livello delle musiciste era molto alto). Sempre probabilmente causa dei suoi disturbi respiratori, a distanza di circa un anno dal suo ordinamento, Vivaldi fu sollevato dall'incarico di celebrare la messa. Nel 1705 compose le *Dodici sonate a tre op. 1*, prima raccolta che Vivaldi fece editare.

Nel 1708 iniziò una collaborazione com il teatro Sant'Angelo di Venezia, cui a capo era l'impresario Francesco Santurini. La notorietà di Vivaldi crebbe molto in quegli anni sia in Italia che all'estero.Gran parte della produzione Vivaldiana fu editata ed incisa ad Amsterdam, considerata all'epoa la città più prestigiosa quanto a raffinatezza e precisione delle stampe.
Nel 1713 Vivaldi succedette al Santurini alla direzione del Sant'Angelo. A partire dal 1717 Vivaldi lasciò temporaneamente la *Pietà* ed iniziò a dedicarsi quasi esclusivamente alle commissioni che gli arrivavano dal nord d'Italia.

Fu nominato maestro di cappella presso la residenza del principe Filippo di Hesse-Darmstadt a Mantova, dove soggiornò dal 1719 al 1722. Tornato a Venezia, lavorò al conservatorio per tre anni, prima di ricominciare a viaggiare per tutta Europa contribuendo a diffondere la sua fama di violinista e compositore. Durante i suoi viaggi, Vivaldi si recò anche a Roma, probabilmente tra la fine del 1722 e il 1725, dove ebbe l'onore di suonare sue composizioni per il Papa.

Quindi ritornò a Venezia per dedicarsi all'opera e pubblicare la raccolta di concerti intitolata *Il Cimento dell'Armonia e dell' Invenzione*, di cui fa parte il suo lavoro più celebre: *Le quattro stagioni.* Fu quello il momento di massima celebrità per Vivaldi.
Seguì un decennio ricco di viaggi : Mantova (1726, 1732), Trieste (1728), Germania (1729), Praga (1730), Verona (1731), Vienna (1733). Fu a Vienna che Vivaldi suonò per l'Imperatore

Carlo VI cui dedicò l'op. 10, *La Cetra*[15].
Ottenne nuovamente il suo incarico presso la *Pietà* nel 1735, ma a condizione che rinunciasse ai suoi continui viaggi; in quell'anno collaborò anche con Carlo Goldoni[16] per l'allestimento dell'opera *Griselda*.

Nel 1740 Vivaldi lasciò definitivamente il suo incarico alla *Pietà*. La sua popolarità e l'apprezzamento del suo stile unico e stravagante erano calati drasticamente, per lasciare spazio alla nuova scuola napoletana di Sarro, Vinci, Leo e Hasse.

Nel 1740, Vivaldi lasciò Venezia e, dopo un passaggio a Dresda, dove suonò i famosi *Concerti di Dresda in sol minore*, si trasferì a Vienna, con la speranza di riconquistare quella notorietà ormai perduta. L'improvvisa morte del suo mecenate austriaco, l'Imperatore Carlo VI, avvenuta il 20 ottobre prima del suo arrivo a Vienna, lasciò il compositore ancora una volta privo di committenti.

Antonio Vivaldi morì il 28 luglio 1741 a Vienna, dove fu seppellito nel cimitero di un ospedale per poveri oggi andato perduto. (Rodrigo, 2009)

2.2 Breve contestualizzazione del termine "barocco" in musica

In musica il termine "barocco" è utilizzato per indicare la produzione musicale o uno stile compositivo proprio di un periodo storico compreso tra il 1600 e il 1750. Questa definizione, come pure quelle che si riferiscono ad altri periodi storici, ad esempio "musica Rinascimentale" o "musica classica", è una grossa semplificazione, in quanto si pretende descrivere periodi molto lunghi e ricchi di avvenimenti con una sola locuzione. Semplificazione che risulta essere ancor più estrema nell'ambito musicale data la vastissima serie di generi, tecniche compositive, stili ed esecuzioni esistenti sviluppatisi durante quel periodo.

Nel Settecento la parola *barocco,* di origine incerta, forse derivante dal portoghese *barroco* che indica una perla irregolare, non perfettamente sferica, o dal latino *baroco* sinonimo di ragionamento contorto e poco chiaro, aveva una connotazione negativa per indicare opere bizzarre, stravaganti, di cattivo gusto. Oggi il termine è usato per indicare un periodo storico ben delimitato ed ha perso qualsiasi tipo di connotazione negativa.

Al Diciottesimo secolo sono datate le prime testimonianze del termine *barocco* in ambito musicale. Possiamo risalire ad una recensione della prima esecuzione di un'opera di Rameau - *Hippolyte et Aricie* che era andata in scena nel 1733 scritta nel 1734 e pubblicata in un articolo anonimo del periodico *Mercure. "L*a musica viene descritta come piena di dissonanze, di 'rumore', senza coerenza melodica e con continui cambi di metro e tonalità: vi

[15] *La Cetra* è una raccolta di sei concerti scritti per flauto composta nel 1728.

[16] Carlo Osvaldo Goldoni (Venezia 1707–Parigi 1793) è stato un drammaturgo, scrittore, librettista e avvocato, cittadino della Repubblica di Venezia

è sottolineato, in particolare, il carattere 'barocco e il brio del fracasso'". (Vizzaccaro, s.d.) Lo stesso Rameau fu criticato più volte per il suo 'gusto' musicale, spesso in comparazione con Lully. Un'altra testimonianza mette in relazione un'opera di questo compositore con il termine "barocco": nel 1739, infatti, Jean-Baptiste Rousseau, in una lettera destinata a Louis Racine a commento del *Dardanus* di Rameau, tratteggiava e raffigurava il compositore come "distillatore di accordi barocchi, dei quali - scrive - così tanti idioti sono innamorati".

Secondo il filosofo francese Noël-Antoine Pluche (1688-1761), la musica che egli definisce con il termine "chatante" è in netto contrasto con la musica "baroque", in quanto la prima è caratterizzata dalla bellezza della melodia, dalla sua semplicità e fluidità, dalla piacevolezza nell'ascolto, mentre la seconda è eccessivamente virtuosistica, dissonante, caratterizzata da modulazioni non convenzionali ed in certi casi con origini nella musica popolare. Non è l'unica volta che troviamo una definizione del termine "baroque" nella produzione del filosofo. Il termine, infatti, compare anche nella sua opera *Spectacle de la natura*, datata 1746, dove egli utilizzò questo termine per riferirsi alle esecuzioni del violinista Jean-Pierre Guignon, a suo parere troppo impegnato a sorprendere il pubblico con il suo virtuosismo tecnico ed intento a "scavare faticosamente alcune perle barocche sul fondo del mare, quando c'erano diamanti facili da prendere dalla superficie della terra". (Pluche *apud* Vizzaccaro, s.d.)

Come appare evidente, all'epoca, il termine "barocco" aveva un significato nettamente dispregiativo, non solo tra i filosofi ed i critici, ma diffusamente in tutta Europa e raffigurava un tipo di musica e linguaggio musicale.

Rousseau, nella seconda metà del 1700, contribuì a far chiarezza sulla provenienza etimologica del termine "baroco", utilizzato dai logici medievali per indicare un determinato tipo di sillogismo. Lo stesso Rousseau, nella sua famosa opera *Querelle,* definiva la musica francese come "bizzarra e barocca" ed inferiore a quella italiana che, grazie al suono dolce e armonioso della lingua, era di gran lunga più adatta al canto.

Nella sua opera *Dictionnaire de musique* (1768) compare la sua definizione[17] di musica barocca, che verrà successivamente citata da vari autori[18] che contribuiranno alla diffusione dell'accezione negativa del termine "barocco" per tutto il secolo successivo ed oltre.
Lo studioso svizzero Jacob Burckhardt (1818-1897) nella sua opera *Der Cicerone*, nel capitolo

[17]"La musica barocca è quella nella quale l'armonia è confusa, carica di modulazioni e dissonanze, nella quale la melodia è stridente e poco naturale, l'intonazione difficoltosa, e il movimento innaturale".

[18] Autori tra cui Koch, Castil-Blaze, Schilling e Mendel. Tale etimologia fu valorizzata anche nel corso del Novecento, in particolare in Italia con Benedetto Croce (1929) e negli Stati Uniti con René Wellek (1946).

“Barockstil” utilizzò il termine “barocco” per indicare un preciso stile, ovvero quello successivo a Michelangelo. Si tratta di uno dei primi esempi in cui il termine viene associato ad un'epoca storica ben definita, considerata come “ultima fase decadente” del Rinascimento.

Sarà un allievo di Burckhardt, suo successore all'Università di Basilea, Heinrich Wölfflin, a dare per la prima volta al termine una connotazione positiva. In *Renaissance und Barock* (1888) “Wölfflin identificò alcune caratteristiche stilistiche dell'arte italiana e dell'architettura, che ne testimoniavano il progresso nel secolo XVII rispetto a quello precedente. (Vizzaccaro, s.d.)[19] In particolare egli afferma che per lo spirito barocco l'architettura come mezzo espressivo era insostituibile; perché essa sola aveva, di fronte alle altre arti, la capacità di riprodurre l'effetto del sublime. Qui appunto tocchiamo il nervo del Barocco” (Vizzaccaro, s.d.)

È importante sottolineare che fino alla fine del diciannovesimo secolo, il periodo compreso tra il 1600 e il 1700 non era stato oggetto di studi e interesse da parte degli storici né era mai stata considerata l'ipotesi che si potesse definirlo, dal punto di vista artistico, come periodo unitario.

A partire dagli anni Venti, con Hugo Riemann (1849-1919) e Curt Sachs (1881-1959), venne individuato un elemento di coesione, ovvero l'uso del Basso Continuo[20] e si associò per la prima volta il termine “barocco” alla musica di un preciso momento storico.

Altri critici come Andrea della Corte, Luigi Ronga e Massimo Mila, tuttavia, continuarono a sostenere la tesi che non si potesse associare il termine “barocco” alla musica, in quanto solo alcuni elementi della musica di quel periodo potevano esser associati al “vero” significato del termine, ovvero *stravagante*.

Nel libro *Breve storia della musica* (1946), Mila scrive: “Il Seicento inizia per la musica un'età nuova, e si può dire moderna, che la prima metà del Settecento continuerà in Italia con Vivaldi, Corelli e la migliore opera napoletana, e che la Germania porterà più alto, con Bach. Tanto vitale fermento della musica in quel secolo che vide invece in Italia la massima depressione civile, etica e poetica, ha alimentato recenti polemiche sul concetto di barocco, che molti vorrebbero riscattare, in nome appunto della musica, dal significato peggiorativo che gli si vuole attribuire. Ed alcuni, anzi, vorrebbero identificare addirittura l'intuizione barocca con la natura stessa della musica, a cui tendono in quest'epoca tutte le arti, ansiose di spiritualizzarsi al massimo, di ridursi a sentimento puro, senza peso di materia, e a una condizione fluidissima di moto, quale appunto all'arte dei suoni è particolarmente consentita.” (Mila, 1963, pp. 126-127)

---

[20] *Questa epoca venne definita dallo studioso come “Generalbass-Zeitalter”* (1924) nella sua opera *Handbuch der Musikgeschichte,* Bd.II,2: *Generalbass-Zeitalter*, Frankfurt am Main, 1924.

Negli anni successivi furono sempre più numerosi gli studiosi che si dedicarono ad approfondire il periodo definito come “barocco”.

Tra di essi, Manfred Bukofzer, nella sua opera *Music in the Baroque Era,* definì il Barocco come “(…) un periodo con i suoi propri diritti, il suo proprio intrinseco sviluppo e i suoi propri principi estetici". L'autore sottolineò inoltre come nel corso della storia l'accezione negativa del termine fosse profondamente cambiata. ”Il periodo copre press'a poco il diciassettesimo secolo e la prima metà del diciottesimo. Si possono osservare sintomi del nuovo stile già nell'ultima parte del sedicesimo secolo, e per qualche tempo i tratti distintivi del Rinascimento e del Barocco convissero.” (Vizzaccaro, s.d.)

Con Bukofzer si comincia a considerare il “barocco” come un'epoca dai “confini” delineati e distinguibili, nonostante la mole di stili e generi compositivi ed eventi storici che si susseguirono tra il diciassettesimo secolo e la seconda metà del diciottesimo. Egli sostiene infatti che la grande disomogeneità caratteristica di quei 150 anni è superata dal confronto con la musica rinascimentale.

“Il confronto tra musica del *Rinascimento* e musica del *Barocco* ha dimostrato che l'epoca barocca nel suo insieme differisce dall'epoca rinascimentale in modo molto più sostanziale che, fra di loro, primo, medio e tardo stile barocco.” (Vizzaccaro, s.d.) Viene inoltre teorizzata una suddivisione del periodo in tre fasi distinte, ovvero “Primo Barocco”, dal 1580 al 1630, “Medio Barocco”, dal 1630 al 1680 e “Tardo Barocco”, dal 1680 al 1730.

“(…) si delineano intervalli di tempo funzionali, cui corrispondono importanti cambiamenti o rinnovamenti nel continuum temporale. Tale pratica segmentazione, ancora oggi spesso adottata, rivela l'oggettiva difficoltà nel voler unificare razionalmente l'insieme degli accadimenti che caratterizzerebbero l'età del Barocco: giacché si tratta, alla fin fine, di un'astrazione.” (Vizzaccaro, s.d.)

A partire dagli anni Sessanta crebbero a dismisura i dibattiti in merito alla cosiddetta “musica antica” (o “early music”), di cui fa parte anche il *Barocco*, e tornarono alla luce le vecchie discussioni sulle esecuzioni storicamente informate.[21]

Come già si era espresso Croce, anche altri studiosi assunsero una posizione fortemente critica nei confronti del concetto di Barocco e della musica prodotta in quel periodo. Theodor W. Adorno scrisse un saggio “Abuso del Barocco” (1967) dove analizzava il concetto stesso di Barocco, “sottolineando l'inadeguatezza della sua estensione, al di là delle arti visive, alla musica e alla letteratura del periodo” (Adorno *apud* Vizzaccaro, s.d.). Adorno espresse un giudizio fortemente negativo sul repertorio barocco nella sua quasi totalità, in quanto riteneva che non fosse in grado di stimolare i sensi e che dovesse "la sua più recente e opprimente

[21]“Historically informed performances”, espressione anglofona molto utilizzata a partire dalla seconda metà del ventesimo secolo.

popolarità al suo rozzo semplicismo". (Vizzaccaro, s.d.)

Durante gli anni Settanta crebbero notevolmente le incisioni ed il numero di concerti con repertorio musicale del Seicento e Settecento, anche se non si distaccarono ulteriori discussioni riguardanti l'utilizzo del termine “barocco”.

A partire dagli anni Settanta l'associazione tra il termine ed il periodo storico ad esso legato si consolidò quasi definitivamente, fatta eccezione per il parere di alcuni studiosi.
In Italia, ad esempio, Lorenzo Bianconi, nella sua opera “Il Seicento” (1982), evidenzia i limiti dell'utilizzo del termine, scegliendo di non farne uso nel suo lavoro.

“Non si meravigli troppo il lettore se (…) troverà scritta la parola 'barocco' soltanto in questa pagina del libro. (…) 'Barocco' è invece (…) un concetto stilistico e storiografico che s'è sedimentato intorno all'architettura romana di metà Seicento e alle sue derivazioni, e soltanto a quella e a queste si applica con proprietà: è dubbio che la sua estensione a tutta l'arte del periodo che va dal 1600 al 1750, o addirittura la sua dilatazione alla storia della musica, ancorché legittima, sia criticamente fruttuosa. Può forse darsi che lo sia ove si vogliano contrapporre, in un grande disegno complessivo, i caratteri dominanti dell'età 'barocca' e quelli del rinascimento o del gotico o di uno dei tanti classicismi. Non lo è affatto se invece si tratta di cogliere, all'interno di un secolo, il disegno contrastato e frastagliato di tante correnti e tradizioni e fenomeni diversi e magari antitetici che, pacificamente o conflittualmente, coesistono.” (Vizzaccaro, s.d.)

Negli anni Ottanta, Gino Stefani parla della “festa” e del “concerto” come “i due eventi privilegiati attraverso i quali si esprime 'una cultura ancora relativamente integrale come quella barocca. (…) Così alla musica, che della festa è figlia, non si chiederà quale sia il suo statuto autonomo. Essa è strumento di comunione, come la festa stessa, dove s'incontrano strati, ceti e classi e con essi le loro espressioni culturali' ”. (Vizzaccaro, s.d.)

Più recentemente George J. Buelow, nella prefazione al testo *A History of Baroque Music* (2004), ha sottolineato come “(…) il termine barocco nell'ambito storico-musicale abbia perso qualsiasi specifico significato connesso allo stile, per designare un periodo storico, e allo stesso tempo sottolinei l'artificiosità che consegue alla mera segmentazione storica” (Vizzaccaro, s.d.) Come ogni altra arte, la musica non abbandona improvvisamente aspetti distintivi di un paradigma stilistico per un altro, e rimane impossibile stabilire esattamente quando un cosiddetto periodo inizia e un altro finisce.'” (Vizzaccaro, s.d.) Buelow non usa il termine “barocco” per indicare uno stile musicale definito, ma bensì un periodo storico ben preciso, al contrario di ciò che sostiene Bianconi. Egli suggerisce infatti di analizzare tale periodo secondo quattro aspetti distinti, ovvero 1) concetti di filosofia e teoria della musica, 2) nuove procedure formali, 3) stili di musica nuovi o mutati, 4) relazioni tra istituzioni musicali, politiche e sociali.” “È chiaro che in questo quadro il termine "barocco" non ha più nulla a che vedere col suo significato originario di bizzarro e stravagante.” (Vizzaccaro, s.d.)

Nel 2004 è stata pubblicata l'*Enciclopedia della musica* diretta da Jean-Jacques Nattiez, opera che “si presenta con intenti innovatori per la comprensione della storia della musica” (Vizzaccaro, s.d.). L'intento dello studioso è quello di superare l'ostacolo della divisione in categorie storiche: “(...) le periodizzazioni tradizionali (musica antica, barocca, classica, romantica, ecc.) sono in realtà il risultato di costruzioni che spesso sono state ispirate da parallelismi più o meno legittimi con periodi similari nell'ambito della storia dell'arte, e sono oggi rimesse in discussione da molti.” (Vizzaccaro, s.d.). All'interno dell'opera, le storie della musica sono presentate generalmente in ordine cronologico, anche se la musica non viene “periodizzata”.

3.Analisi dei concerti

3.1 La tempesta di mare, concerto n. 1 Op. 10

Il concerto “La tempesta di mare” è il primo di sei concerti dell' Op. 10; si presenta con una struttura tipica di tre tempi (rapido-lento-rapido) però la tessitura non è convenzionale di un concerto per flauto dato che il ruolo protagonista è spesso condiviso con il violino. Il titolo rappresenta un concetto *programmatico,* una serie di avvenimenti musicali che alludono ad una tempesta in mare.

Il concerto è in Fa maggiore e comprende tre movimenti: Allegro, Largo e Presto.

Fin dall'inizio del primo movimento esso partecipa alla tessitura generale ed è quasi sempre all'unisono con il primo violino.

A battuta 16 compare un lungo solo spartito, appunto, tra il flauto ed il primo violino, cosa che nei concerti più “tradizionali” non avviene. Di solito, infatti, la forma tipica del concerto prevede che vi sia una netta separazione tra le parti eseguite dal solista, *solo*, e le parti eseguite dal ripieno, *tutti.*

A battuta 51 il flauto interviene nuovamente con un solo: nella prima parte, fino a battuta 56, è accompagnato solo da violini e viole, mentre nella seconda parte, da battuta 56 a battuta 62, è accompagnato dal basso continuo.

L'inizio del secondo movimento pare un dialogo tra le due parti dell'orchestra, *solo* e *tutti;* da battuta 6 il flauto prende parte alla tessitura generale, ma eseguendo una melodia di terzine, a contrario dell'orchestra che mantiene la figurazione croma con punto e semicroma che aveva fin dal principio del movimento.

A battuta 15 troviamo un altro solo del flauto con la stessa figurazione precedente, ma questa volta l'orchestra accompagna con delle semiminime.

Il *presto* ha un tempo ternario ed un carattere danzante. Ancora una volta è presente un dialogo tra *solo* e *tutti,* come un botta e risposta. In questo terzo movimento troviamo un maggior numero di soli del flauto rispetto al primo movimento ed in generale più protagonismo.

Sia nel concerto “La notte” che ne “La tempesta di mare” i motivi utilizzati non sono omogenei, si alternano infatti elementi molto diversi tra loro, cosa che non accade, ad esempio, nei concerti dell' Op. 8, di stampo “tradizionale”. Le idee vengono proposte dal compositore, ma non sviluppate; pare un rimando alle idee che si hanno durante il sonno, scostanti ed irregolari, o al moto delle onde durante una tempesta.

3.2 La Notte, concerto n. 2 Op. 10

Il concerto “La notte” non presenta la tipica forma del concerto italiano caratterizzata da tre tempi Allegro – Adagio - Allegro; troviamo infatti una successione non convenzionale di sei tempi: *largo, presto - Fantasmi, largo, presto, largo – Il Sonno e allegro.* Una possibile spiegazione per questa particolarità potrebbe risiedere nel nome stesso del concerto; come avviene anche nelle *Quattro Stagioni*, Vivaldi potrebbe aver usato una prospettiva diversa rispetto a molti altri suoi concerti, una prospettiva che si avvicina, anche se inconsapevolmente, ad una più romantica della musica programmatica. In queste opere 10 ed 8 la musica assume un valore descrittivo, rappresenta elementi della natura. In questo senso possiamo considerare questo concerto ed in generale le due opere 8 e 10 molto avanguardiste, in quanto escono dagli schemi settecenteschi per affacciarsi sull'Ottocento e sul primo romanticismo.

La successione dei tempi all'interno del concerto pare quasi una successione di *quadri musicali* di elementi all'interno dell'area semantica della *notte.*

Come avviene anche nel concerto “La tempesta di mare”, pur essendo concerti per flauto, esso non è un protagonista esclusivo. Nei concerti di Vivaldi normalmente troviamo una netta alternanza tra le parti *solo* e le parti *tutti,* in questo caso invece non si vede una chiara distinzione : sono presenti molti unisoni con il primo violino e il flauto partecipa alla tessitura generale.

Nel primo movimento il flauto non ha un ruolo particolarmente solistico, a parte un intervento presente da battuta 12 a battuta 17.

Nel secondo movimento flauto e primo violino sono quasi sempre all'unisono, fatta eccezione per pochi passaggi a solo che non hanno un ruolo fondamentale.

Il terzo tempo ha un andamento più convenzionale ed il flauto è protagonista.

Il quarto tempo è simile ad un *minuetto*, ma molto più rapido. Nuovamente il flauto non ha un ruolo solistico, fatta eccezione per un solo a battuta 22.

Il quinto movimento è un corale e non si presenta nella forma convenzionale dei movimenti lenti di Vivaldi; si può notare un certa somiglianza con il movimento lento dell'*Estate* delle *Quattro Stagioni.*

Nell'ultimo tempo il flauto ed il primo violino condividono un lungo solo (battuta 54), il che ci conferma, ancora una volta, come il flauto non sia l'assoluto protagonista del concerto.

3.3 Concerto n. 7 op. 8

Il concerto n. 7 Op. 8 appartiene alla raccolta di concerti per violino “Il cimento dell'armonia e dell'invenzione”. La tonalità è Re minore e si presenta con una struttura tipica del concerto italiano, ovvero Allegro - Adagio – Allegro.

Il primo movimento ha un'alternanza netta tra le parti *solo* e *tutti,* con elementi ritmici molto forti come *levare* e *anacrusa.*

Solitamente i *tutti* riprendono il tema dall'inizio (anche se non è sempre così) ed il *tutti* finale molto spesso è uguale a quello iniziale.

Il secondo tempo ha una struttura vagamente simile alla *sarabanda*; un elemento interessante in questo movimento è che è diviso in tre strati: il basso e la viola eseguono crome, i violini eseguono crome in tre tempi ed il solista esegue la melodia.

Il terzo tempo ha un carattere danzante; bisogna sottolineare che i compositori italiani del settecento non seguivano con precisione i modelli francesi, consideravano i vari andamenti in modo più libero dal punto di vista del tempo e della battuta.

A battuta 109 compare un solo del primo violino accompagnato dal secondo; è l'unico solo di questo tipo, a contrario di ciò che accade nei concerti “La tempesta di mare” e “La notte”.

3.4 Concerto n. 12 Op. 8

Il concerto n. 12 op. 8 è l'ultimo della raccolta e, come il concerto n. 7, ha anch'esso la tipica struttura del concerto italiano. La tonalità è Do maggiore ed ha i convenzionali tre movimenti Allegro – Largo – Allegro. Come pure nel concerto n. 7 anche qui troviamo elementi ritmici molto marcati.

Nel primo movimento sono presenti più soli del violino ed ancora una volta si vede una netta distinzione tra le parti *tutti* e le parti *solo.* In tutti i soli principali il violino è accompagnato solo dal basso continuo, ma ne compaiono altri in cui prende parte tutto l'insieme di strumenti.

Nel secondo movimento, a differenza di quanto accadeva nel concerto n.7, partecipano solo il violino principale e il basso continuo. Vediamo un cambio di tonalità da maggiore nel primo movimento al Do minore nel secondo.

Nel terzo movimento troviamo molta varietà ritmica tra le voci: il violino principale ed il violino primo eseguono le stessa melodia all'unisono, mentre il secondo li alterna; la viola ed il basso hanno ritmi marcati che aiutano a mantenere la pulsazione.

A battuta 21 troviamo un grande solo del violino principale, ancora una volta accompagnato solo dal basso continuo.

Durante tutto il terzo movimento la figura ritmica predominante è la croma; da battuta 42 c'è un altro lungo solo del violino, ma questa volta il basso ha una figurazione ritmica

differente: nel solo precedente eseguiva delle crome, ora invece il ritmo è ancor più marcato grazie a crome con punto e semicrome. A battuta 63 troviamo l'unico, breve solo (due battute) del primo violino con quello solista.

3.5 Concerto n. 8 Op. 3

Il concerto n. 8 fa parte della raccolta Estro Armonico, un insieme di dodici concerti per violino solo, due violini e quattro violini. Questa opera segnò il passaggio dal concerto grosso al concerto solistico ed ebbe moltissimo successo in Europa, probabilmente anche grazie al fatto che i concerti furono pubblicati da un editore piuttosto conosciuto ad Amsterdam.
Johann Sebastian Bach, dopo la loro pubblicazione, trascrisse alcuni tra i concerti dell'Op. 3 per clavicembalo solo, per organo e per quattro clavicembali ed archi.

Il concerto n. 8 è diviso in tre movimenti, *Allegro, Larghetto e spiccato* e nuovamente A*llegro.*

Nel primo movimento, nelle parti *tutti,* troviamo molto spesso all'unisono il primo violino solista con il primo violino ed il secondo violino solista con il secondo violino.

A battuta 17 compare il primo solo dei sue violini che eseguono la stessa melodia con un intervallo di terza. A battuta 20 troviamo un solo del primo violino solista che verrà poi ripetuto dal secondo a battuta 28.

La separazione tra *soli* e *tutti* è piuttosto evidente durante tutto il concerto e lo schema di alternanza dei soli tra primo e secondo si mantene costante. A battuta 87 è presente un solo dei due violini solisti senza accompagnamento dell'orchestra o del basso continuo.

L'introduzione *tutti* del secondo movimento è all'unisono per tutti i violini e in ottava per la viola ed il basso. Come suggerisce l'aggettivo *spiccato*, il carattere è leggero ed agile, nonostante il tempo mediamente sostenuto.

L'orchestra esegue la stessa figurazione ritmica durante tutto il corso del movimento, mentre il primo e secondo violino si alternano la melodia, intrecciandosi tra di loro. Il basso continuo interviene solo nelle parti *tutti* per scomparire in quelle *cantabile.*

Il terzo movimento comincia con un grande *climax* sonoro, ottenuto dall'aggiunta progressiva delle varie voci e culminante a battuta 11 con un *ff* dell'orchestra.
A battuta 13 troviamo un improvviso cambio di carattere, si passa dalla sonorità *ff* al *p,* dove intervengono solo i violini solisti ed il basso continuo. A battuta 37 è presente un lungo solo dei due violini: il primo esegue arpeggi, mentre il secondo ha un a melodia. Nei soli successivi troviamo ancora una volte un'alternanza equilibrata tra i soli del primo violino e quelli del secondo.

A battuta 86 un altro solo: anche questa volta il primo violino esegue delle semicrome che creano una base alla melodia eseguita dal secondo violino; a battuta 132 si ripresenta lo stesso solo di battuta 37 che culmina in un *tutti* che passa prima da *f* poi a *ff* nel finale.

4. Arrangiamenti

4.1 Il metodo

Il criterio con cui ho scelto i concerti di cui fare gli arrangiamenti non è legato esclusivamente al mio gusto personale, ma anche dall'eseguibilità con il mio strumento. La scelta dei concerti per flauto è dipesa principalmente dal fatto che tecnicamente i due strumenti (clarinetto e flauto) hanno caratteristiche simili (sia in termini di diteggiatura che di tecnica di articolazione e dinamica); nel caso dei concerti per violino, invece, mi sono basata sul mio gusto personale ed ho scelto concerti che potessero essere modificati nel caso in cui vi fossero passaggi più complessi. In quest'ottica, certamente nel caso dei concerti per violino la sfida è stata molto maggiore.

Per risolvere le problematiche tecniche mi sono affidata ad un metodo sperimentale. Ho separato i passaggi più complessi ed ho scritto per ciascuno di essi varie possibili alternative; dopo questa prima fase ho suonato ciascun passaggio nelle diverse varianti e come criteri di scelta ho adottato quello della *coerenza* con la partitura originale, della *semplicità* di esecuzione e del mio *gusto personale.* Ho anche consultato l'arrangiamento per organo di Bach del concerto n.8 Op.3 di Vivaldi (BWV 593) con l'intenzione di ottenere un modello.

Le partiture che ho usato come base per i miei arrangiamenti sono le seguenti:

- Concerto n. 7 e n. 12 Op. 8: "The four seasons" and other violin concertos in full score, opus 8, complete, pubblicato da Original Dover (1995), editato da Dr. E. Selfridge-Field.
- Concerto n. 1 e n. 2 Op. 10: Amsterdam: pubblicato da Michel-Charles Le Cène, n.d.(1729), Amsterdam, prima edizione.
- Concerto n. 8 Op. 3: "Le Opere di Antonio Vivaldi, Vol., Tomo 413", pubblicato da G. Ricordi & C (1965), Milano, editato da Gian Francesco Malipiero.

Di seguito riporterò le varie problematiche riscontrate divise per categoria.

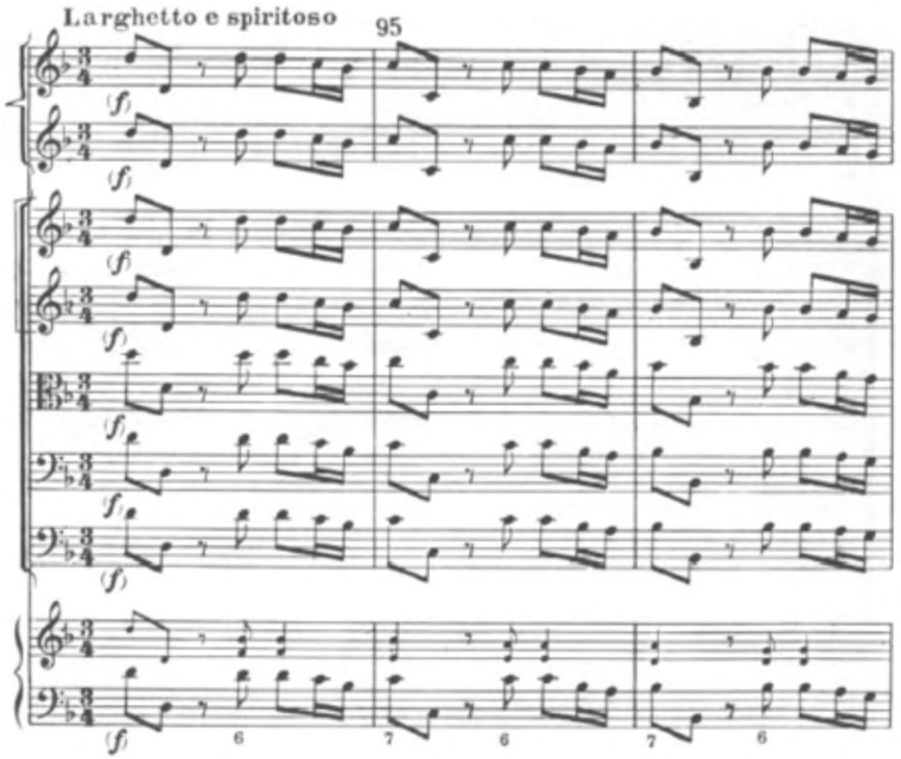
4.1.1 Unisono

Una delle mie prime perplessità, una volta cominciata la stesura degli arrangiamenti, era come potessi adattare i numerosi passaggi scritti all'unisono, solitamente per due o più violini o, nel caso dei concerti per flauto, per violini e flauto solista. Nel caso di un *ensemble* di clarinetti, può risultare alquanto difficile lavorare sull'intonazione tra i vari membri nel caso di passaggi all'unisono. Nel caso in cui vi siano più di due clarinetti ad eseguire contemporaneamente lo stesso passaggio o nota il problema viene parzialmente ridotto grazie alla presenza di un maggior numero di armonici. Nel caso dei concerti da me selezionati, i

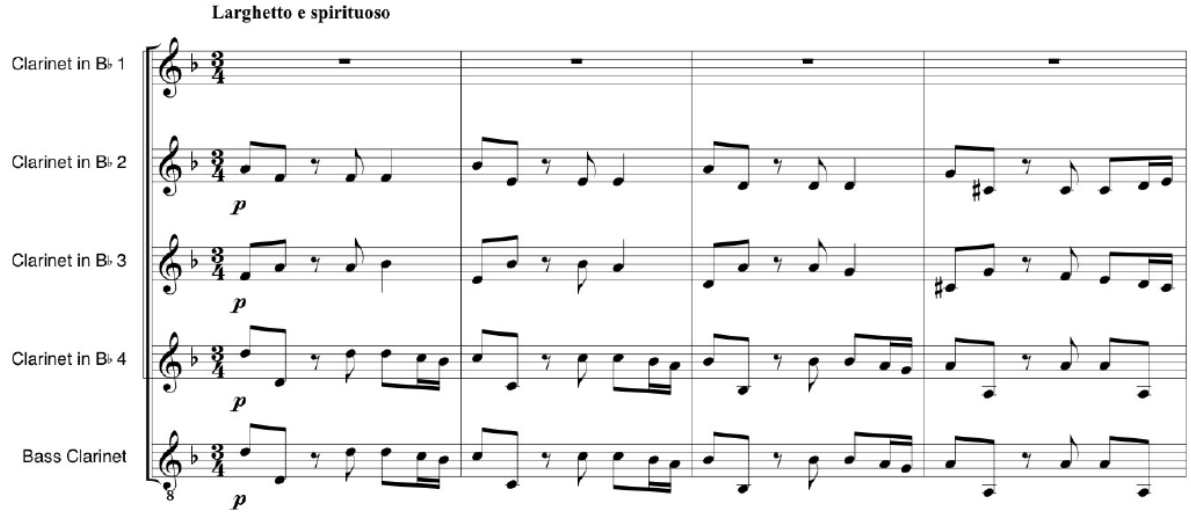
passaggi all'unisono si presentano con una certa frequenza, sia nei concerti per flauto, in cui l'unisono è appunto tra il flauto e il violino I, sia nei concerti per violino o per due violini, in cui la parte del *tutti* è spesso eseguita dai solisti e dal ripieno in unisono.
Ciò si può osservare, ad esempio, nel C*oncerto per due violini obbligati* n. 8 tratto dal secondo libro *dell'Estro Armonico,* Op. 3.

Inizialmente ho considerato la possibilità di modificare i passaggi scrivendoli in più ottave, così da aumentare la tessitura timbrica, ma dopo averlo suonato ho capito che, nonostante l'effetto sonoro potesse essere interessante, si allontanava troppo da quello originale.

Nella maggior parte dei casi ho deciso di ridurre l'organico e non inserire la voce solista nelle parti *tutti.* Questo mi ha permesso di poter sfruttare meglio le restanti quattro voci e di evitare successivi problemi di intonazione durante le prove con il quintetto di clarinetti.
In altri casi ho invece optato per raddoppiare la linea melodica tra primo e secondo clarinetto (principalmente), ma usando intervalli di terza, di sesta o di ottava. Il criterio di scelta è dipeso soprattutto dalle note suonate in quei determinati passaggi: vi sono infatti note nel clarinetto che hanno una maggiore tendenza a variare d' intonazione da uno strumento all'altro o ad essere particolarmente crescenti o calanti e rendono di conseguenza piuttosto difficoltoso il processo d'intonazione tra i membri del gruppo.



Esempio Musicale 1: Battute 1-3 del Concerto n.8 op.3, 2º movimento (Vivaldi, 1965)



Esempio Musicale 2: Battute 1-3 del Concerto n.8 op.3, 2º movimento (mio arrangiamento)

Ho usato lo stesso metodo anche per i seguenti passaggi.

- -Concerto n. 7 Op. 8 : 1° e 3° movimento nelle parti *tutti*
- -Concerto n. 12 Op. 8 : 1° movimento battute 59, 31-34, 76-78, 83 ; 3° movimento battute 85-95
- Concerto n. 8 Op. 3 : 1° movimento battute 1-3, 69-71 ; 2° movimento battute 94-97, 134-138 ; 3° movimento battute 147-150, 171-174, 197-201, 252-255, 280-287.

4.1.2 Arpeggi e passaggi tecnicamente complessi

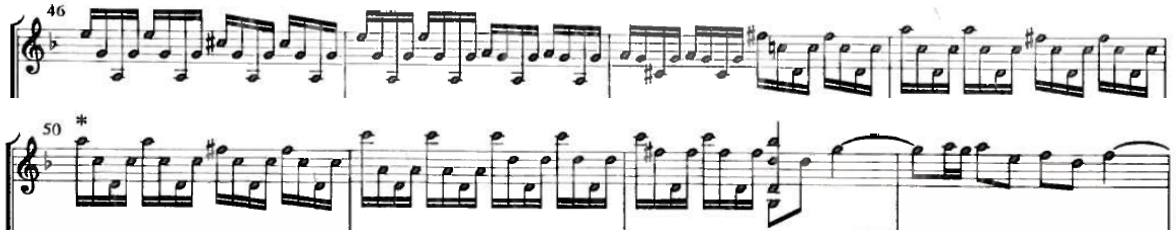
Uno dei miei criteri di scelta, quando ho selezionato i concerti per gli arrangiamenti, è stato valutare quali fossero effettivamente eseguibili con il mio strumento.

Nei concerti per flauto non ho riscontrato grosse difficoltà a livello tecnico, infatti, anche i passaggi più complicati a livello di diteggiatura, sono perfettamente eseguibili nel clarinetto.

Nel caso dei concerti per violino, invece, ho dovuto cercare soluzioni che mi permettessero di non alterare eccessivamente l'effetto finale ed ho quindi dovuto evitare cambi di ottava e di intervalli , se non quando strettamente necessari.

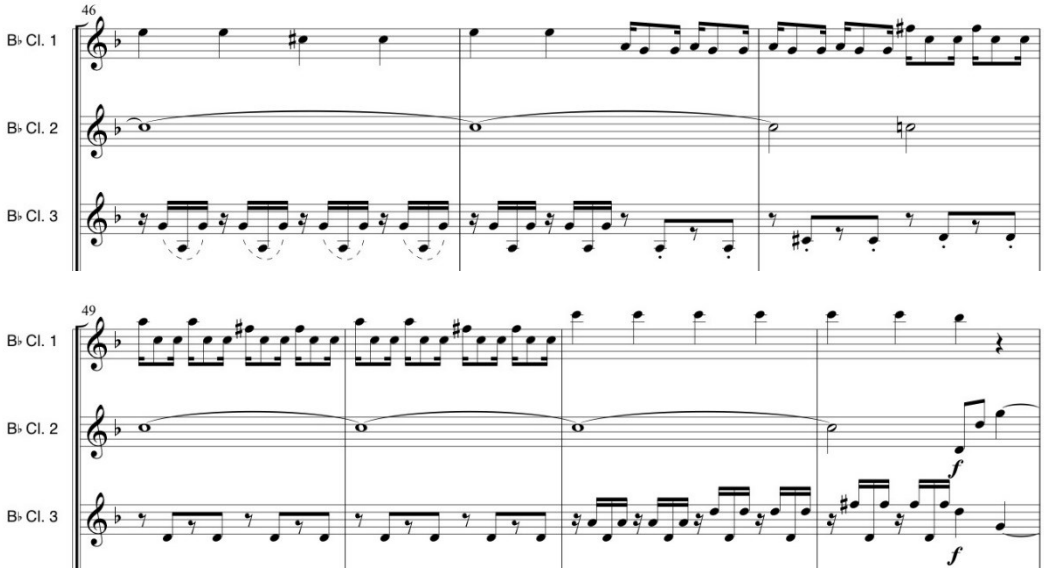
Concerti per violino

Nel passaggio che segue gli intervalli degli arpeggi eseguiti dal primo violino risulterebbero molto più complessi del necessario eseguiti dal clarinetto. La tecnica dei due strumenti richiede infatti un movimento delle mani totalmente diverso. Per non alterare le note presenti negli arpeggi, ho deciso di dividere il passaggio in due frammenti suonati dal primo clarinetto e dal secondo o terzo.



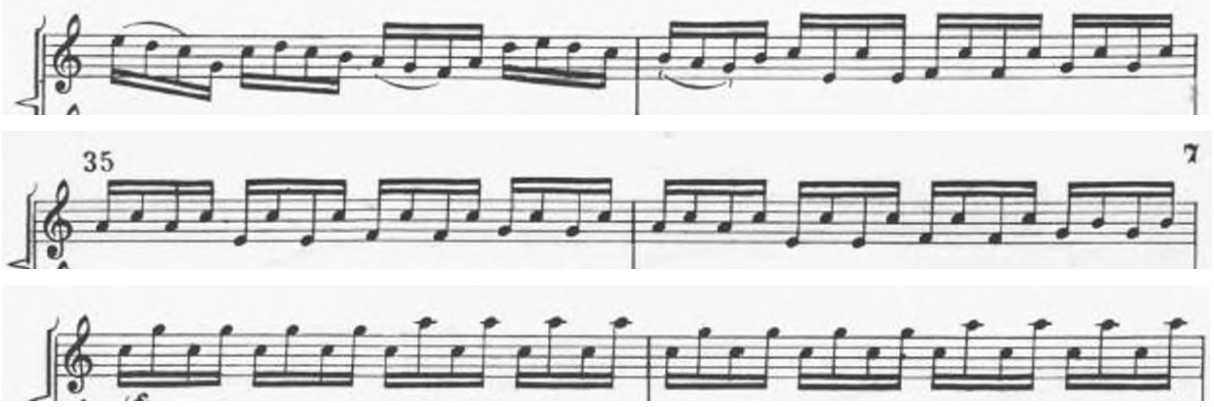
Esempio Musicale 3: Battute 46-53 del Concerto n.7 Op. 8, 1° movimento (Vivaldi, 1995)

Ecco un esempio tratto dallo stesso passaggio mostrato qui sopra.



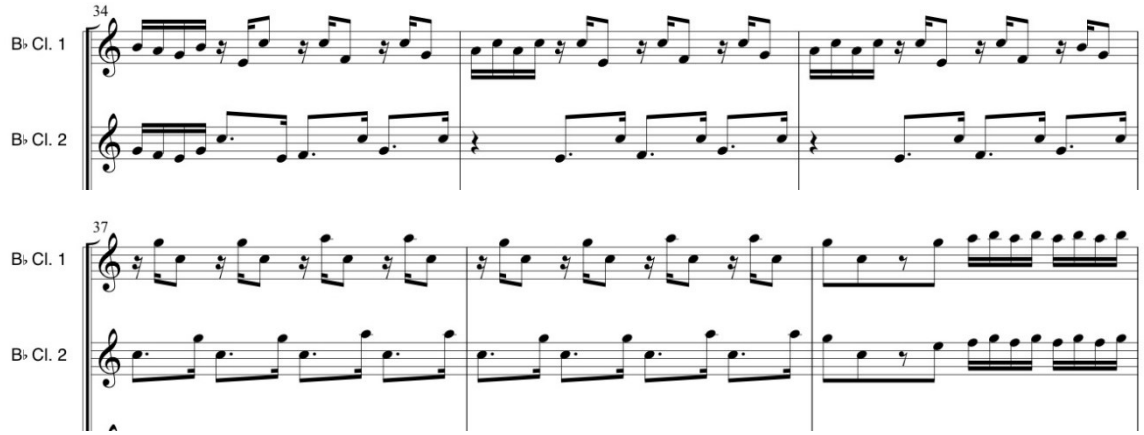
Esempio Musicale 4: Battute 46-52 del Concerto n.7 Op. 8, 1° movimento (mio arrangiamento)

Lo stesso tipo di problematica i presenta anche in altri concerti. Riporto come esempio un estratto dal concerto n. 8 dell' Op. 3 (1° movimento, battute 34-38)



Esempio Musicale 5: battute 33-38 del Concerto n. 8 dell' Op. 3 1º movimento (Vivaldi, 1965)

In questo passaggio le quartine eseguite dal primo violino hanno intervalli molto ampi e alla velocità indicata sarebbe estremamente complesso eseguirli correttamente e con buona qualità di suono e di legato. Per risolvere il problema anche in questo caso ho diviso il passaggio tra il primo ed il secondo clarinetto. Di seguito riporto lo stesso passaggio tratto dall'arrangiamento.



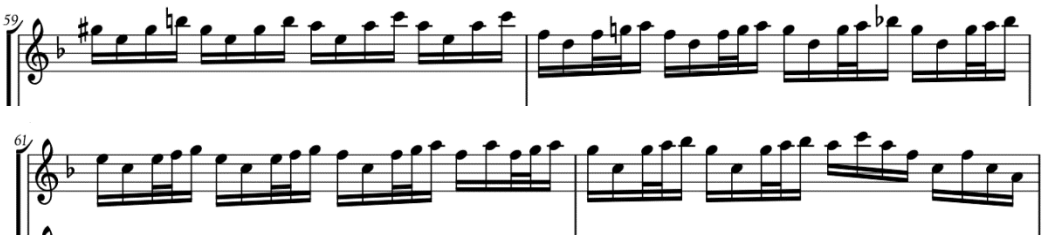
Esempio Musicale 6: battute 34-39 del Concerto n. 8 dell' Op. 3 1º movimento (mio arrangiamento)

Nello stesso concerto compare lo stesso tipo di passaggio anche alle battute 31, 55-61, 71-78, 86-89 del primo movimento ed alle battute 75-81, 118-125, 128-129, 132-141 del terzo movimento.

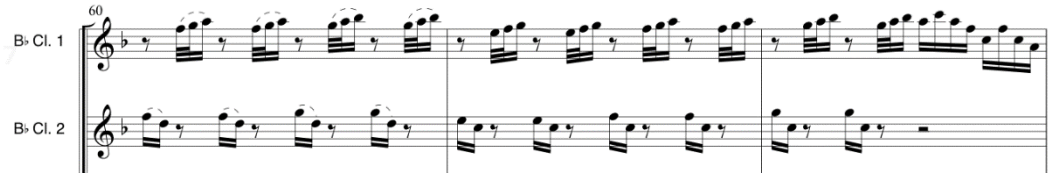
Ho inoltre dovuto modificare passaggi scritti a corde doppie che erano presenti nel concerto n. 7 Op. 8, in particolare nelle battute 20-40, 55-80, 95-112, dividendo le due voci tra il primo ed il secondo clarinetto.

Concerti per flauto

Nel concerto “La tempesta di mare” ho modificato un solo passaggio per flauto; la scelta è dipesa dal fatto che provando a dividerlo in due voci (primo e secondo clarinetto), risultava molto più chiaro e preciso.

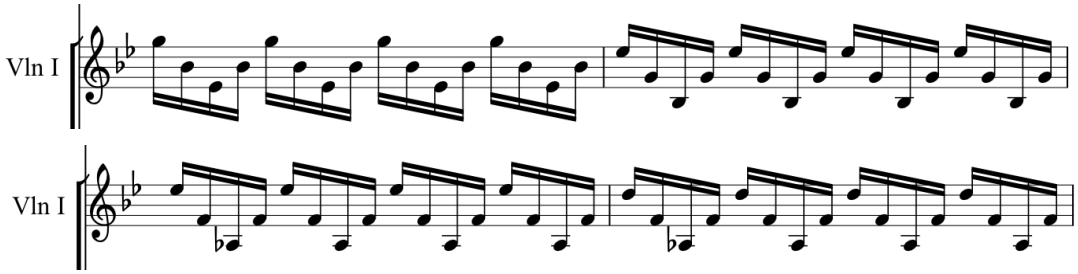


Esempio Musicale 7: Battute 59-62 del Concerto "La tempesta del mare", 1º tempo (mia trascrizione)

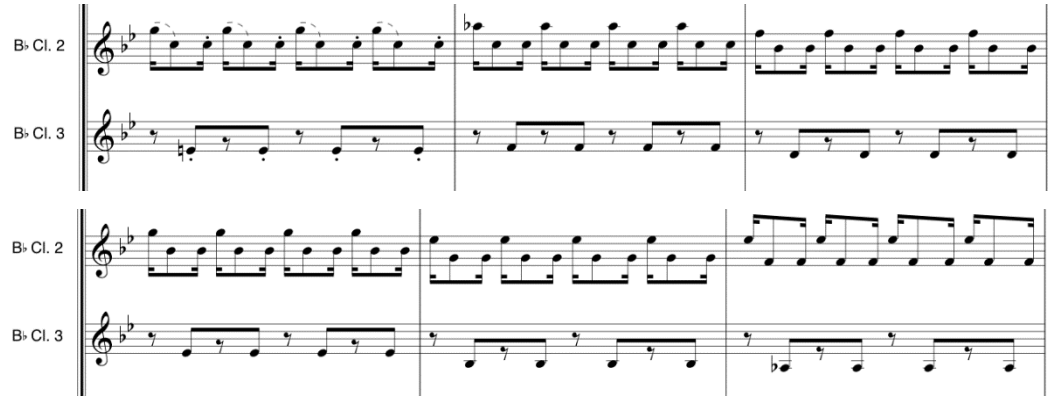


Esempio Musicale 8: Battute 60-62 del Concerto "La tempesta del mare", 1º tempo (mio arrangiamento)

Nel concerto “La notte” ho dovuto ancora una volta modificare dei passaggi per violino che sarebbero risultati estremamente difficili da eseguire alla velocità finale.



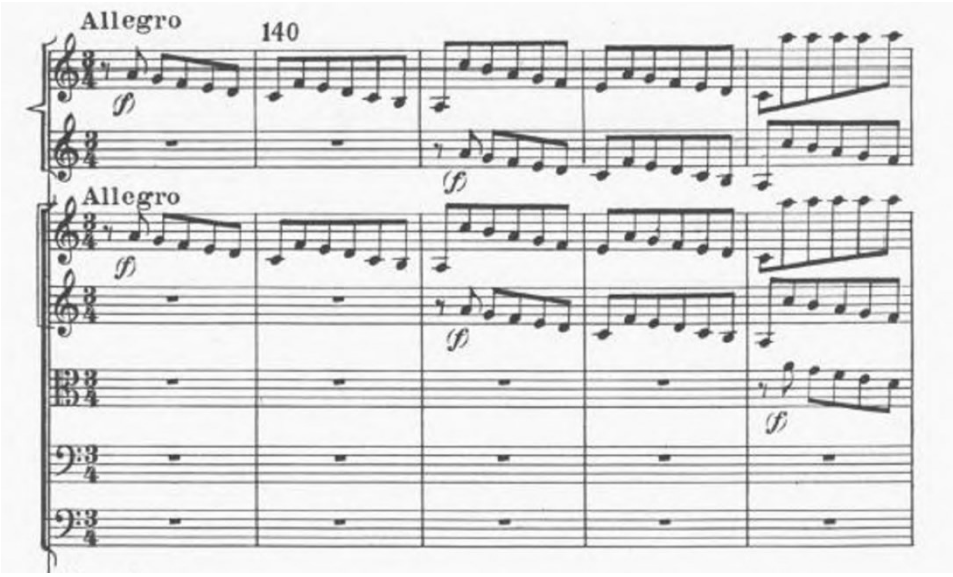
Esempio Musicale 9: Battute 166-170 del Concerto "La notte", 6º tempo (mia trascrizione)



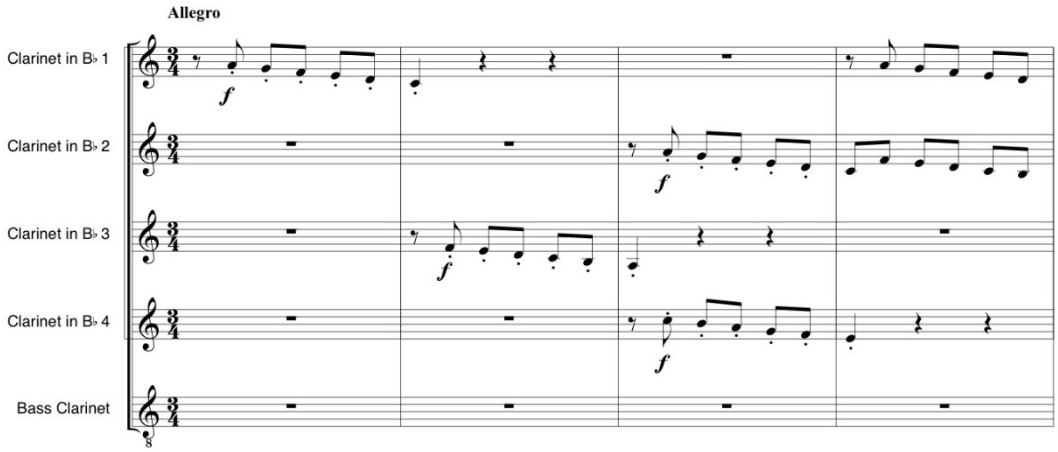
Esempio Musicale 10: Battute 166-171 del Concerto "La notte", 6º tempo (mio arrangiamento)

Nel caso dei concerti per flauto “La tempesta di mare“ e “La notte” ho scelto di mantenere la struttura delle partiture originali, quindi di affidare al primo clarinetto la parte del flauto ed agli altri elementi i rispettivi primo violino, secondo violino, viola e basso continuo.

Nel caso dei concerti per archi, invece, ho dato uno stampo più cameristico agli arrangiamenti, non seguendo sempre la struttura tipica del concerto italiano, dove vi è una chiara separazione tra il *solo* e il *tutti.* Dividere gli interventi tra i vari membri dell' *ensemble* rende a mio parere l'effetto finale più equilibrato e il lavoro di gruppo più stimolante.



Esempio Musicale 11: Battute 139-143 del Concerto n.8 Op.3, 3º movimento (Vivaldi, 1965)

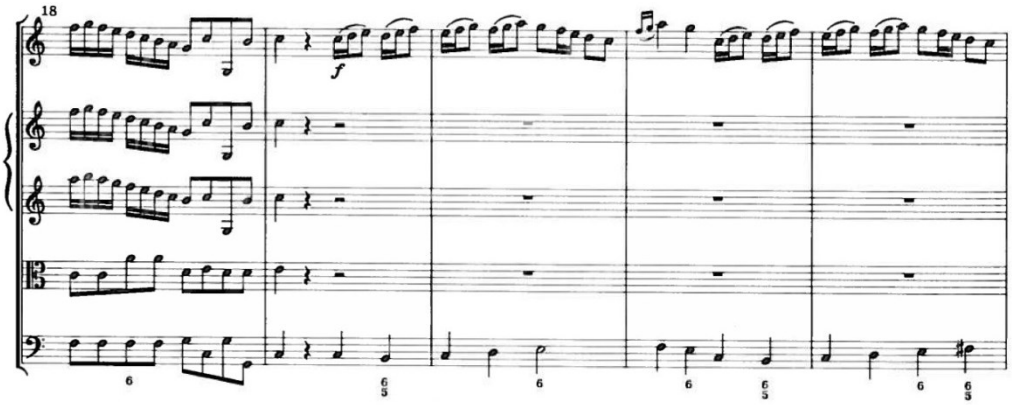


Esempio Musicale 12: Battute 139-142 del Concerto n.8 Op.3, 3º movimento (mio arrangiamento)

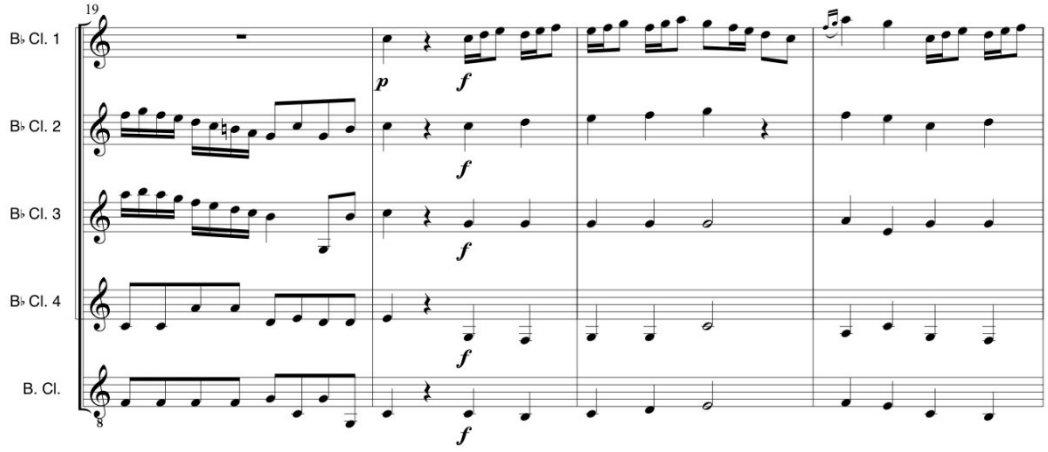
4.1.3 Basso Continuo

Per cercare di rendere al meglio l'effetto originale e per rendere più ricca l'armonia ho deciso di introdurre semplici melodie che rispettassero non solo una corretta conduzione delle voci, ma che fossero coerenti con i parametri stilistici dell'epoca.

In questa fase ho avuto particolare bisogno del mio relatore, in quanto non sono esperta di come si armonizzi un basso cifrato. Specie nei movimenti lenti dei concerti è stato necessario eliminare delle voci per lasciare spazio al basso e alla voce solista, introducendo, quando necessario, brevi, semplici melodie.



Esempio Musicale 13: Battute 18-22 del Concerto n.12 Op.8, 1º movimento (Vivaldi, 1995)



Esempio Musicale 14: Battute 19-22 del Concerto n.12 Op.8, 1º movimento (mio arrangiamento)

Ho usato lo stesso procedimento anche per le battute 35-42 nel 1° movimento dello stesso concerto, per tutto il 2° movimento e per le battute 21-32, 45-54 del 3° movimento.
Nel concerto n. 7 Op. 8 nelle battute 13-24, 34-40, 59-67 del 1° movimento.
Nel concerto n. 8 Op. 3 nelle battute 30-36 del 1° movimento.

4.1.4 Scelta della tonalità

Durante la stesura degli arrangiamenti ho sperimentato varie tonalità. Essendo il clarinetto uno strumento traspositore, al fine di mantenere la tonalità originale, avevo optato per trasportare i concerti un tono sopra rispetto alle partiture originali.

Nella maggior parte dei casi ne sarebbero risultati passaggi con note acute, dal timbro troppo squillante, o passaggi molto più complicati rispetto ad altre tonalità.

La scelta più opportuna mi è sembrata quella di mantenere la tonalità originale delle partiture dei concerti, ma per il mio strumento. È interessante notare come questo cambio di

tonalità avvicini il risultato finale a quello originale: il *diapason*[22] infatti ai tempi di Vivaldi era anch'esso, in generale, più grave.

4.1.5 Abbellimenti

Gli abbellimenti sono una parte integrante e fondamentale dei concerti e delle composizioni del periodo barocco. La pratica dell'ornamentazione nel barocco è un argomento che richiede un grado di profondità che esula dal contesto di questa tesi, quindi ho deciso di adottare solo gli abbellimenti che fossero già presenti nelle partiture originali, lasciando all'interprete la possibilità di aggiungerne ulteriori.

4.1.6 Scelta dell'ensemble

Inizialmente, quando ho cominciato a pensare alla formazione che avrei voluto per i miei arrangiamenti, avevo pensato al coro di clarinetti.

L'origine del coro di clarinetti risale al diciannovesimo secolo. L' evoluzione del clarinetto a partire dal 1700 consentì l'aggiunta di strumenti ausiliari, da utilizzare durante le rappresentazioni in gruppo. Come riporta Mitchell Estrin (2016), la prima formazione fu quella del Conservatorio di Brusselle, sotto la direzione di Gustave Poncelet. (Goudlock, 2016, p. 5)

Nonostante la grande versatilità e ricchezza timbrica di questo tipo di ensemble, ho scelto, in un secondo momento, di scrivere per quintetto di clarinetti. Le motivazioni sono state principalmente di natura pratica, in quanto in vista delle prove per il mio recital finale, sarebbe stato certamente molto complesso riunire un così grande numero di persone.

Il quintetto di clarinetti (nel mio caso si tratta di quattro clarinetti in Si*b* e un clarinetto basso) è anch'esso un tipo di organico molto versatile e che, a mio parere, si presta perfettamente all'esecuzione di questo tipo di repertorio. Ho scelto di inserire cinque elementi per seguire lo stampo dei concerti originali: il basso segue la parte del basso continuo, il quarto (e talvolta terzo) clarinetto corrisponde alla viola, il terzo esegue le parti suonate dal ripieno dei violini, il secondo alterna parti in cui divide la melodia con il primo clarinetto e le parti del ripieno con il terzo.

Scrivere per questa formazione, inoltre, dà la possibilità di adattare facilmente gli arrangiamenti anche per coro di clarinetti, in quanto si tratterebbe semplicemente di raddoppiare le voci (fatta eccezione per la voce del primo clarinetto, nel caso in cui abbia una parte solista).

[22]La questione del diapason del 1700 è molto complessa ed esce dal contesto di questa tesi, per ulteriori spiegazioni si può consultare il libro di Bruce Haynes "History of Performing, pitch of A"

Nonostante esistano molte trascrizioni ed arrangiamenti per *ensemble* di clarinetti e per quintetto, non ce ne sono di tratti dalla produzione di Vivaldi.

Nella sua tesi di dottorato, Tyler David Goudlock fornisce una lista piuttosto ampia di arrangiamenti tratti dal repertorio barocco, perlopiù comprendenti composizioni di J. S. Bach, Corelli, Handell e Telemann. (Goudlock, 2016, pp. 1-3)

4.2 Lavoro di gruppo

Dopo aver scritto gli arrangiamenti è cominciata la fase del lavoro di gruppo.
Le prove si sono divise in due momenti: inizialmente abbiamo eseguito solo i passaggi che avevo evidenziato come i più difficili a livello di insieme, per assicurarmi che le soluzioni che avevo proposto fossero possibili da suonare; la seconda fase è consistita nel lavoro dei pezzi sia a livello tecnico che a livello interpretativo.

Nella prima fase ho man mano annotato le difficoltà che notavo nei membri del gruppo. Con mia grande sorpresa, quelli che ritenevo essere i punti più critici si sono rivelati essere del tutto fattibili. Quello che ho invece dovuto aggiungere nelle partiture sono state le articolazioni. Come è noto, nelle partiture barocche ed in generale pre-romantiche, non compaiono molte annotazioni di quel tipo. Per i membri del gruppo, non essendo abituati (a mio parere) ad ascoltare o tanto meno eseguire musica di quel periodo, è molto difficile individuare il tipo di *staccato* stilisticamente “corretto” o ripeterlo per tutti i passaggi simili. Nella maggior parte dei casi, lo staccato che eseguivano era troppo lungo o, al contrario troppo marcato. Trovo che una buona strategia di lavoro, in questi casi, sia ascoltare insieme versioni originali dei brani e cercare di imitare con il proprio strumento lo stesso effetto.

Non essendo indicate, a parte rari casi, legature, ho scelto quelle che mi sembravano facilitare di più l’esecuzione e che potessero adattarsi meglio allo stile dei brani. Queste indicazioni devono essere intese come suggerimenti e possono essere eventualmente cambiate dall’interprete.

Per quanto riguarda le dinamiche, ho riportato esclusivamente quelle già presenti nelle partiture originali ed ho deciso di lavorare i dettagli solo nella seconda fase delle prove.

Nella seconda fase delle prove ho chiesto il parere e l’aiuto di alcuni docenti che potessero indicarci quali fossero le scelte interpretative più appropriate.
La seconda fase è stata senza dubbio molto più facile della prima: una volta risolti i problemi più tecnici e legati allo *stile,* il lavoro di gruppo è proseguito senza molte difficoltà.

Conclusioni

Giunta al termine di questo lavoro posso affermare che esso ha cambiato profondamente il mio modo di relazionarmi sia con il mio strumento che col repertorio non originale. Nonostante i miei dubbi iniziali, leggere ed informarmi su un ambito che prima mi era quasi del tutto sconosciuto mi ha aperto la mente e mi ha dato la possibilità di formare una mia opinione. Ho imparato a superare i miei limiti: nella proposta di tesi iniziale avevo pensato di scrivere tre arrangiamenti tratti dall' Op. 10 per coro di clarinetti; nei mesi successivi ho deciso di ampliare il lavoro scrivendone cinque e scegliendo di suonare esclusivamente i miei arrangiamenti nel recital finale. Il lavoro più impegnativo e soddisfacente è stato senza dubbio quello della stesura degli arrangiamenti. La sfida è stata grande perché non avevo mai fatto un lavoro di questo tipo; è stato molto interessante ascoltare il parere di professori ed amici compositori che mi hanno passo passo guidata verso una mia consapevolezza ed autonomia. Le prime settimane sono state un vero e proprio laboratorio di sperimentazione, con molti dubbi e alla continua ricerca di un modello comune da seguire che, con pazienza e dedizione, non ho tardato a costruire.

Negli ultimi mesi ho maturato il desiderio di proseguire questo lavoro di ricerca: mi piacerebbe scrivere altri arrangiamenti tratti dal repertorio di Vivaldi e portare a termine una mia raccolta. In particolare vorrei scrivere arrangiamenti dei dodici concerti dell' Op. 3, l'*Estro Armonico*, che è senza dubbio la opera che più mi piace di Vivaldi.

Vi sono stati argomenti che, per mancanza di mezzi e di tempo non ho avuto modo di trattare nel corso di questa tesi, come ad esempio l'ampio discorso sugli abbellimenti nel repertorio barocco. Trovo che sarebbe estremamente interessante e stimolante approfondire l'argomento e spingere il mio lavoro ad un livello più accurato ed informato.

Bibliografia

Bach, J. S. (2008). *Concerto a 2 Clav e Pedale [BWV 593].* (P. Gouin, A cura di) Tratto il giorno 04 2018 da IMSLP: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP513254-PMLP153707-Bach_593_Vivaldi_Concerto_Am.pdf

Benade, A. H. (1994). Woodwinds: The Evolutionary Path since 1700 . *The Galpin Society Journal*, 63-110.

Boyd, M. (1987). Baroque. *The Musical Tomes*, 273.

Braun, L. T. (2016). *The mystery of the chalemeau and its historical significance as revealed thorough selected works for chalemeau or early clarinet by Antonio Vivaldi, a Lecture [PhD Dissertation].* Univeristy of North Texas.

Burgess, G. (2002). Piper at the Gates of Dawn: Bruce Haynes, legendary pionner of the hautboy. p. 65-108.

Byrnes, J. (2010). *Modern Baroque; Approaches and Attitudes to Baroque Music Performance on the Saxophone [master dissertation].* Porto: ESMAE-IPP.

Goudlock, T. D. (2016). *Early Music Reimagined for Clarinet Consorts [PhD Dissertation].* Kansas: Univerty of Kansas.

Haynes, B. (2007). *The End of Early Music.* New York: Oxford University Press.

Hoeprich, E. T. (1981). A Three-Key Clarinet by J.C. Denner. *The Galpin Society Journal*, 21-32.

Hoeprich, E. T. (1983, January). Finding a Clarinet for the Three Concertos by Vivaldi. *Early Music, 11*(1), 60-64.

Hoeprich, E. T. (1984). The L. C. Denner Clarinet at Berkeley. *The Galpin Society Journal*, 114.

Hough, M. B. (2016). *A performance practic guide for selected baroque transcriptions for clarinet [thesis].* Univeristy of South Carolina.

Karp, C. (1986, November). The Early History of the Clarinet and Chalemeau. *Early Music, 14*(4), 545-551.

Lawson, C. (1979, July). The Chalumeau: Indepente Voice or Poor Relation? *Early Music, 7*(3), 351-354.

Lawson, C. (1993, Feb.). The Baroque Clarinet by R. Rice. *Music & Letters*, p. 73-75.

Meloni, F. (200). *Il clarinetto.* Zecchini.

Mila, M. (1963). *Breve Storia della Musica.* Torino: Enaudi.

Rice, A. (1988, August). The baroque clarinet in public concerts, 1726-1762. *Early Music, 16*(3), 388-395.

Rice, A. (1995). 4900 Historical Woodwind Instruments by Phillip T. Young. *The Galpin Society Journal*, 242-245.

Rice, A., & Lawson, C. (1986, November). The Clarinet and Chalemeau Revisited. *Early Music, 14*(4), 552-555.

Rodrigo, A. &. (2009, 4 26). *Antonio Vivaldi*. Tratto il giorno 4 2017 da haendel.it: http://www.haendel.it/

Romano, N. (1976, October). OUt of the Air: Baroque Instruments. *Early Music, 4* (4), 511-513.

Sachs, C. (1995). *The History of Musical Instruments.* New York: Dover publications, inc.

Sardelli, F. M. (2015). *L'Affare Vivaldi.* Palermo: Sellerio Editore.

Selfridge-Field, E. (1978, July). Vivaldi, Esoteric Instruments. *Early Music, 4*(6), 337.

Surian, E. (1992). *Manuale di Storia della Musica.* Rugginenti.

Talbot, M. (1980). Vivaldi e lo chalumeau. *Rivista Italiana di Musicologia*, 153-181.

Talbot, M. (1988). Vivaldi and Rome: Observations and Hypothesis. *Journal of the Royal Musical Association*, 28-46.

Taruskin, R. (1982). On letting the music speak for itself. *The journal of musiclolgy*, 338-349.

Tuthil, B. C. (1962). The Concertos for Clarinet. *Journal of Research in Music Education*, 47-58.

Vivaldi, A. ([ca. 1728]). *6 Concerti a Flauto Traverso, Op. 10.* Amsterdam: Michel-Charles Le Céne.

Vivaldi, A. (1965). *Le Opere di Antonio Vivaldi, Vol., Tomo 413.* Milano: Ricordi.

Vivaldi, A. (1995). *"The four seasons" and other violin concertos in full score, opus 8, complete.* New York: Dover.

Vizzaccaro, F. (s.d.). *Il termine "barocco" in musica*. Tratto il giorno 07 2018 da European Network for Baroque Cultural Heritage: http://www.enbach.eu/en/content/il-termine-barocco-musica

Weerts, R. K. (1964). The clarinet choir. *Journal of research in music education*, 227-230.

Zignani, A. (2007). *Le Città della Musica.* Florestano.

Allegati

Concerto n.1 Op. 10, “La tempesta di mare”, in Fa Maggiore

Concerto n.2 Op.10, “La notte”, in Sol minore

Concerto n.7 Op.8, in Fa Maggiore

Concerto n. 12 Op. 8, in Do Maggiore

Concerto n.8 Op. 3, in La minore

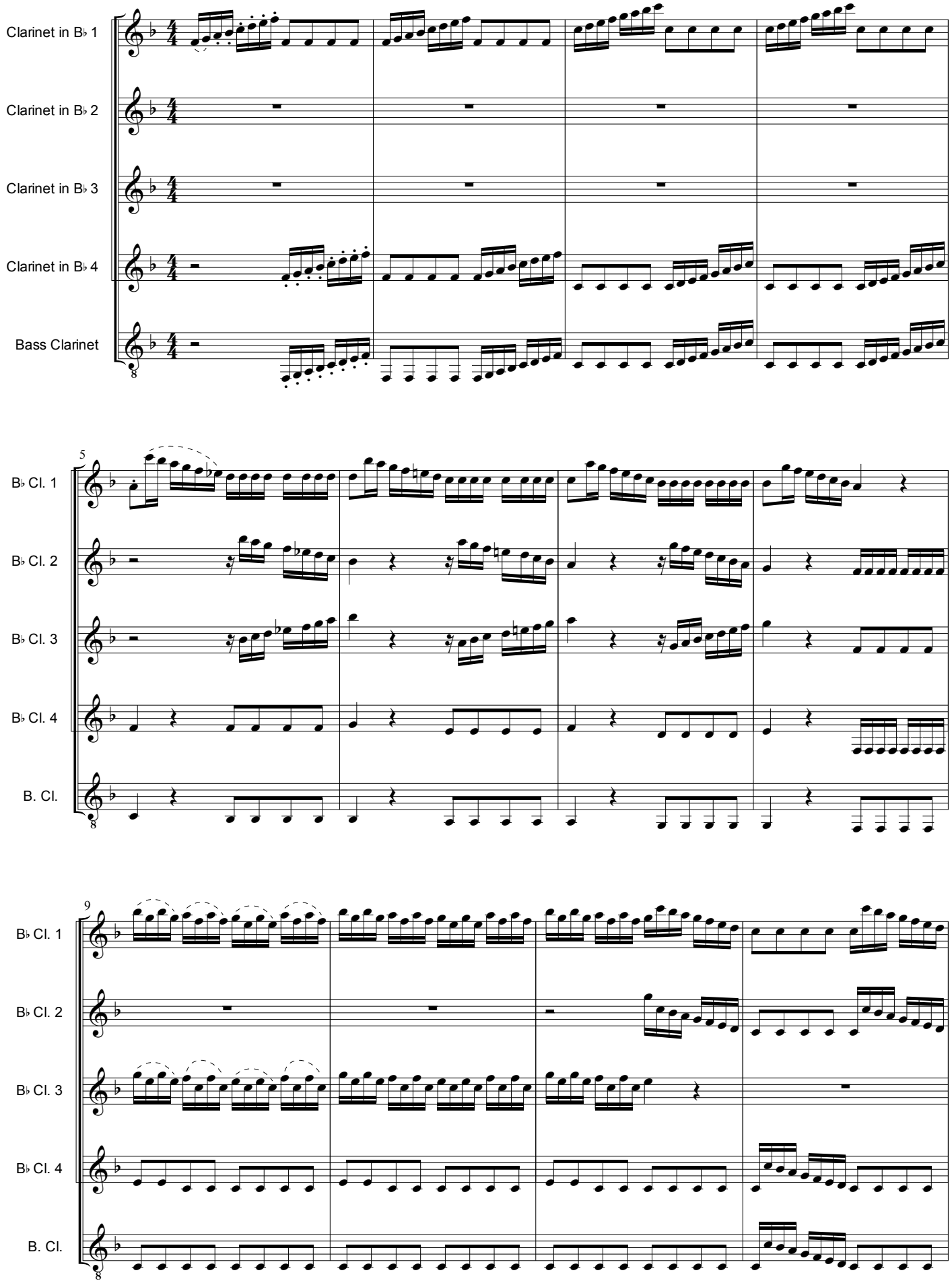
Partitura Transposta

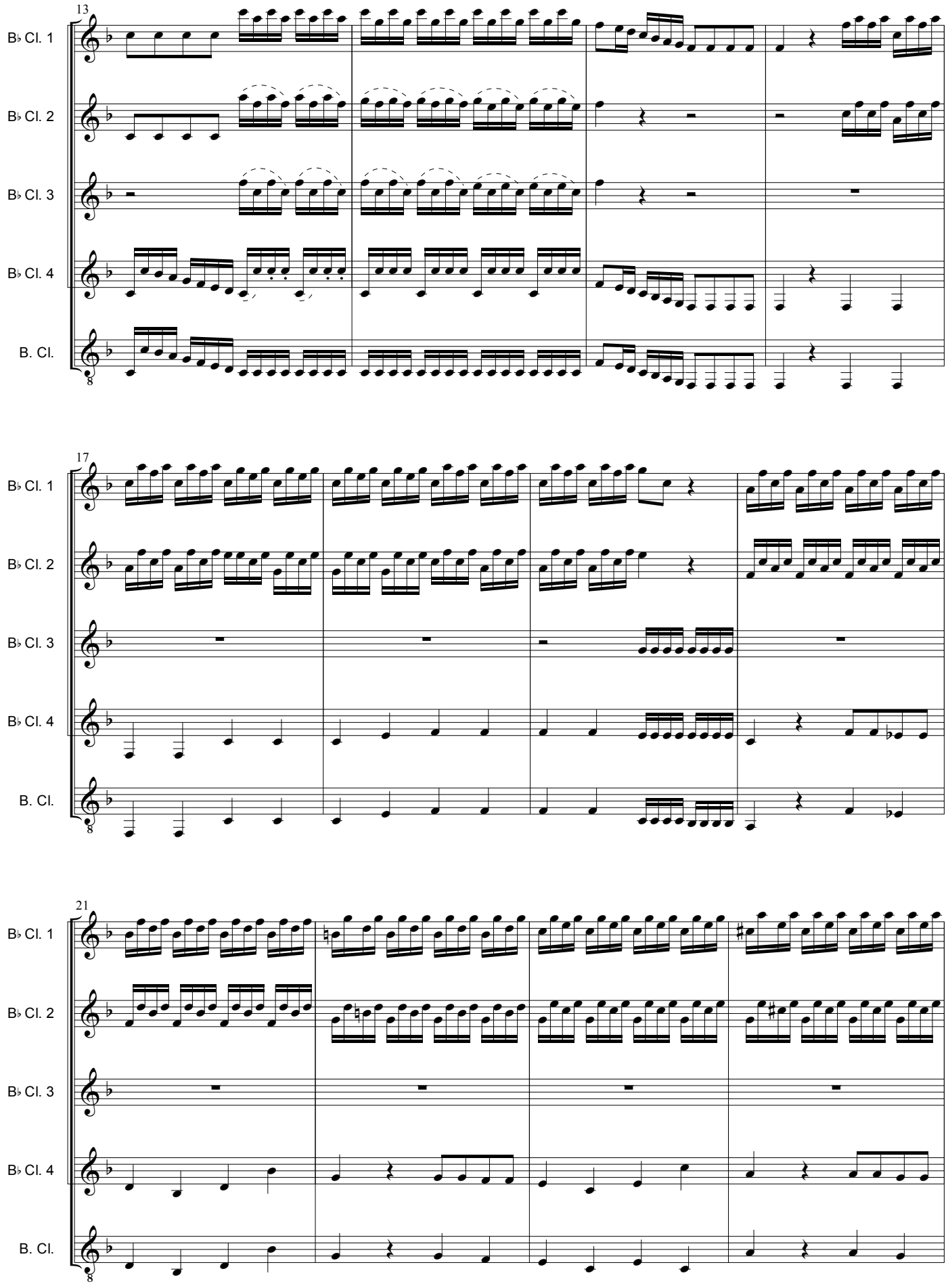
La Tempesta di Mare

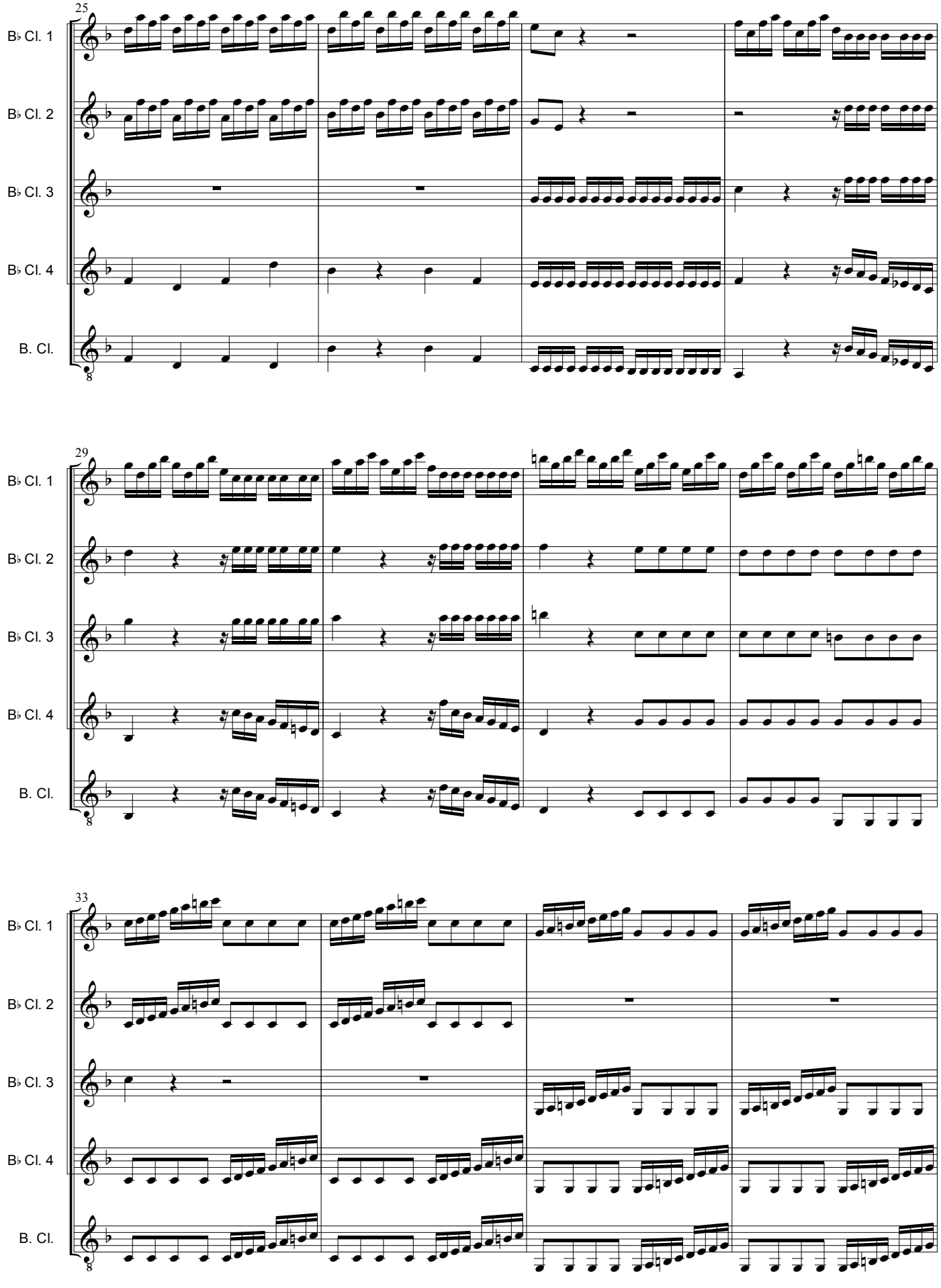
1º Andamento

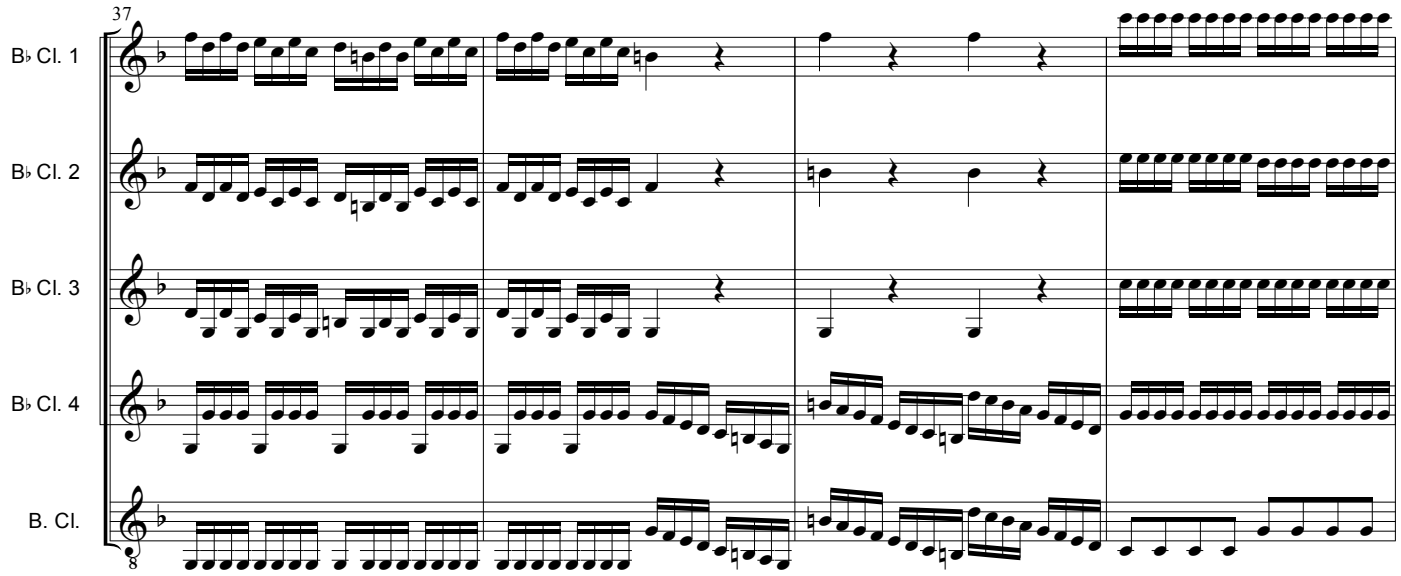
Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini

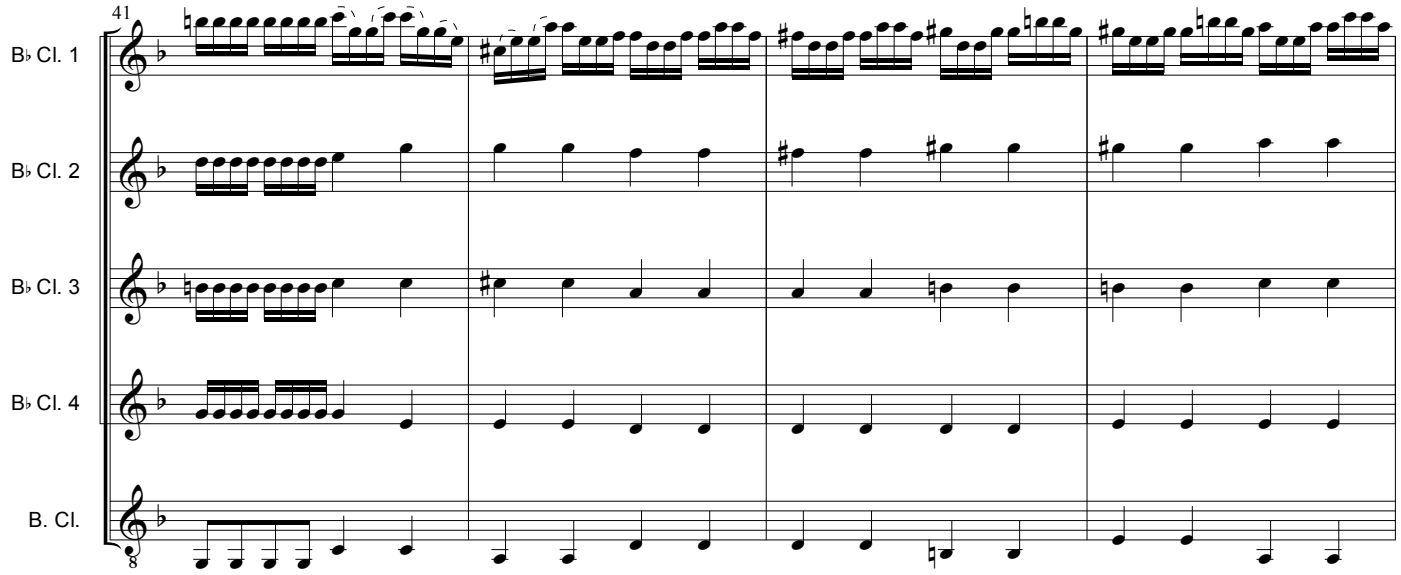
Allegro

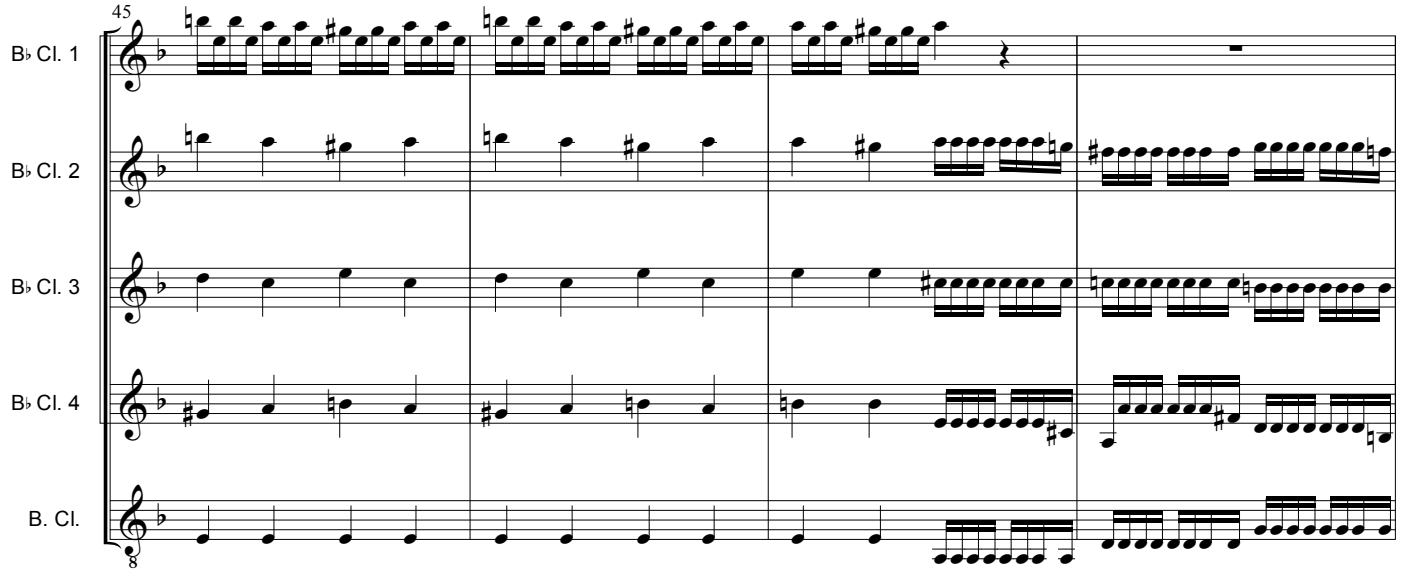


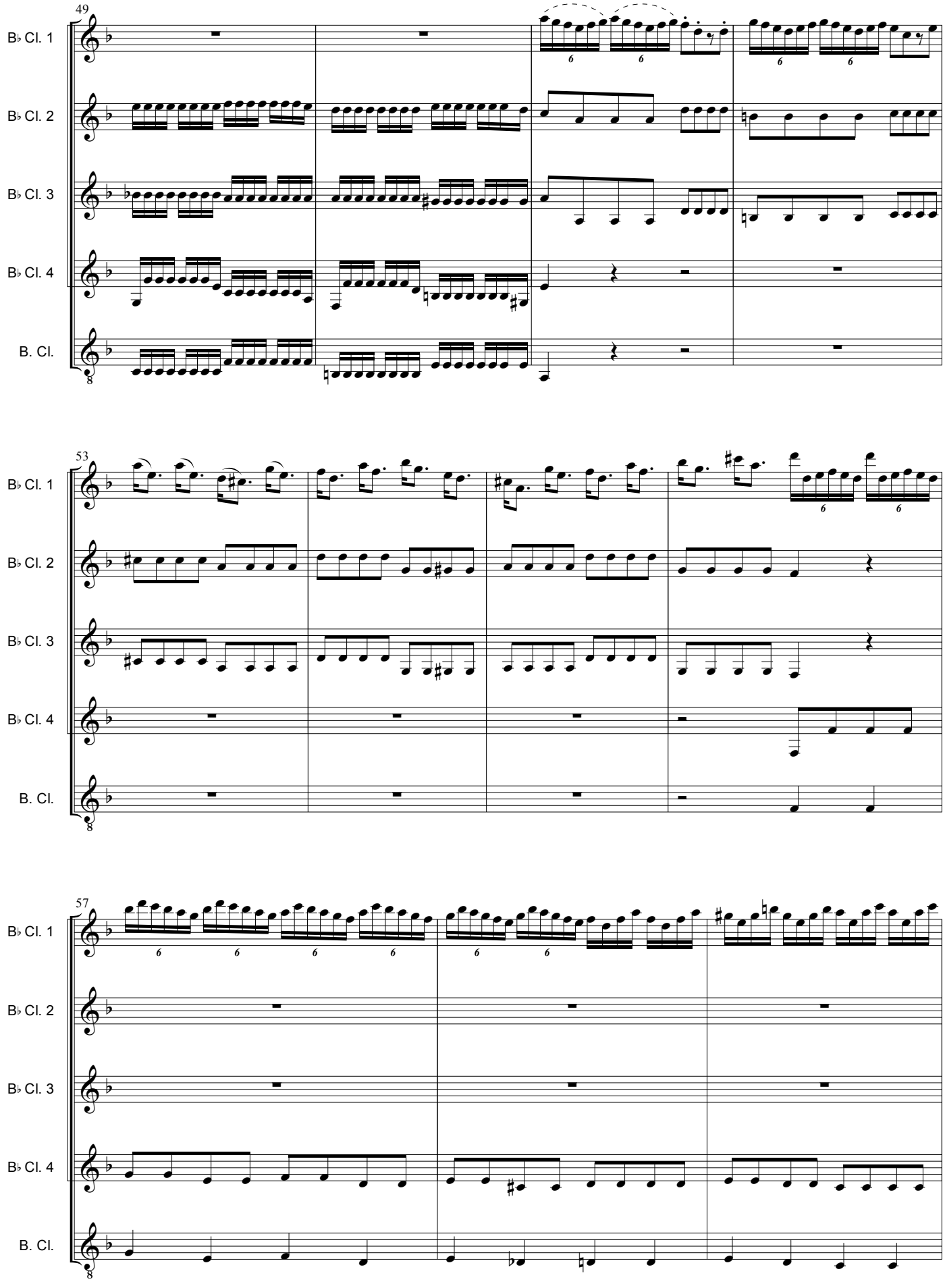

13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
17
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
21
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

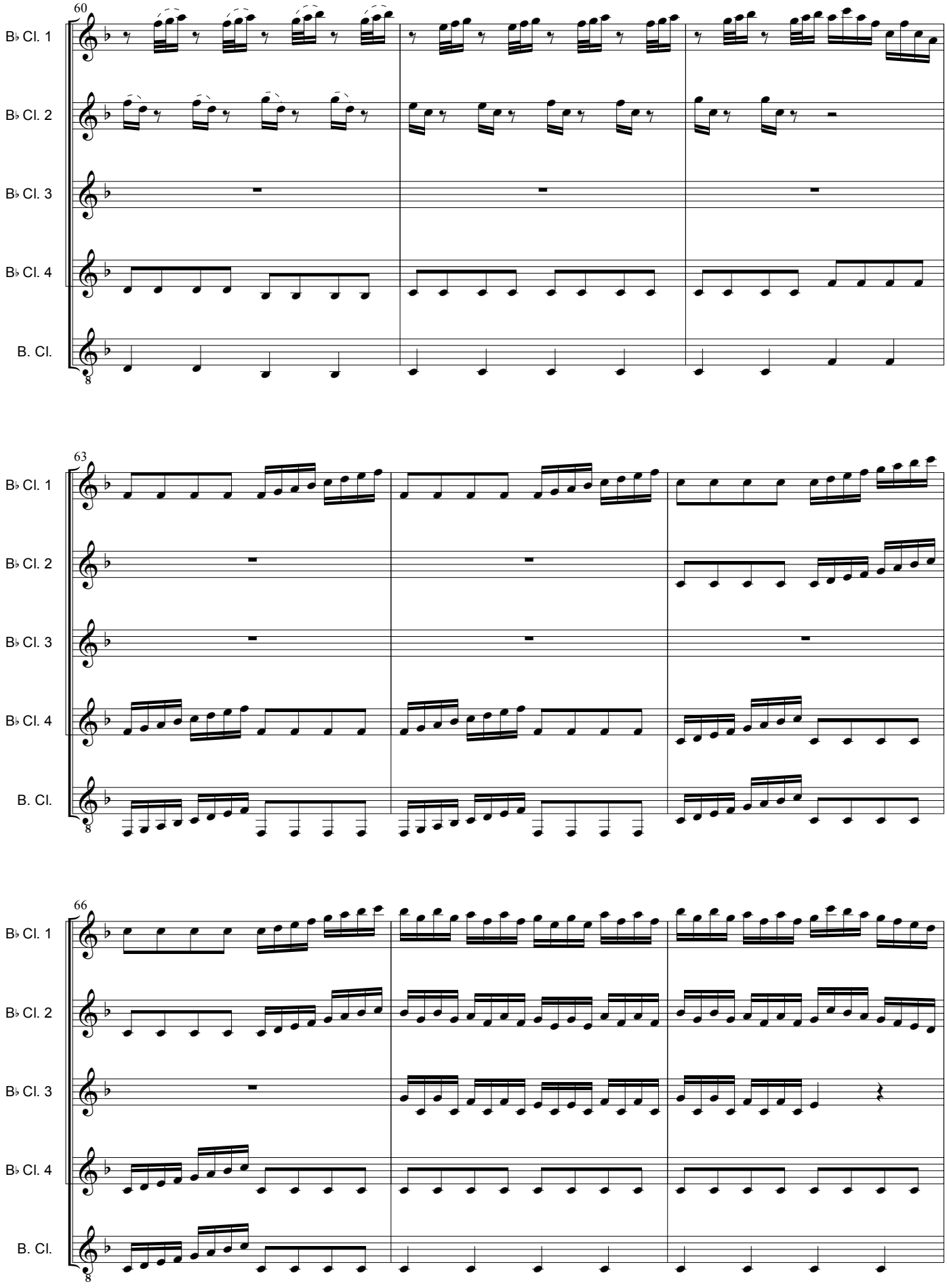

25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
29
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
33
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

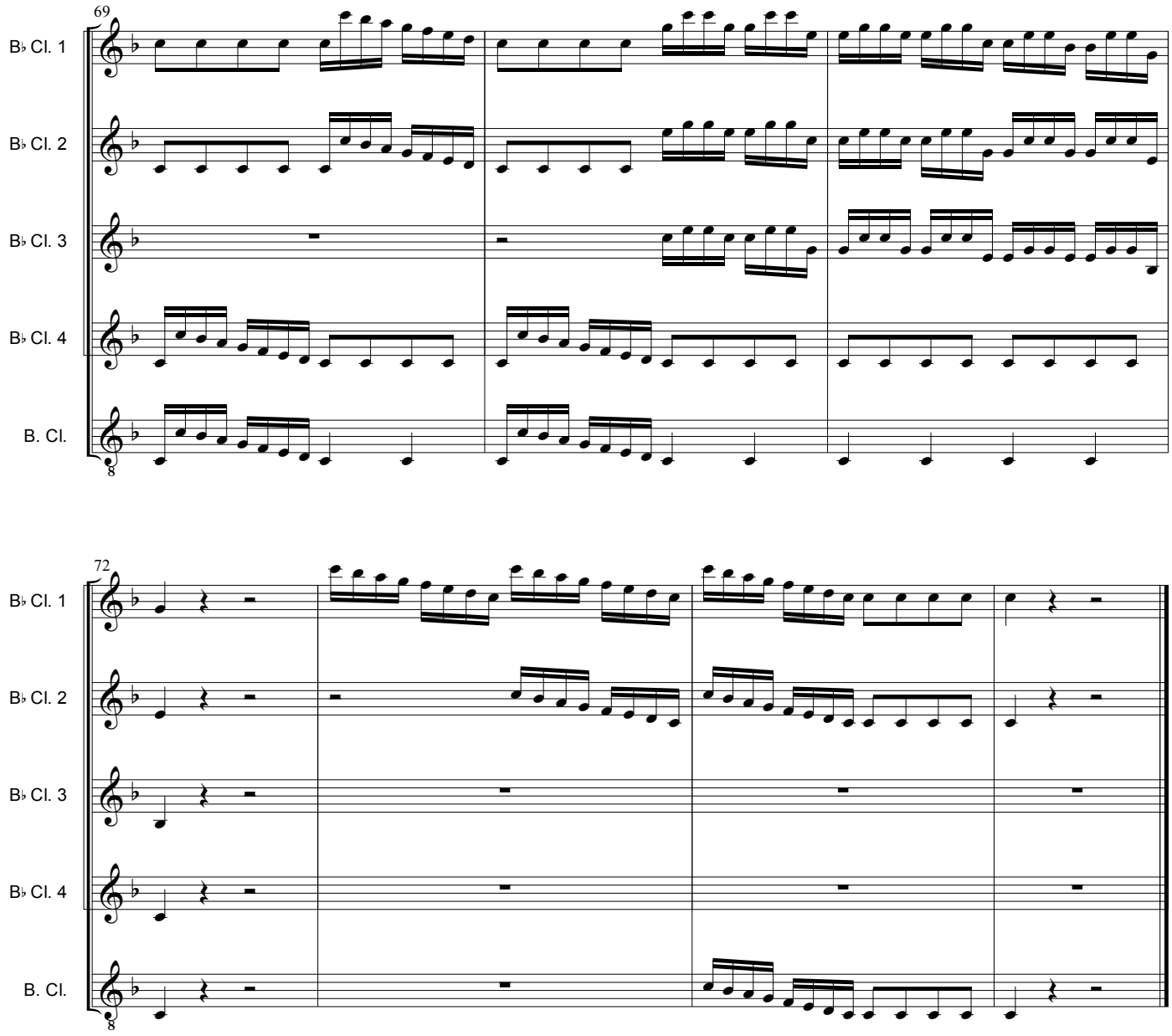

37
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


41
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


45
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


49
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
53
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
57
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


60
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
63
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
66
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

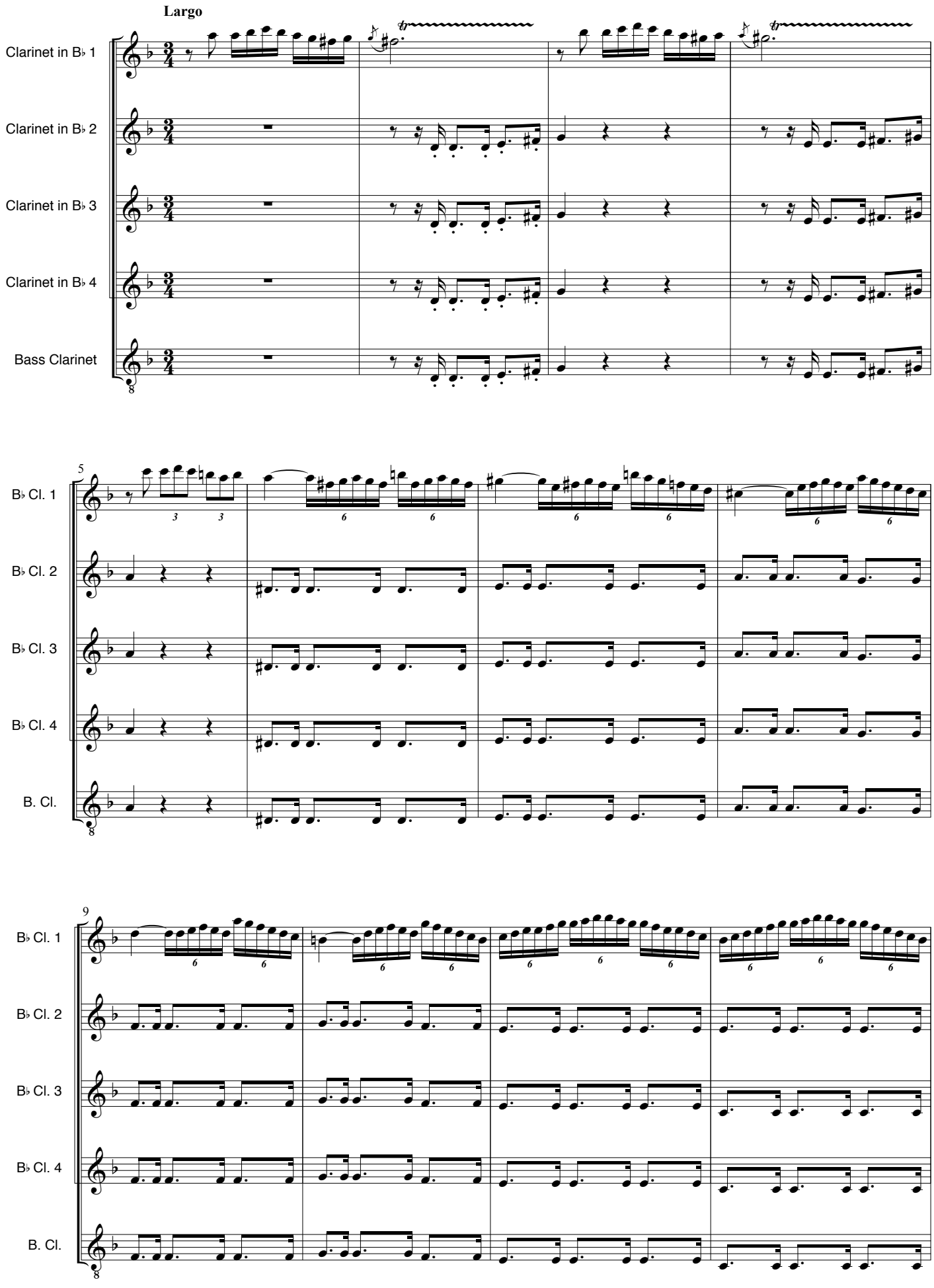

69
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
72
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

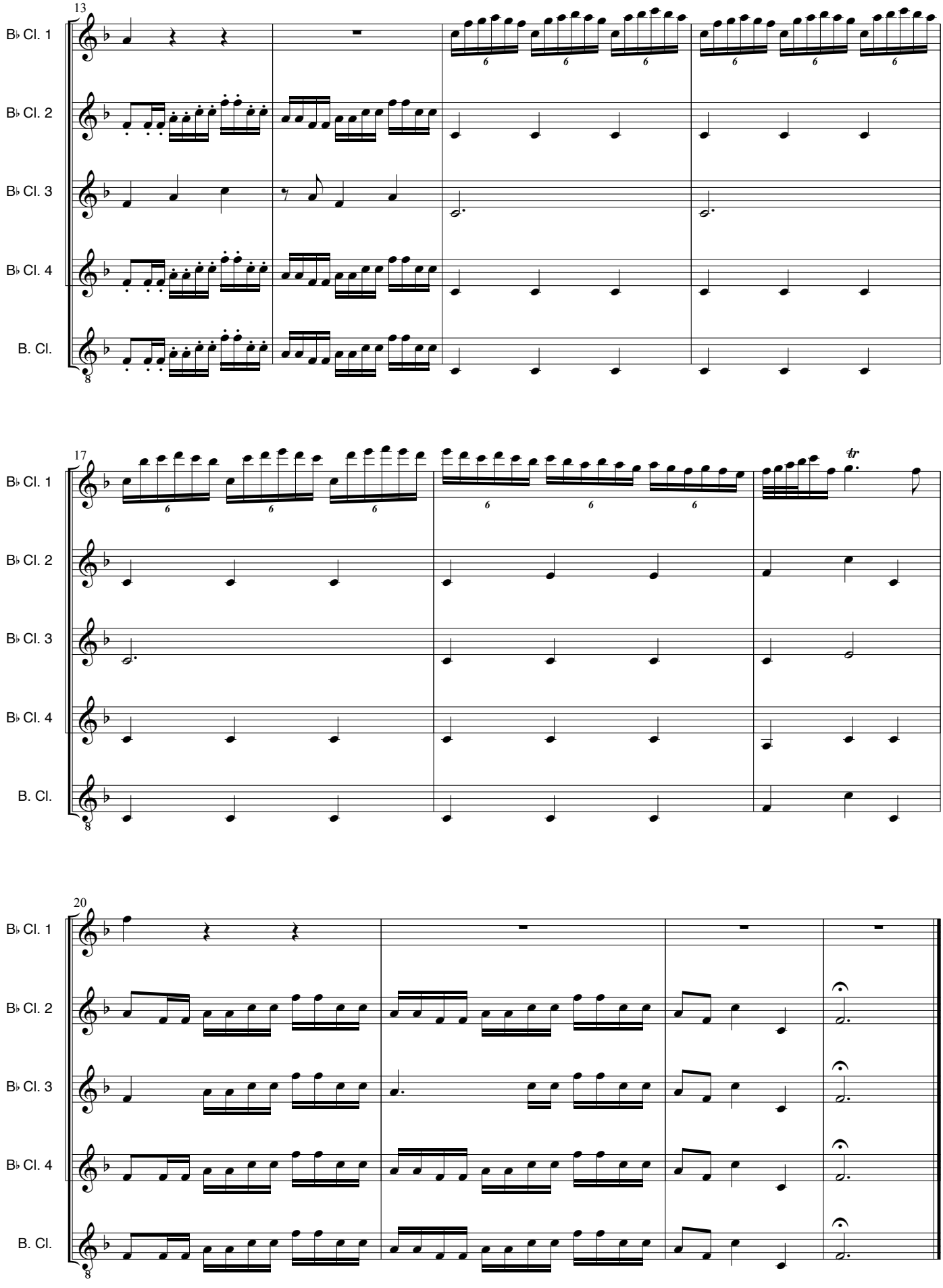
Partitura Transposta

La Tempesta di Mare

2º Andamento

Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini




13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
17
tr
20

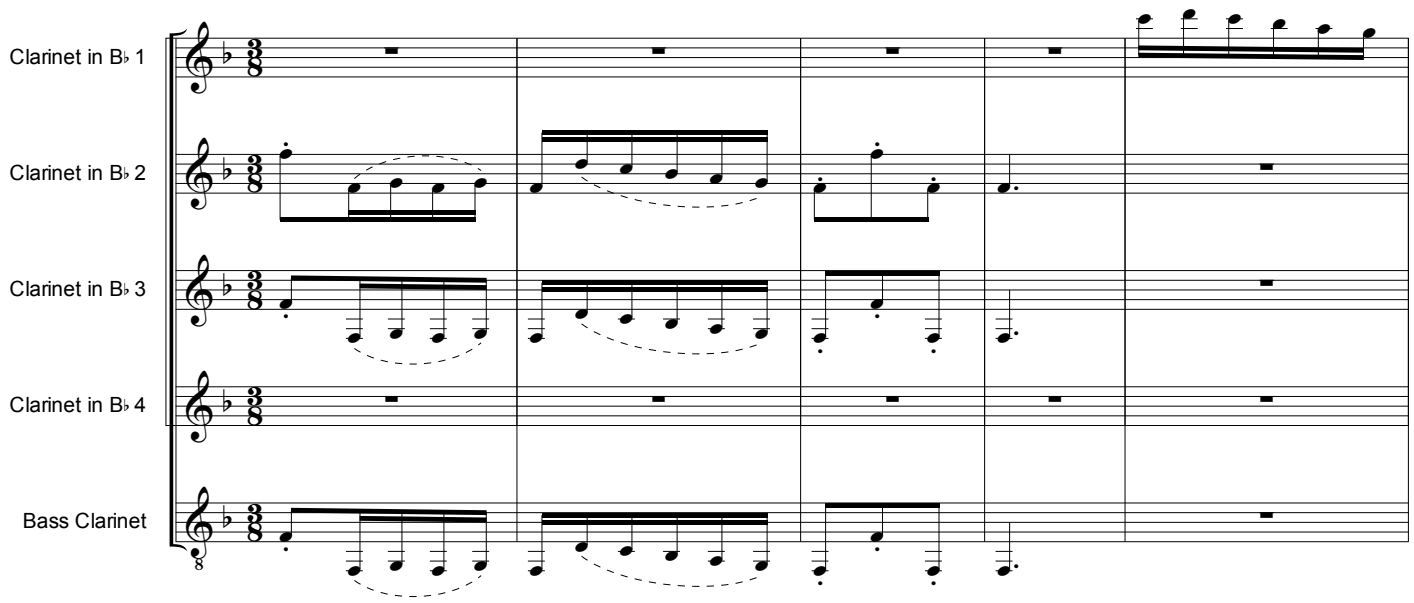
Partitura Transposta

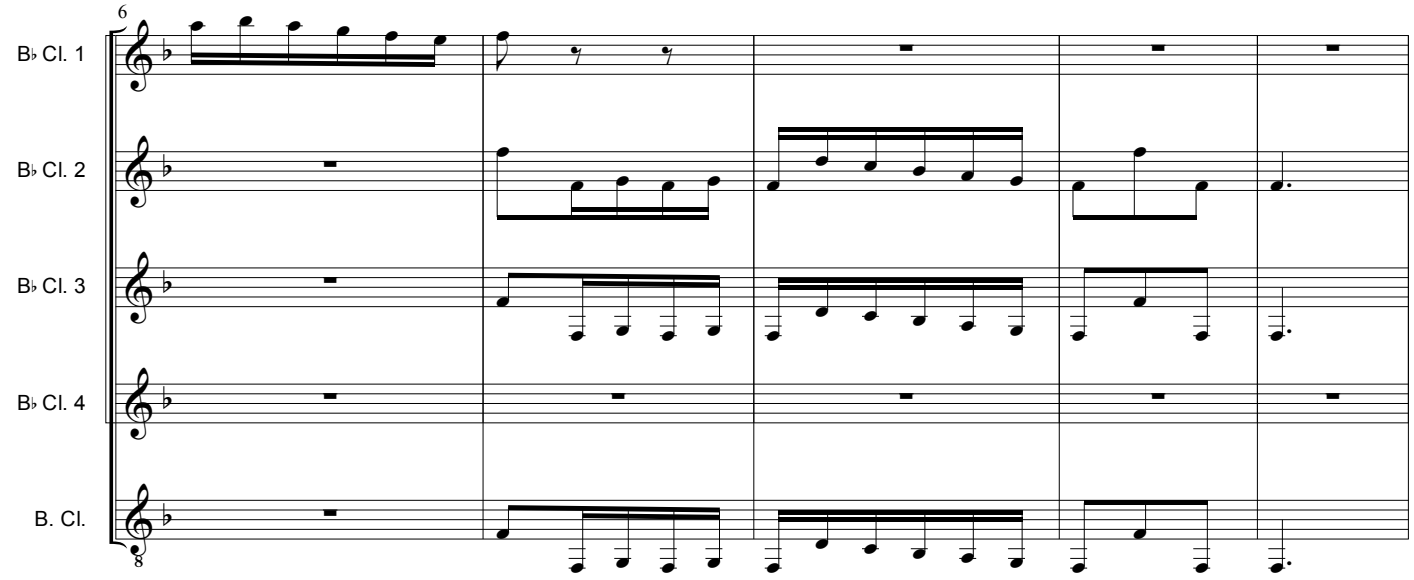
La Tempesta di Mare

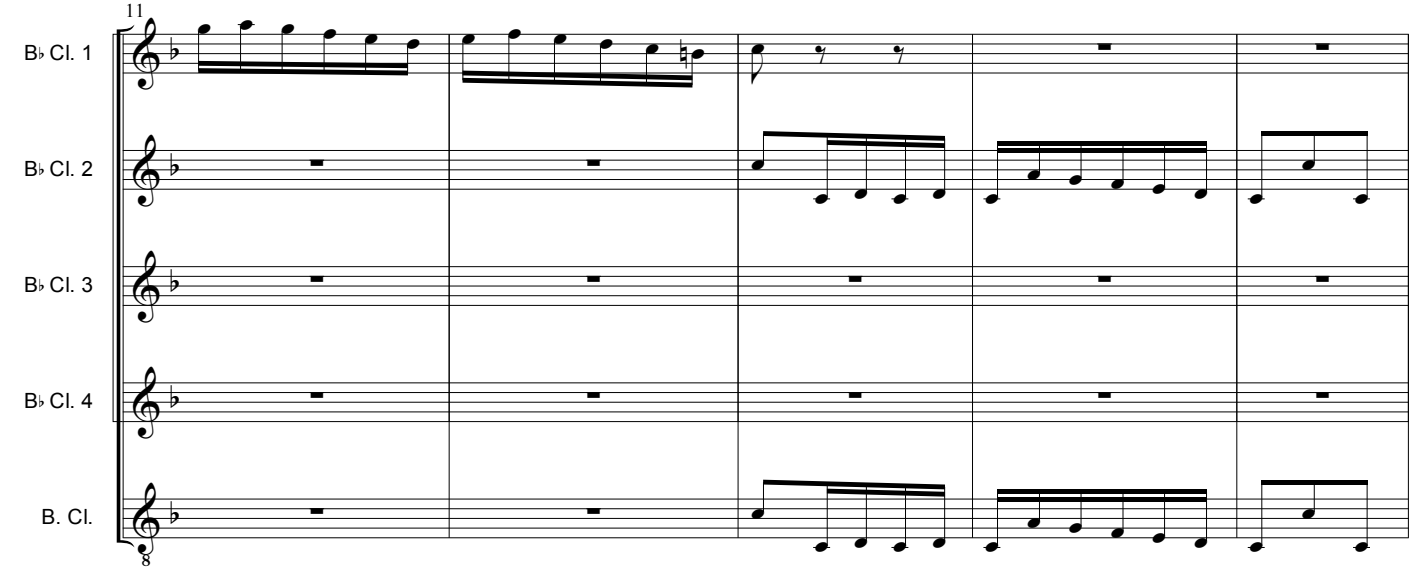
3º Andamento

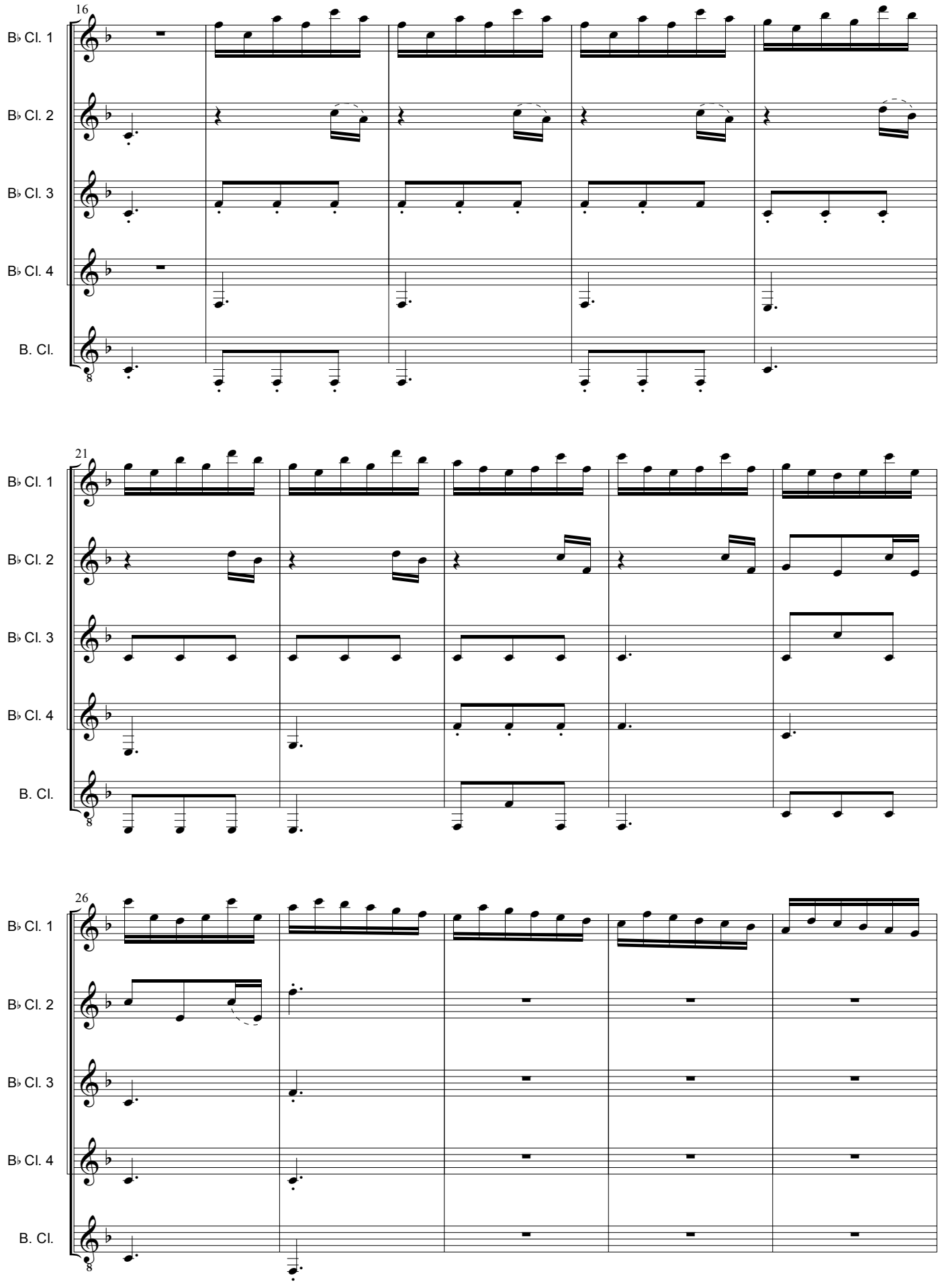
Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini

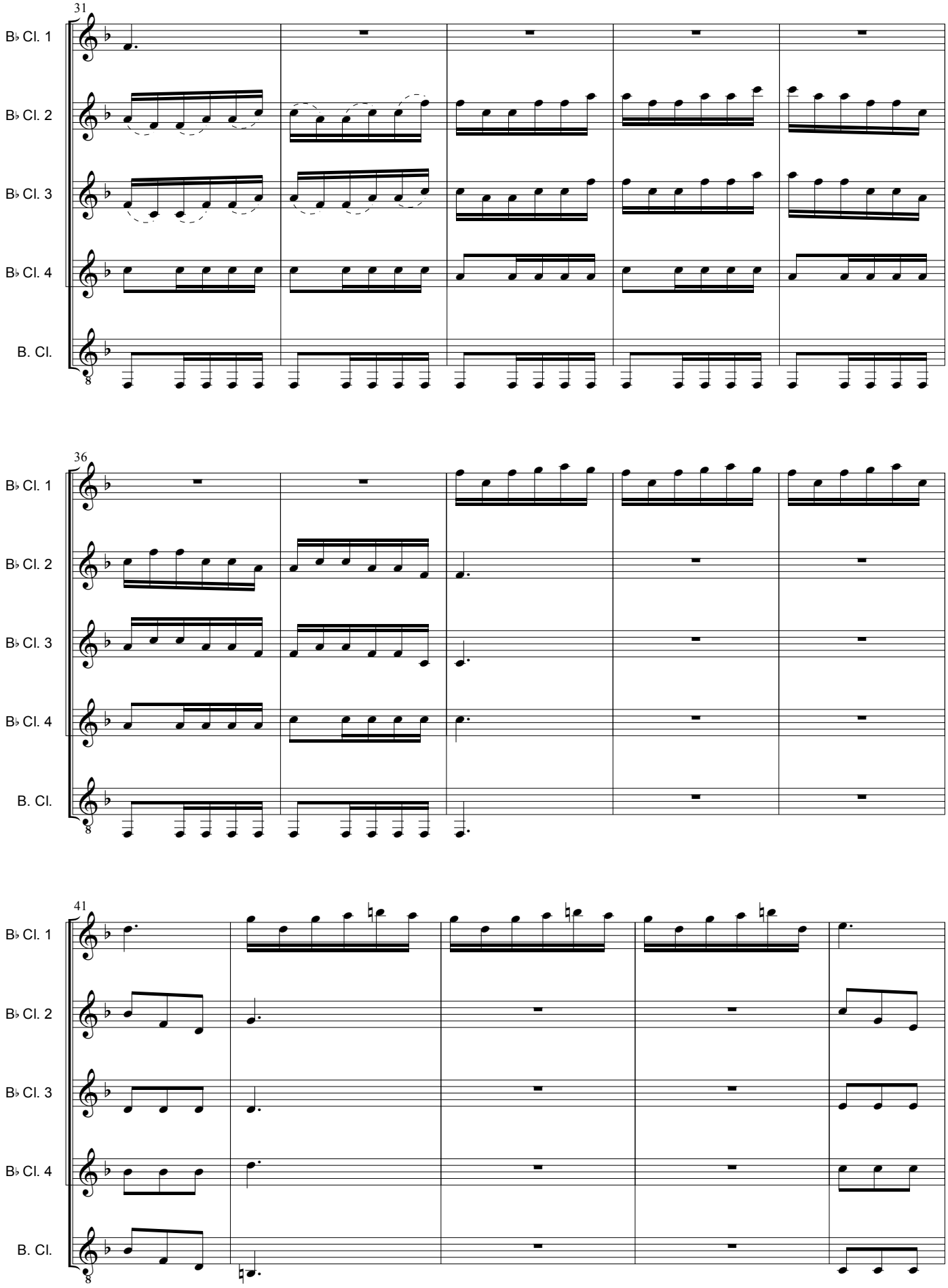
Presto

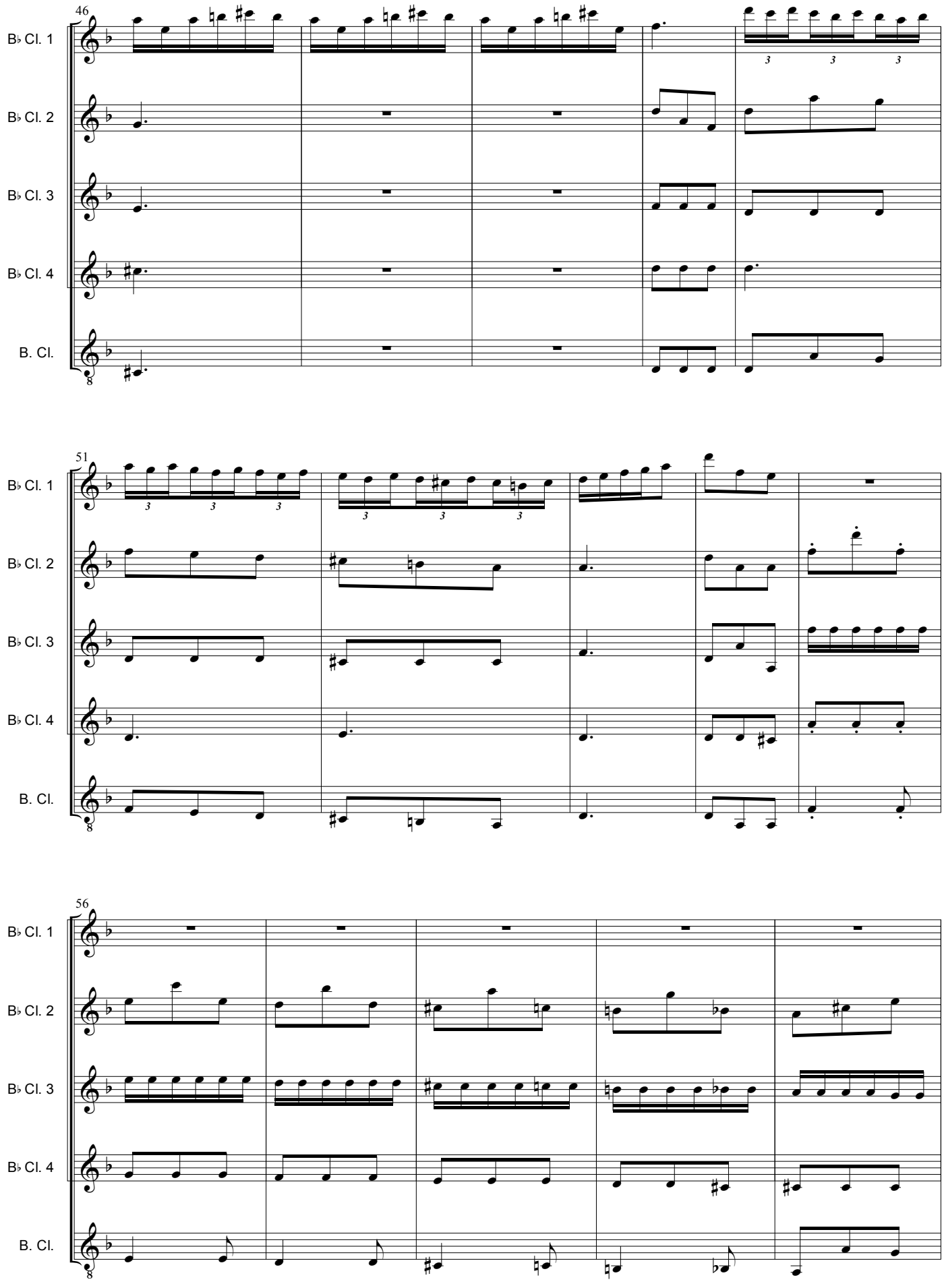


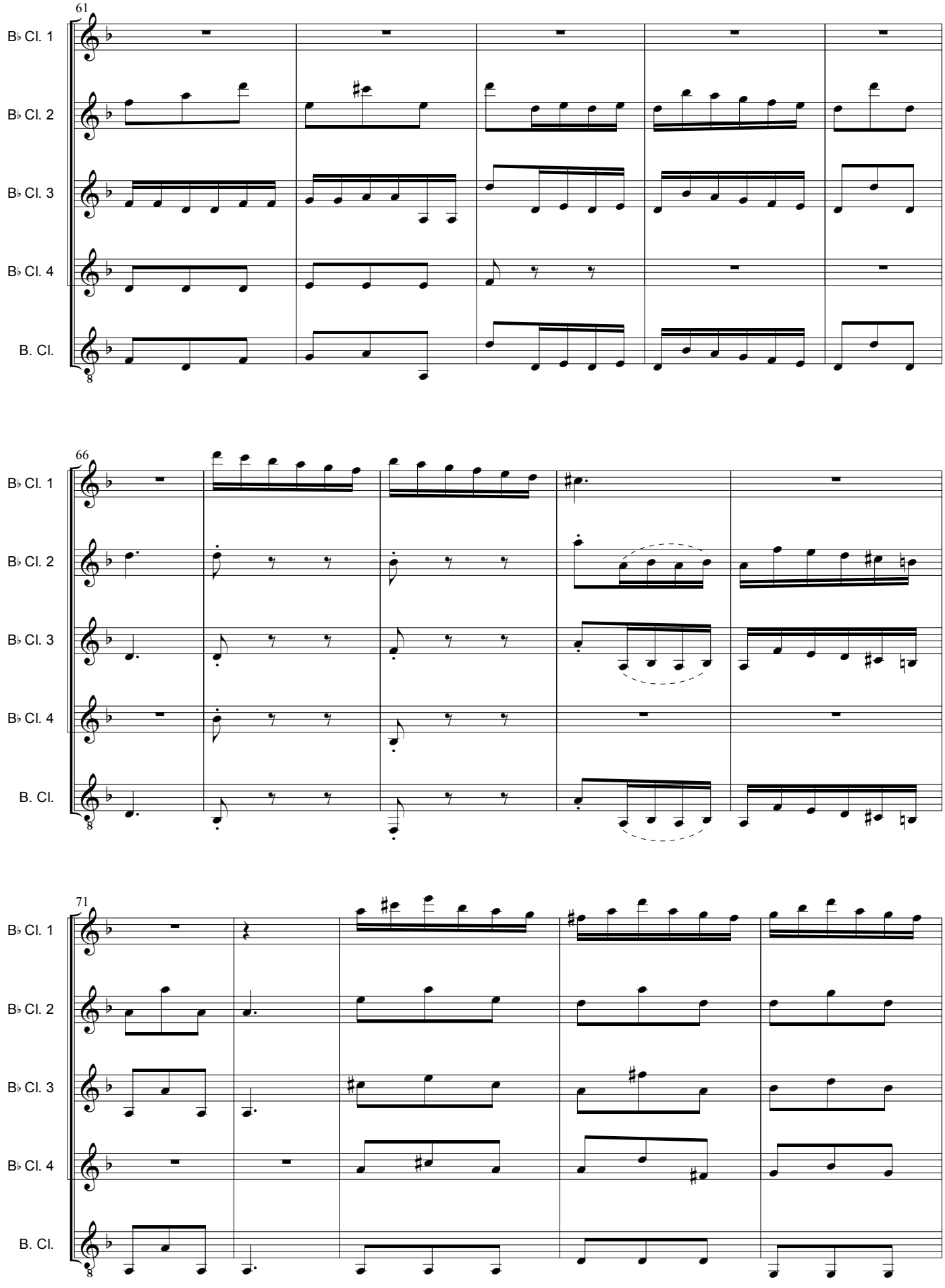


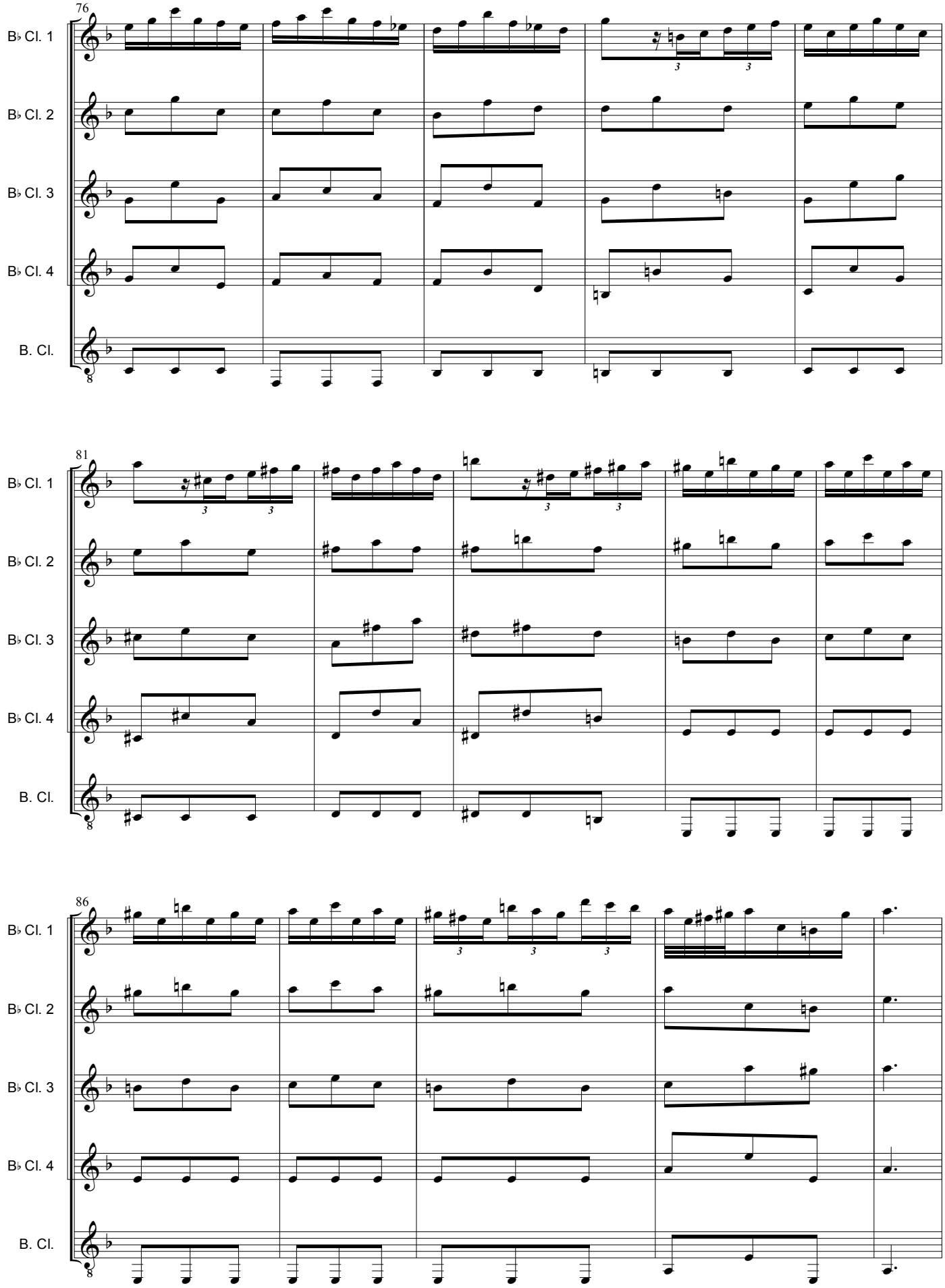


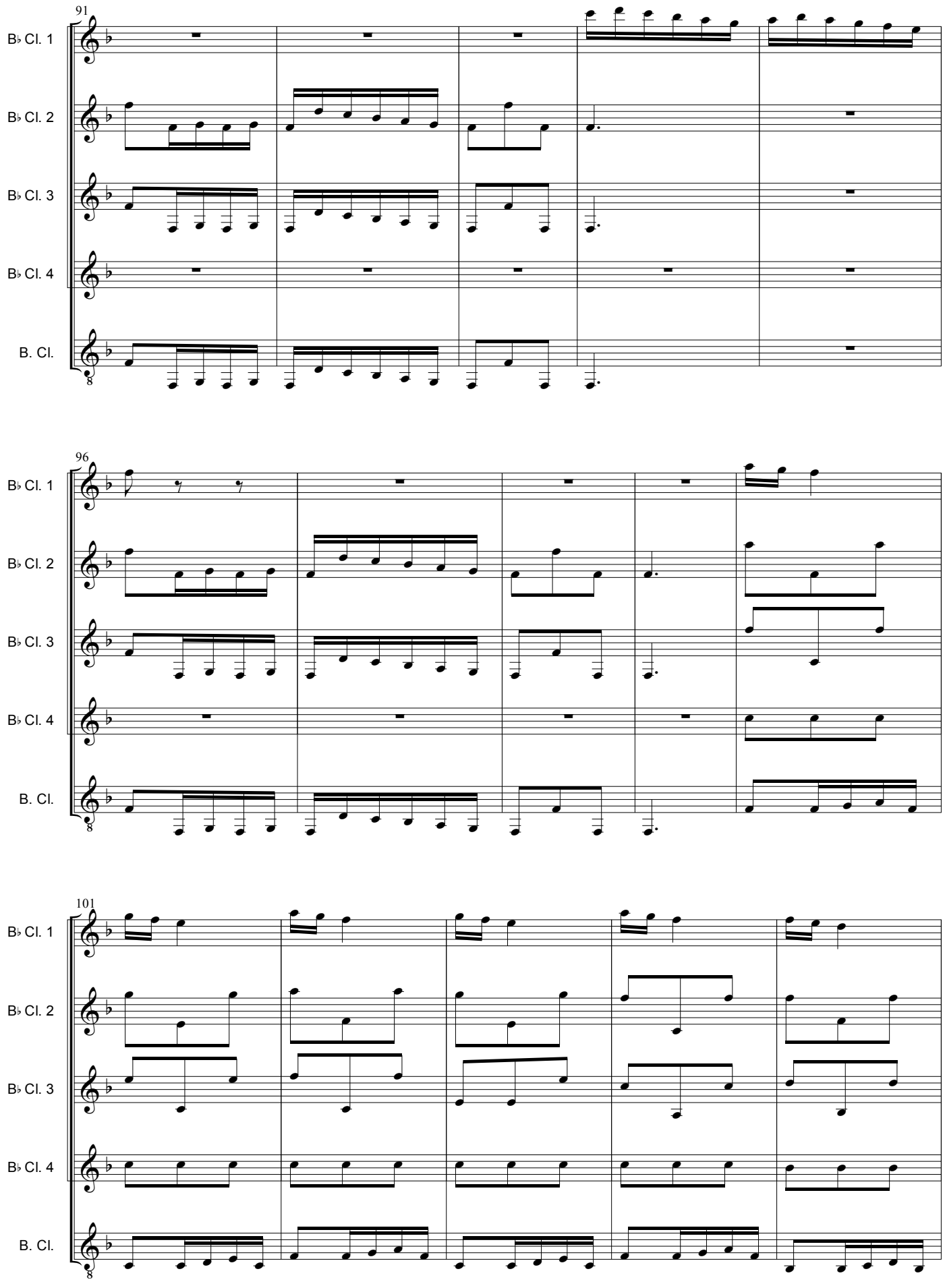

16
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
21
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
26
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

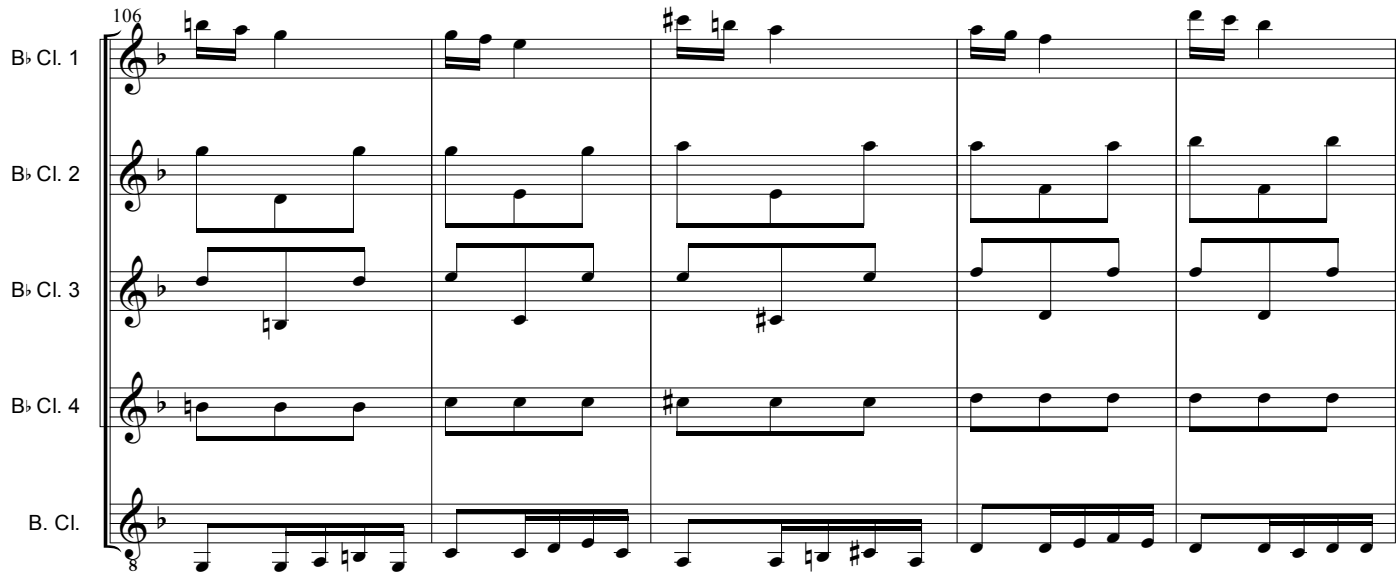

31
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
36
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
41
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

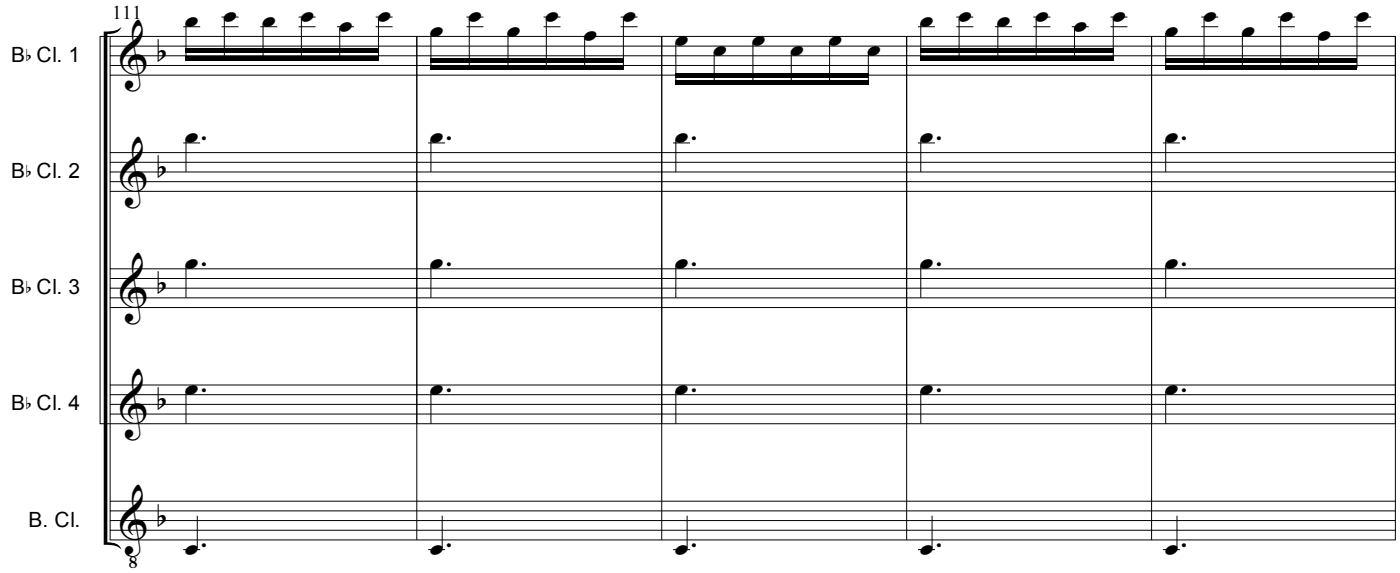

46
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
51
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
56
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

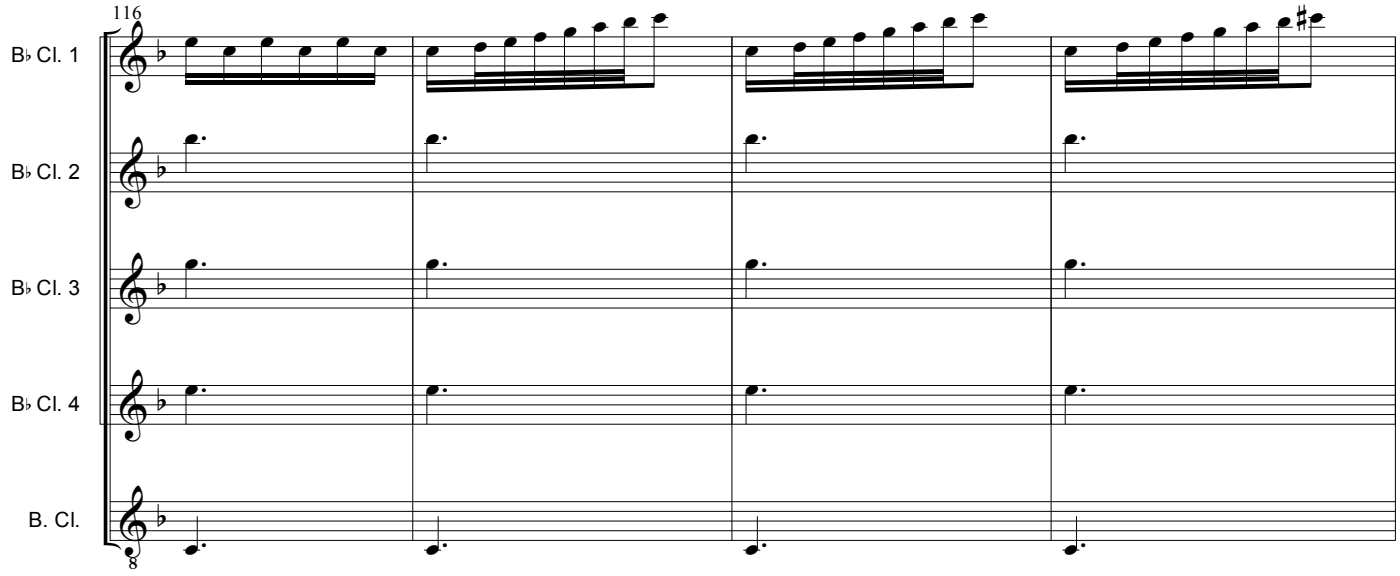

61
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
66
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
71
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

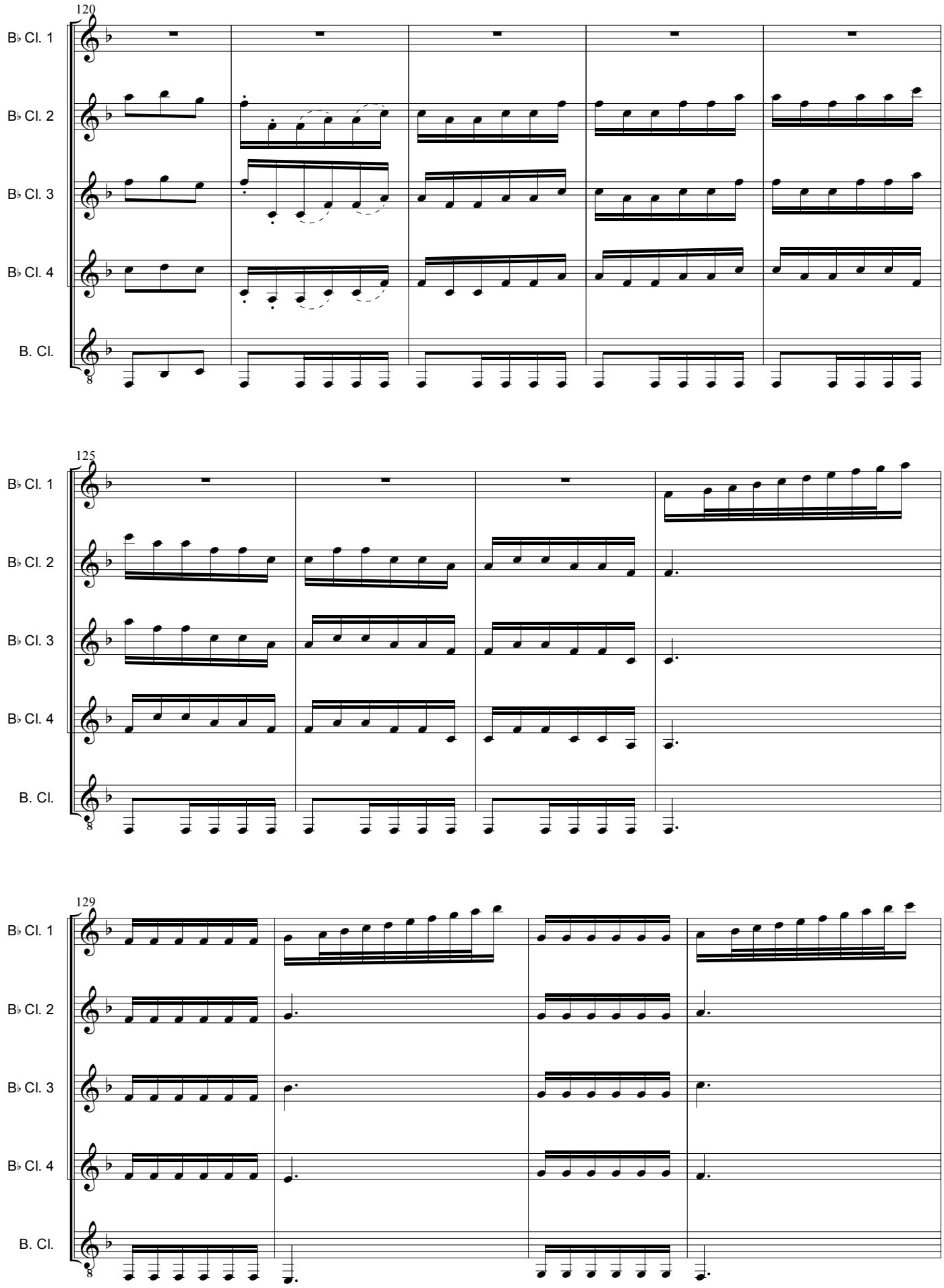

76
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
81
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
86
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

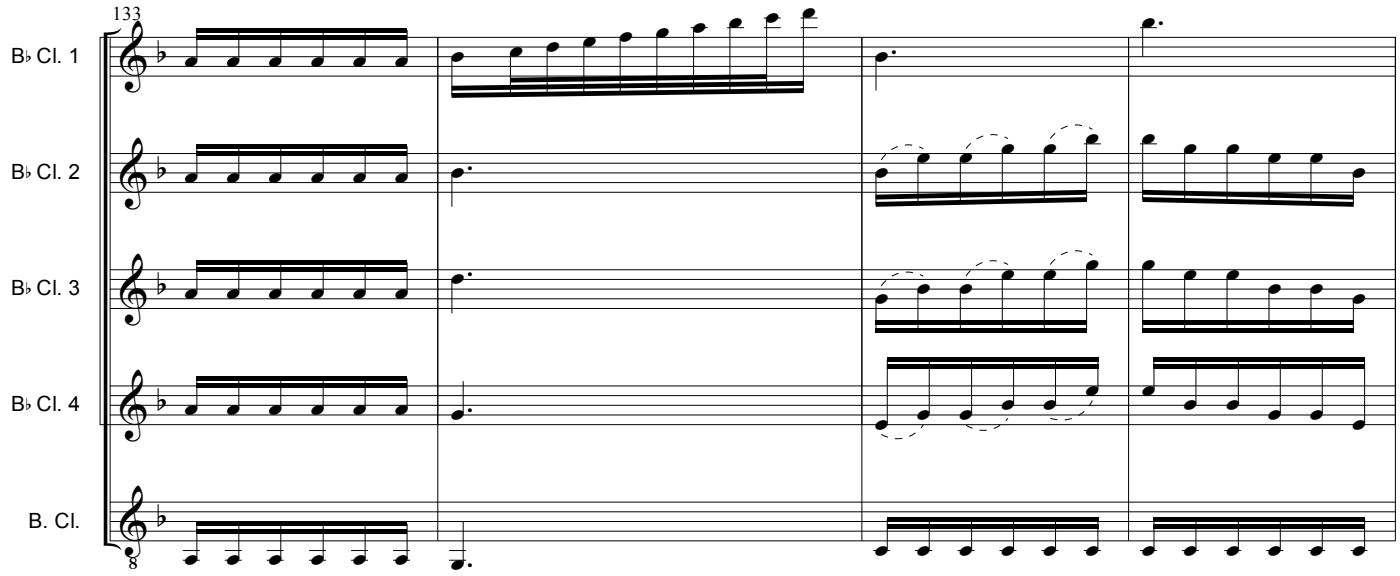

91
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
96
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
101
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

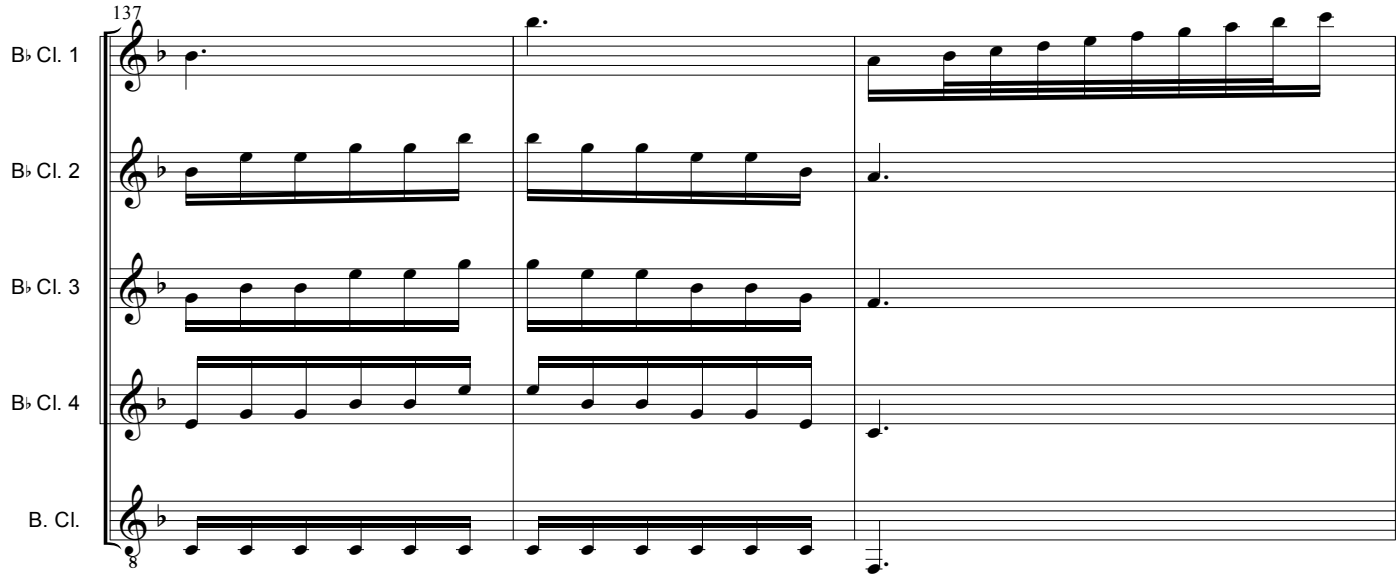

106
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

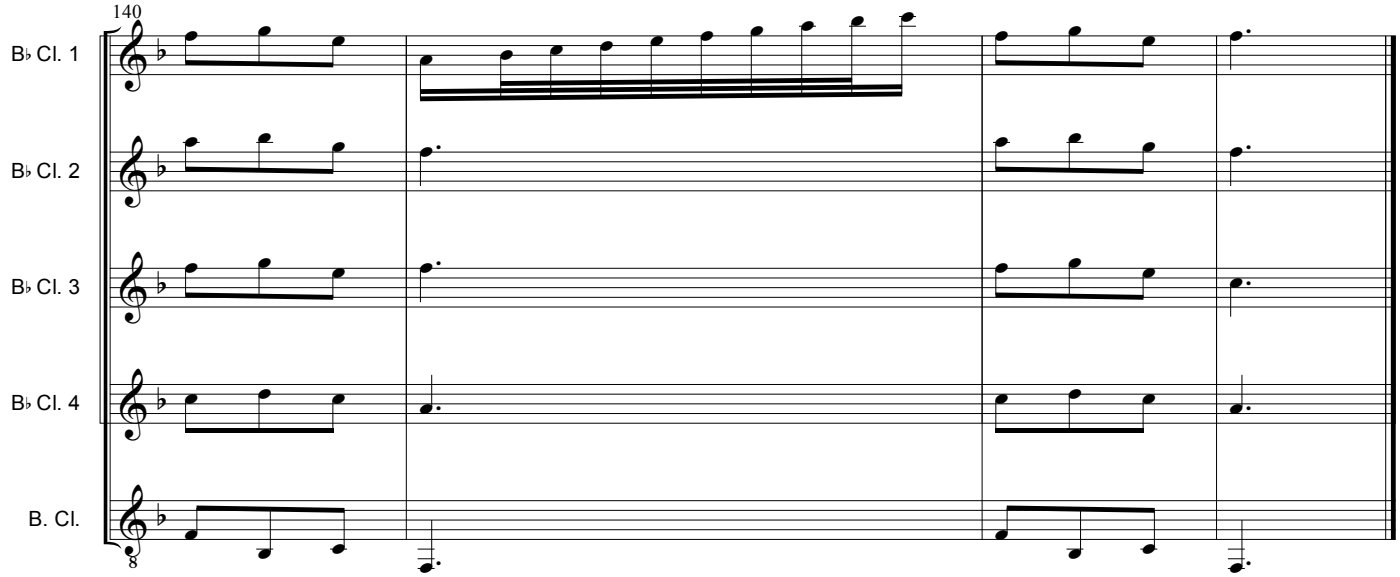

111
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


116
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


120
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
125
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
129
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


133
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


137
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

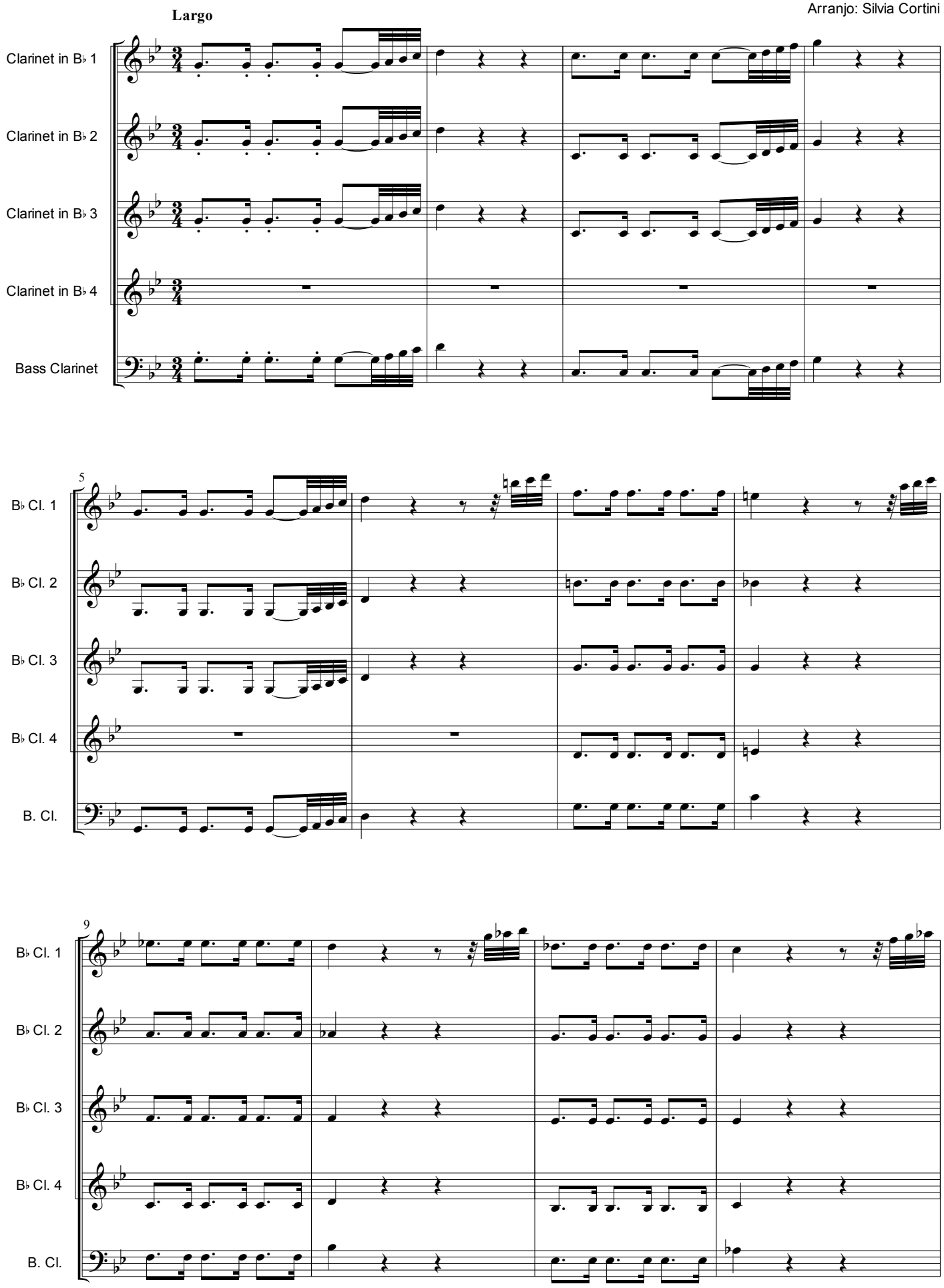

140
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

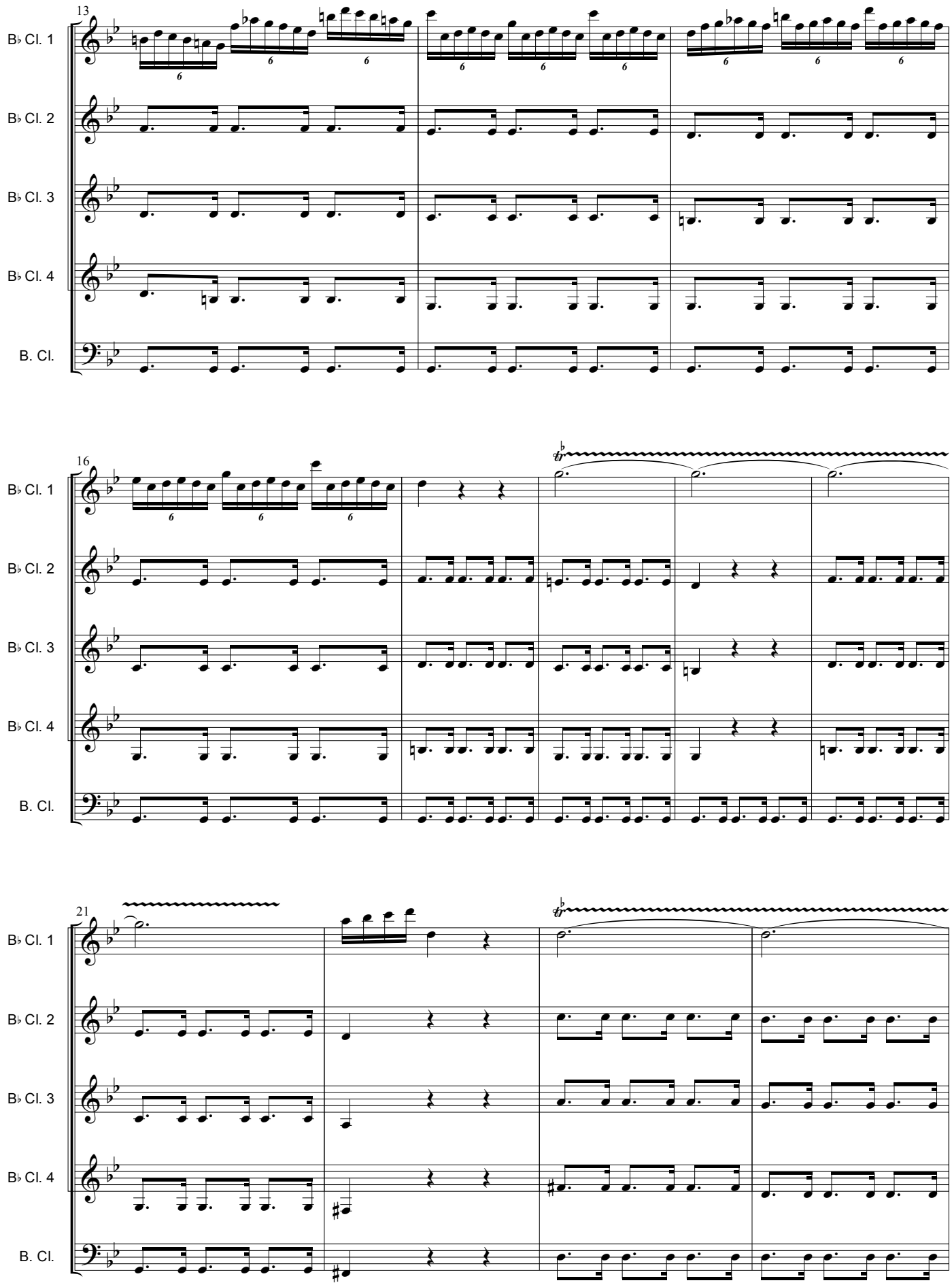
Partitura Transposta

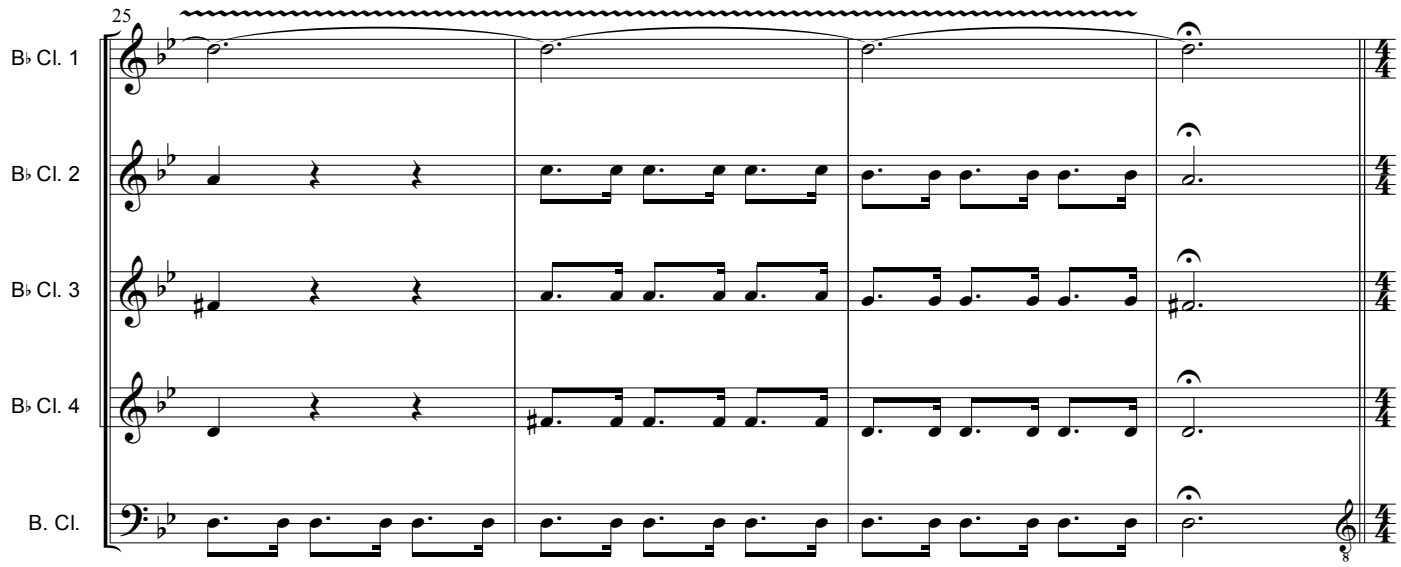
Concerto nº 2 em Sol Menor

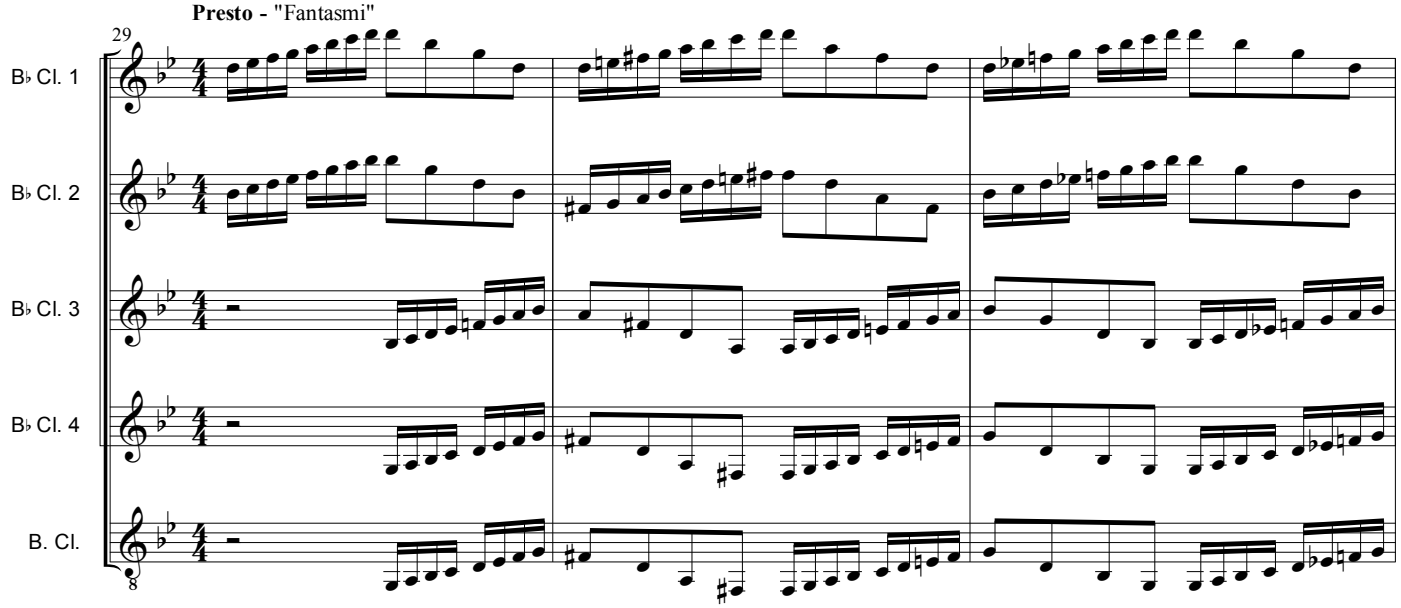
La Notte

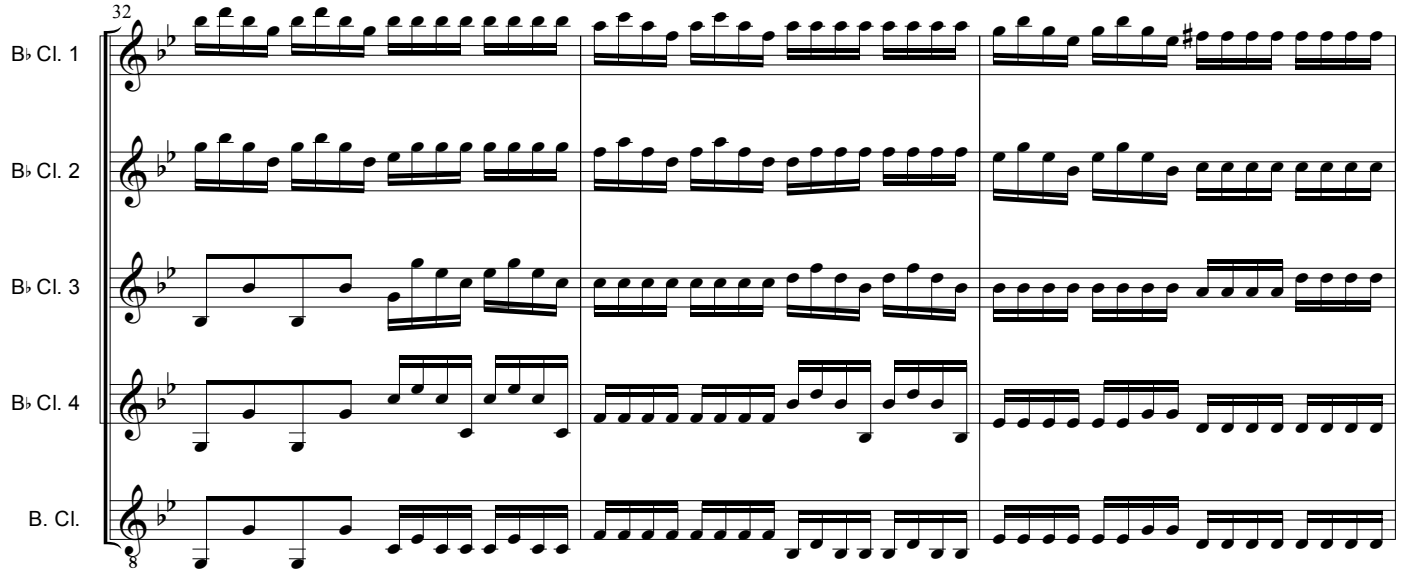
Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini

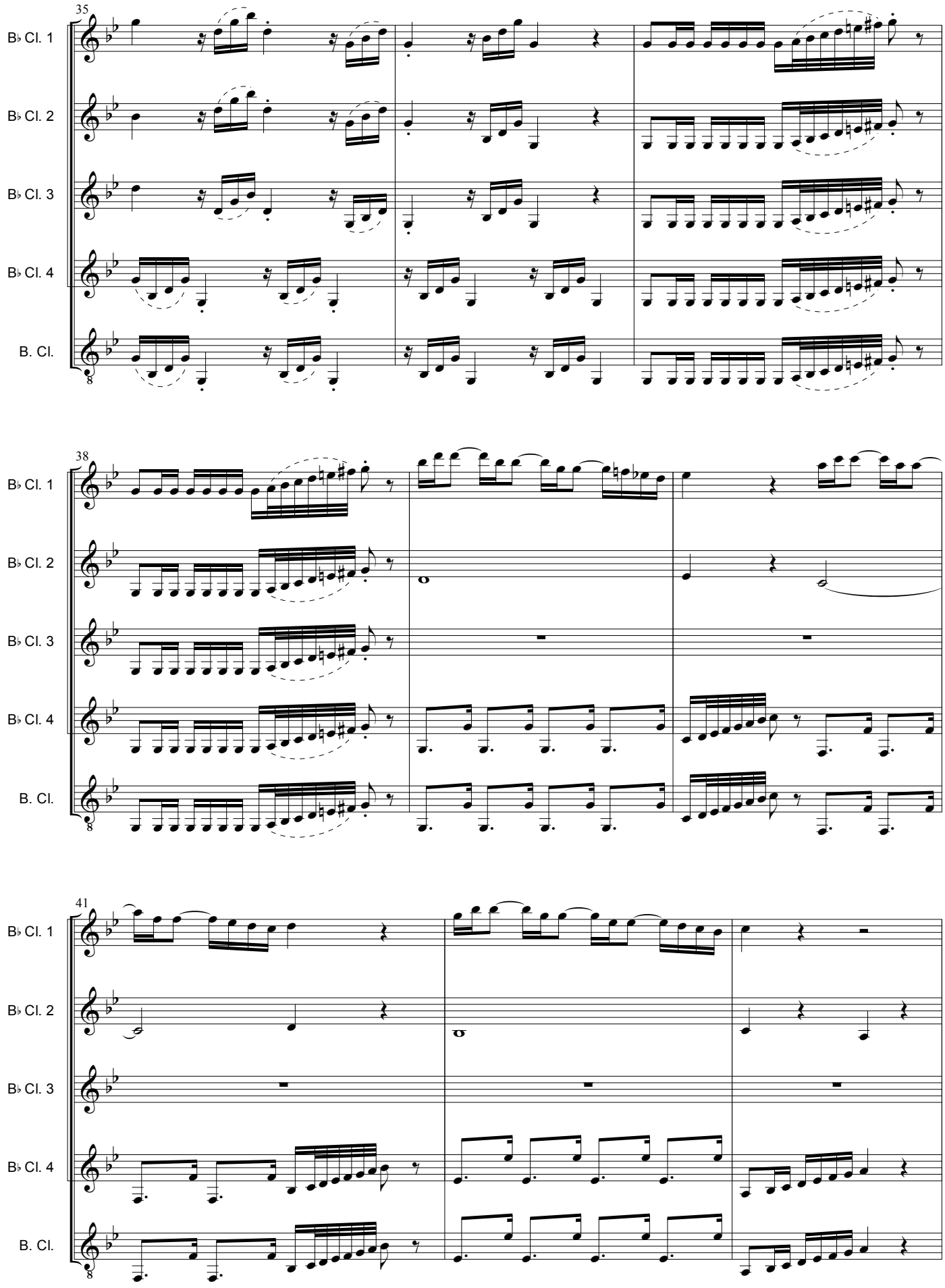


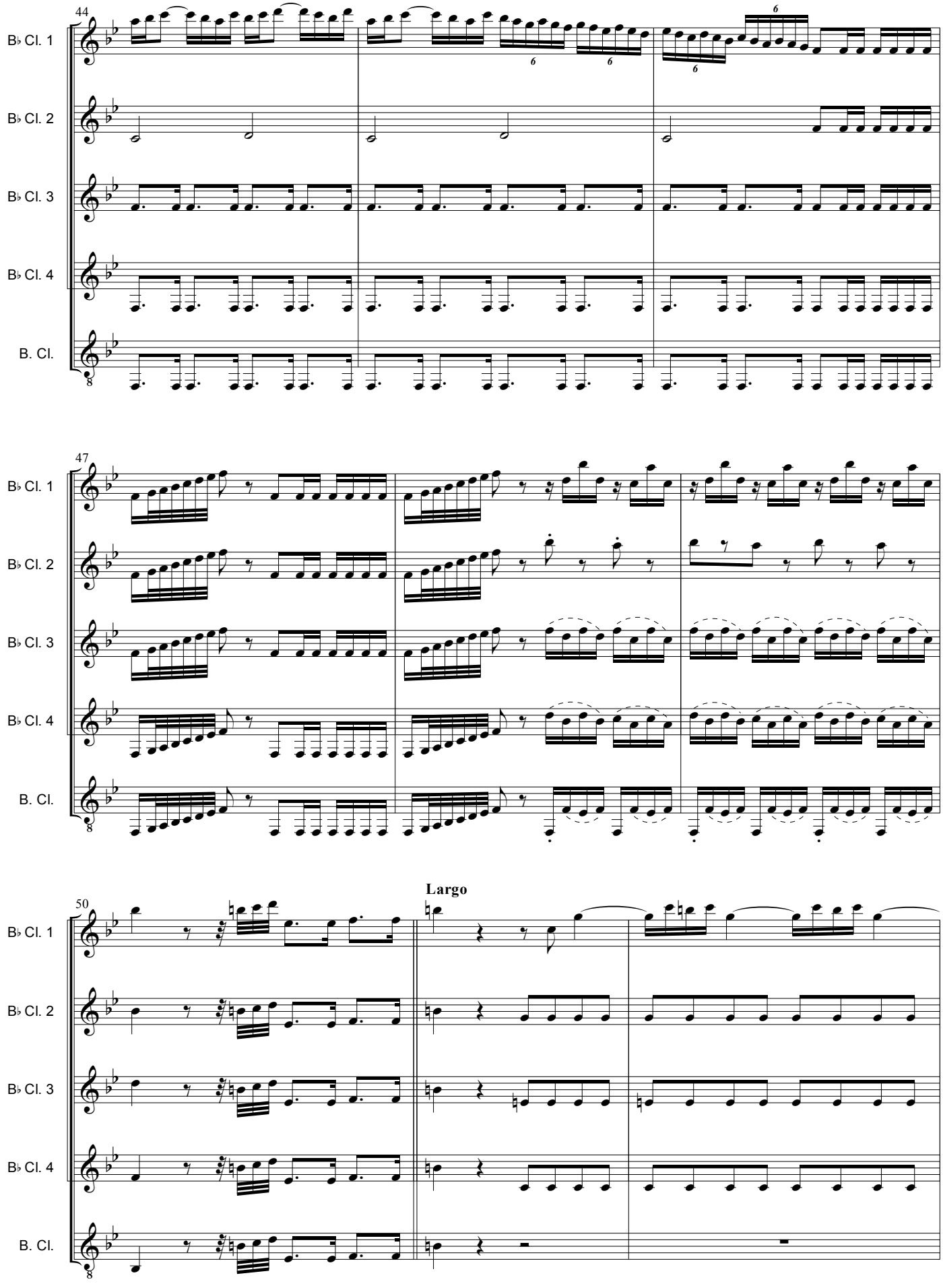

13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
16
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
21
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

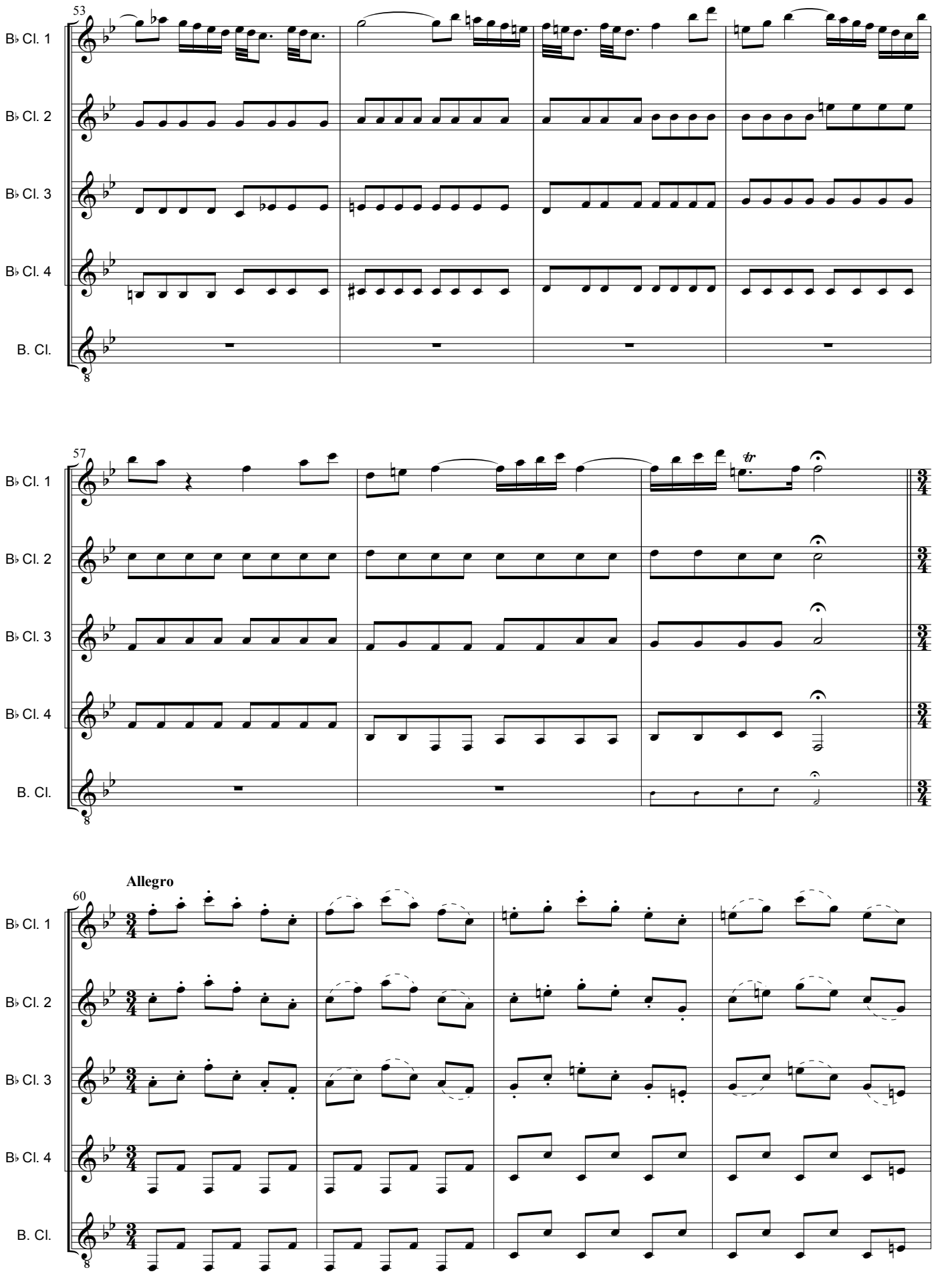

25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

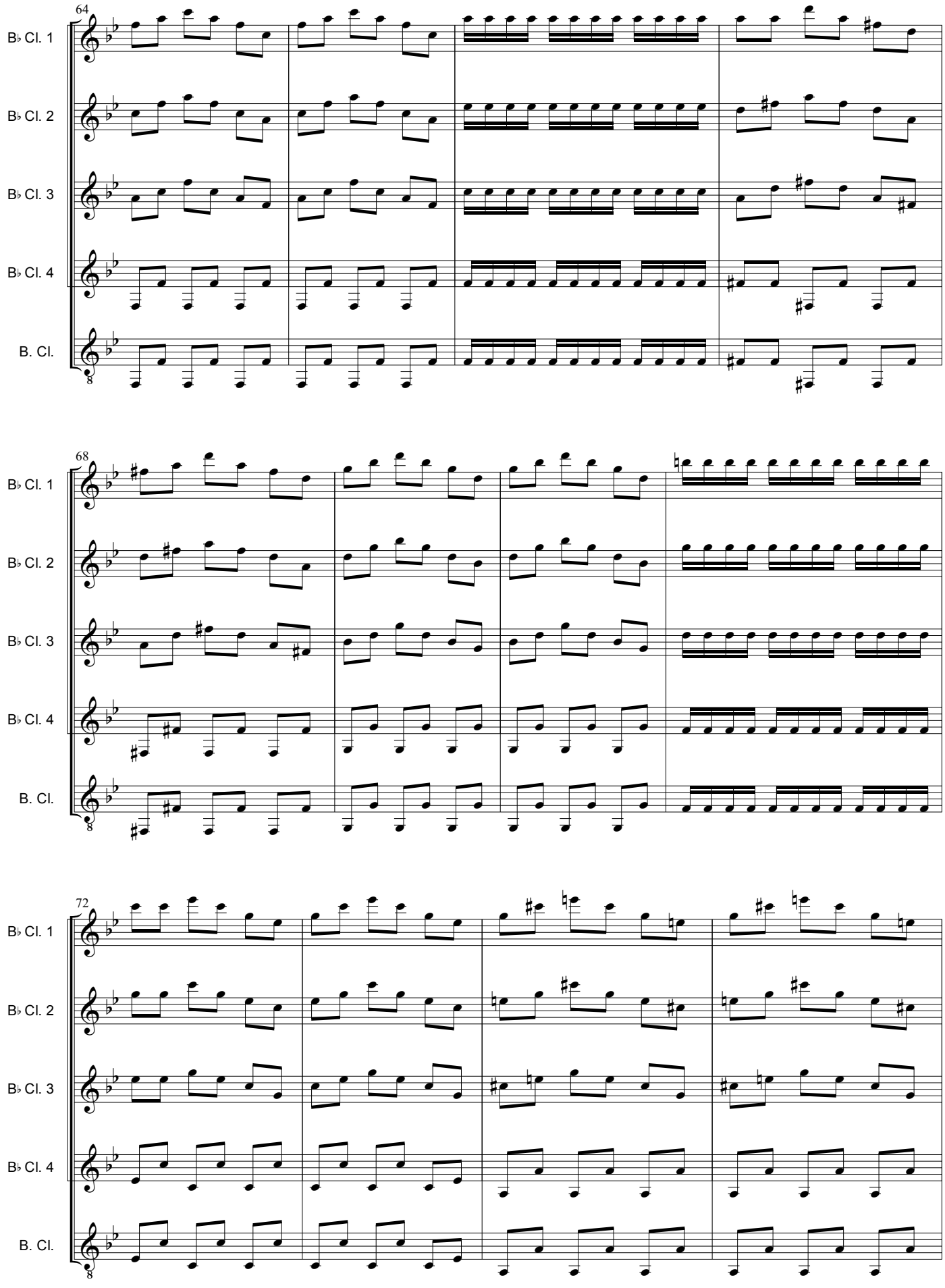

Presto - "Fantasmi"
29
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

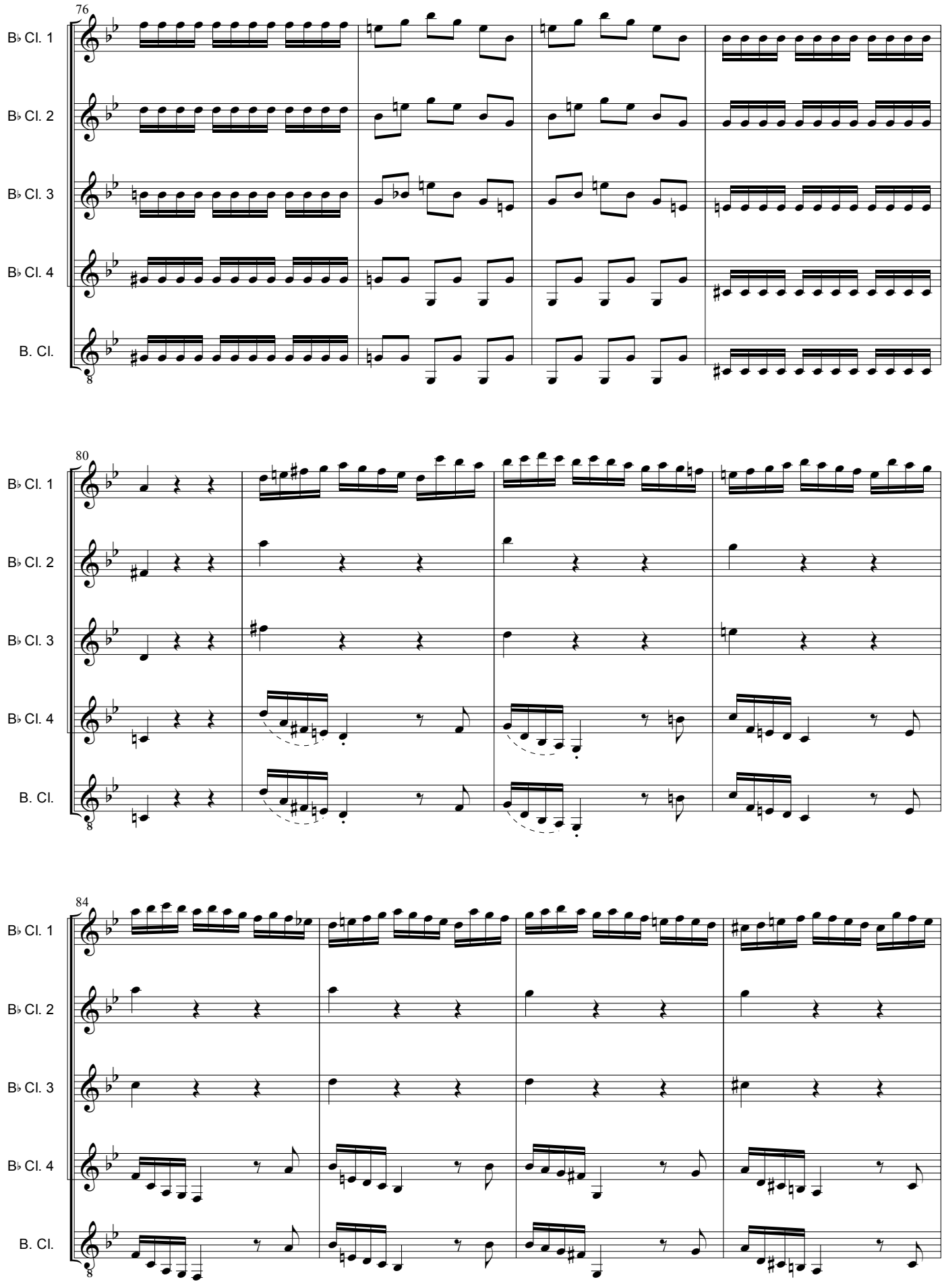

32
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

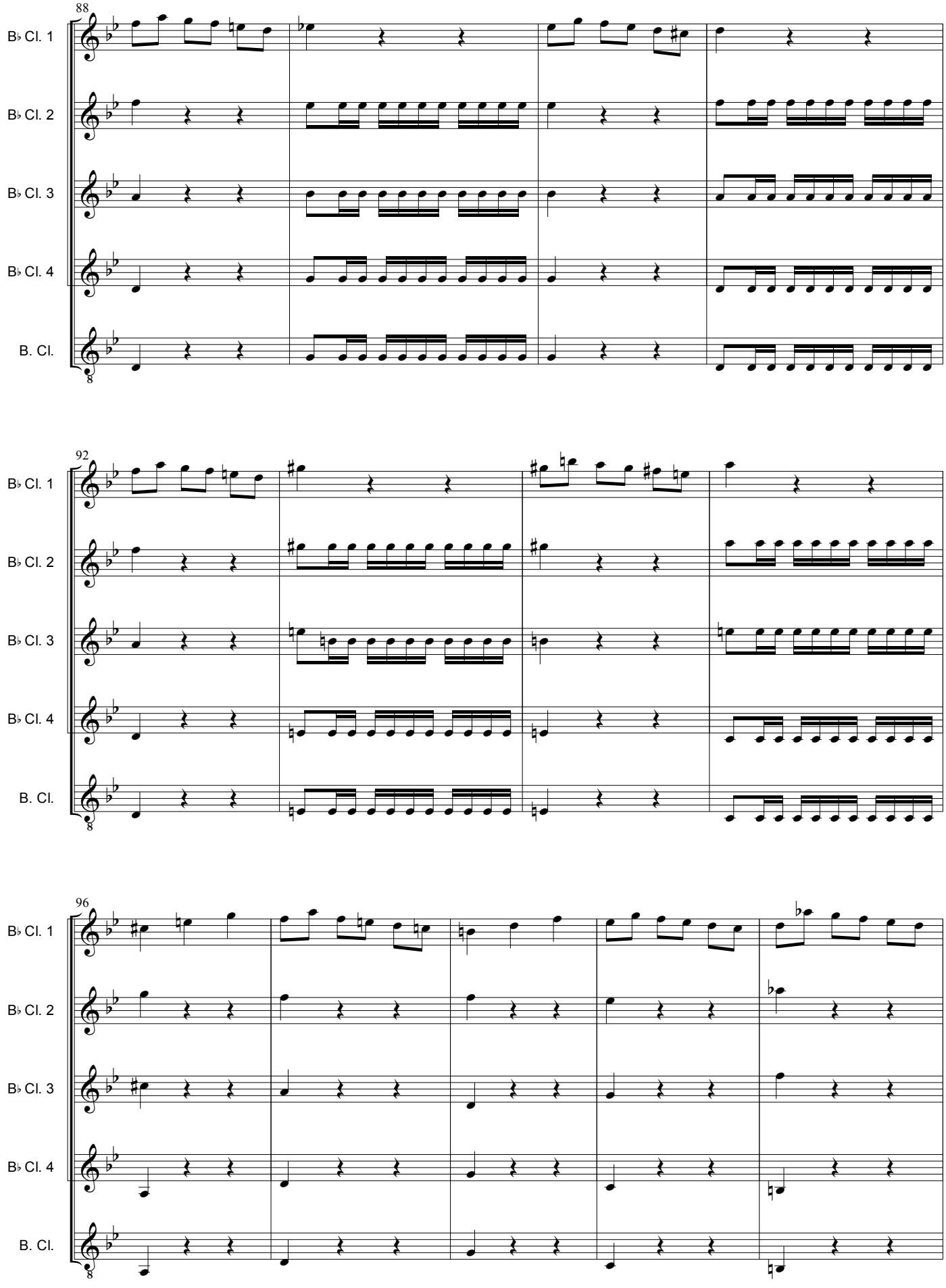

35
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
38
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
41
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

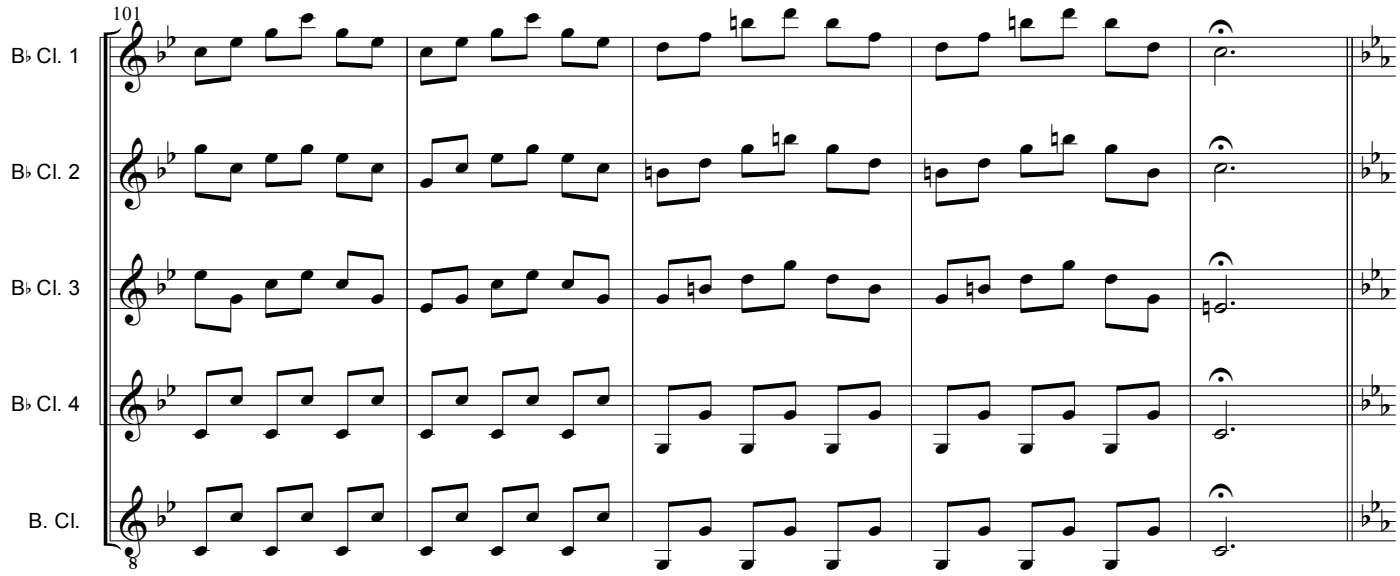

44
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
47
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
Largo
50
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

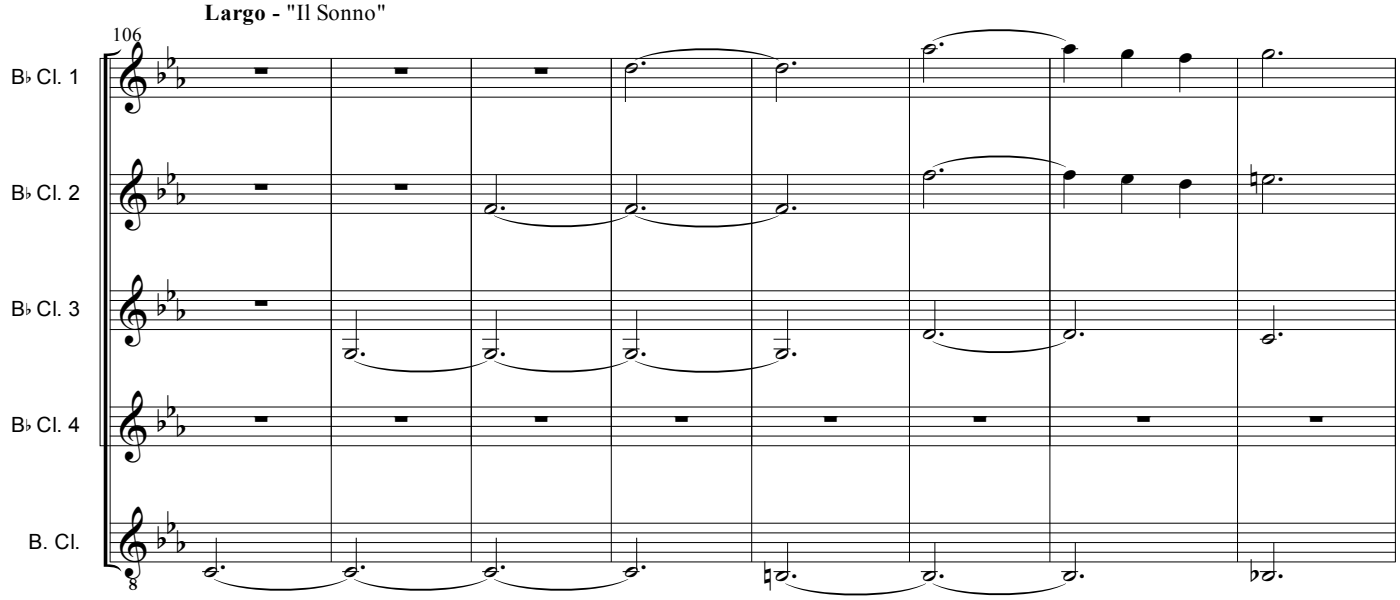

53
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
57
tr
Allegro
60

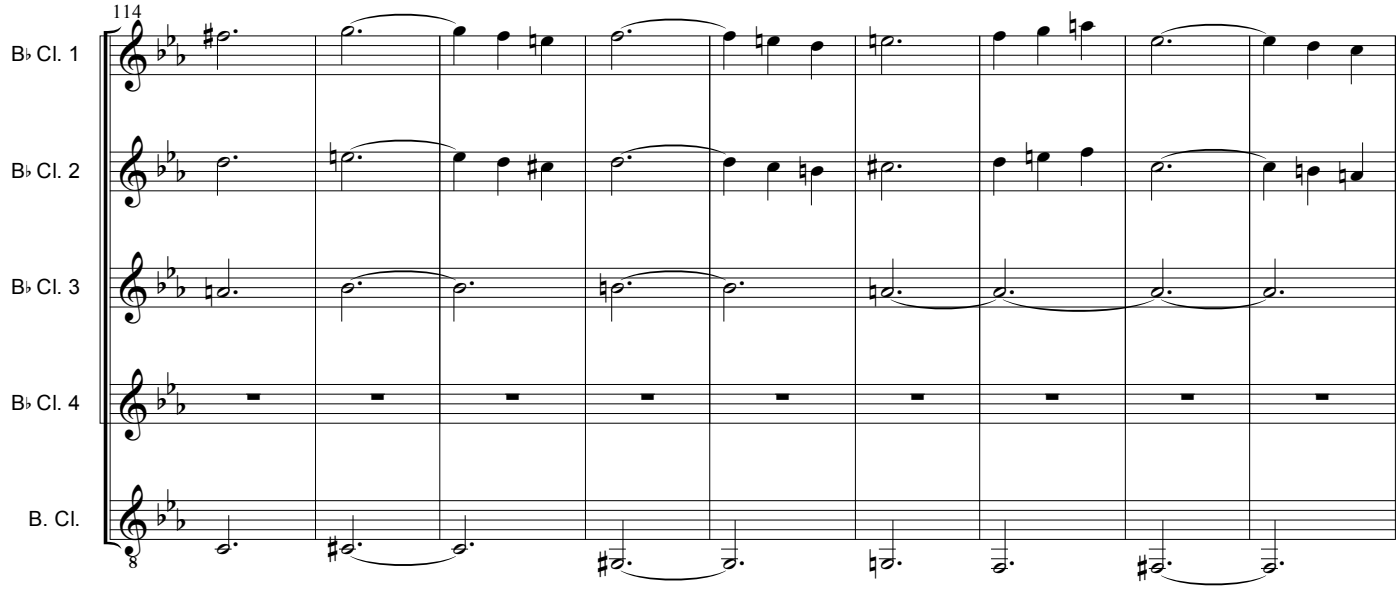

64
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
68
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
72
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

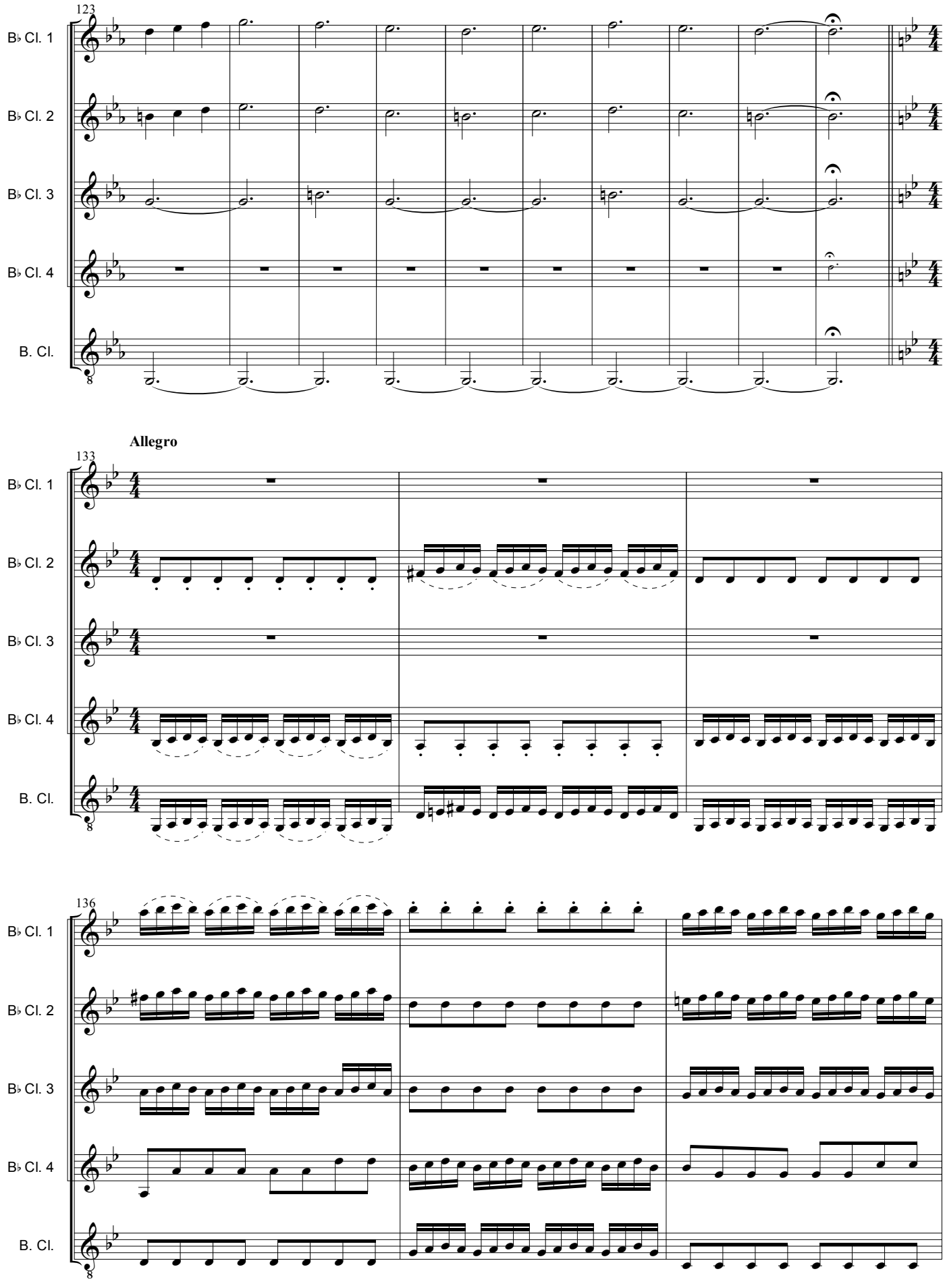

76
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
80
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
84
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

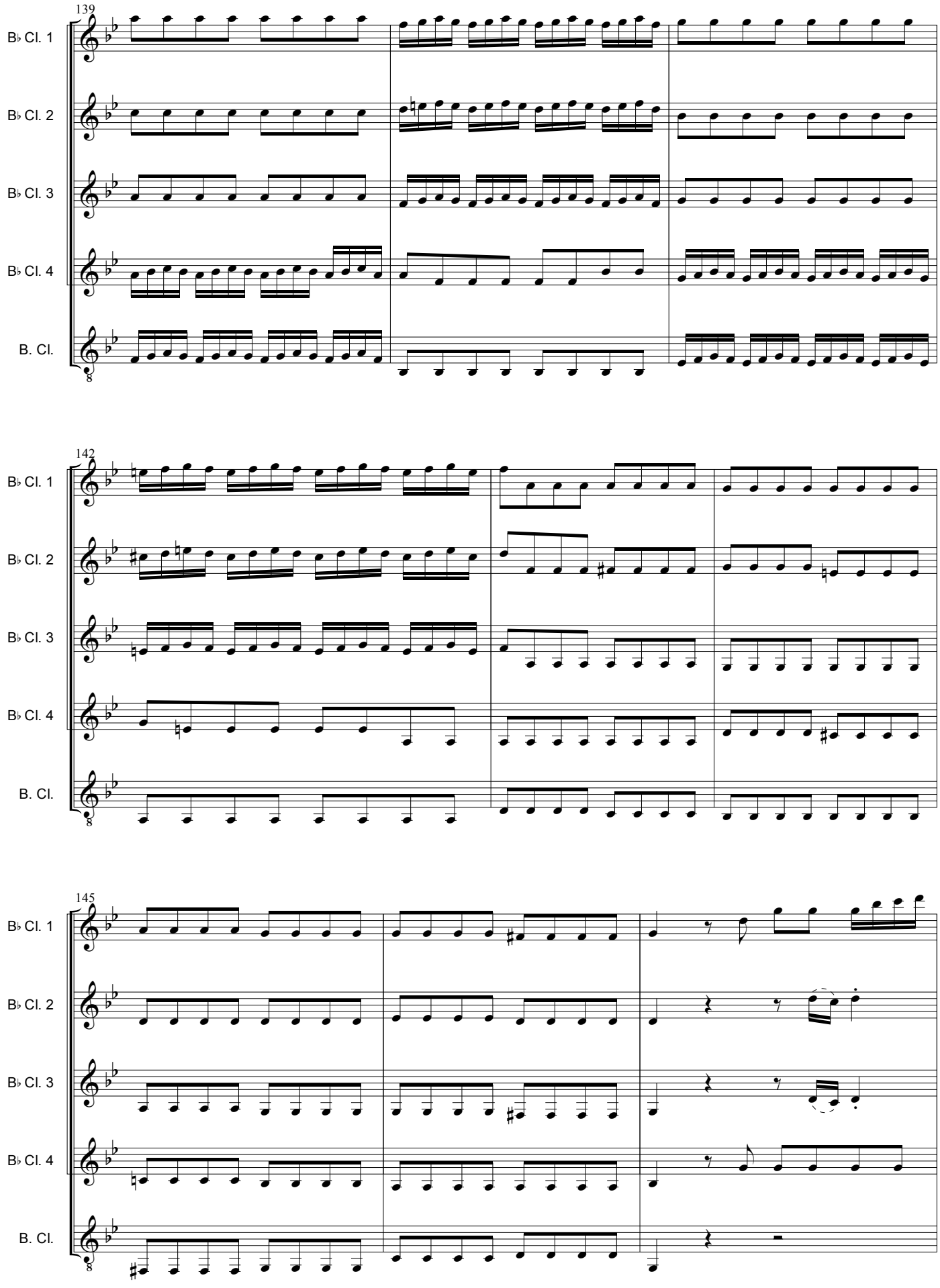

88
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
92
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
96
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

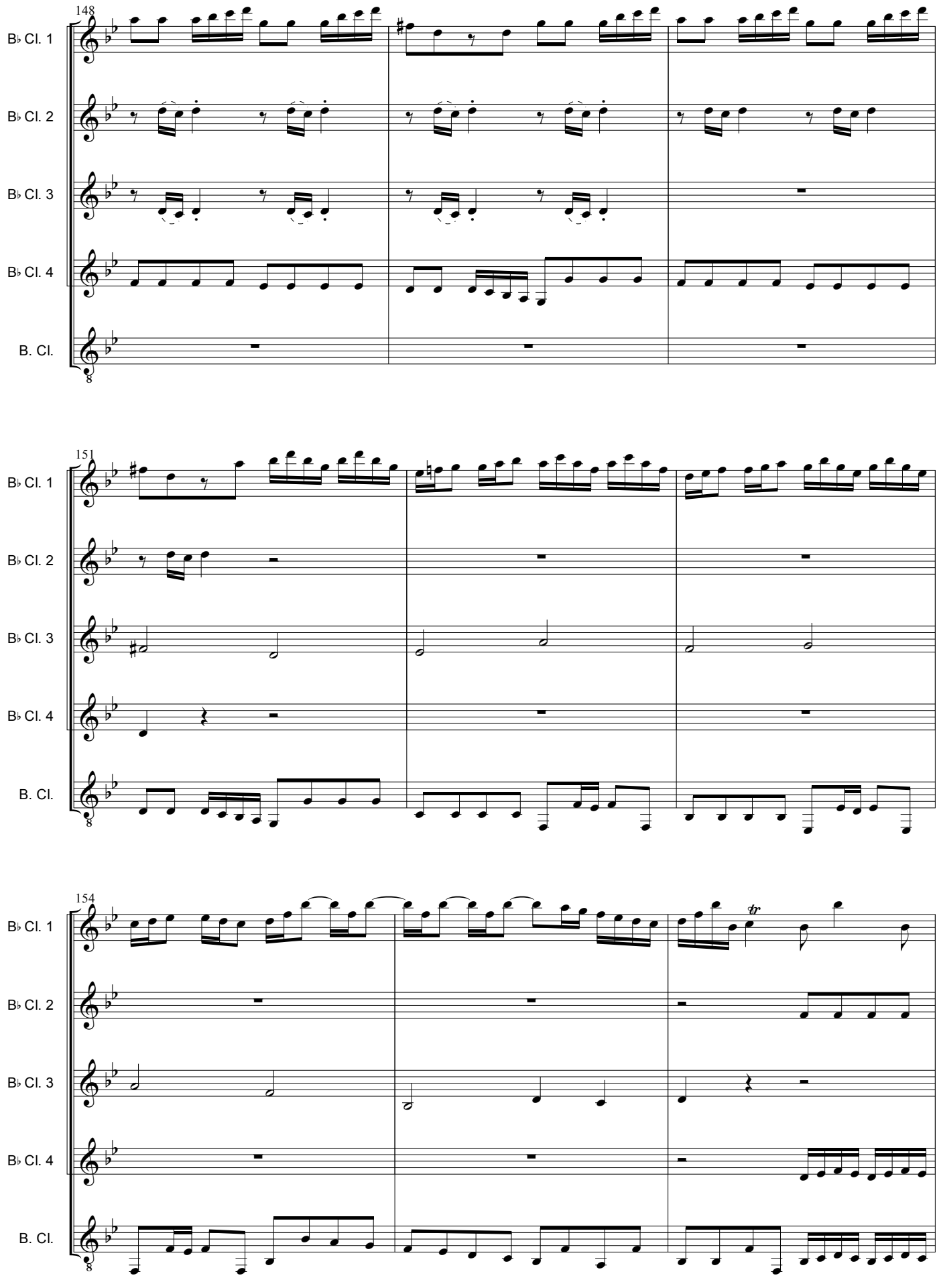

101
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

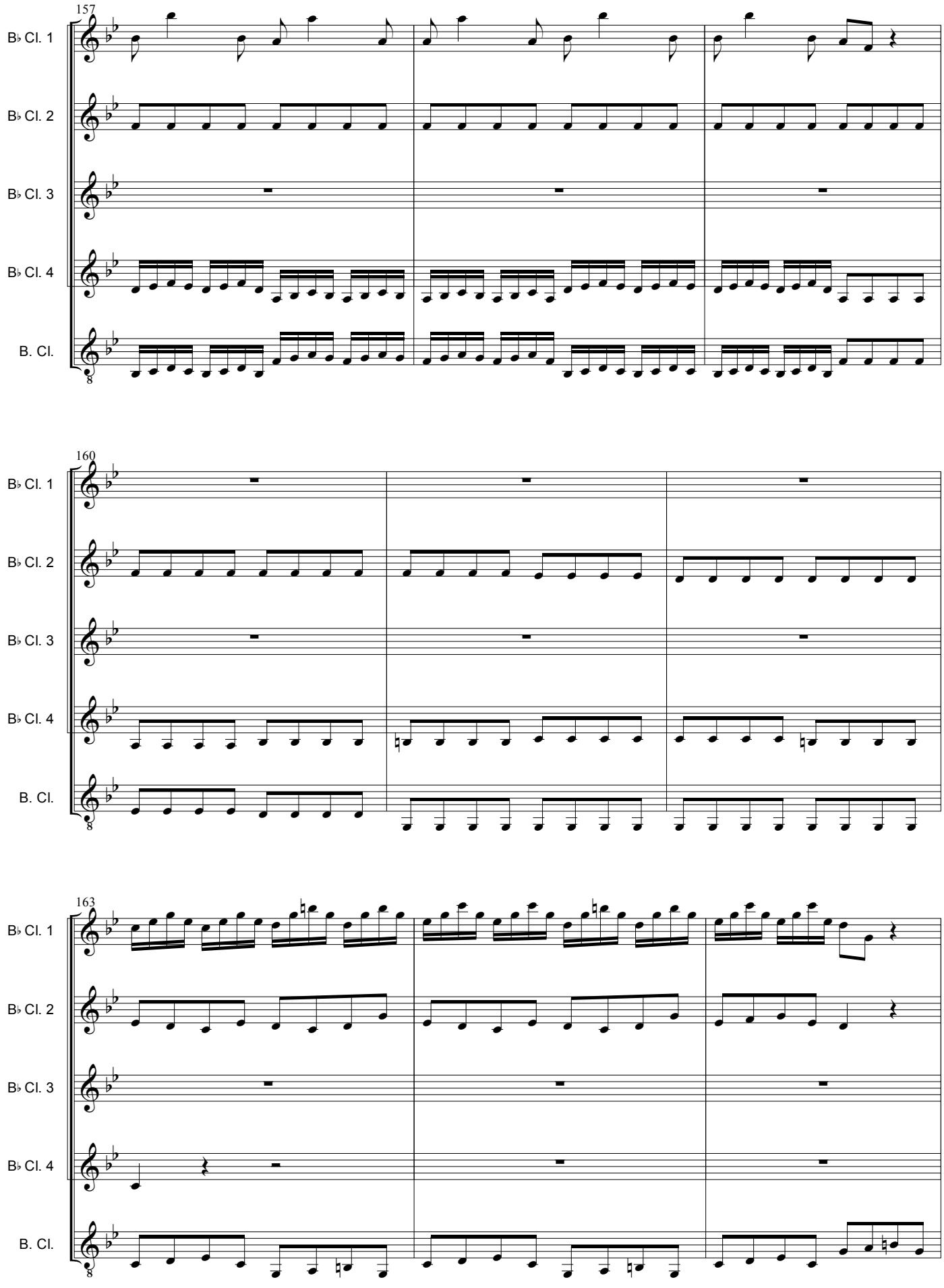

Largo - "Il Sonno"
106
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

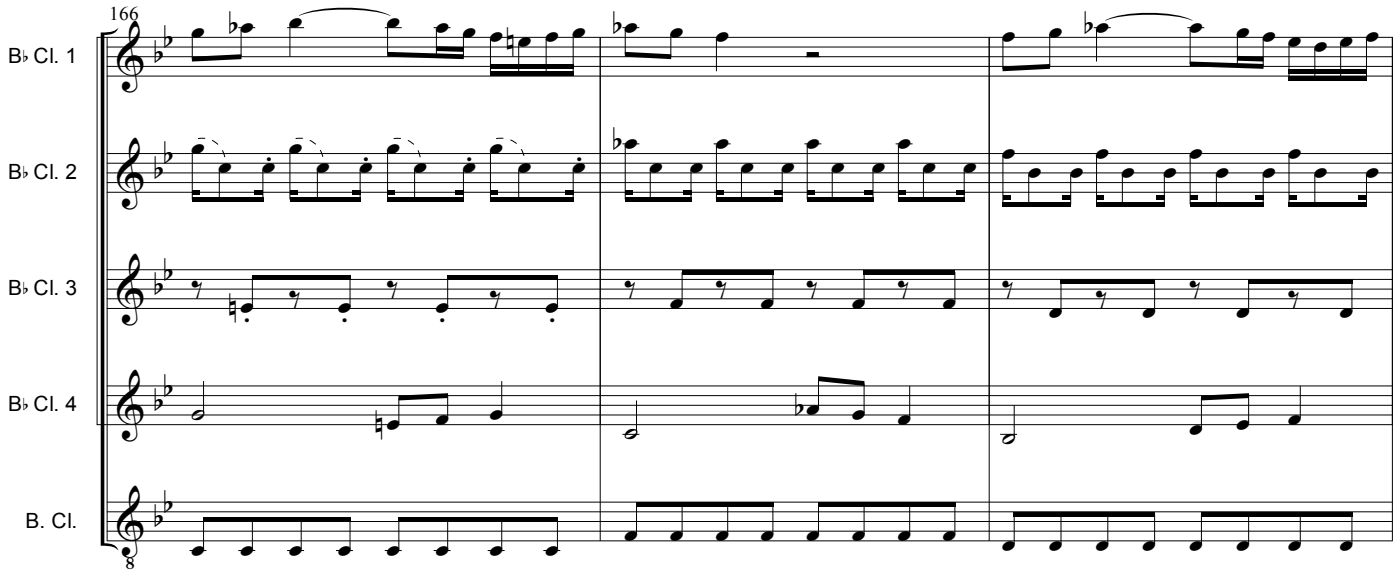

114
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

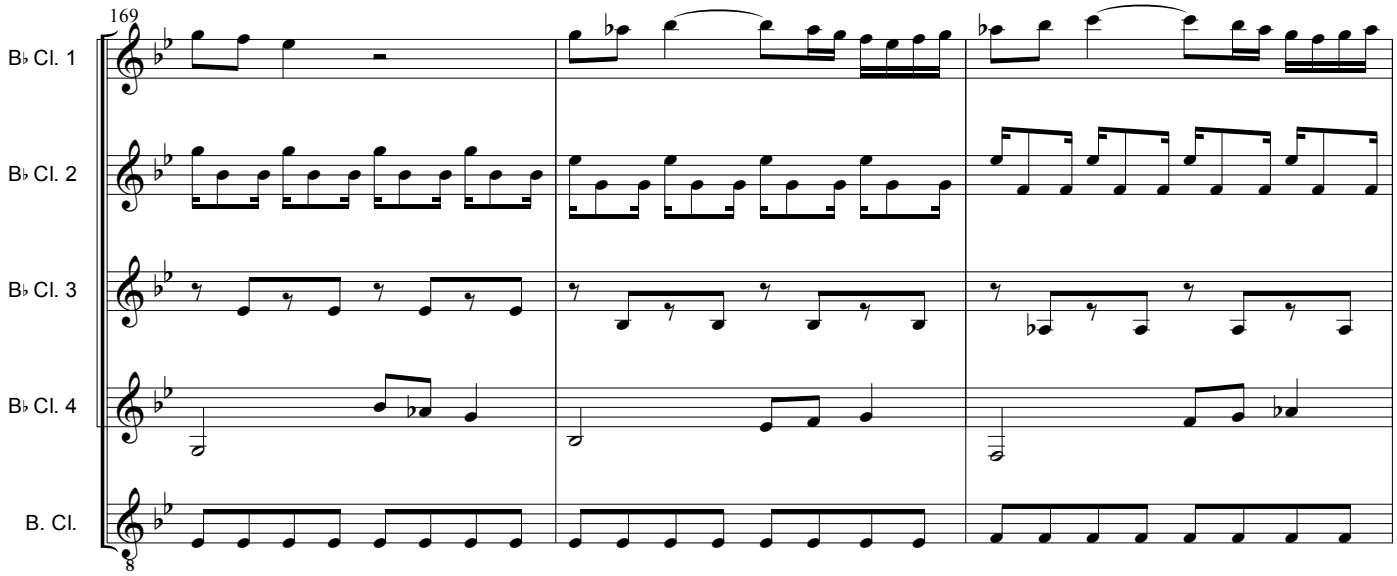

123
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
Allegro
133
136

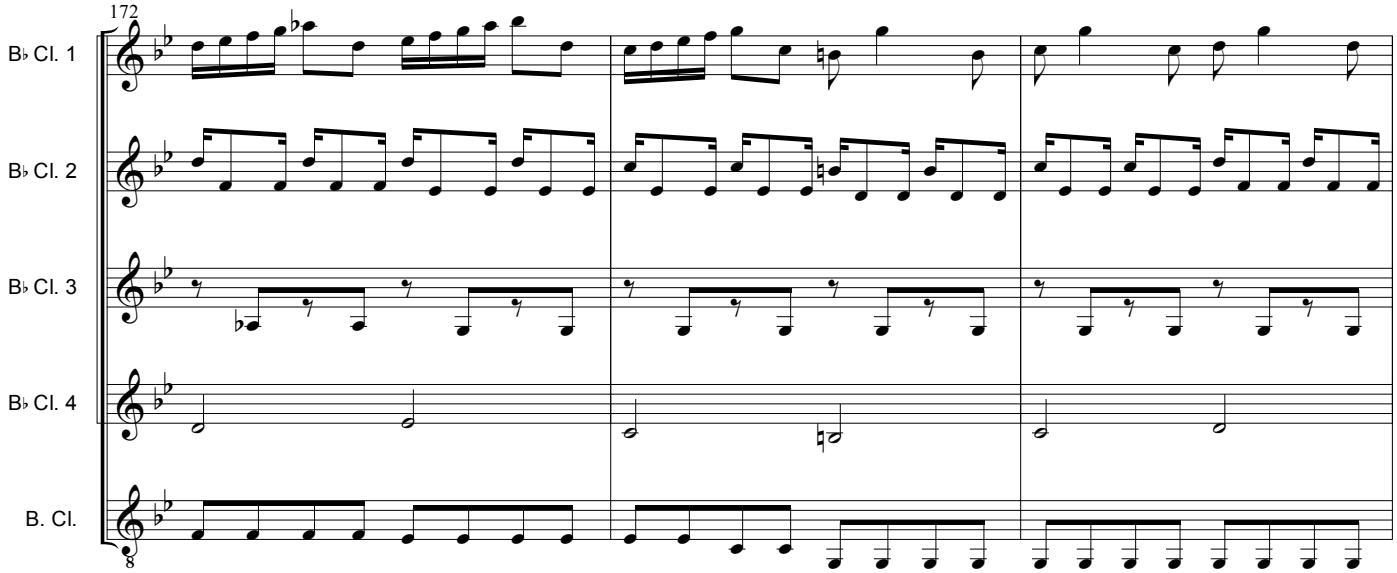

139
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
142
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
145
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

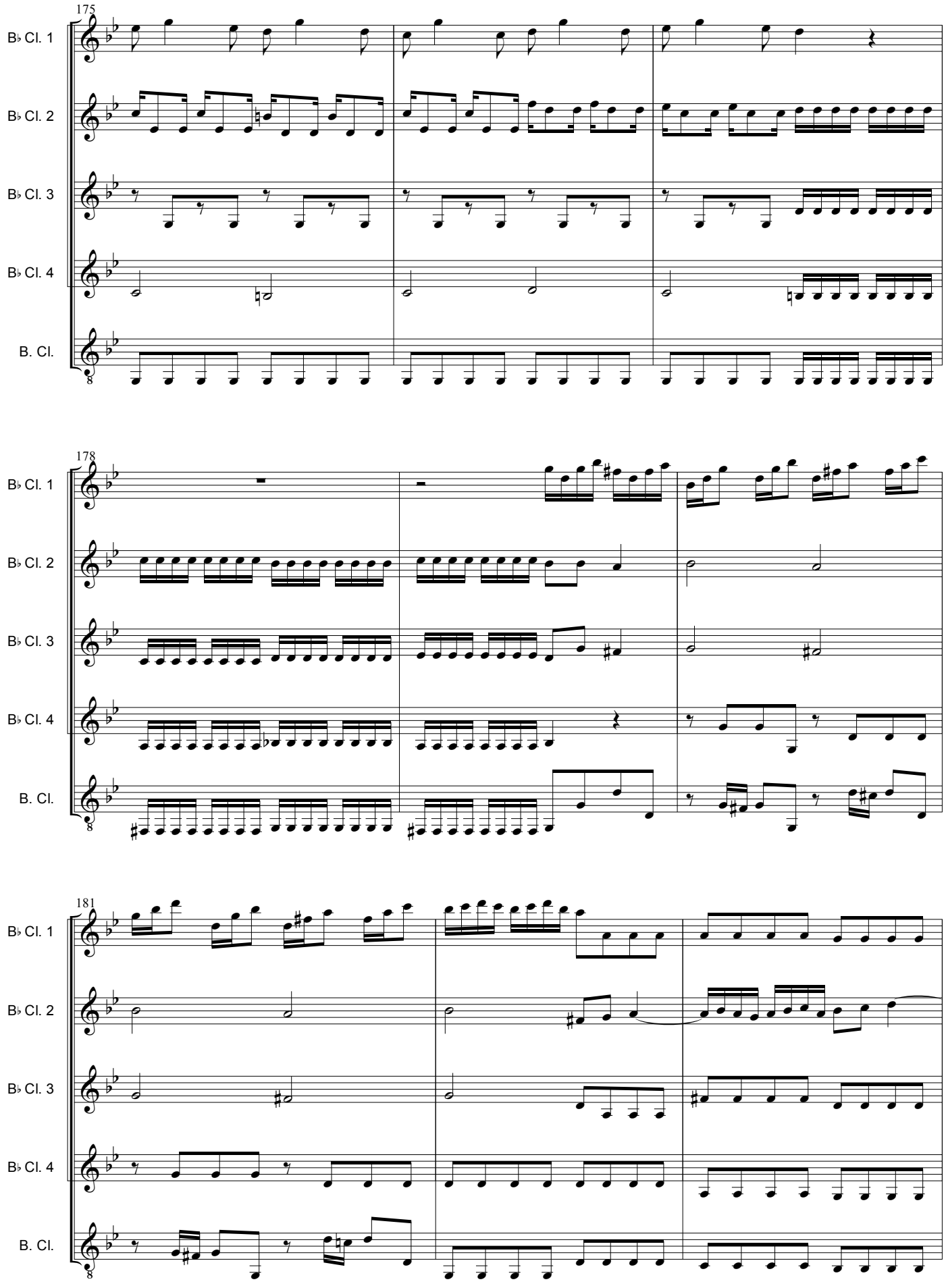

148
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
151
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
154
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

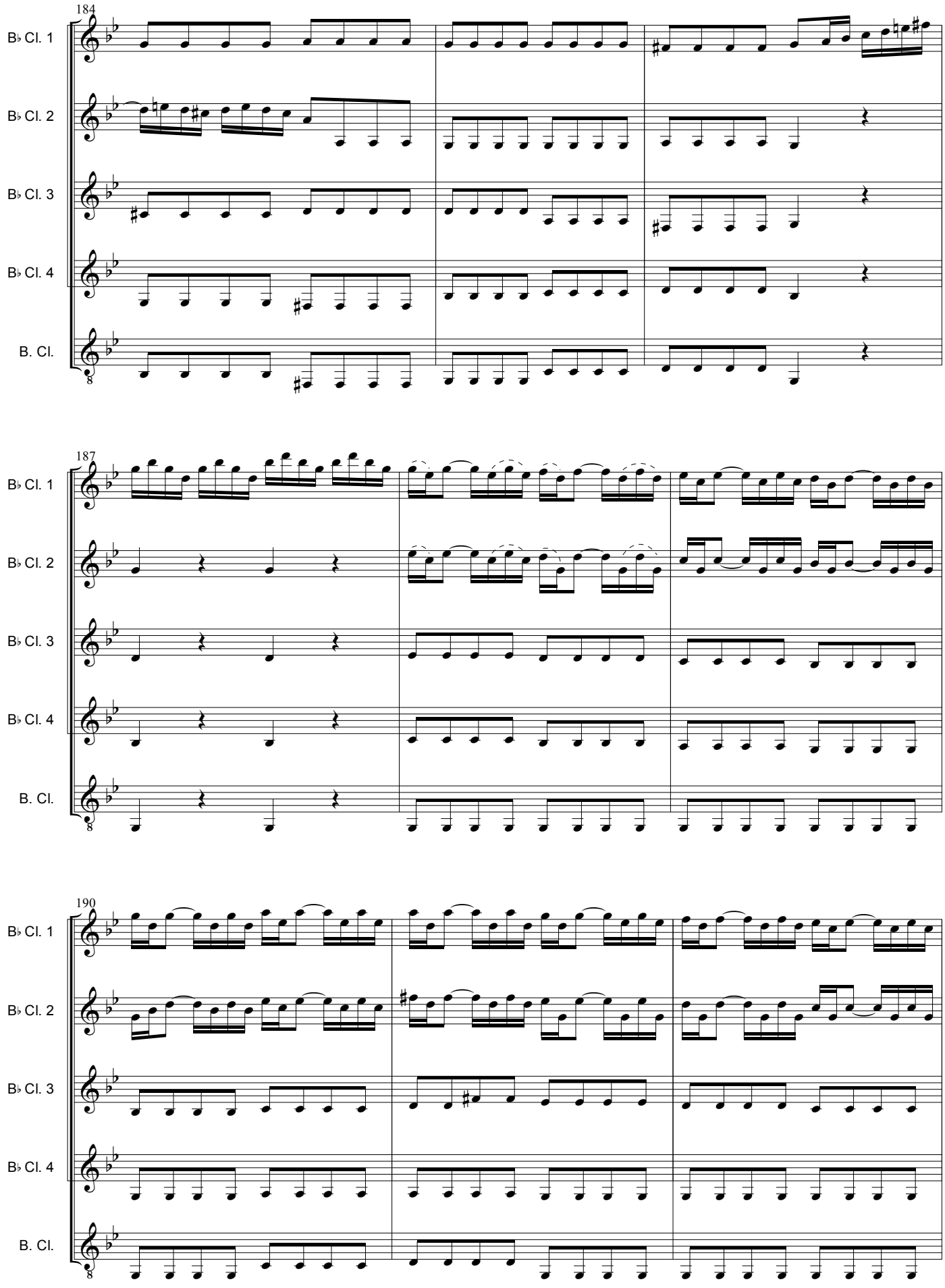

157
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
160
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
163
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

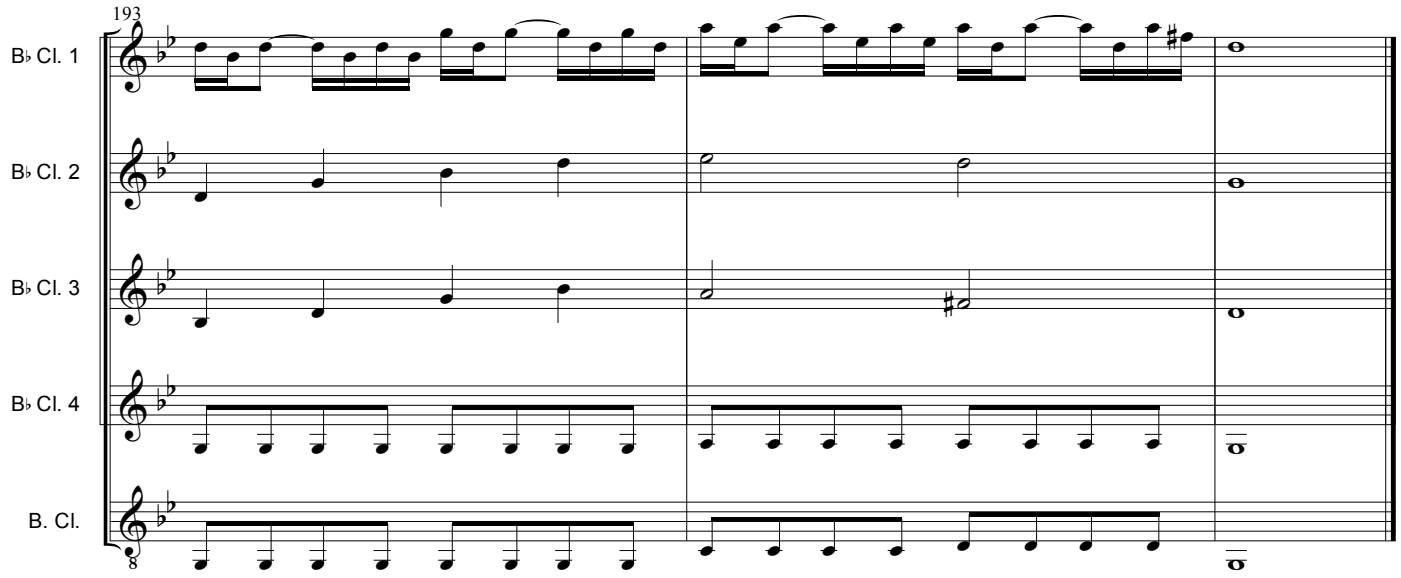

166
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


169
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


172
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


175
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
178
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
181
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


184
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
187
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
190
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


193
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

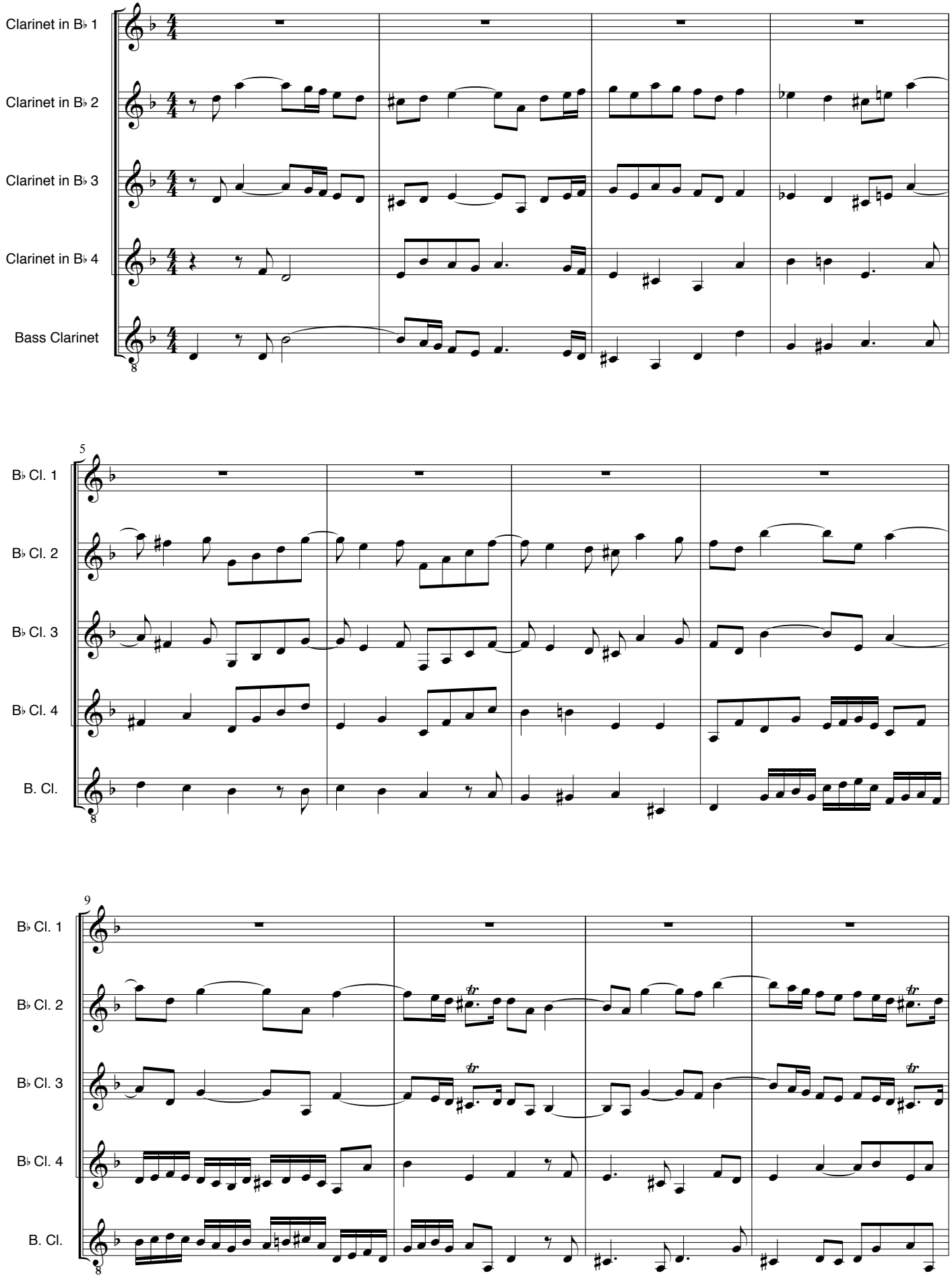
Partitura Transposta

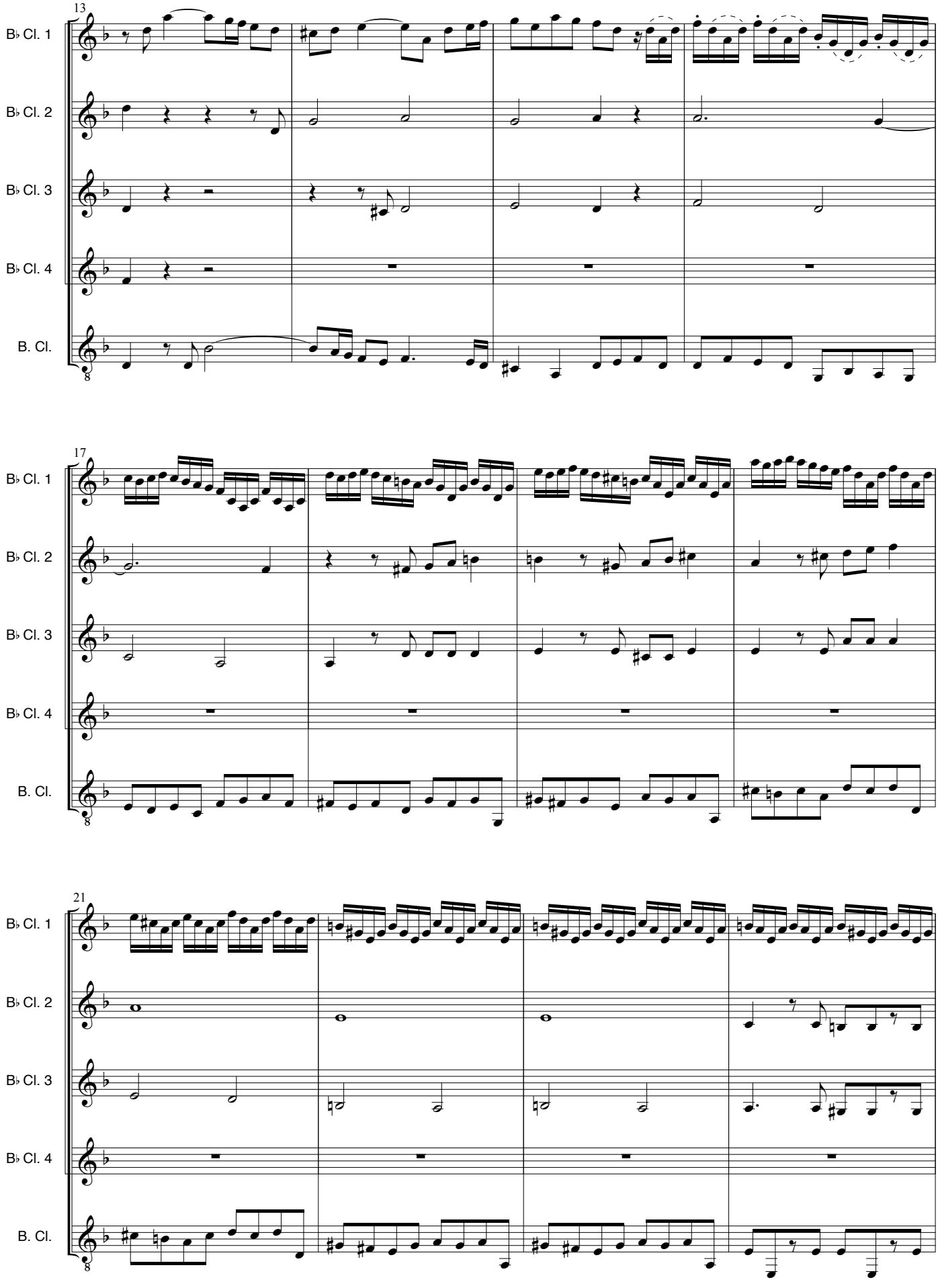
Concerto nº 7 op. 8

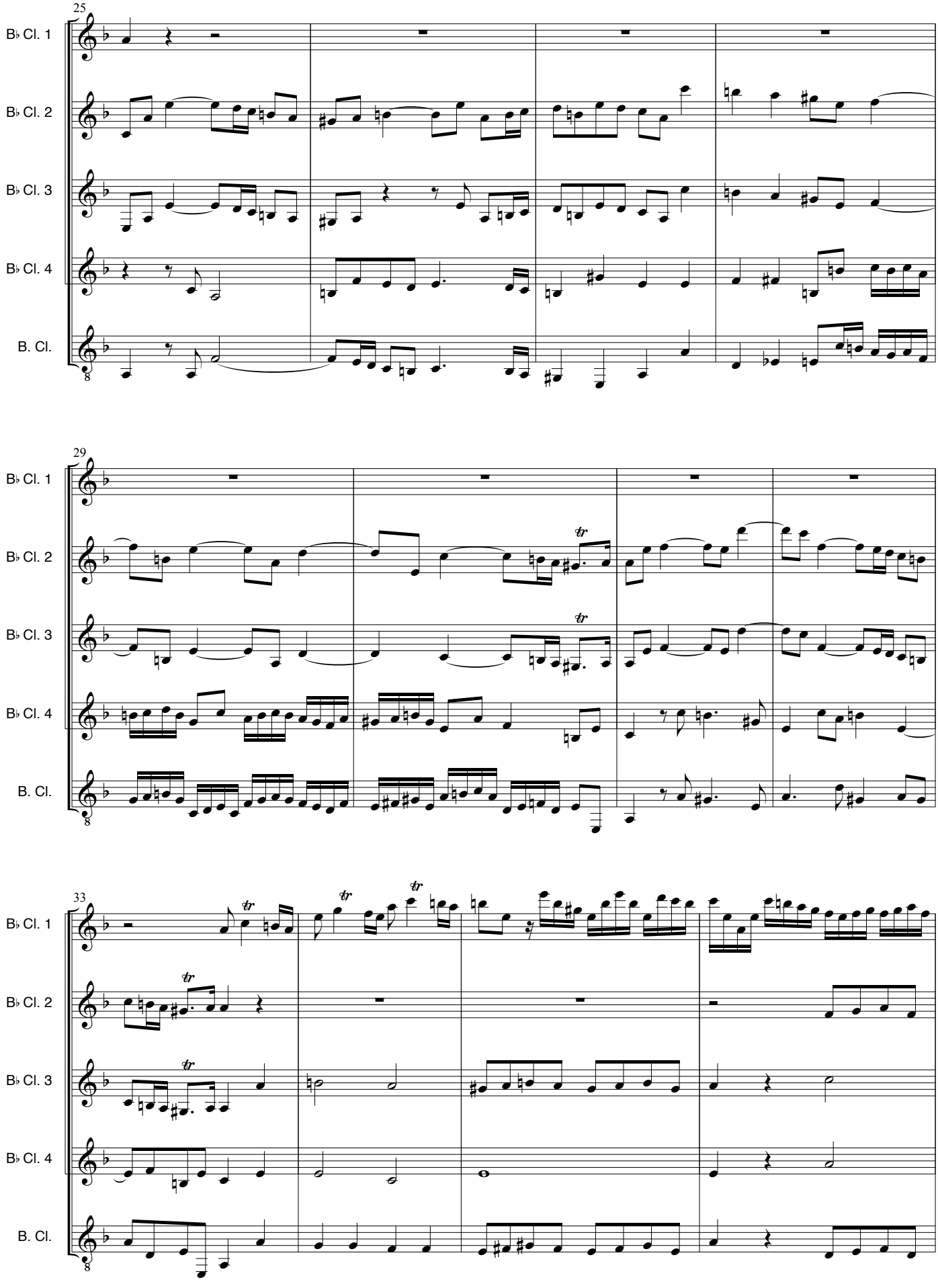
1º Andamento

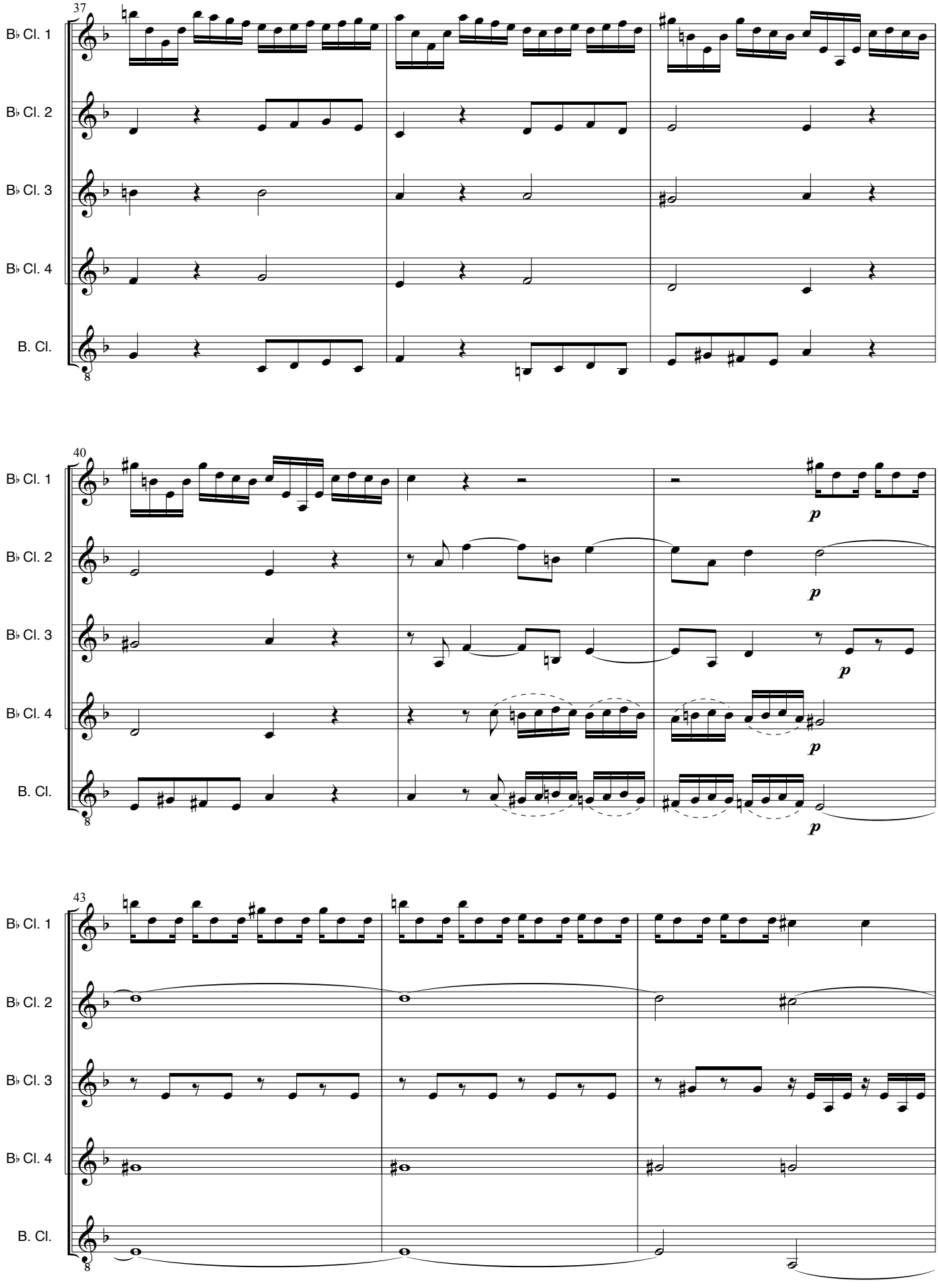
Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini

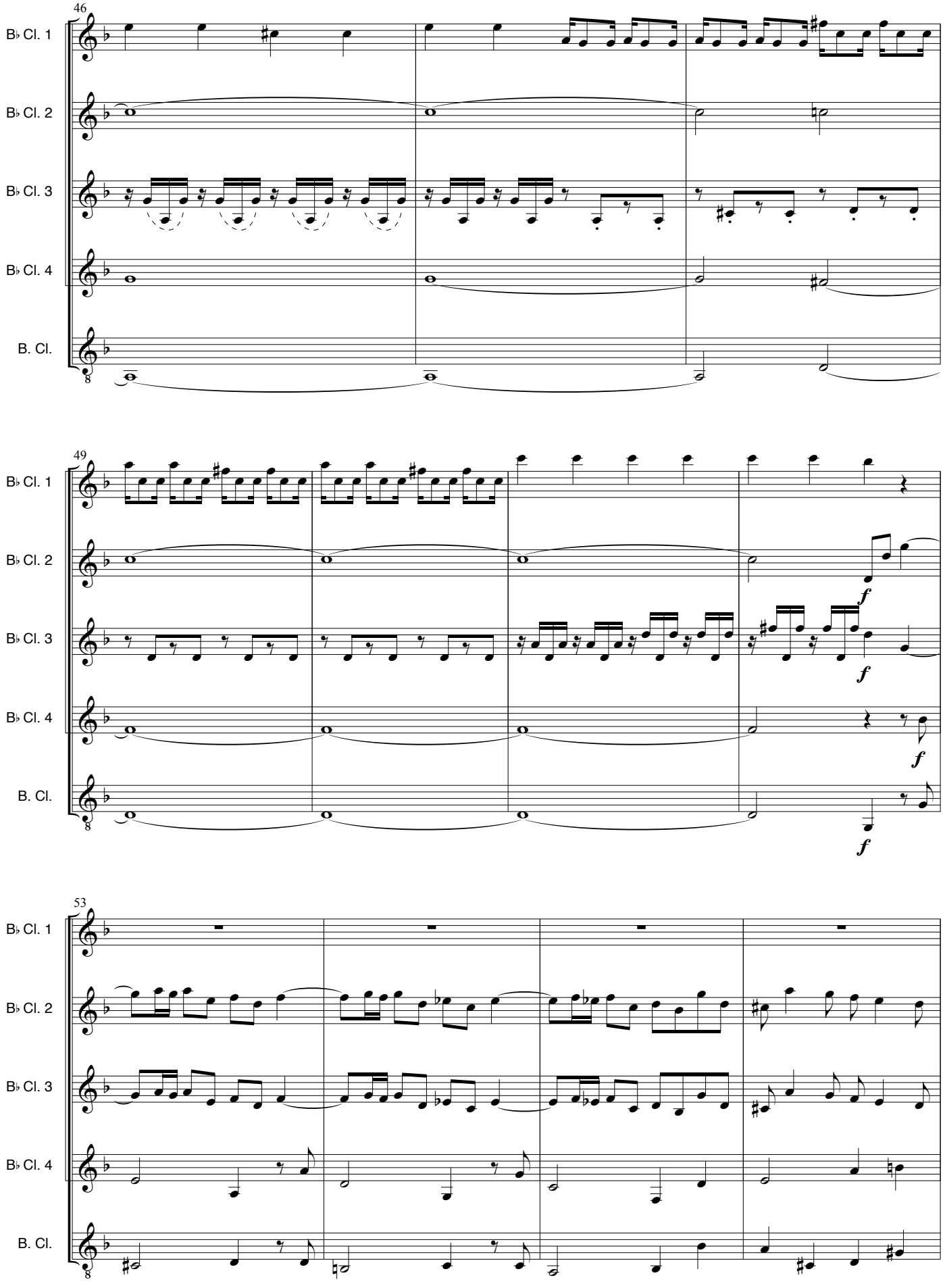
Allegro

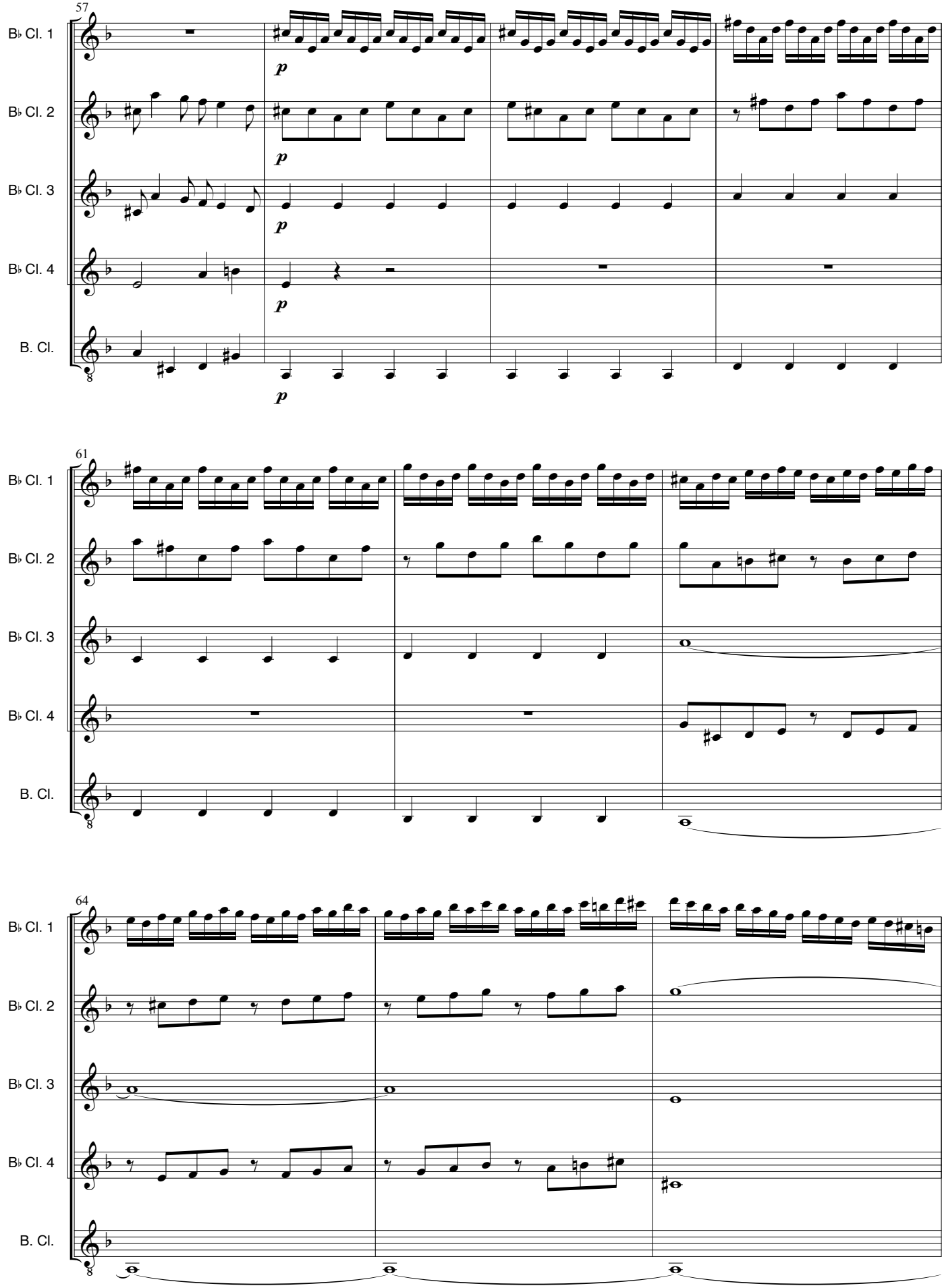


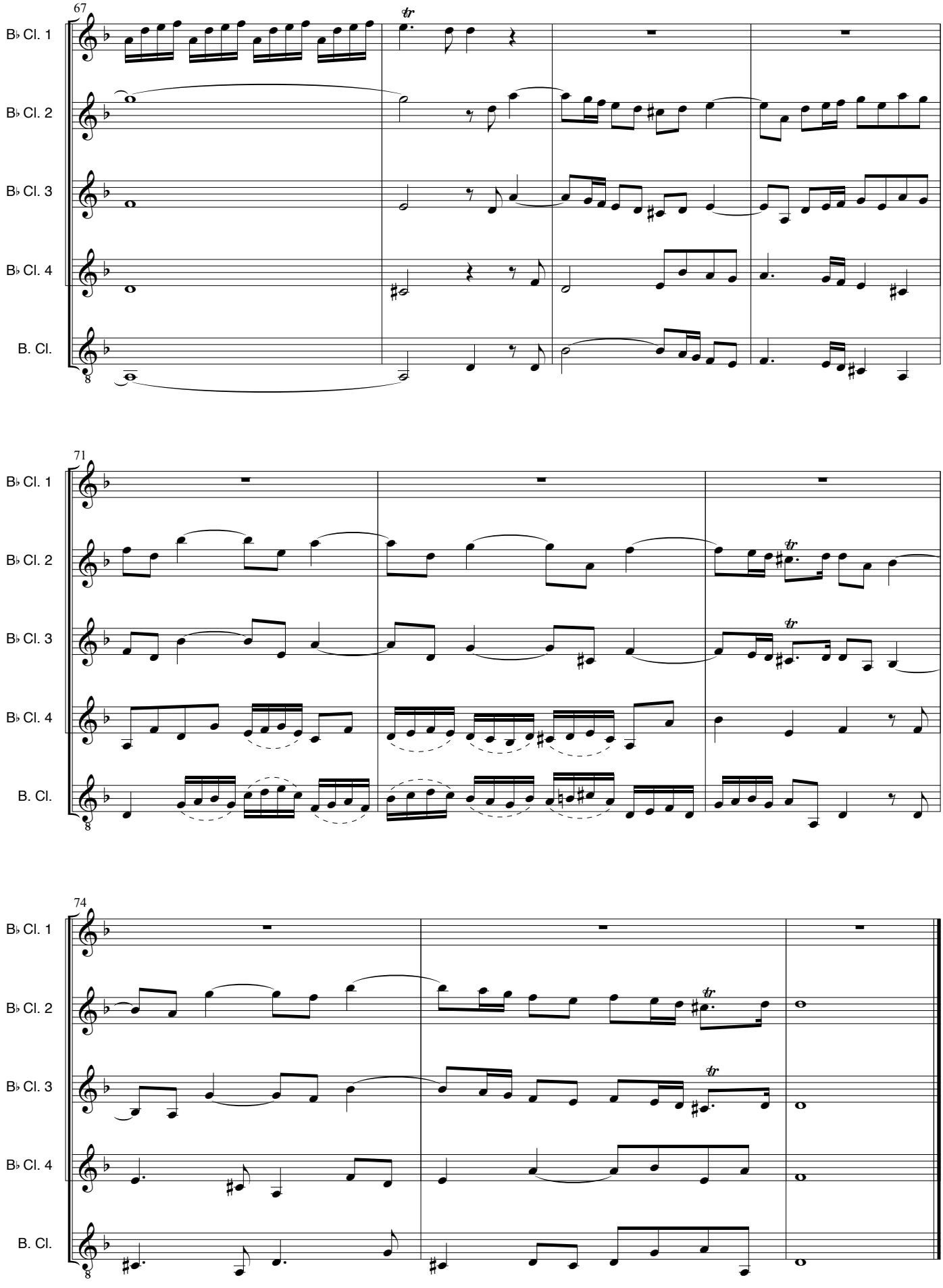

13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
17
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
21
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
29
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
33
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


37
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
40
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
p
p
p
p
43
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8


46
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
49
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
f
f
f
53
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


57
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
p
61
64

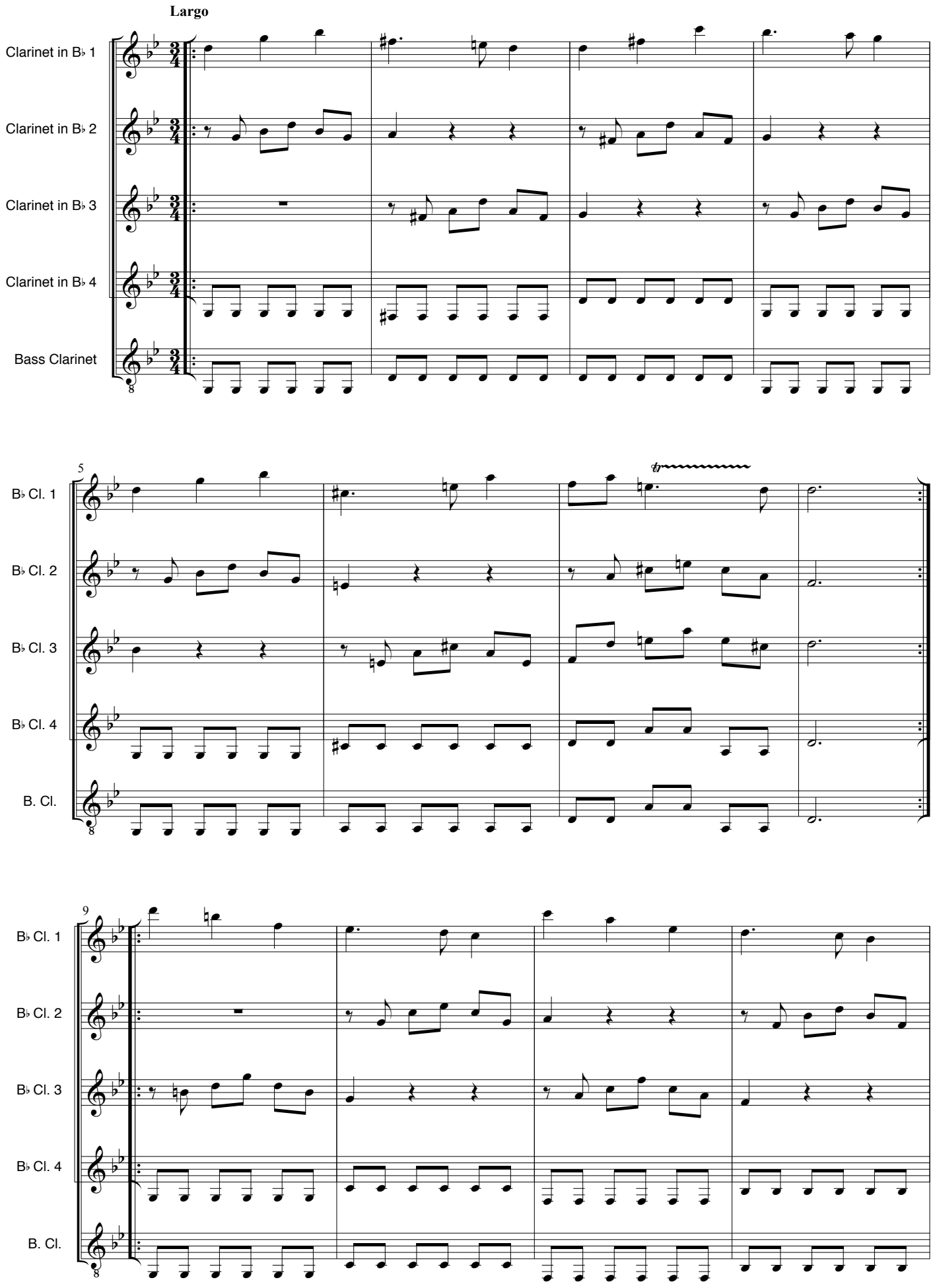

67
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
71
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
74
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

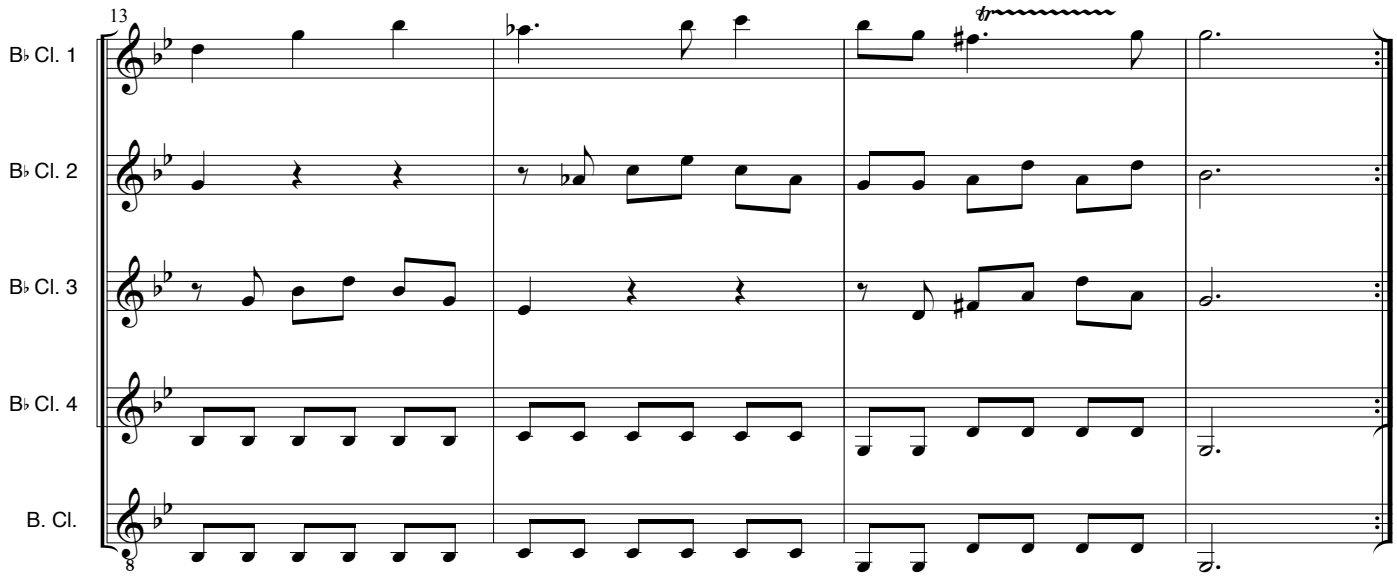
Partitura Transposta

Concerto nº 7 op. 8

2º Andamento

Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini




13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

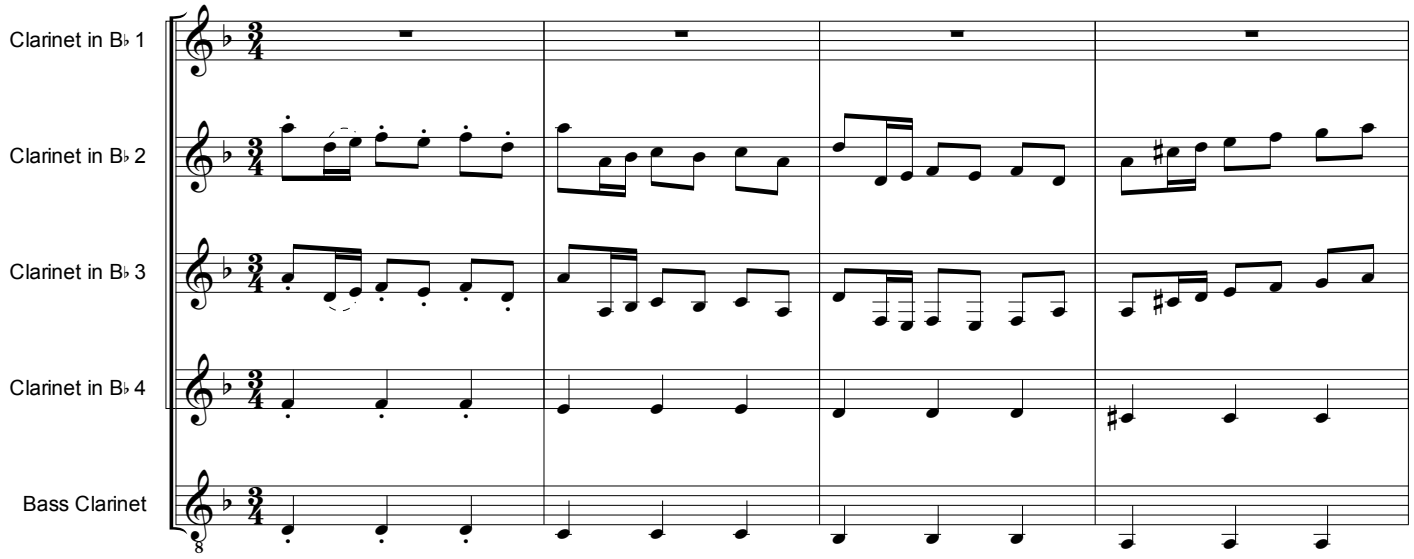
Partitura Transposta

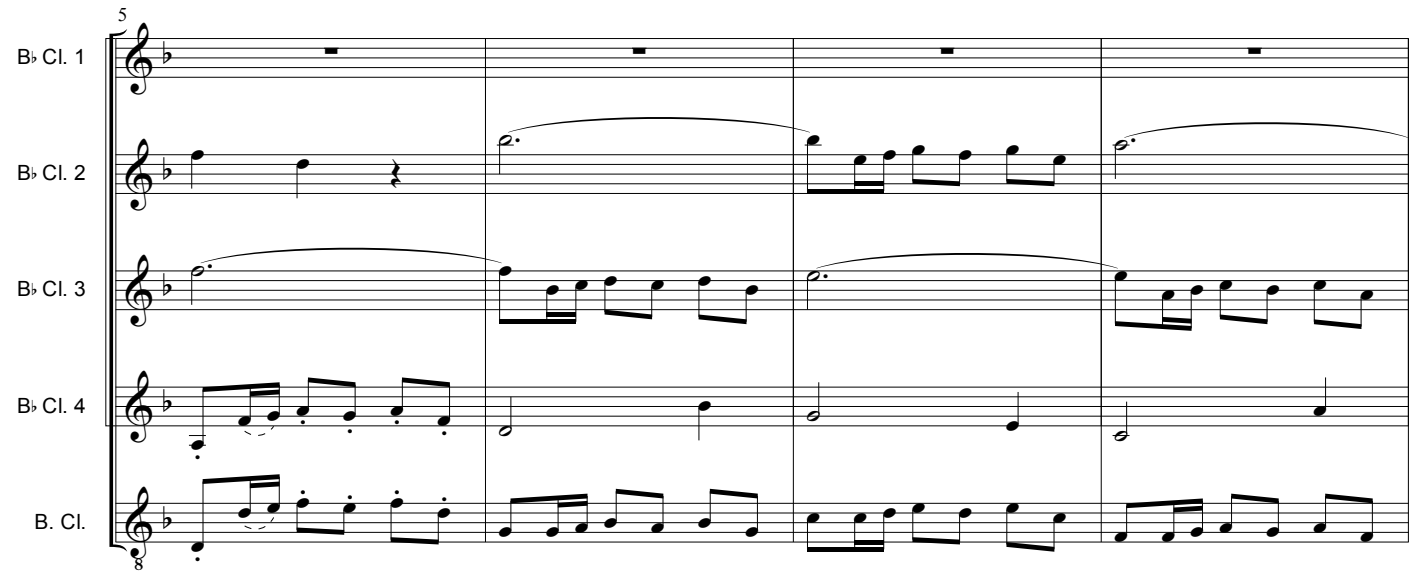
Concerto nº 7 op. 8

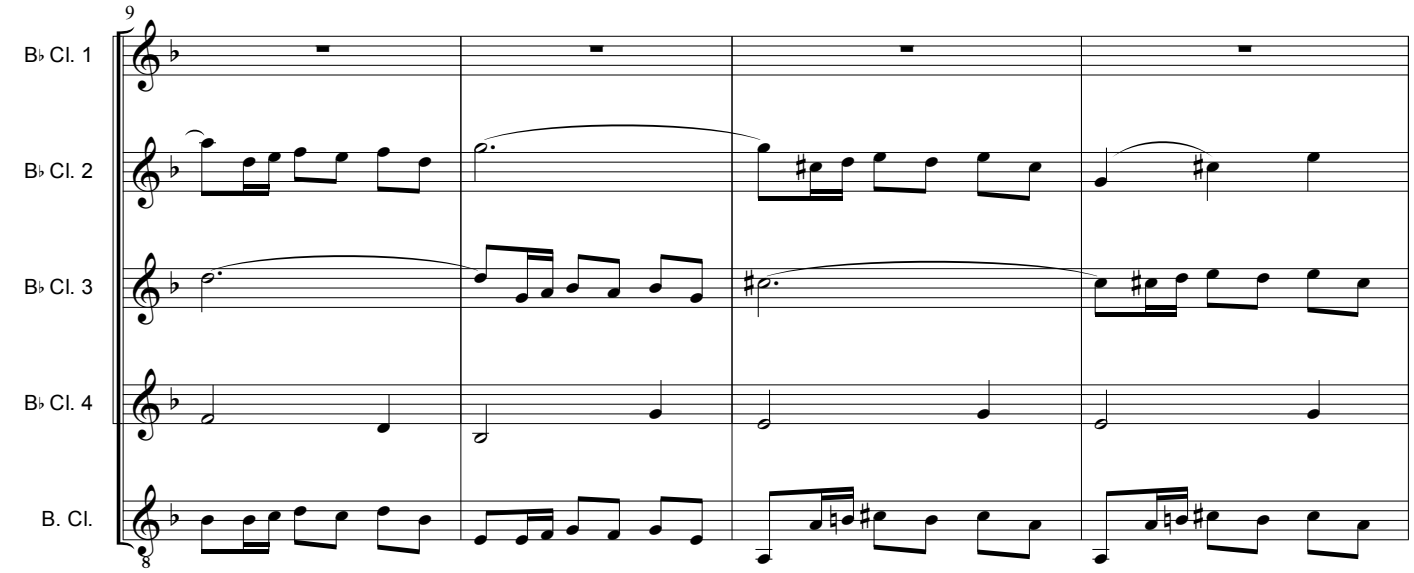
3º Andamento

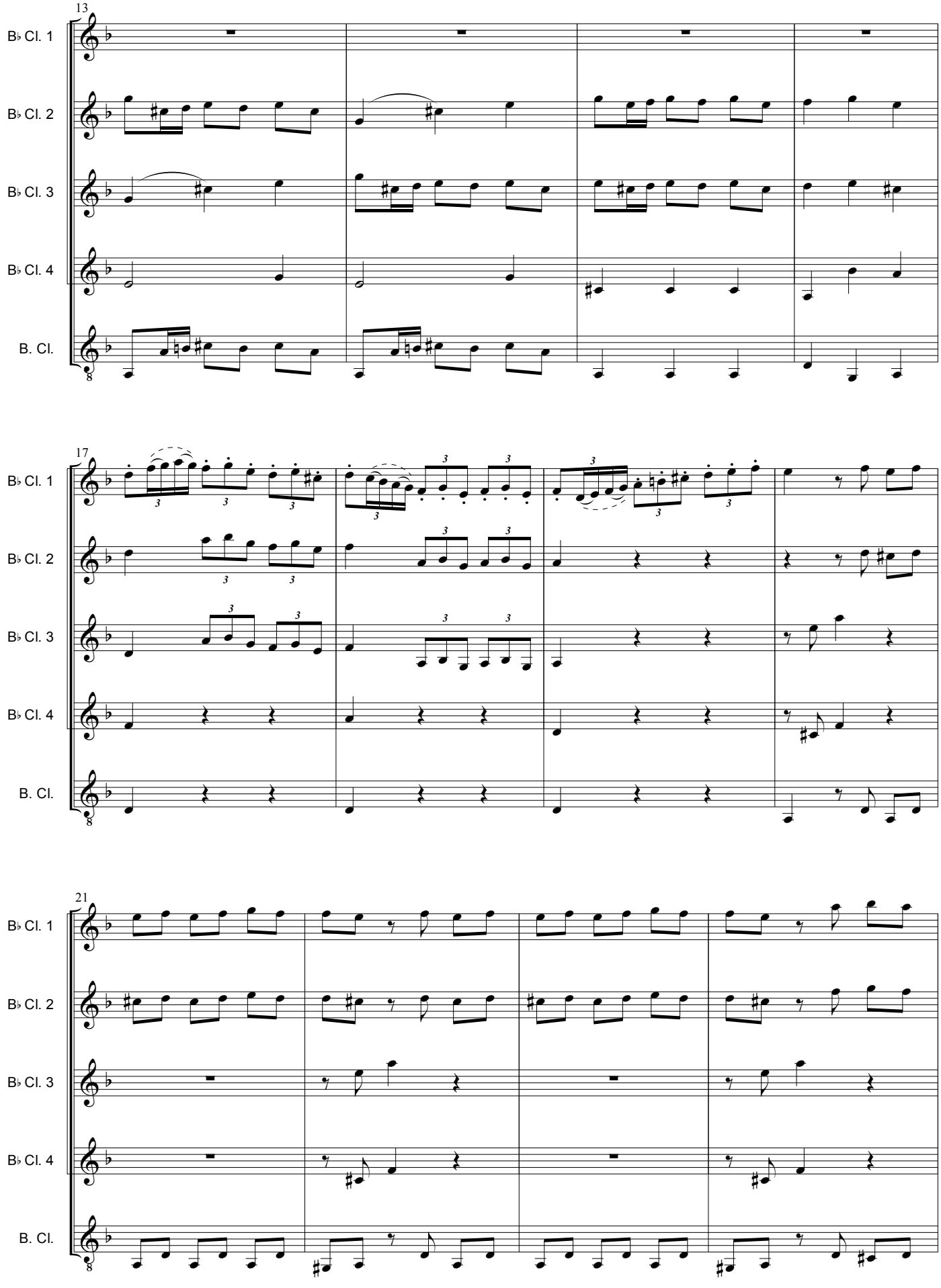
Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini

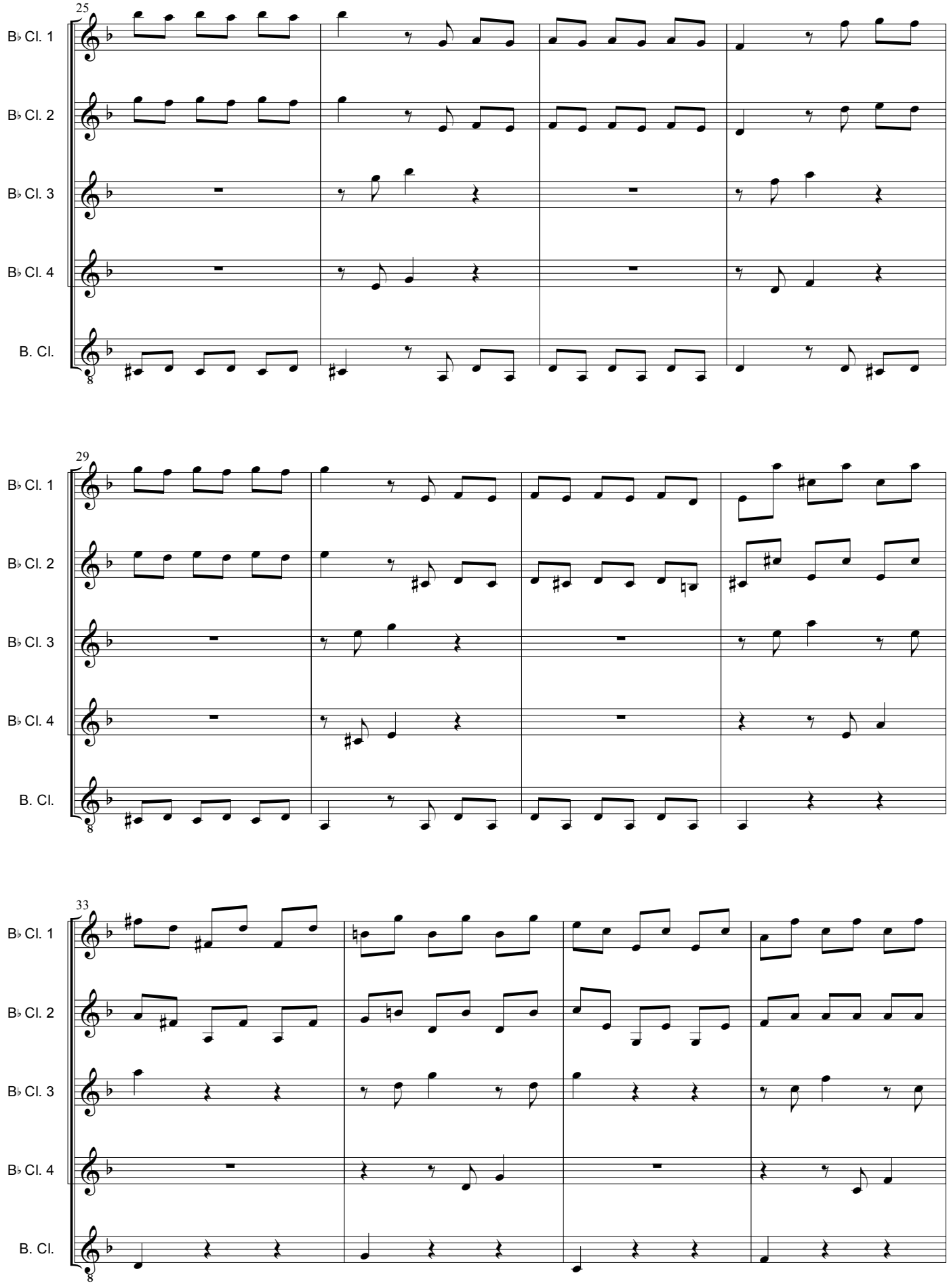
Allegro

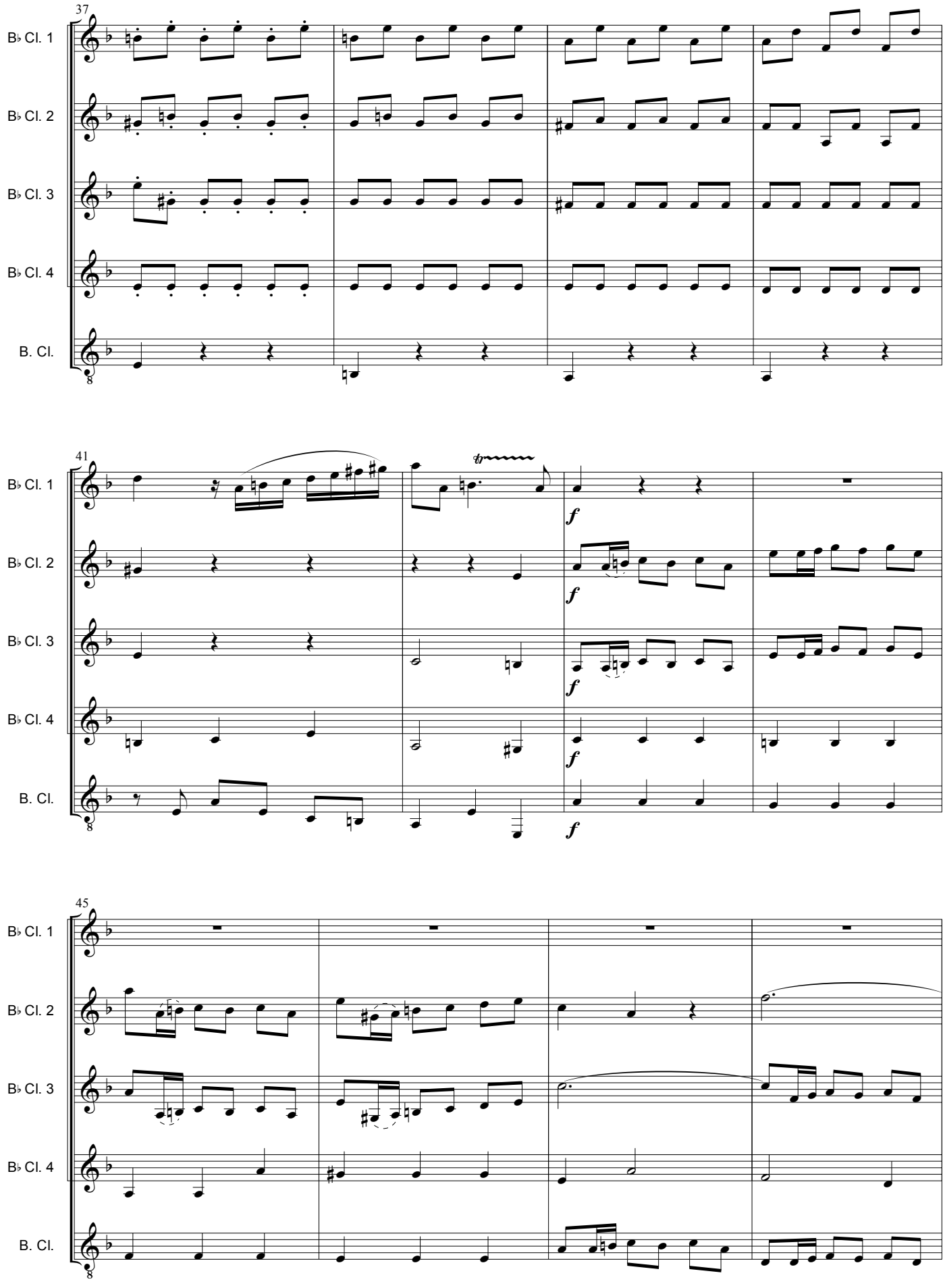


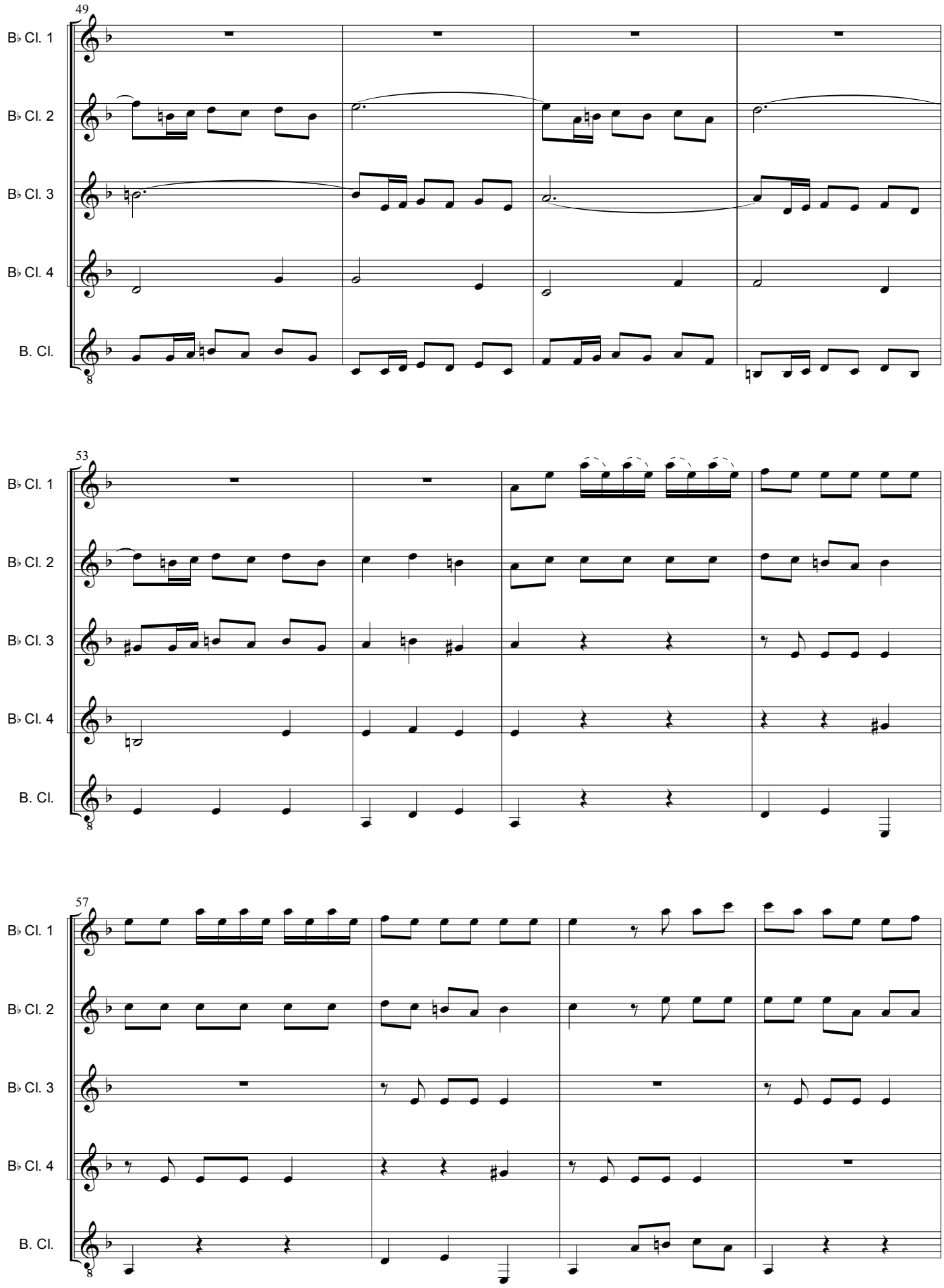


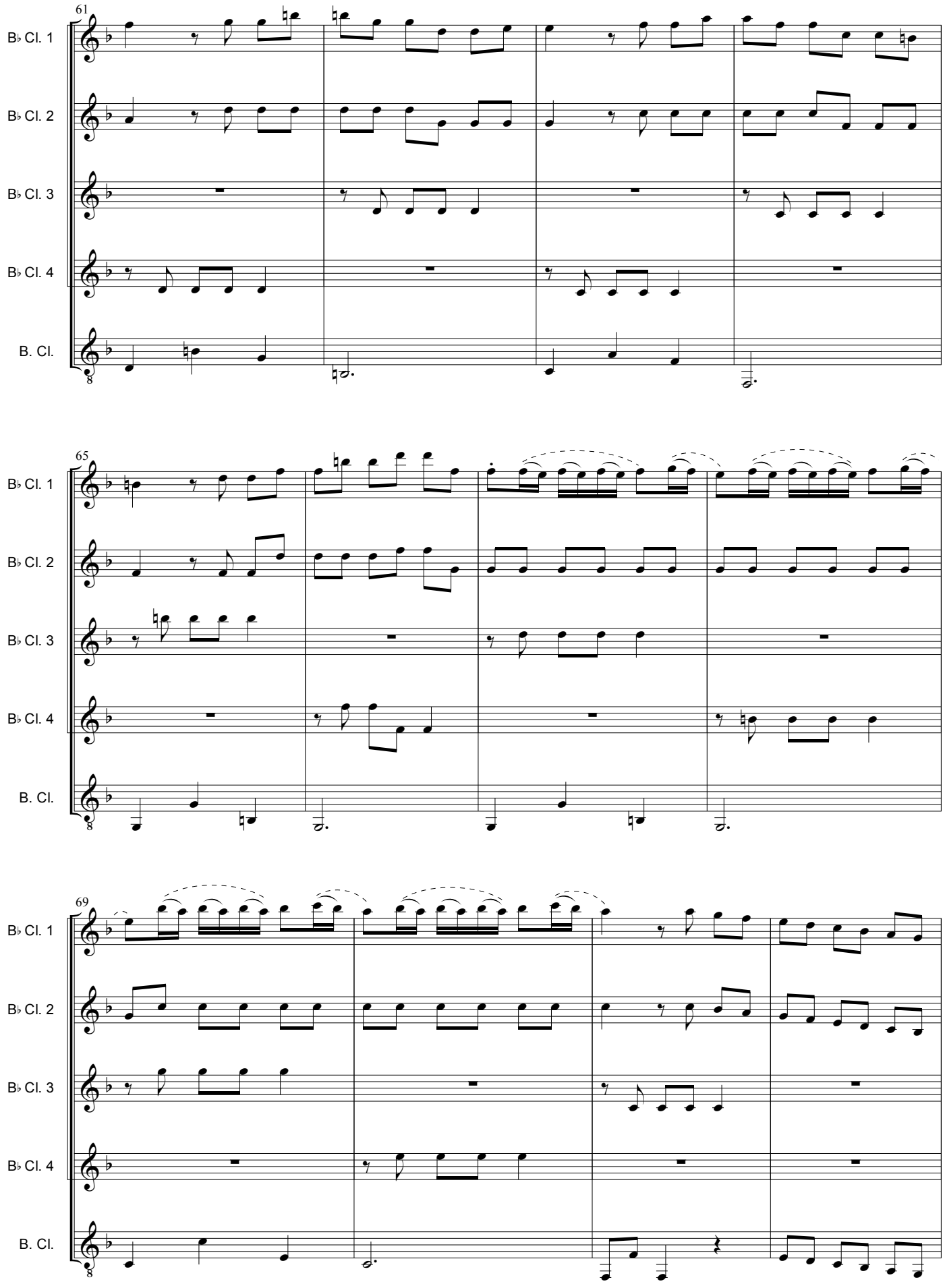


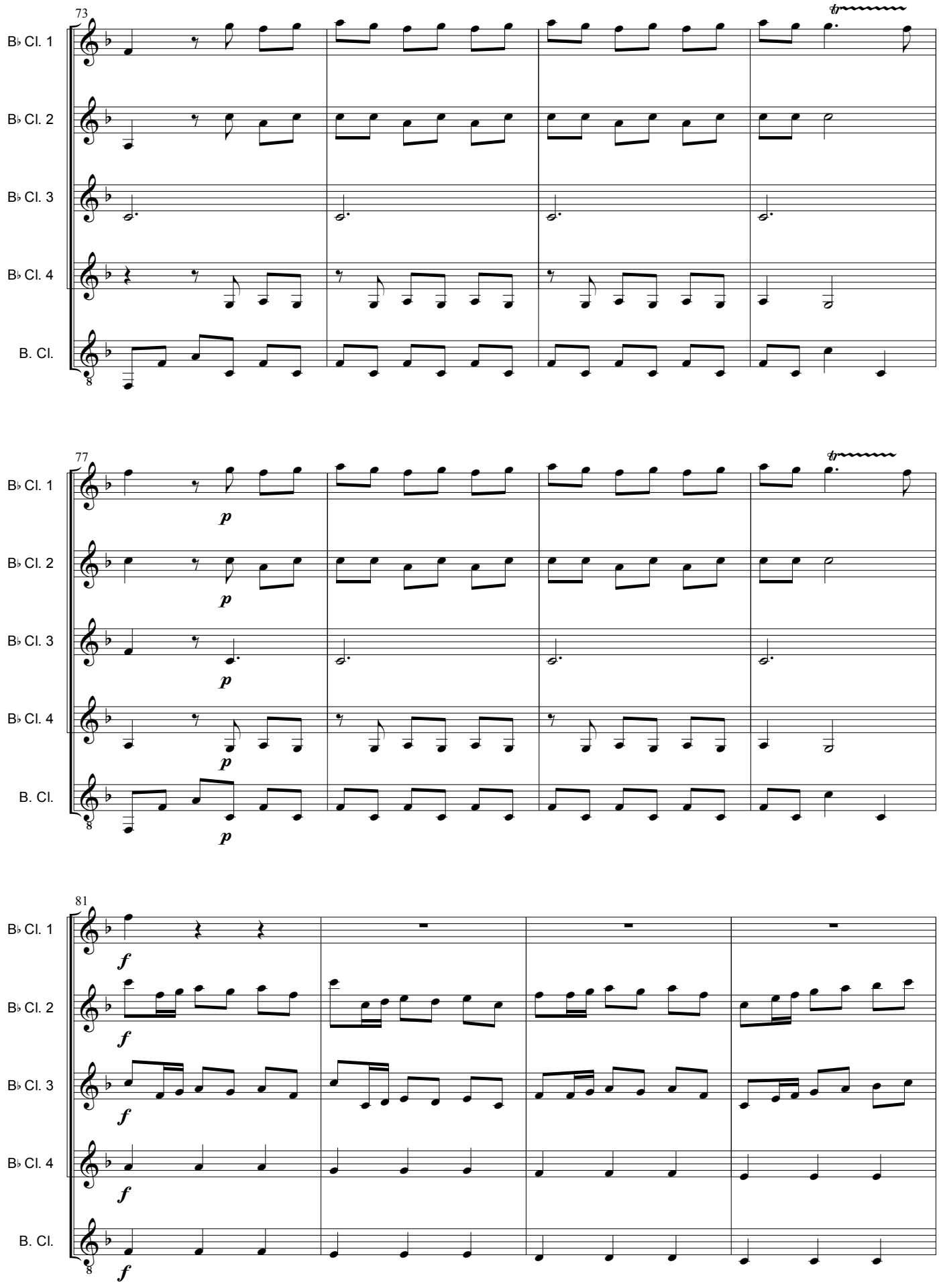

13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
17
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
21
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

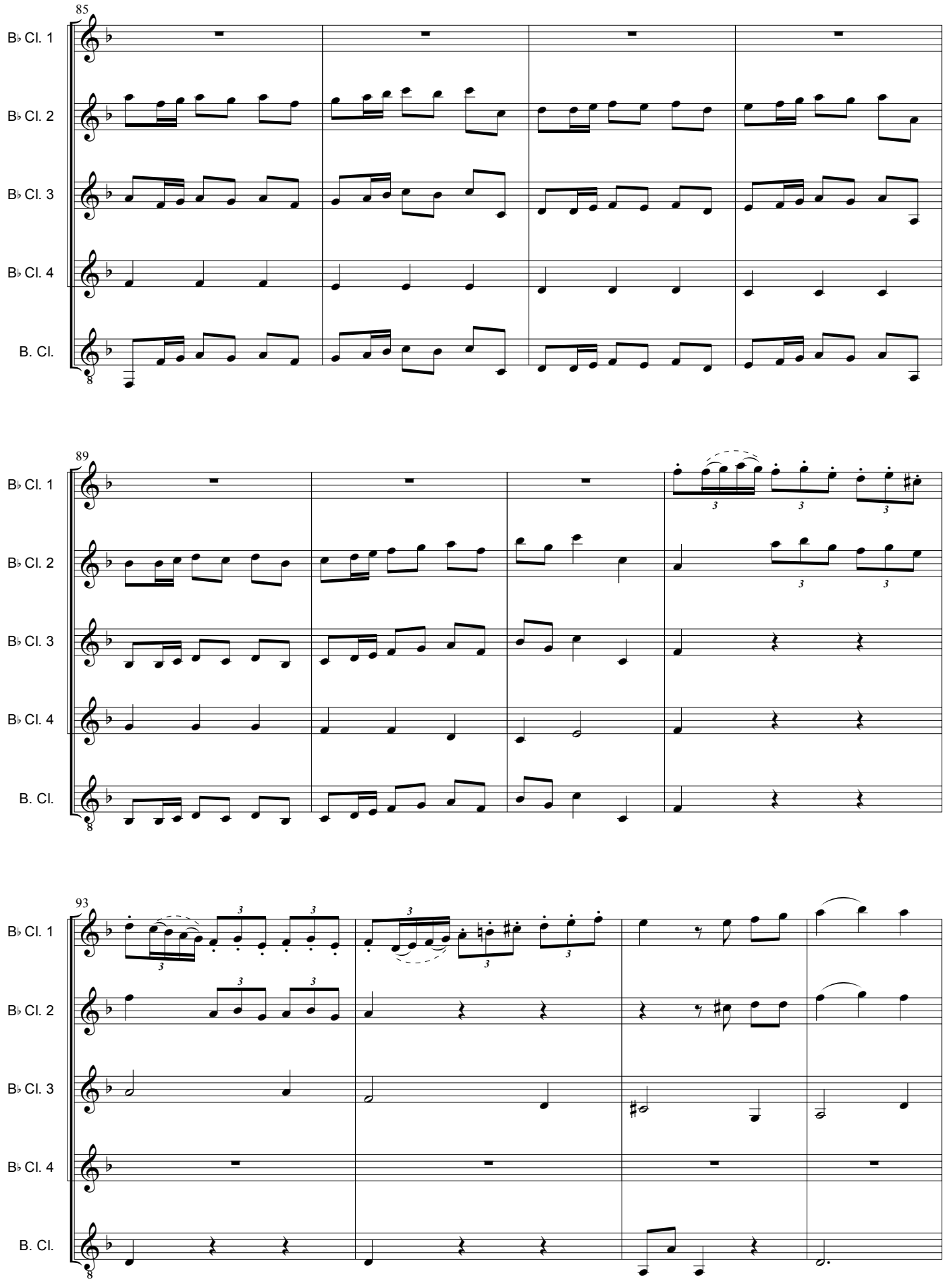

25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
29
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
33
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

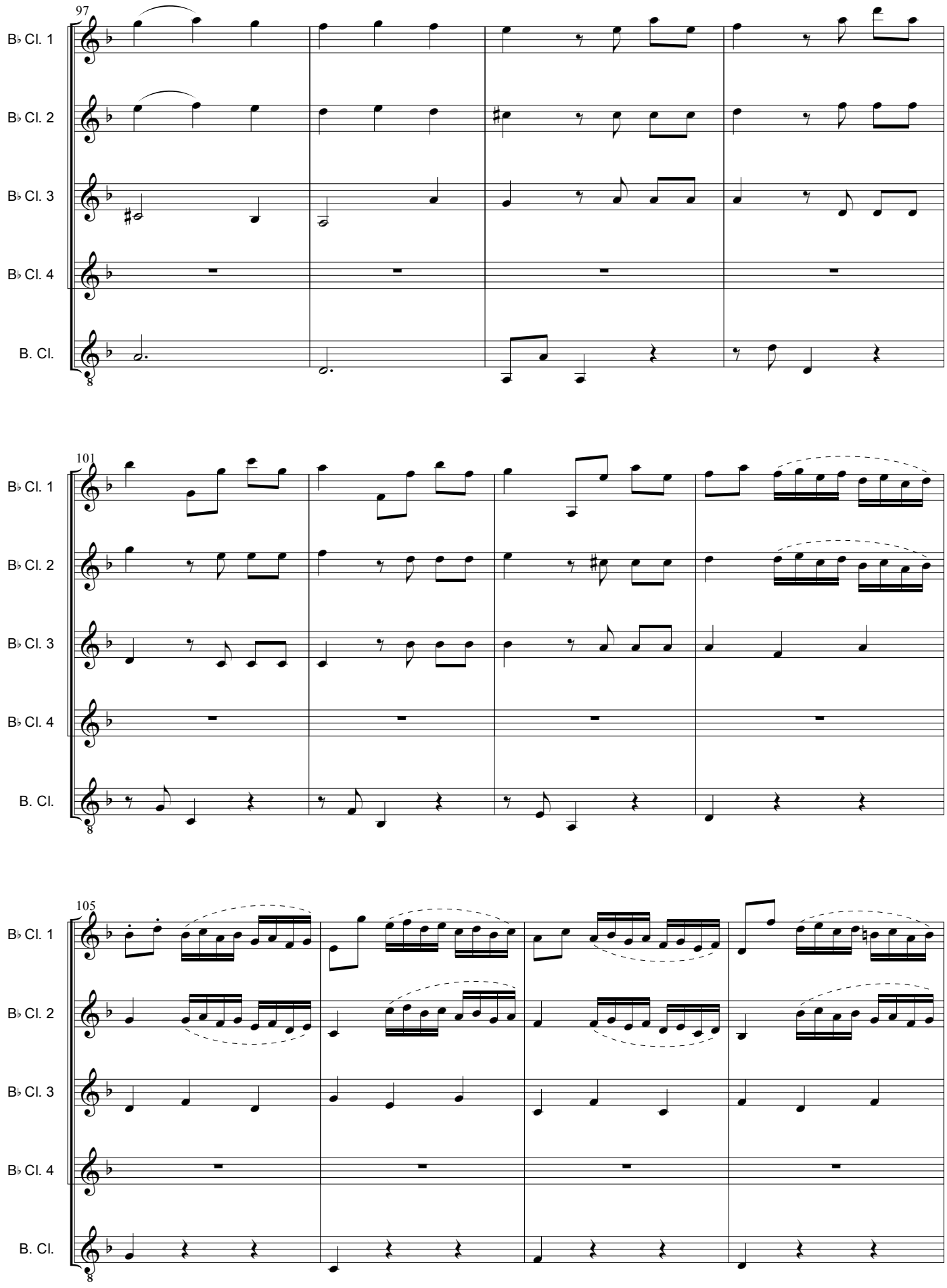

37
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
41
tr
f
45

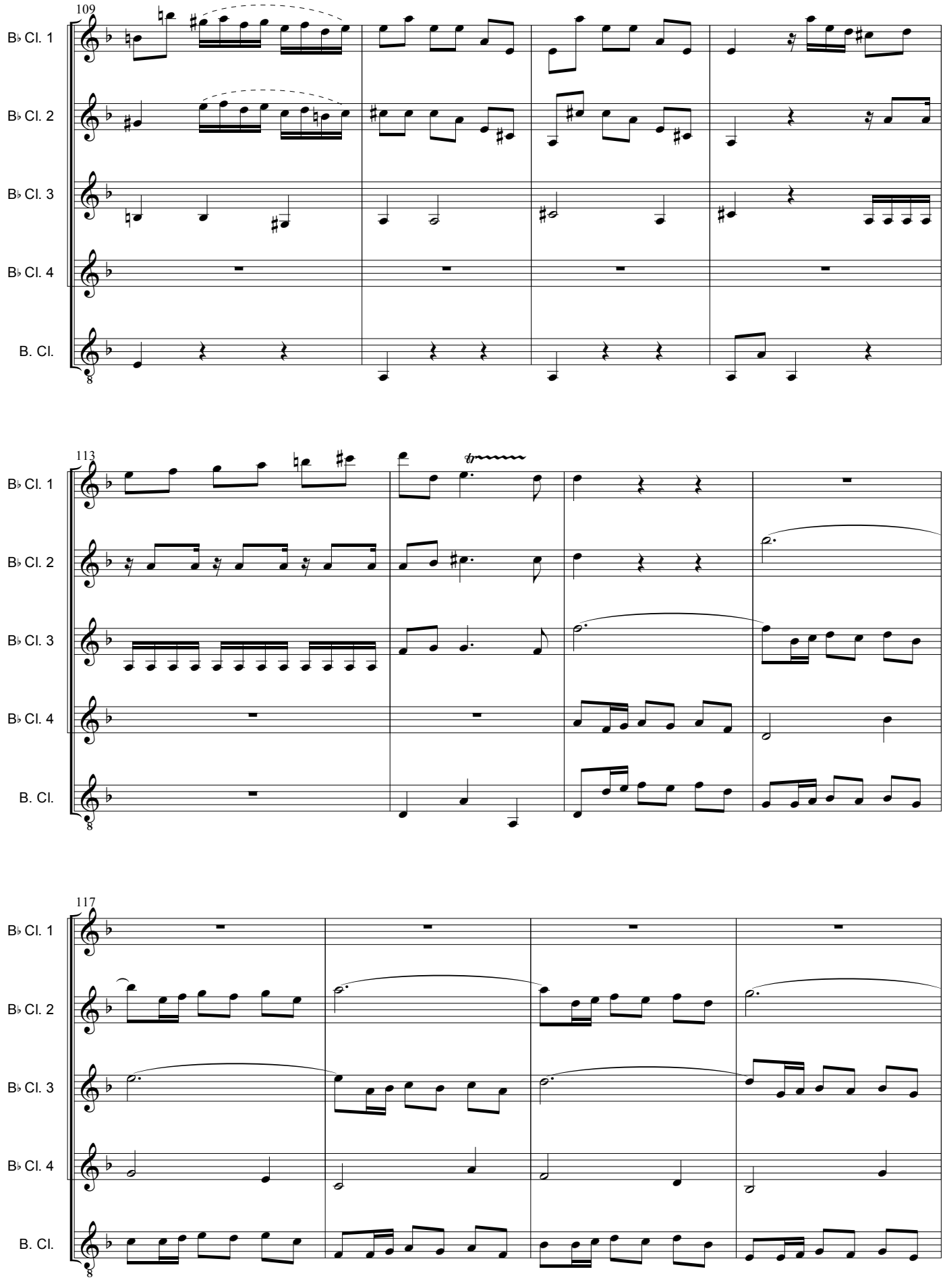

49
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
53
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
57
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

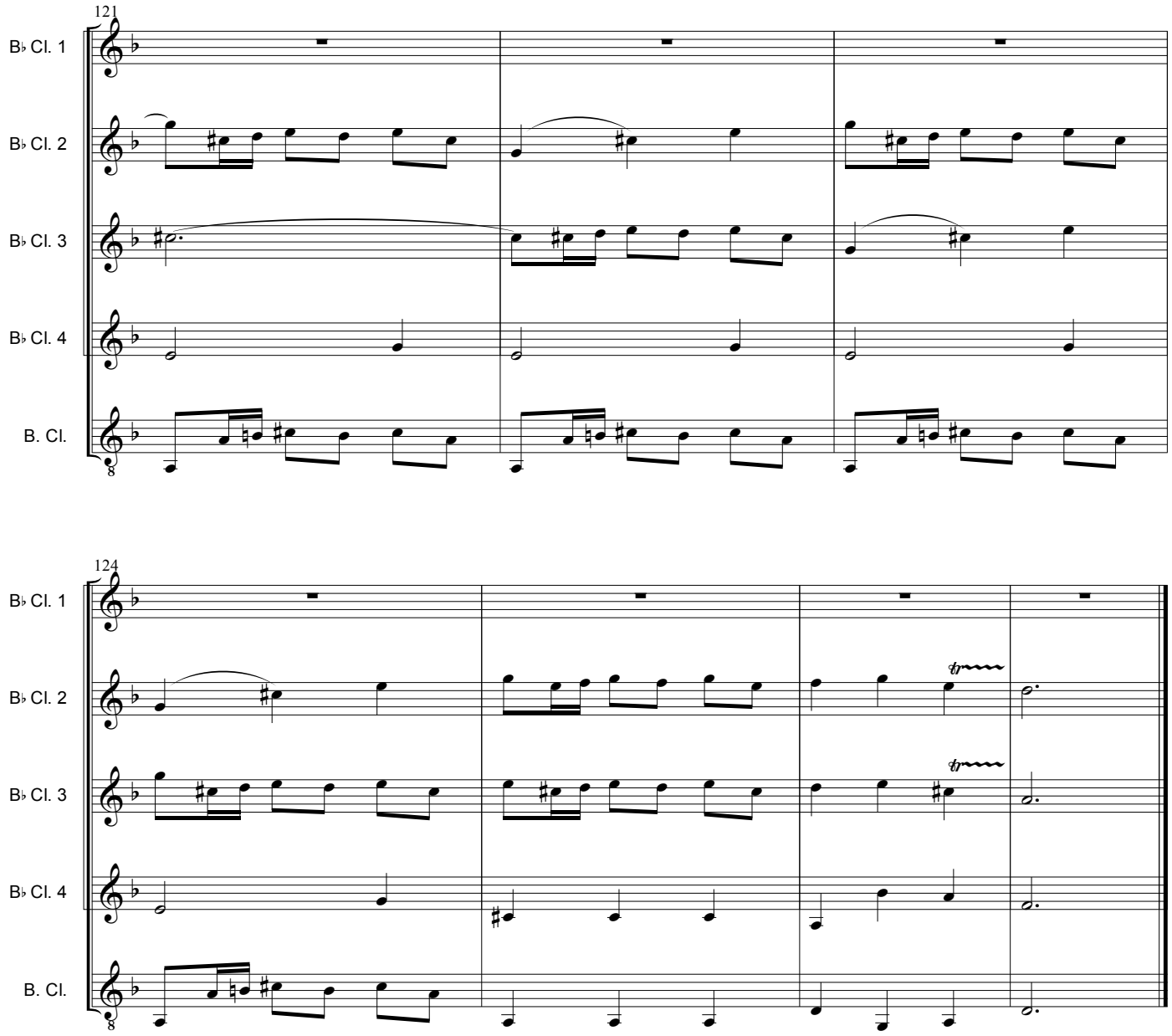

61
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
65
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
69
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


73
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
77
p
81
f


85
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
89
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
93
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


97
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
101
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
105
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


109
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
113
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
117
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


121
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
124
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

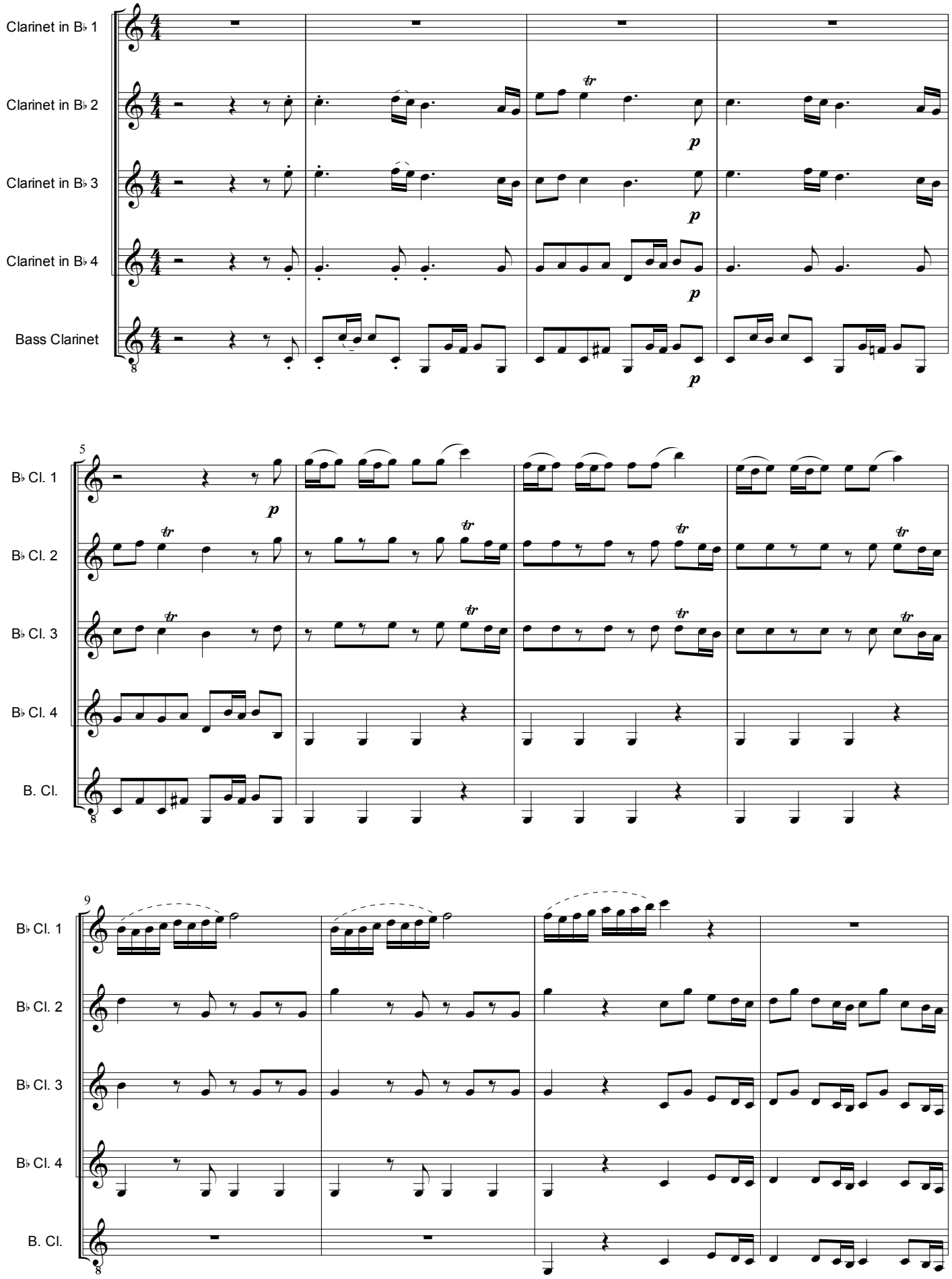
Partitura Transposta

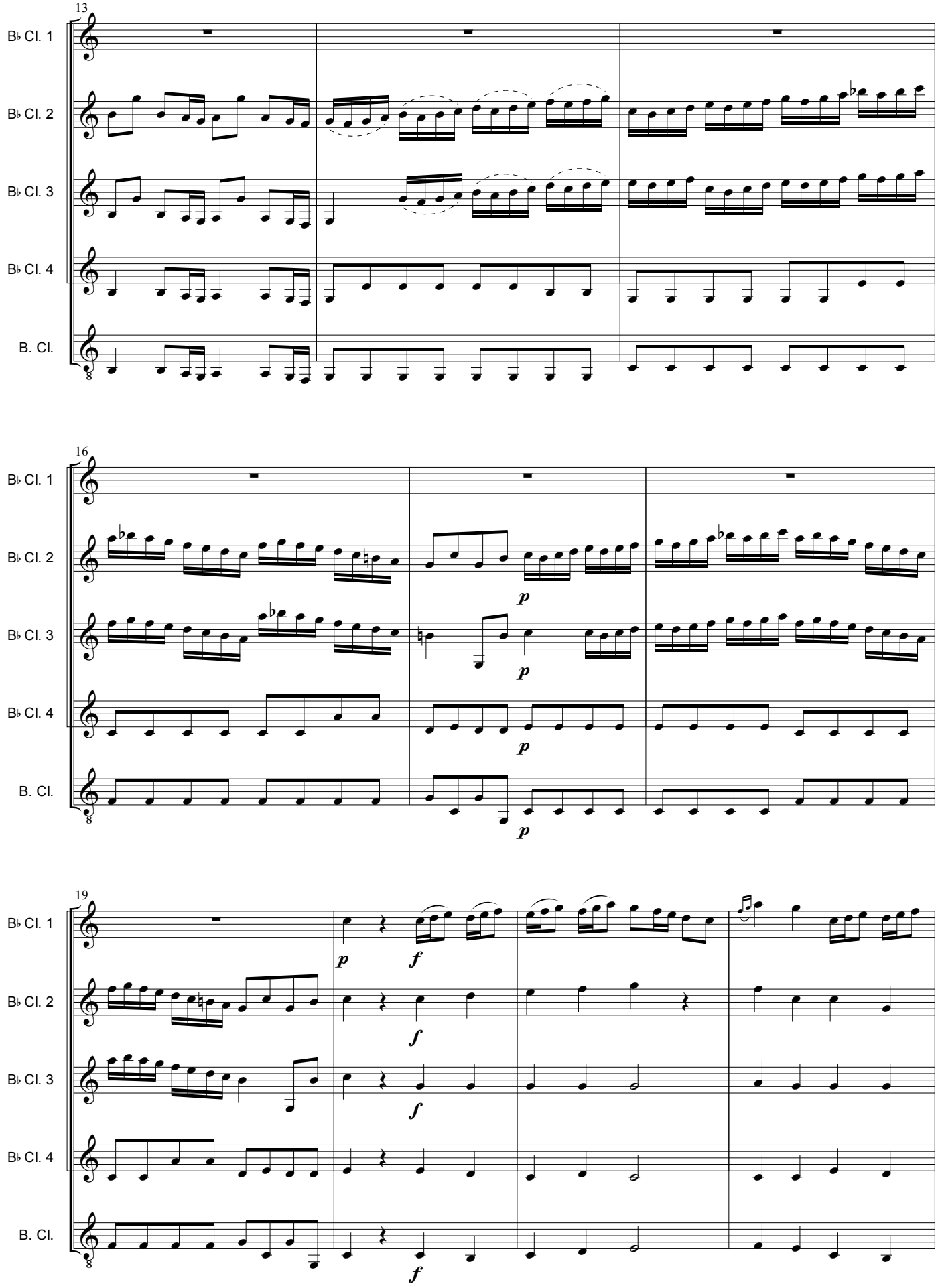
Concerto nº 12 op. 8

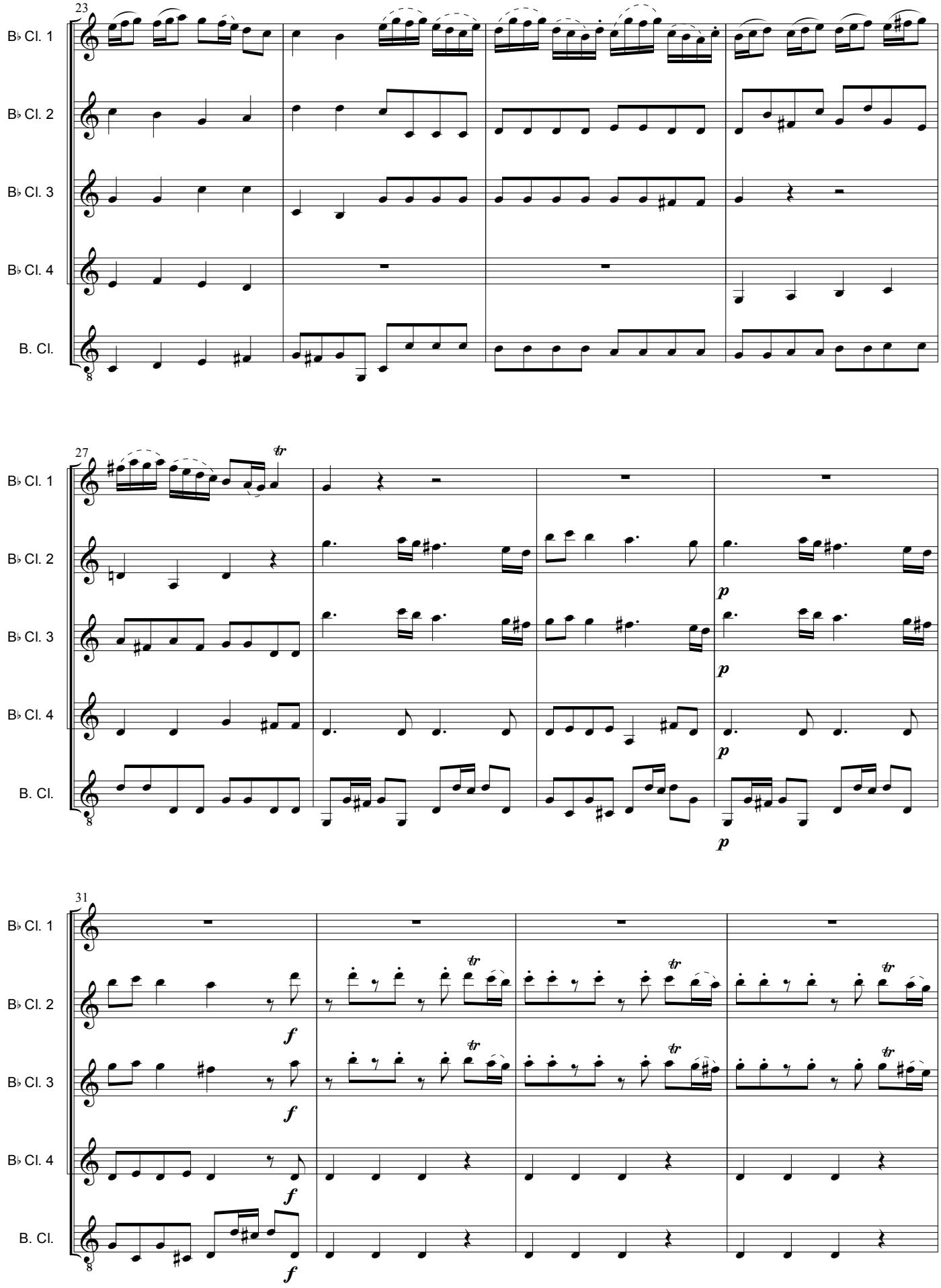
1º Andamento

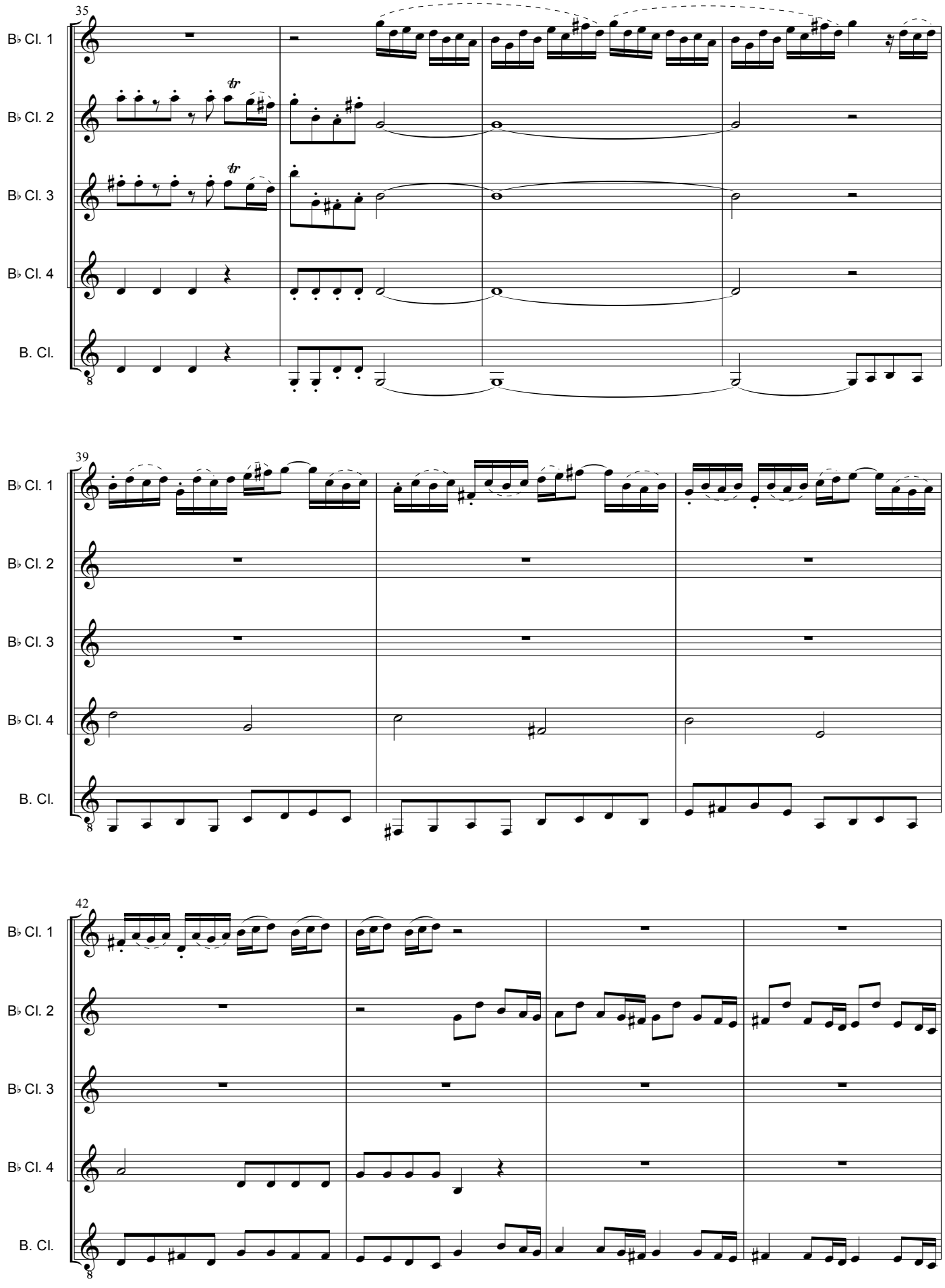
Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini

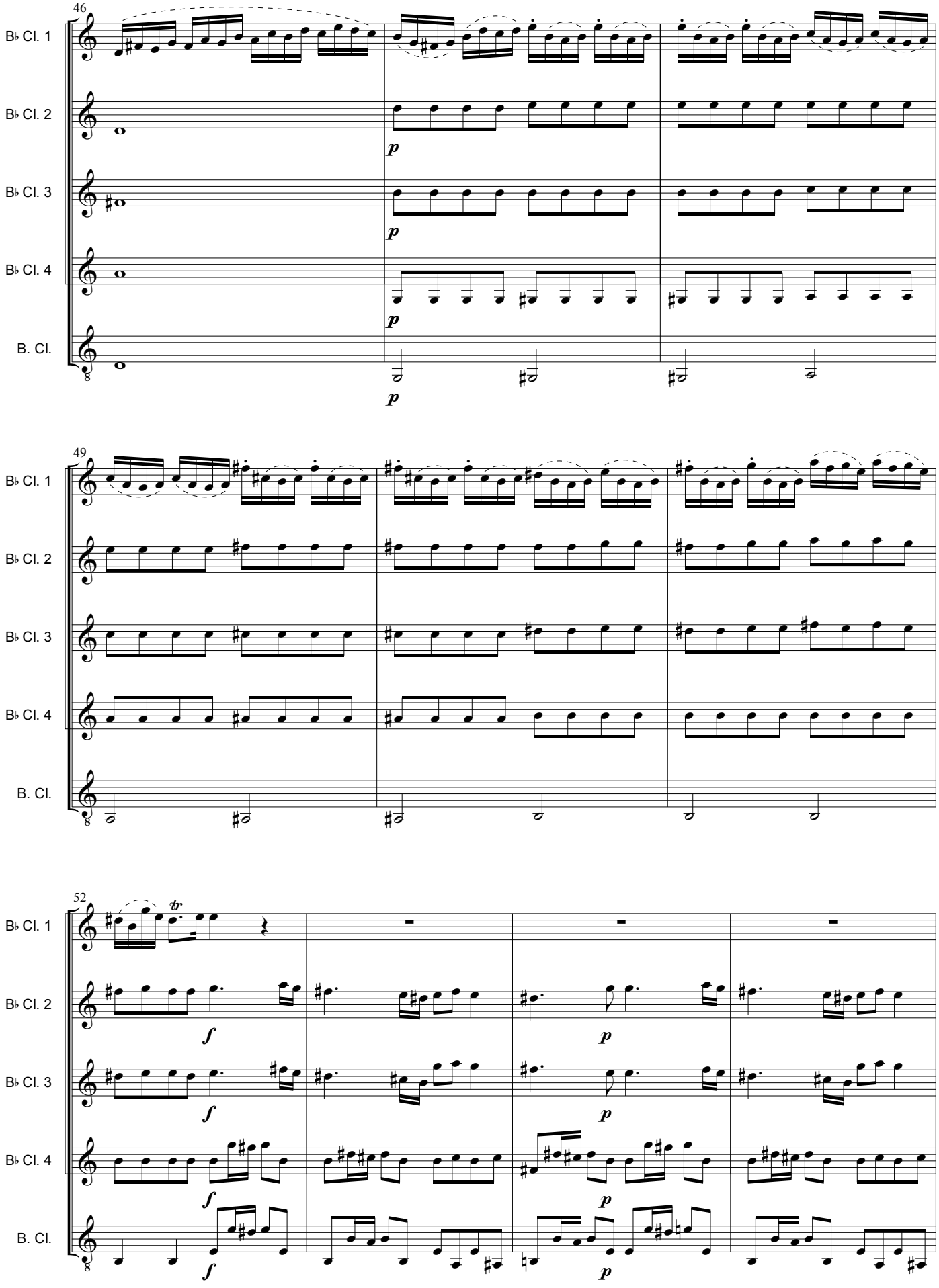
Allegro

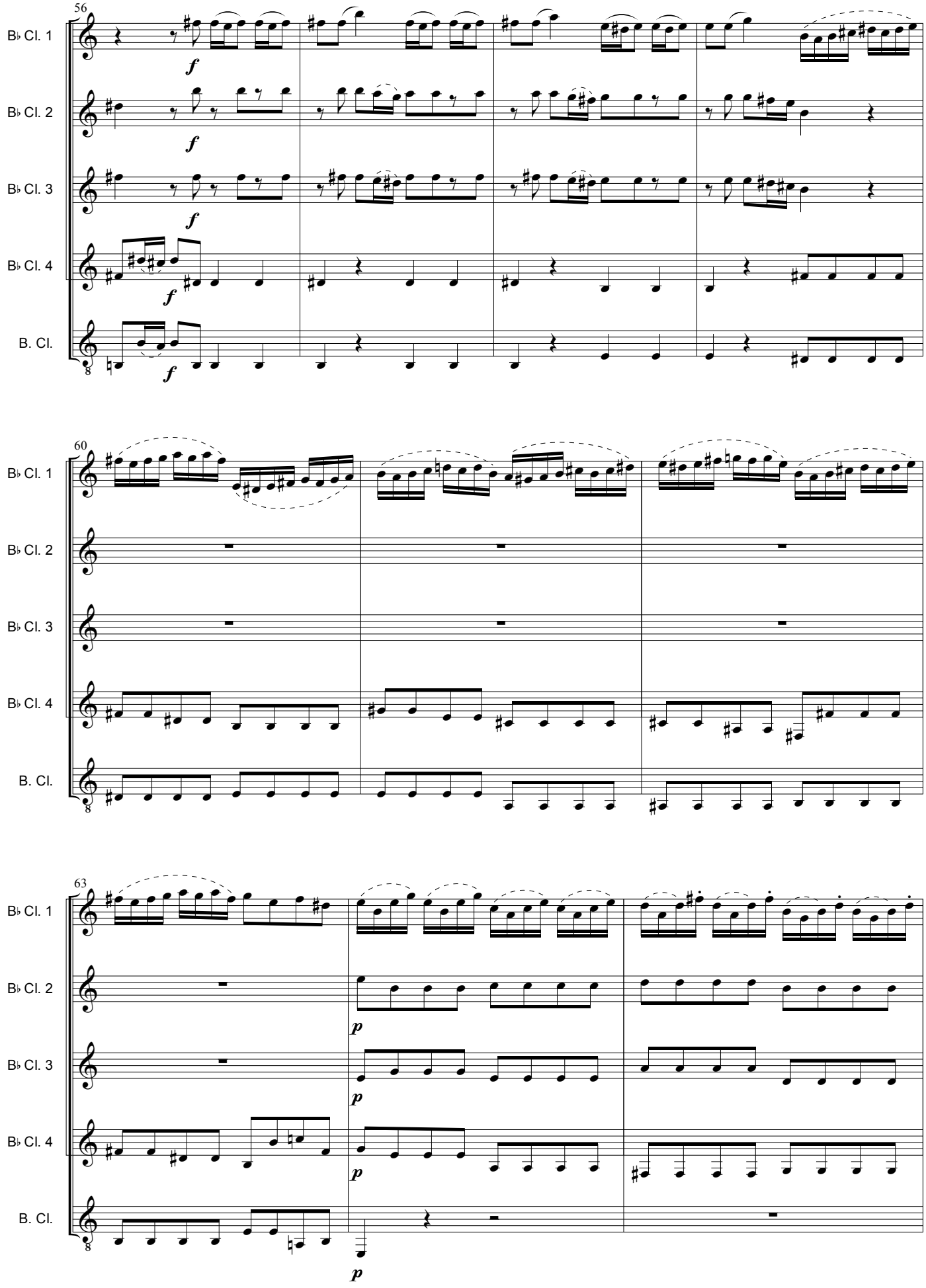


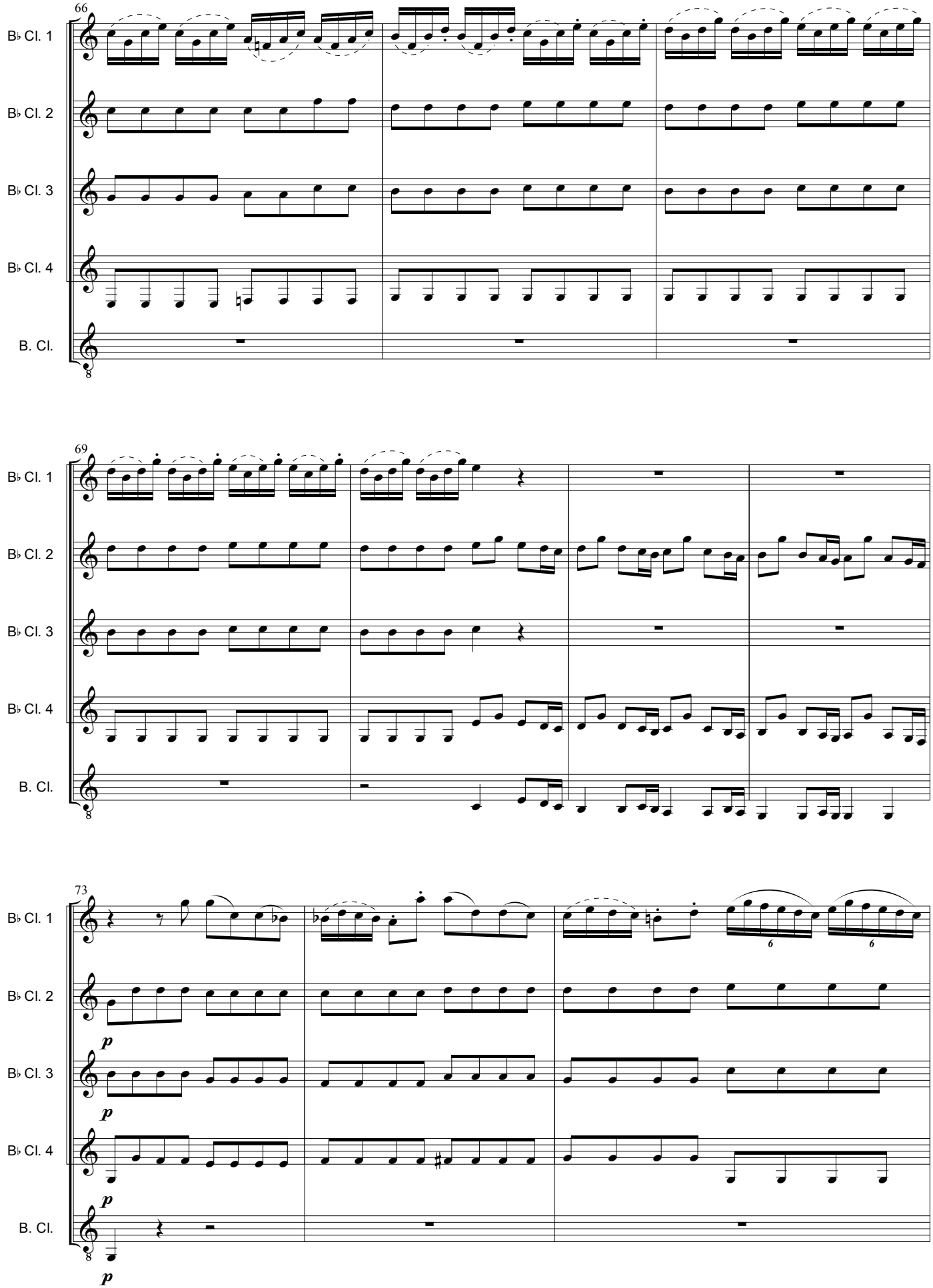

13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
16
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
p
19
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
p
f

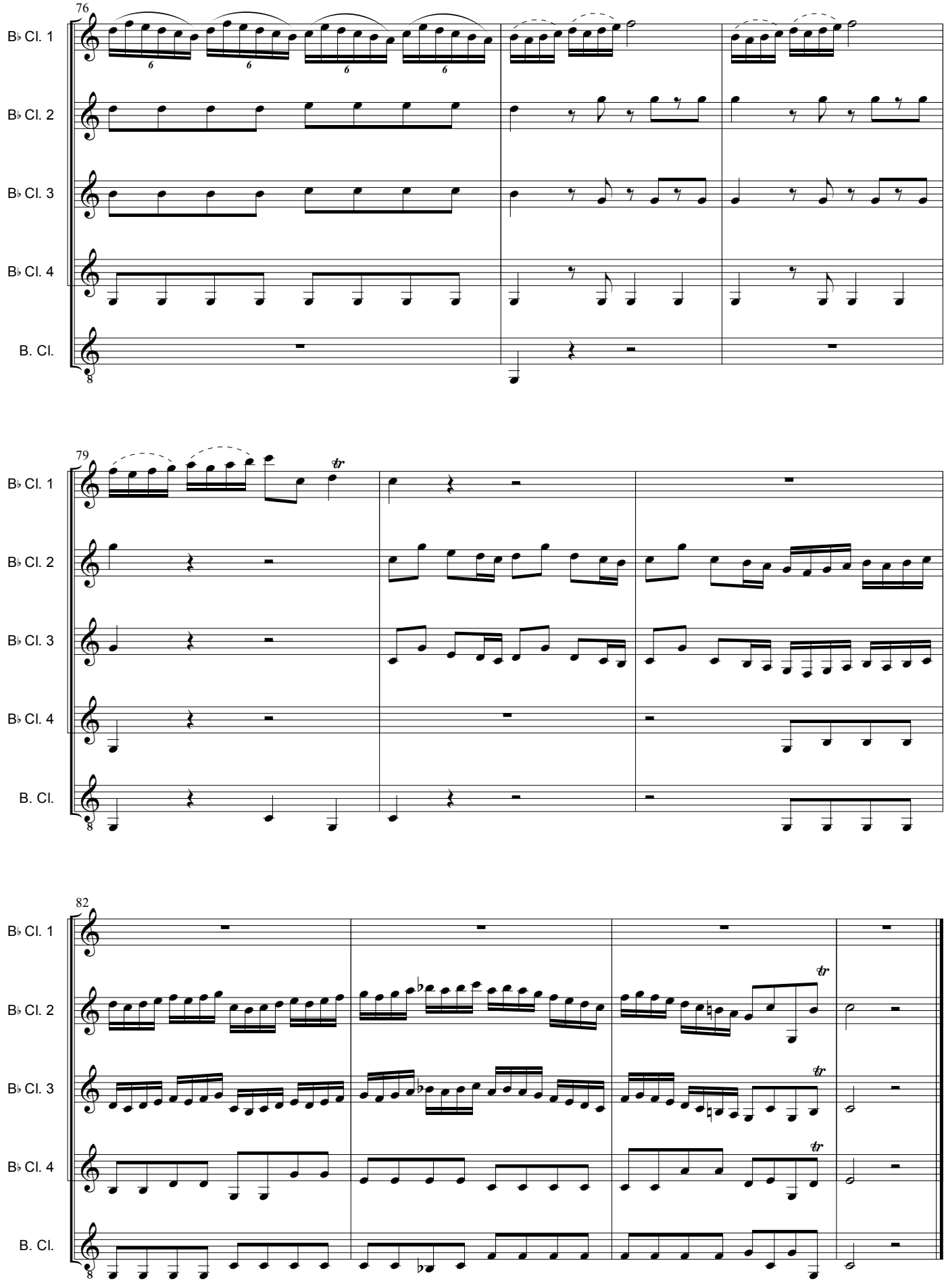

23
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
27
tr
p
31
f


35
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
tr
tr
39
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
42
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


46
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
p
49
52
tr
f
p


56
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
60
63
p


66
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
69
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
73
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
p
p
p
p

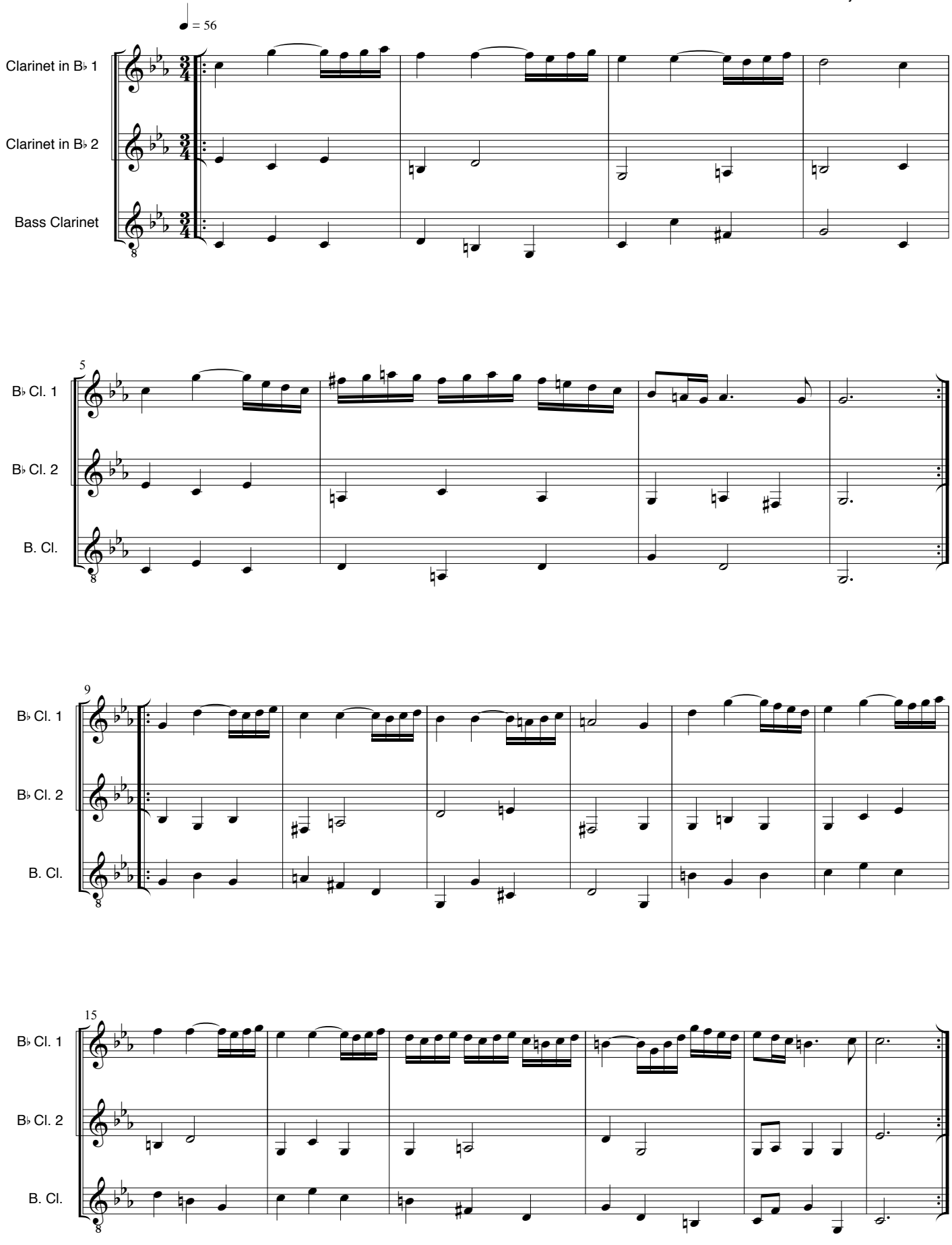

76
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
79
tr
82
tr

Partitura Transposta

Concerto nº 12 op. 8

2º Andamento

Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini

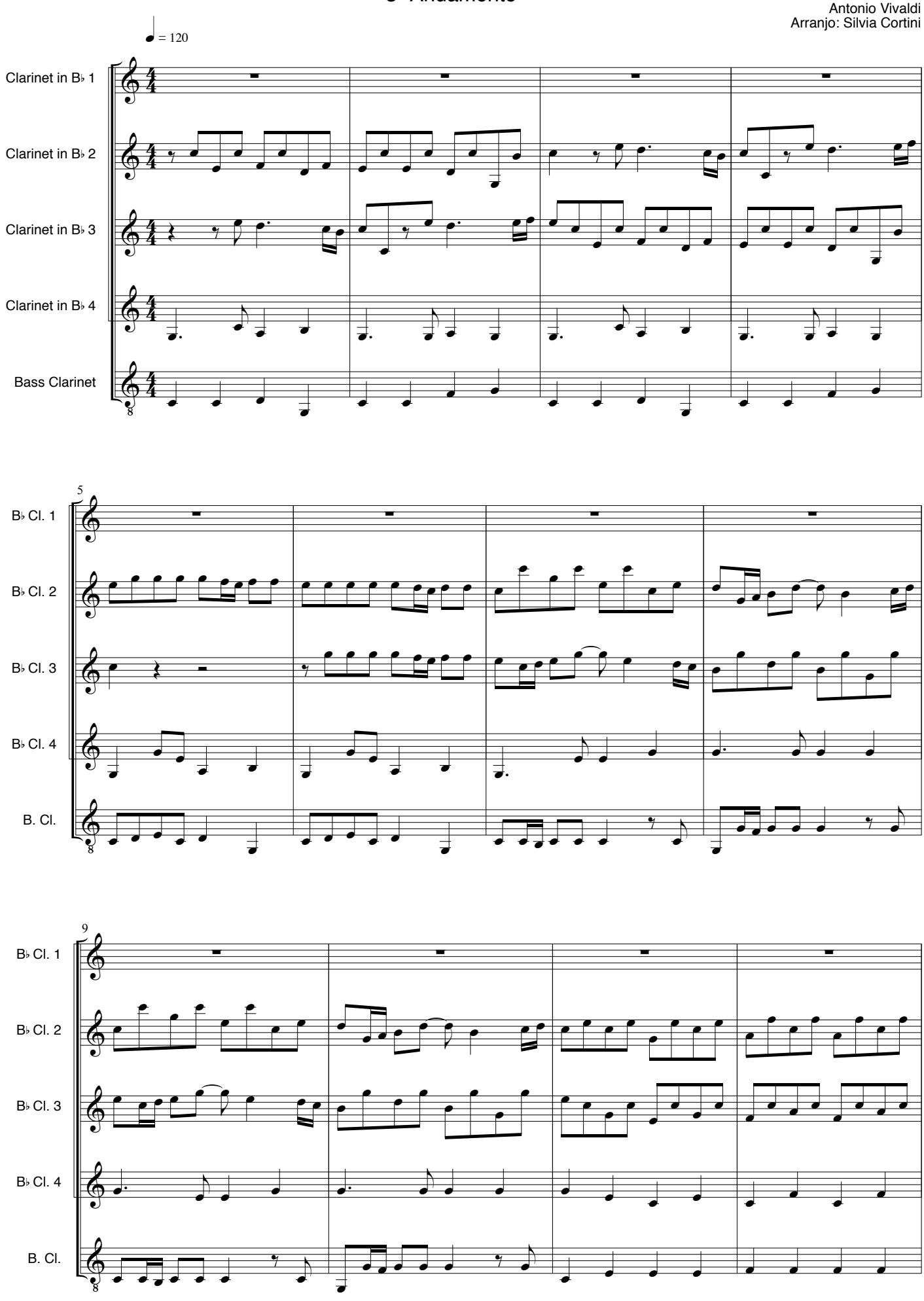


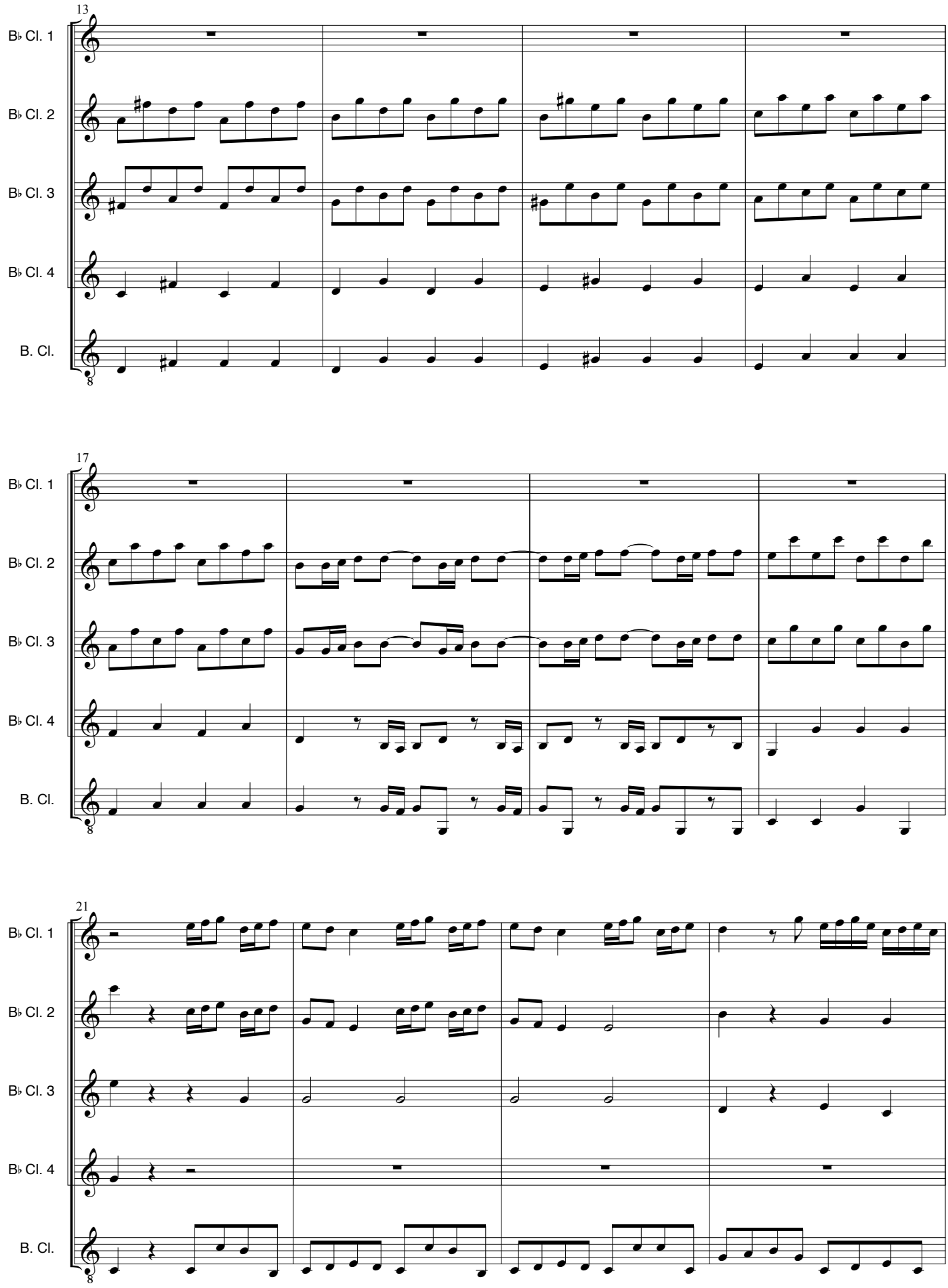
Partitura Transposta

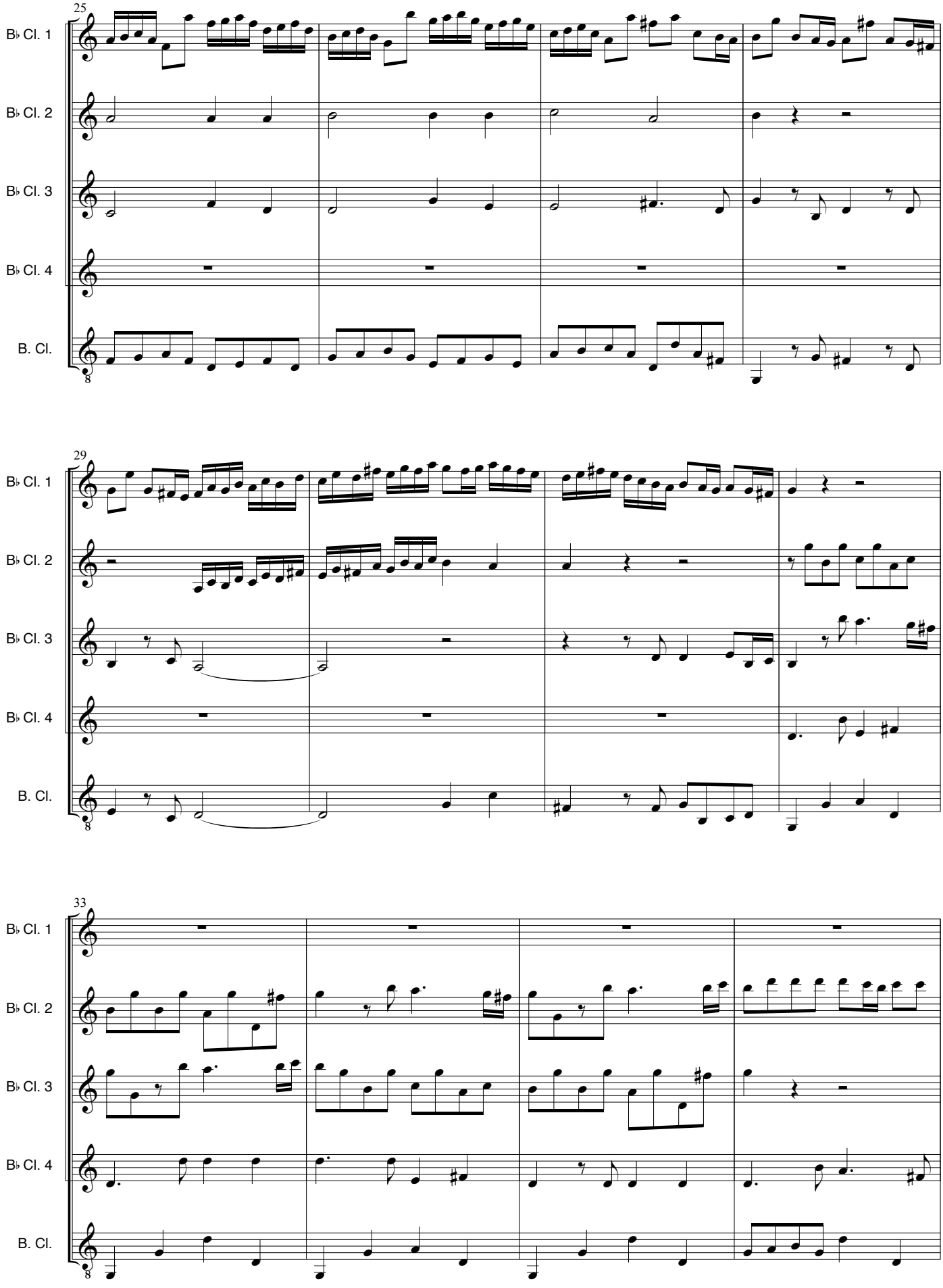
Concerto nº 12 op. 8

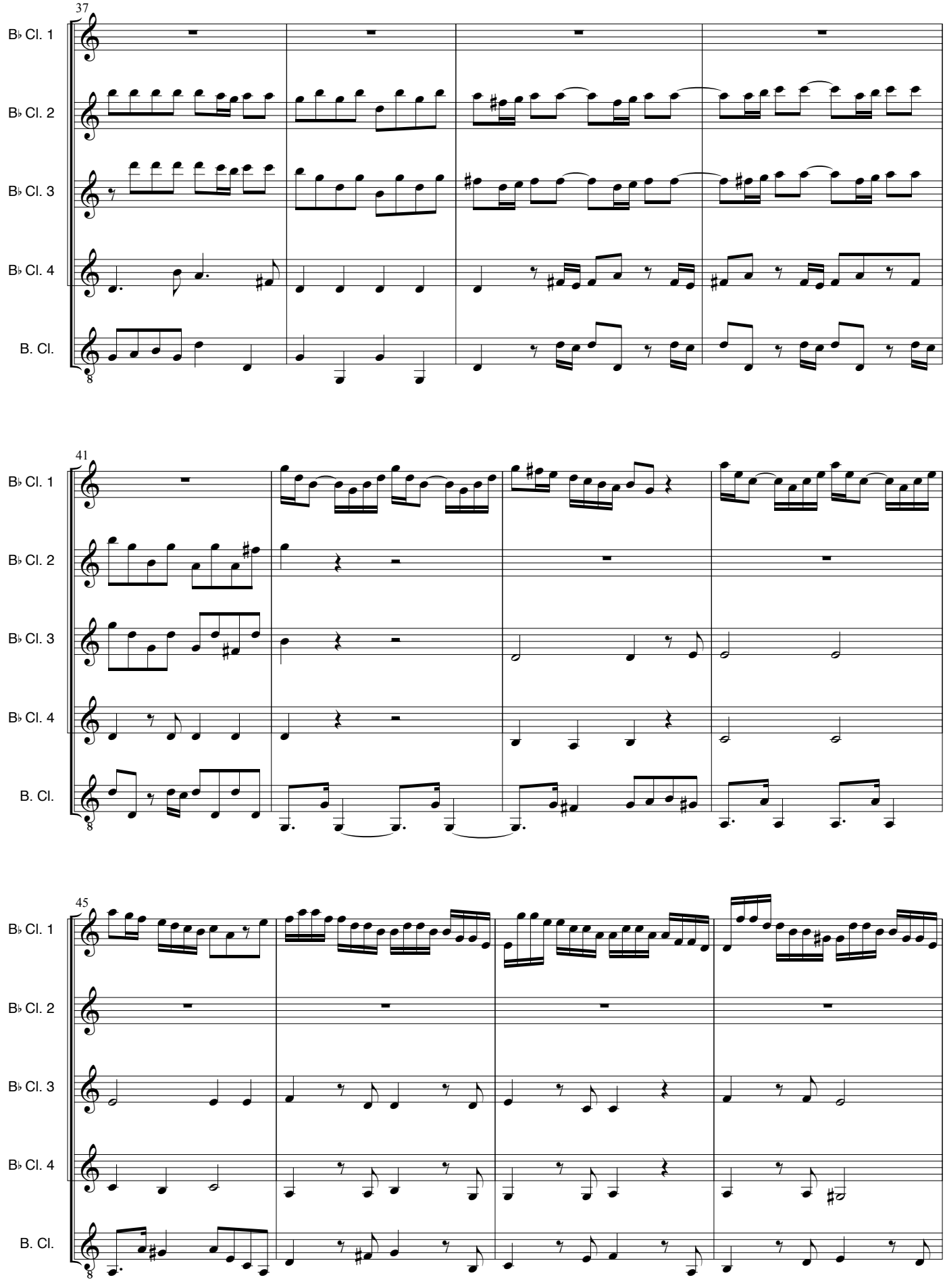
3º Andamento

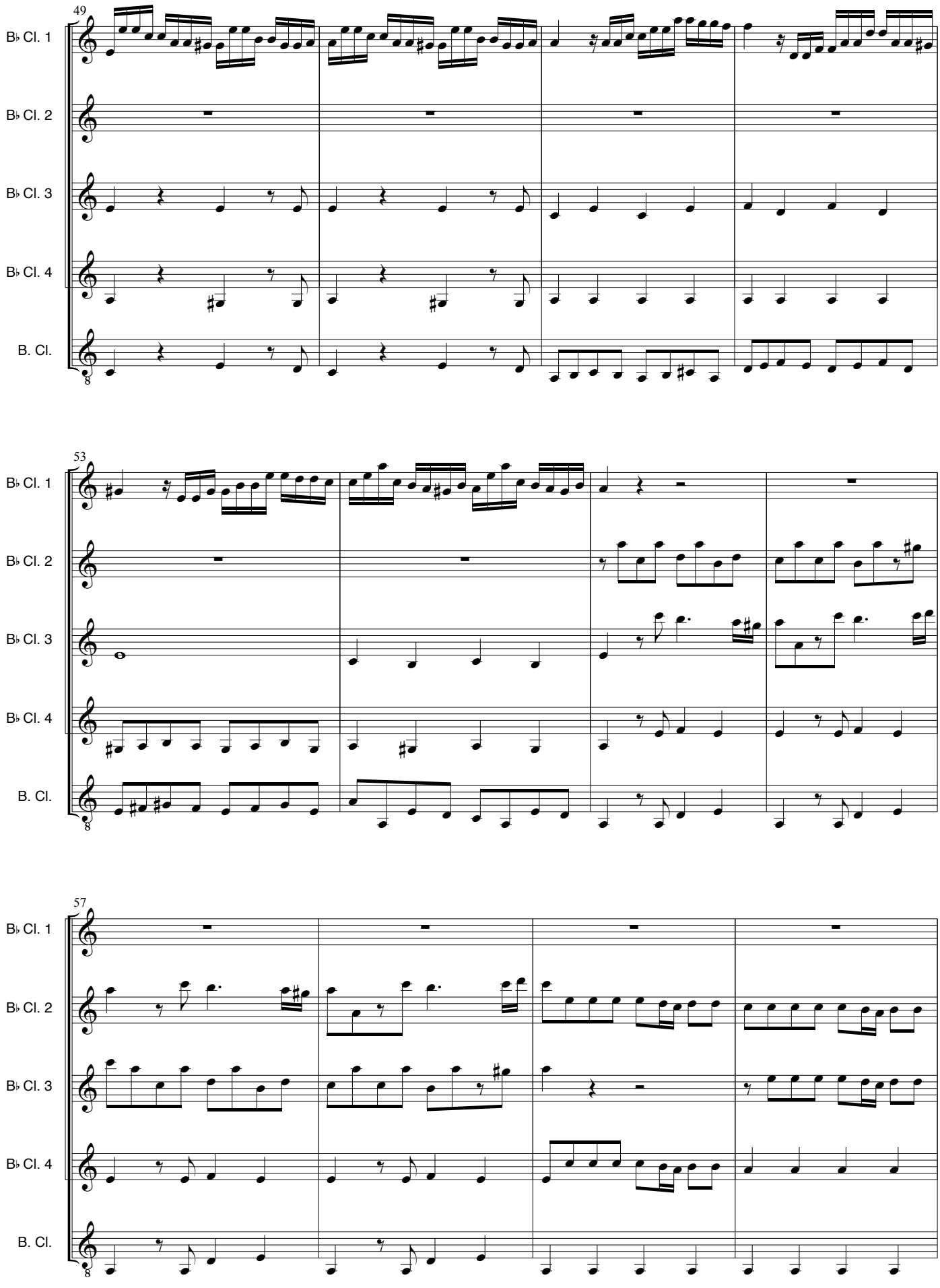
Antonio Vivaldi
Arranjo: Silvia Cortini

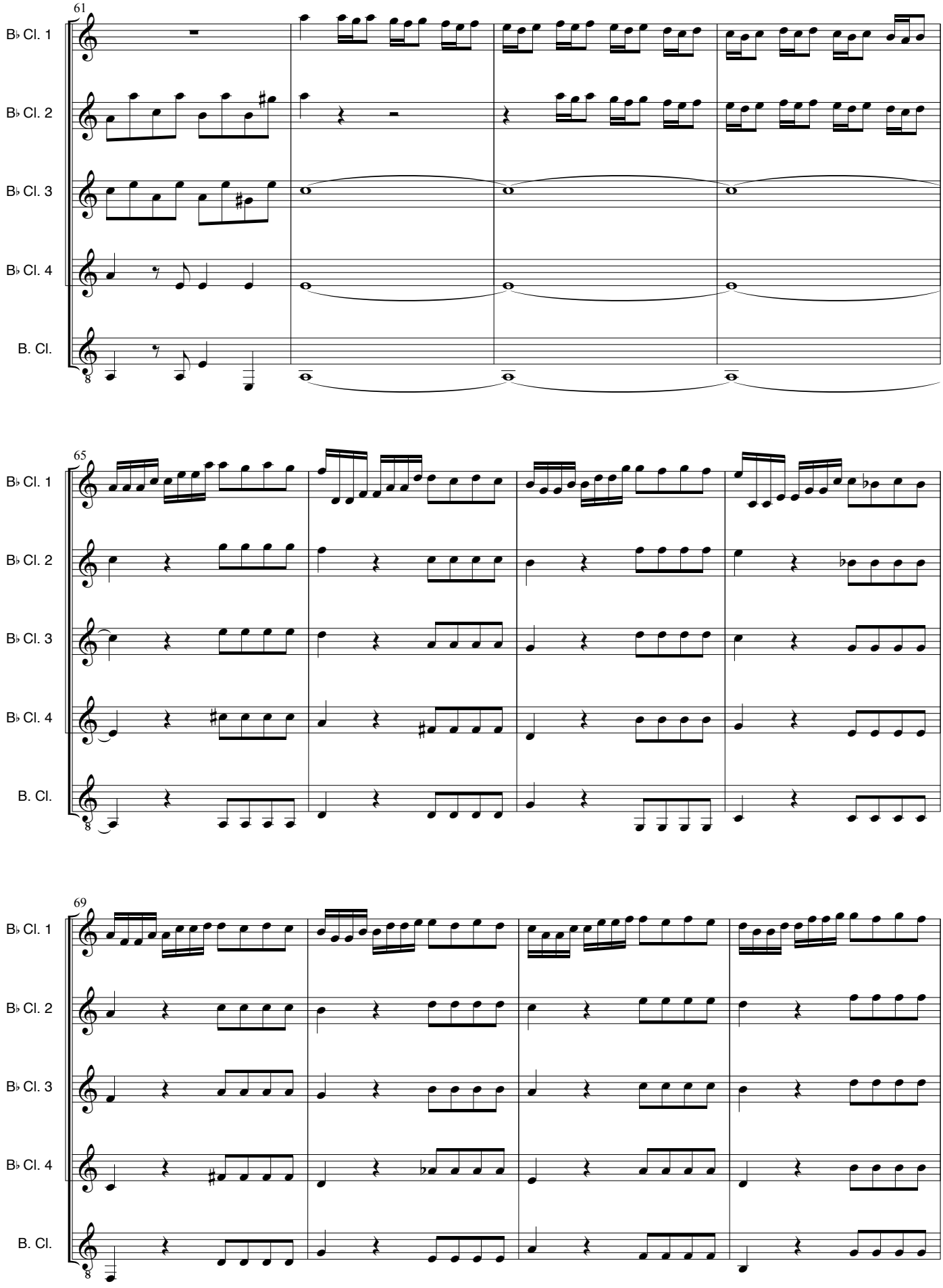


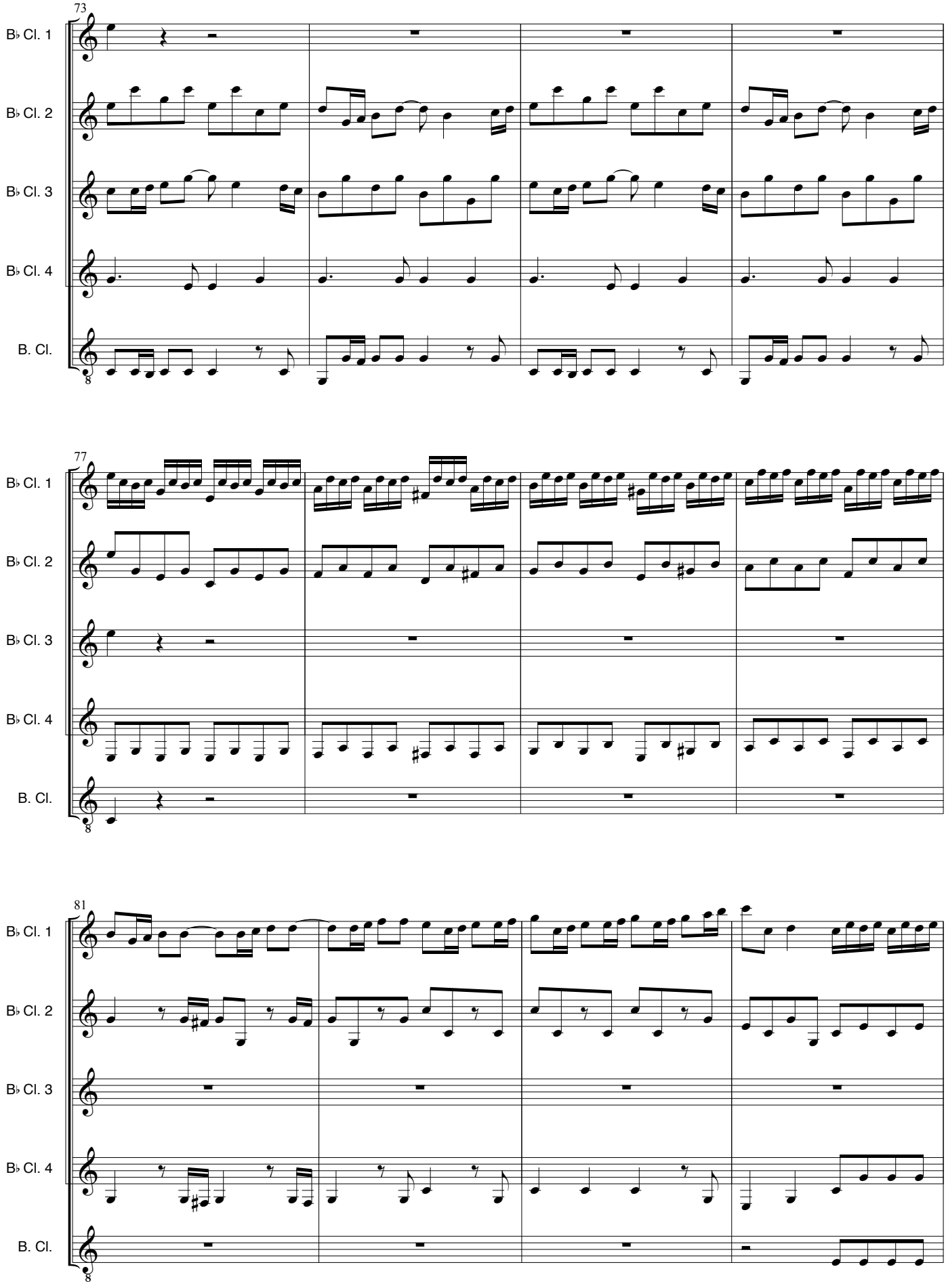

13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
17
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
21
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

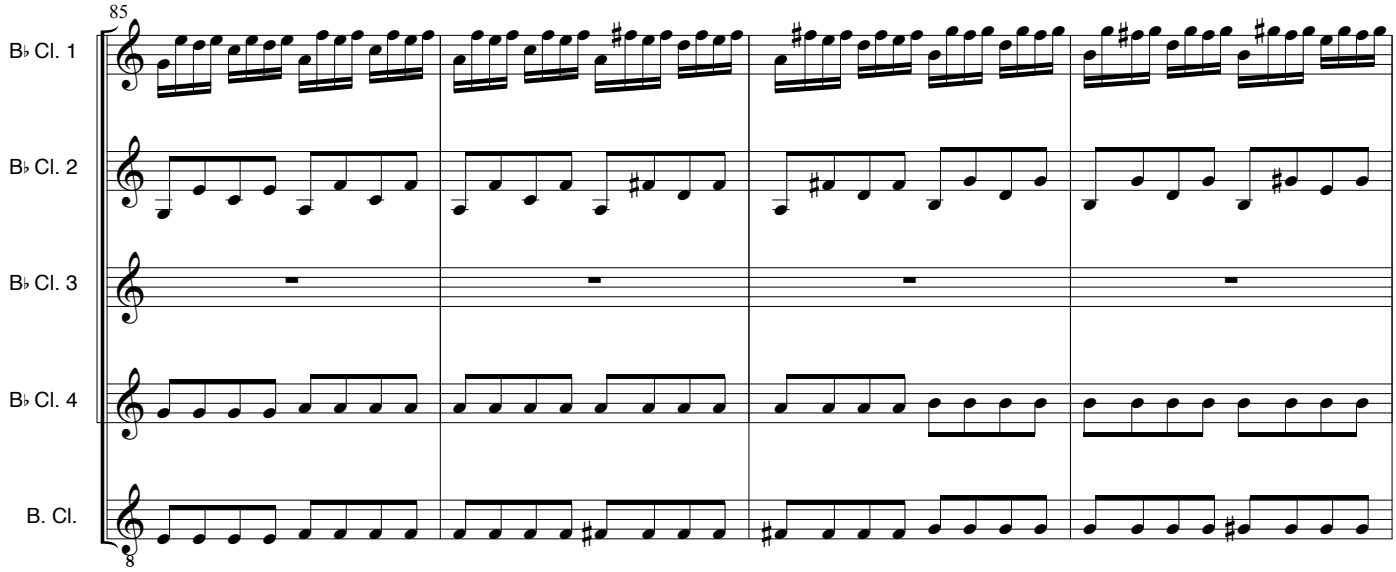

25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
29
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8
33
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
8

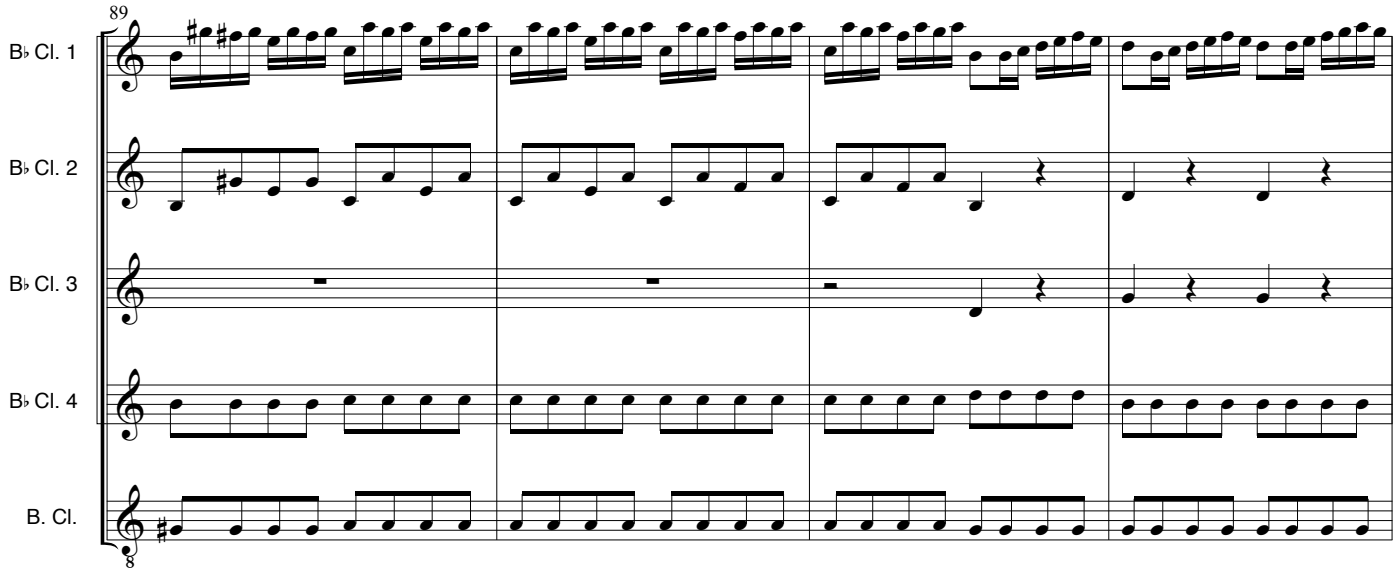

37
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
41
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
45
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

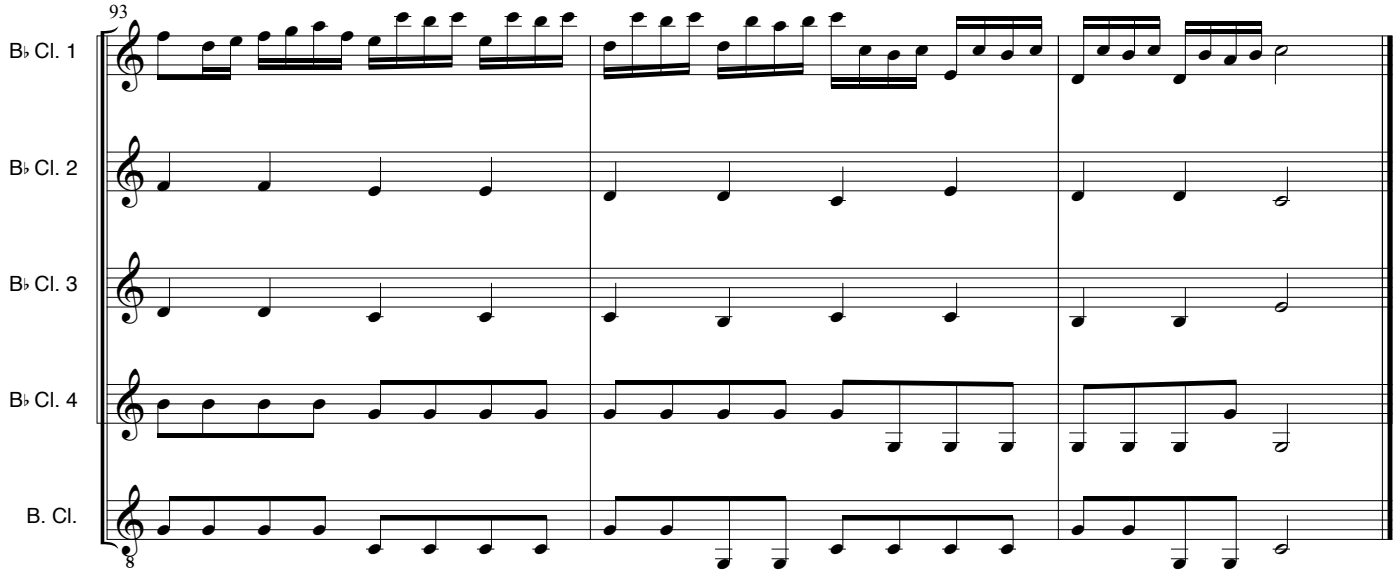

49
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
53
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
57
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


61
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
65
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
69
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


73
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
77
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
81
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


85
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


89
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

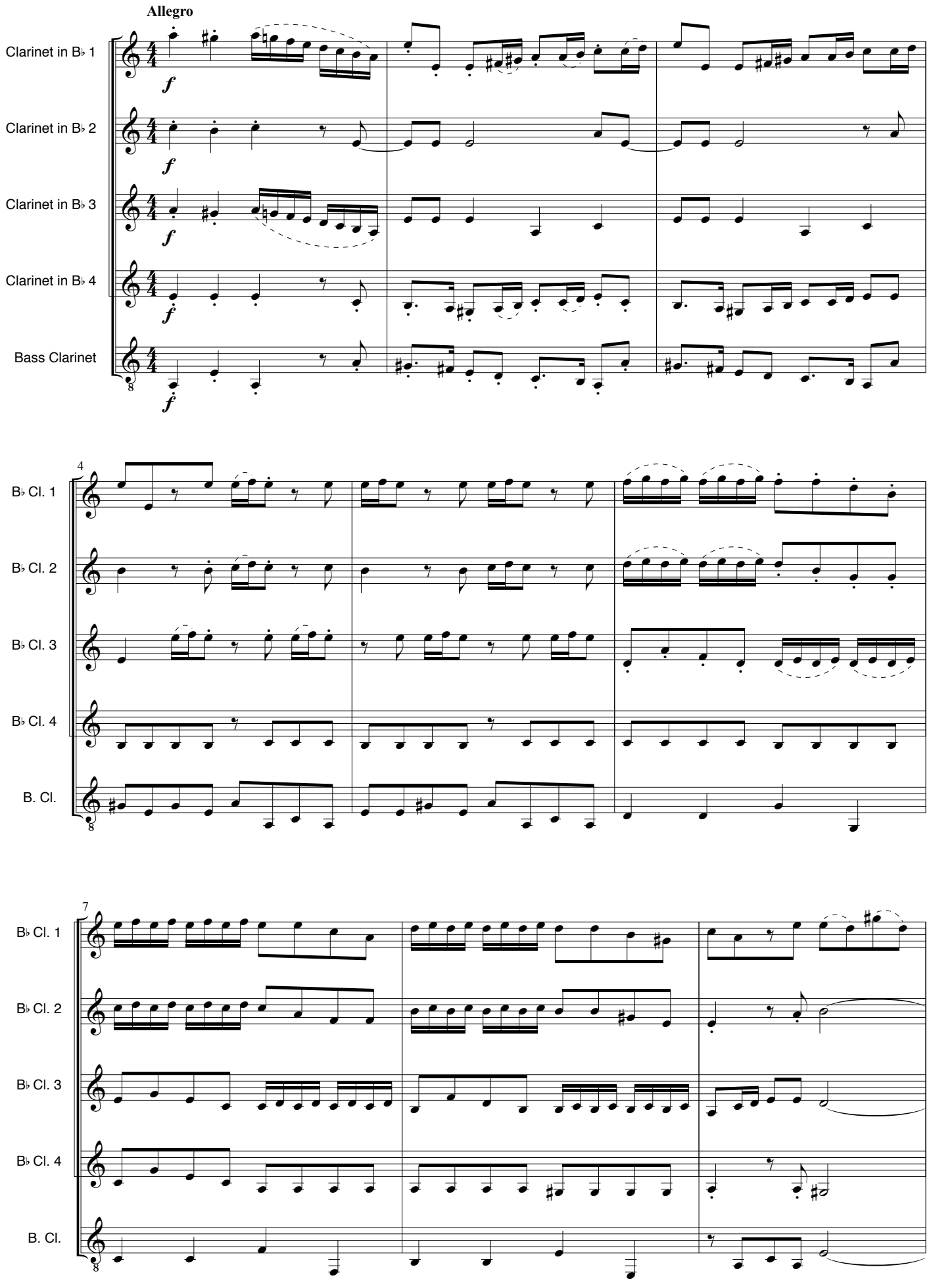

93
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

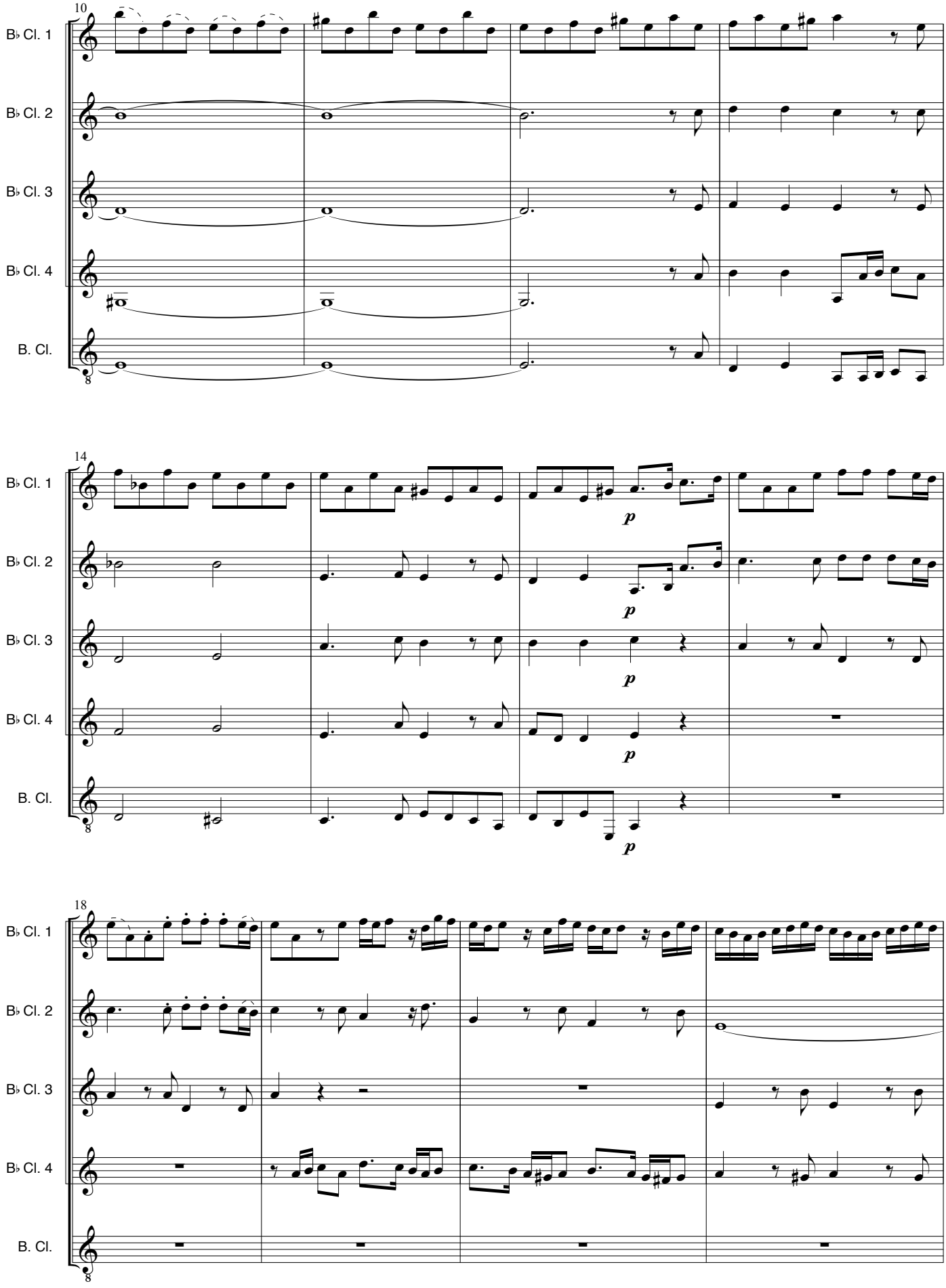
Partitura Transposta

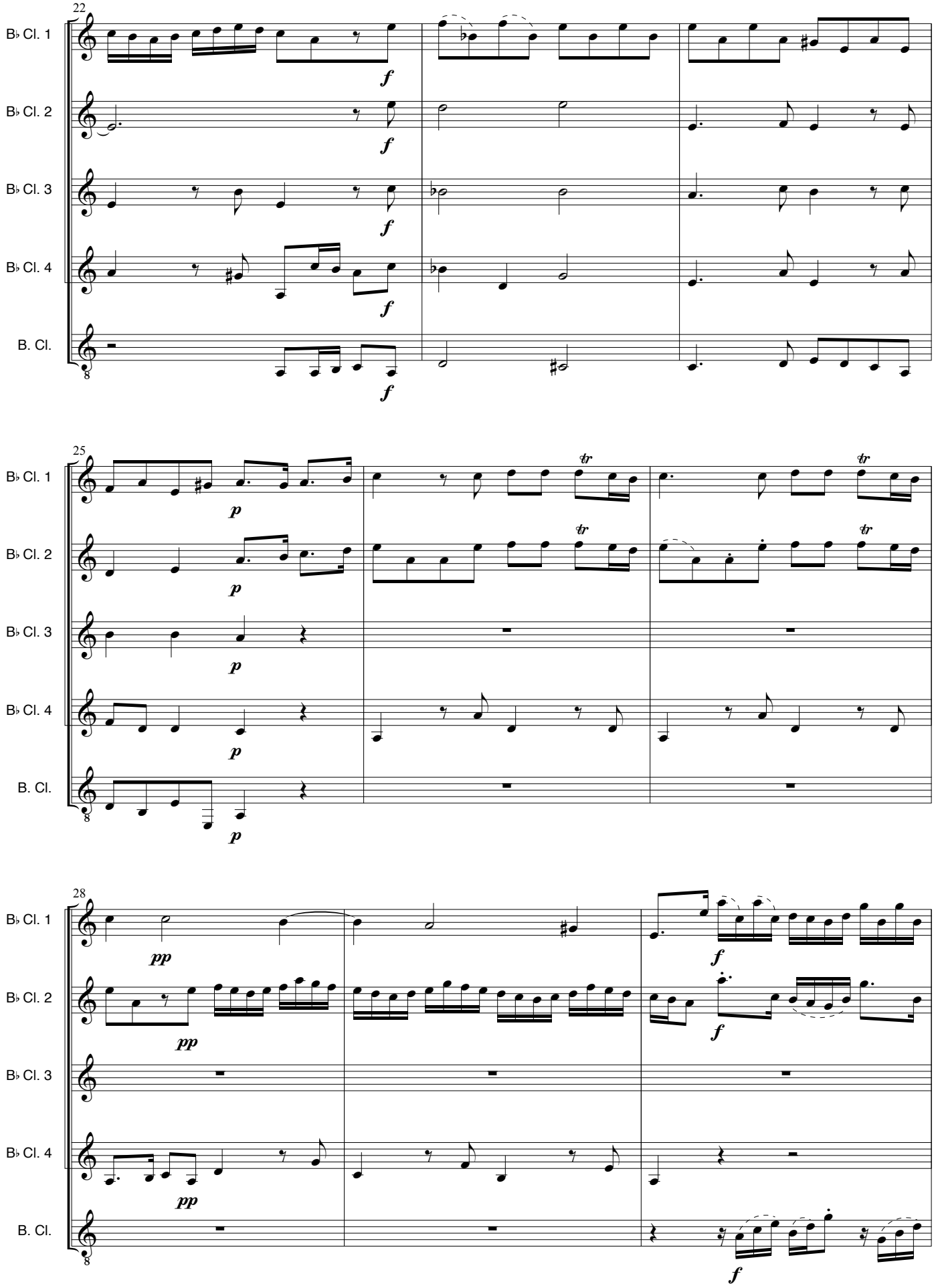
Concerto nº 8 op. 3

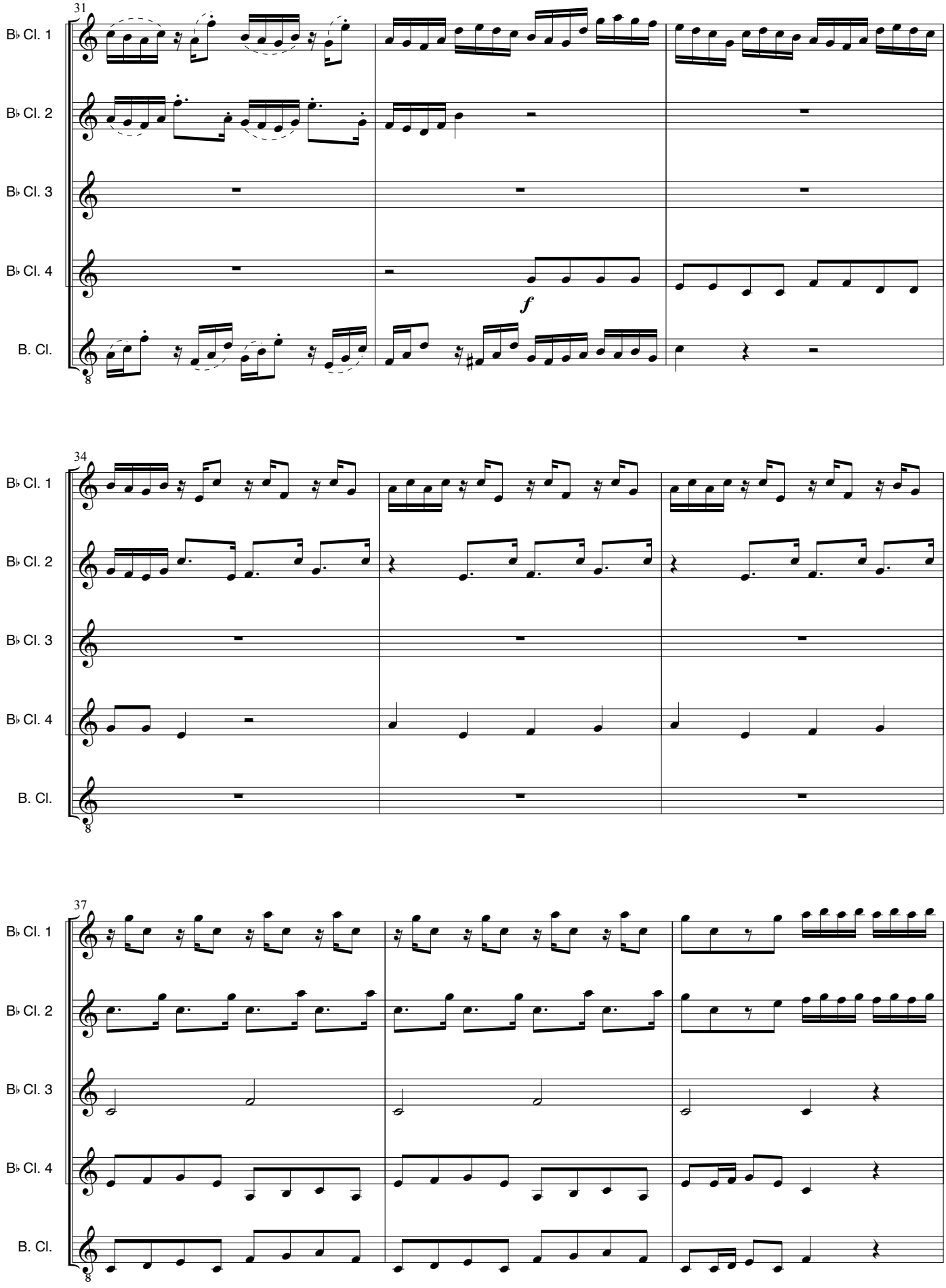
1º Andamento

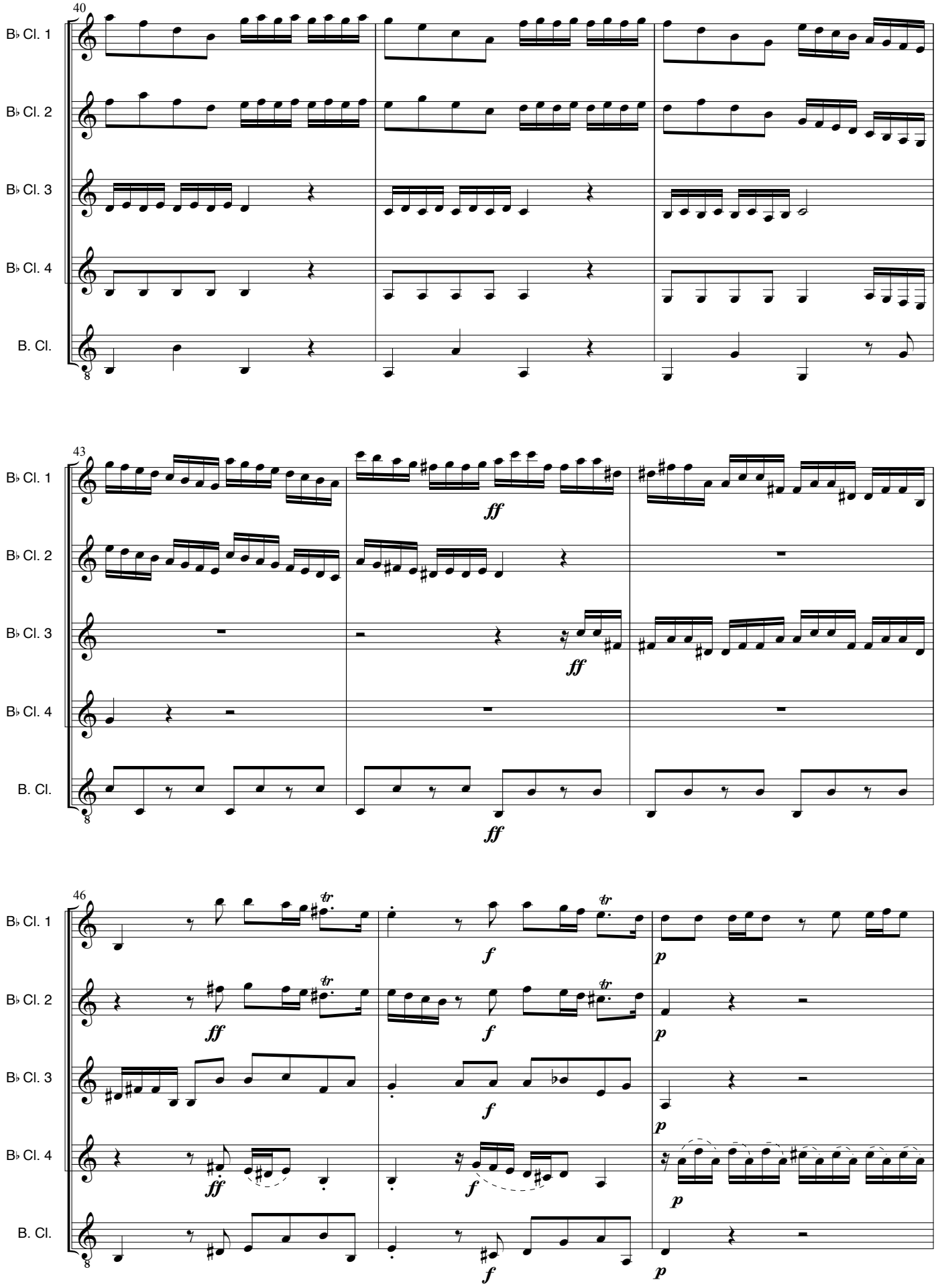
Antonio Vivaldi

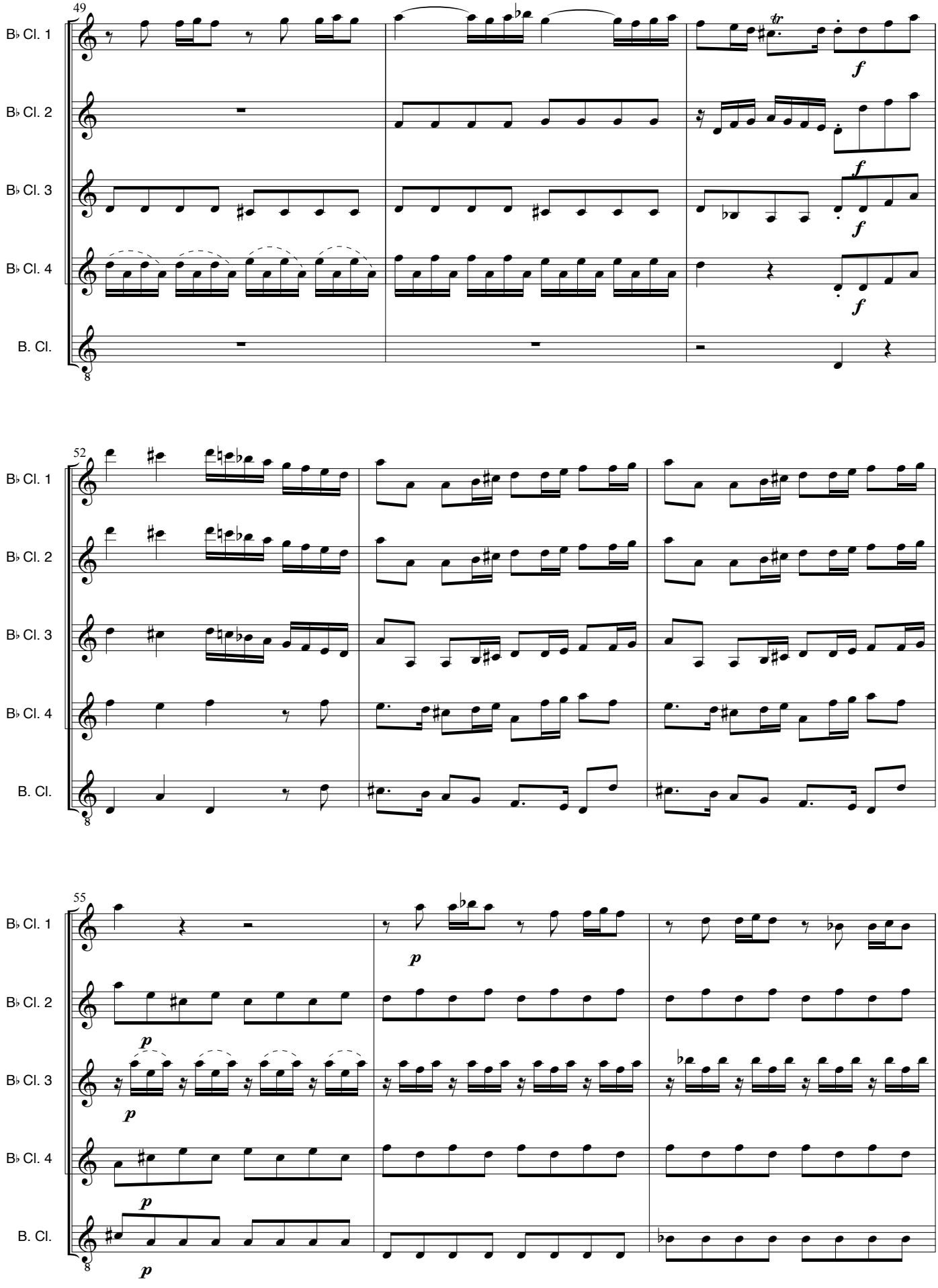


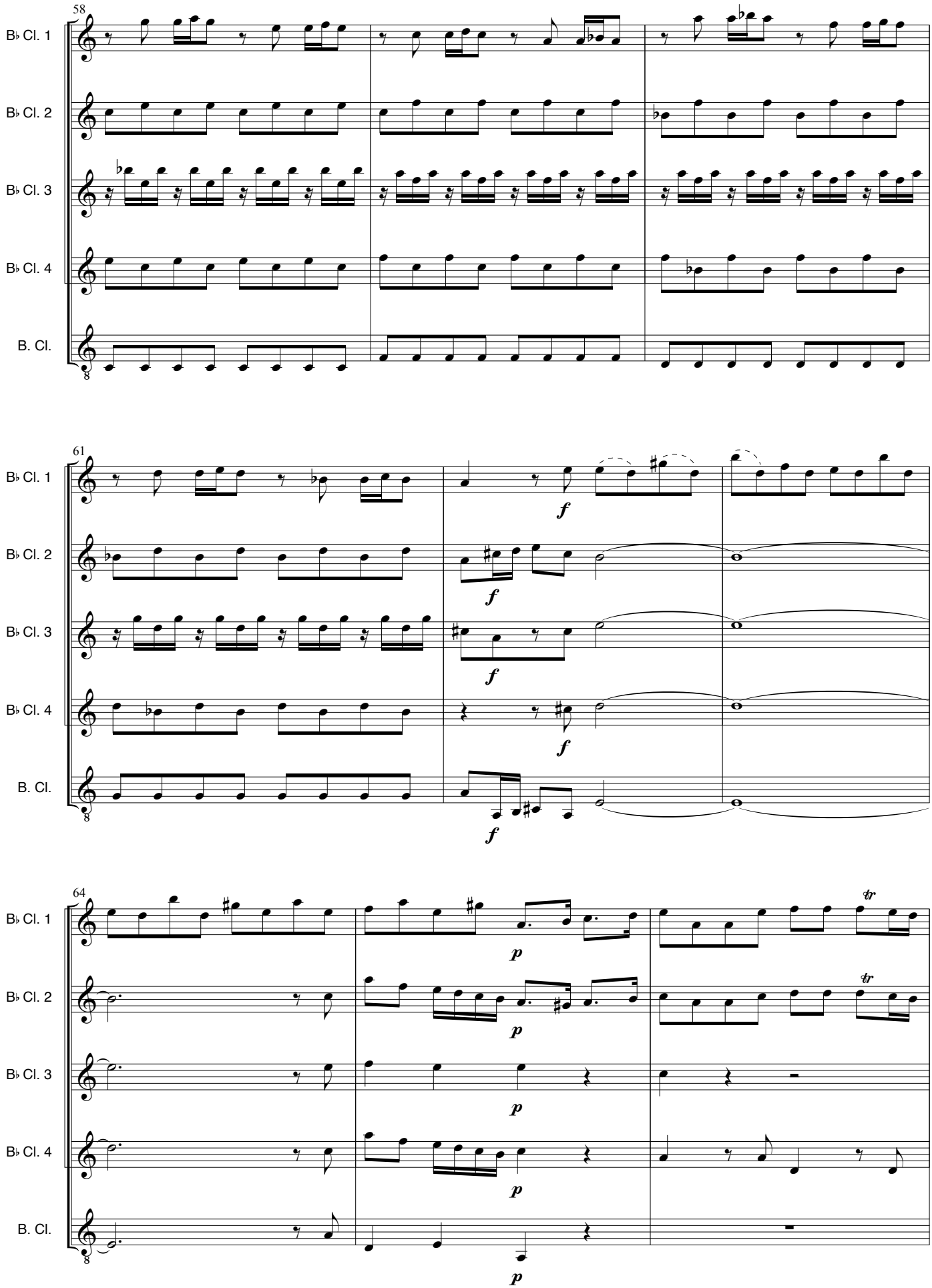

10
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
14
p
18

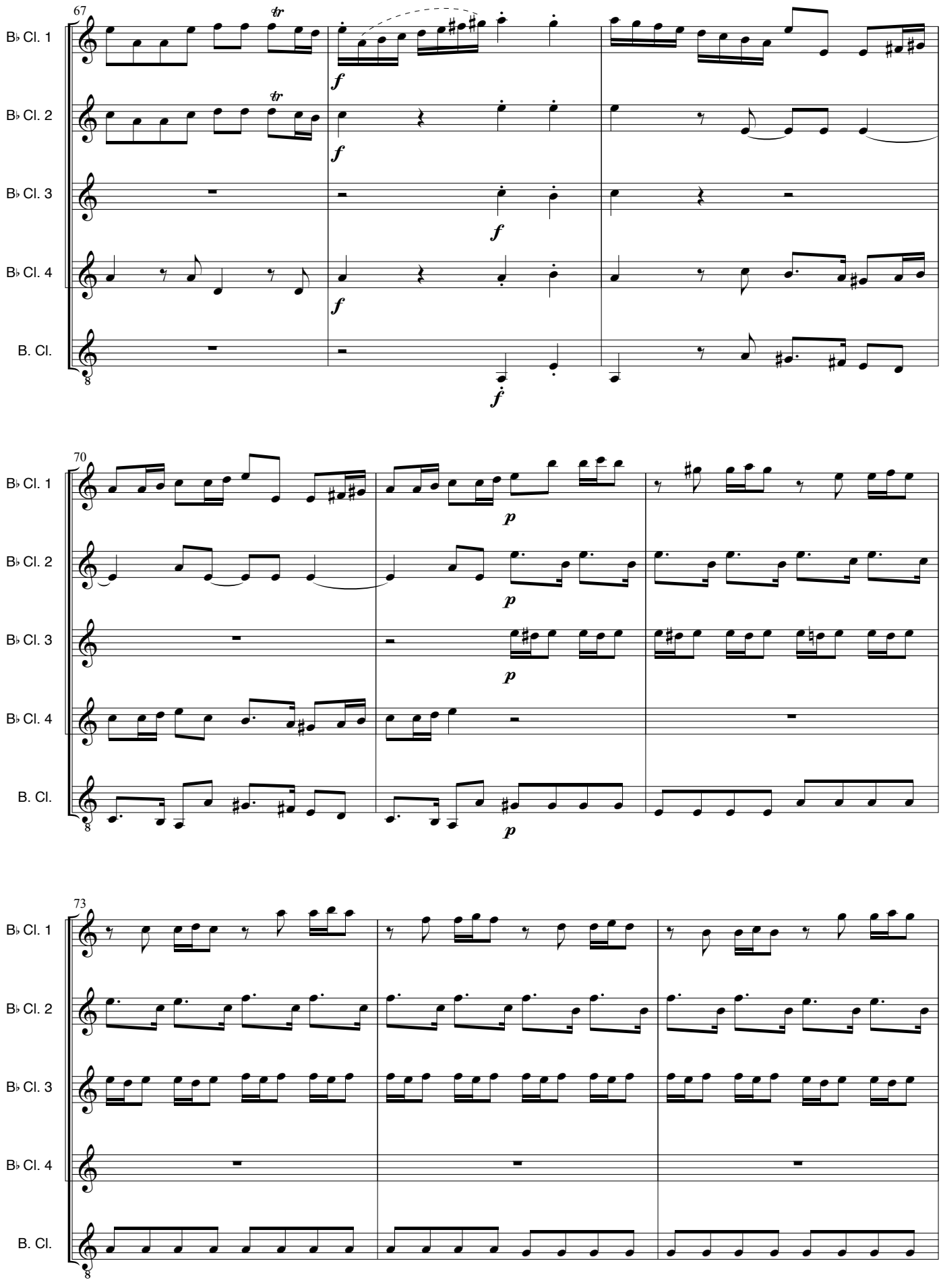

22
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
25
p
tr
28
pp
f

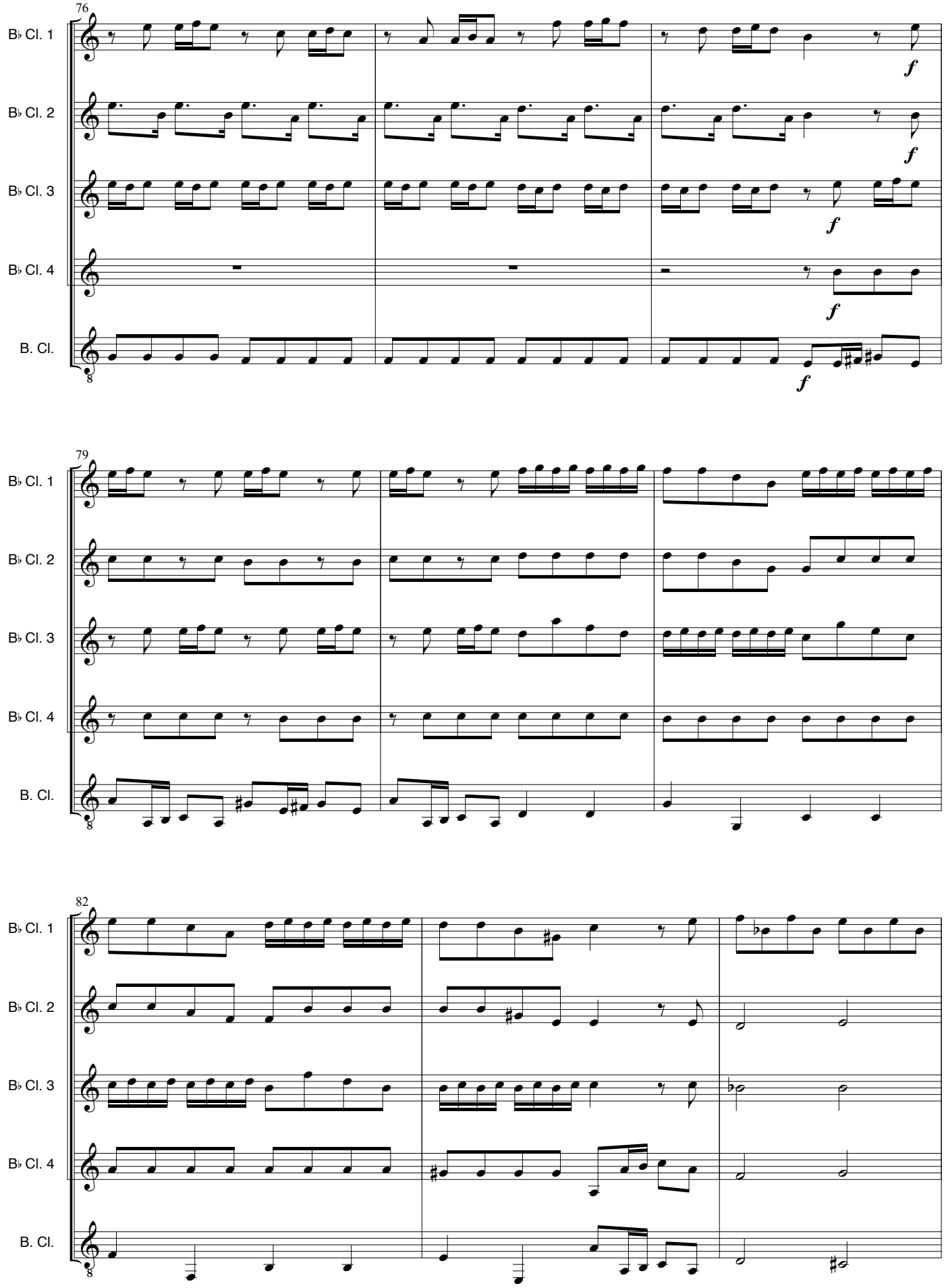

31
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
34
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
37
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

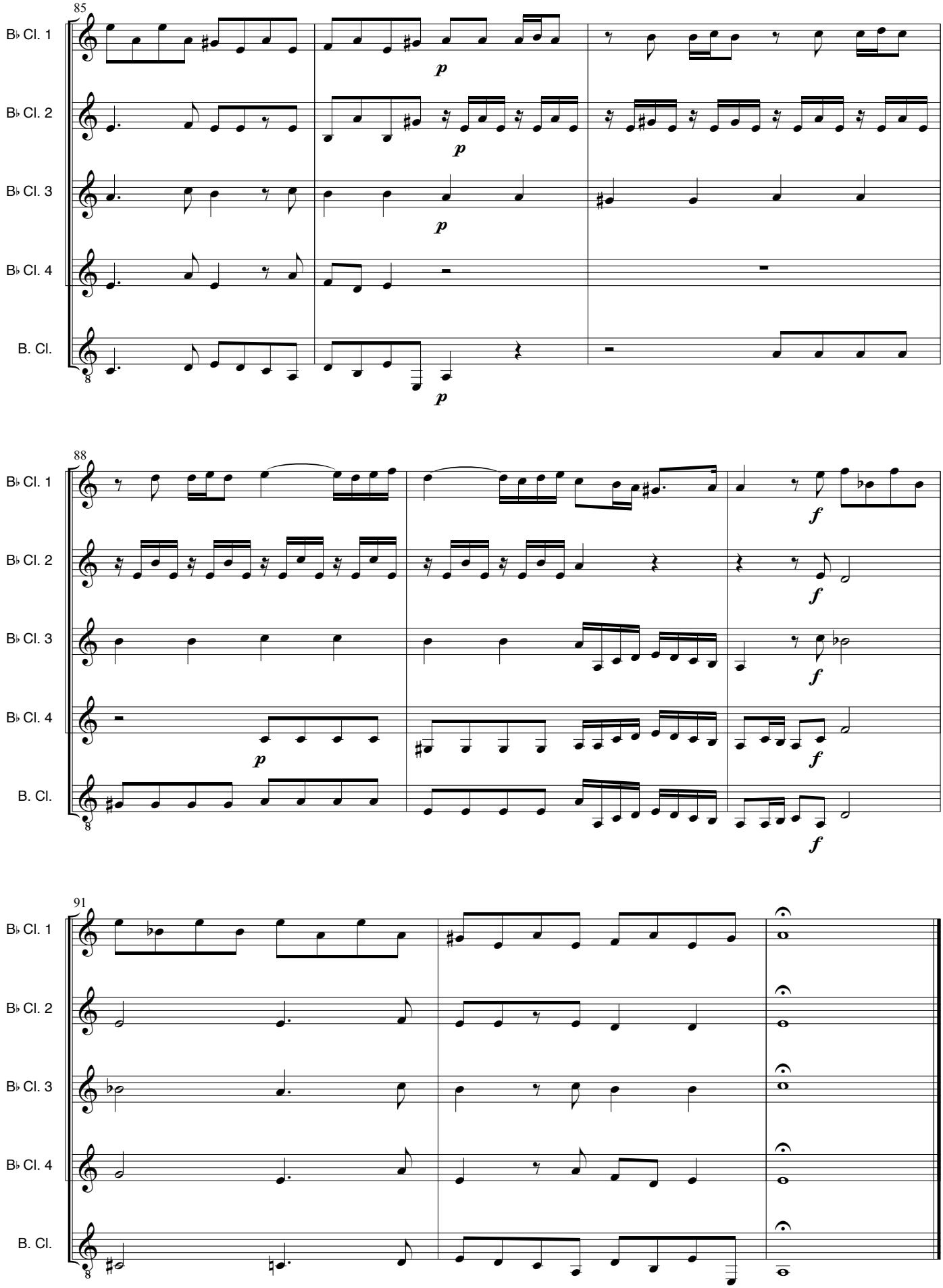

40
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
43
ff
46
tr
f
p


49
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
52
55
p


58
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
61
f
64
p
tr


67
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
tr
f
70
p
73


76
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
79
82


85
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
p
88
f
91

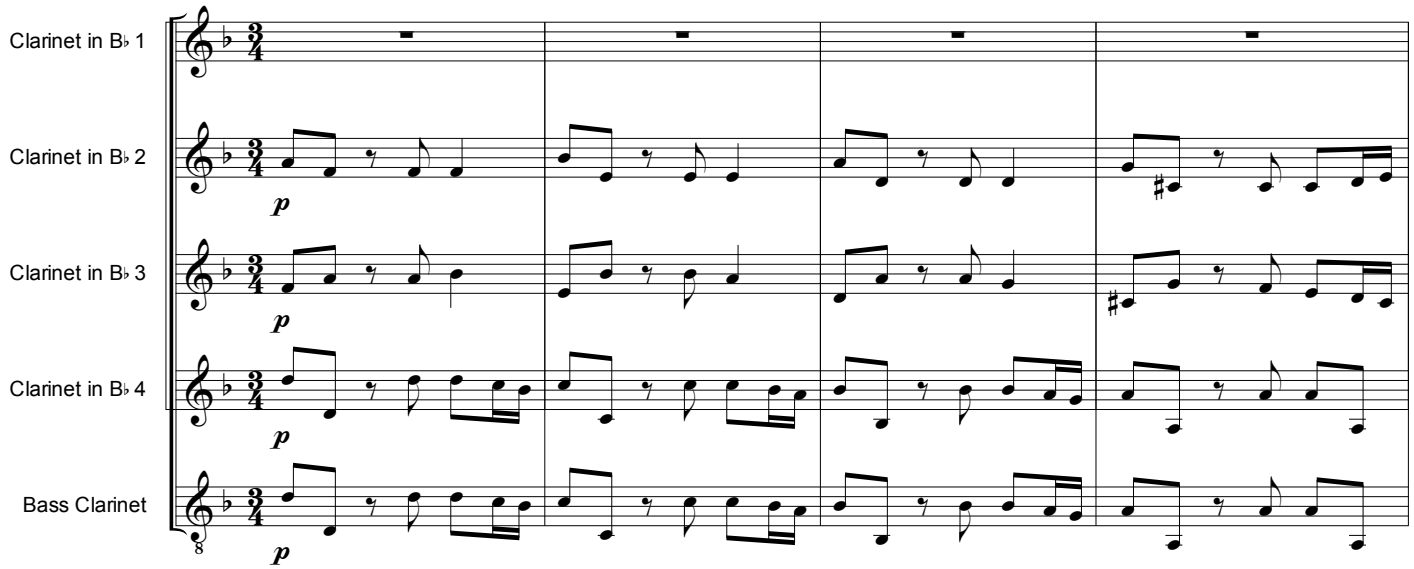
Partitura Transposta

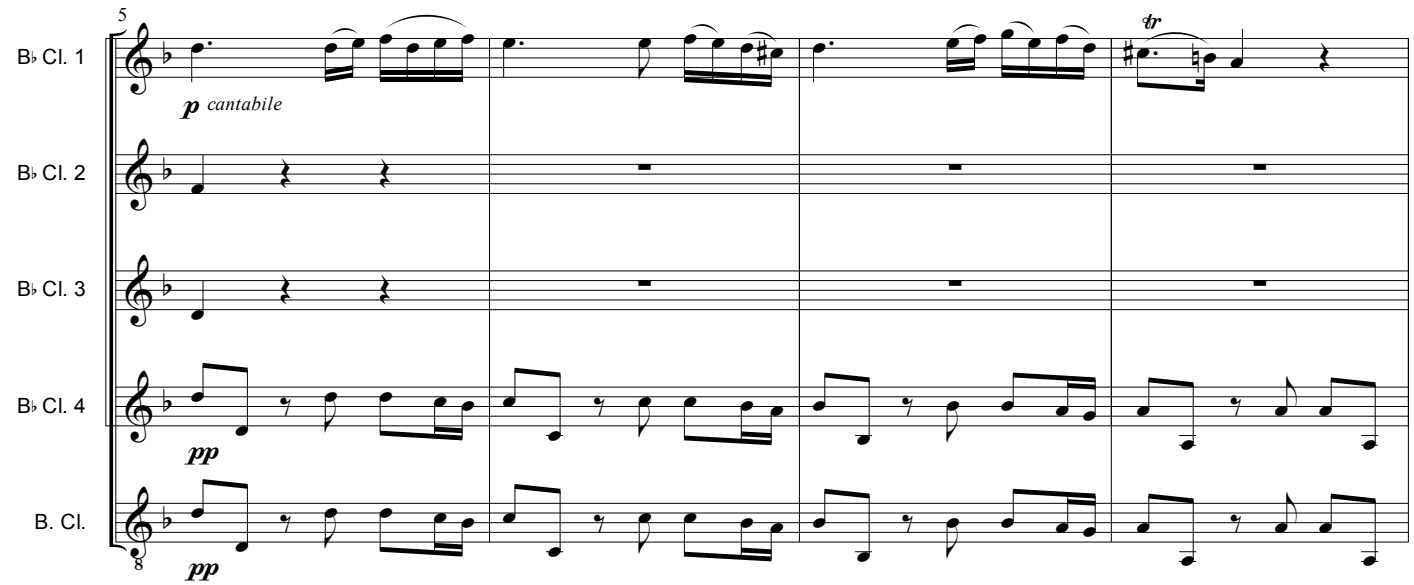
Concerto nº 8 op. 3

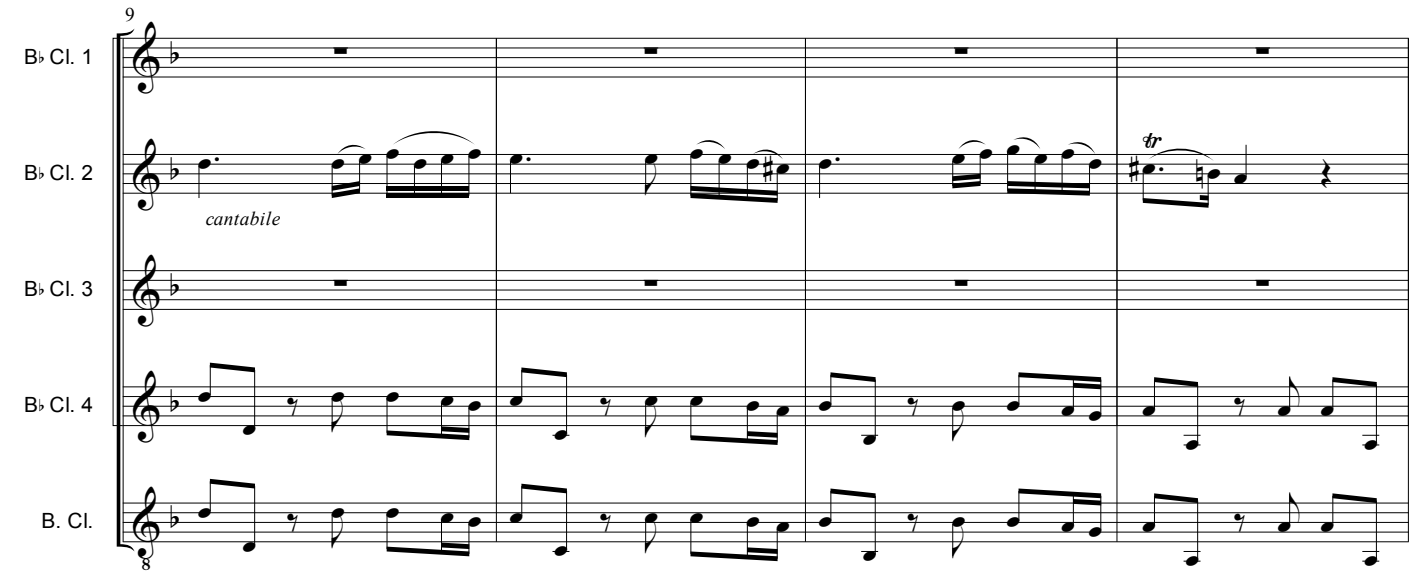
2º Andamento

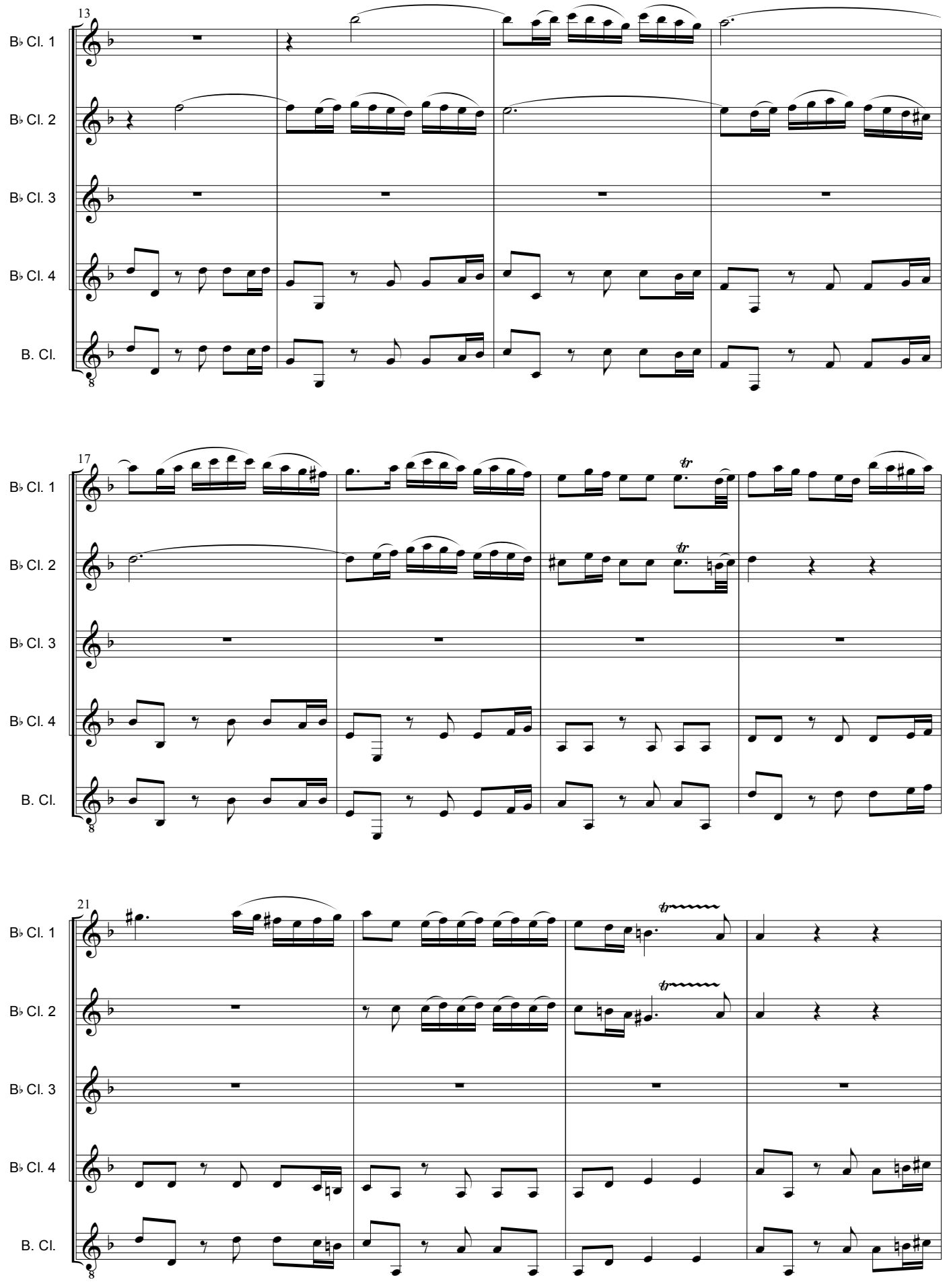
Antonio Vivaldi

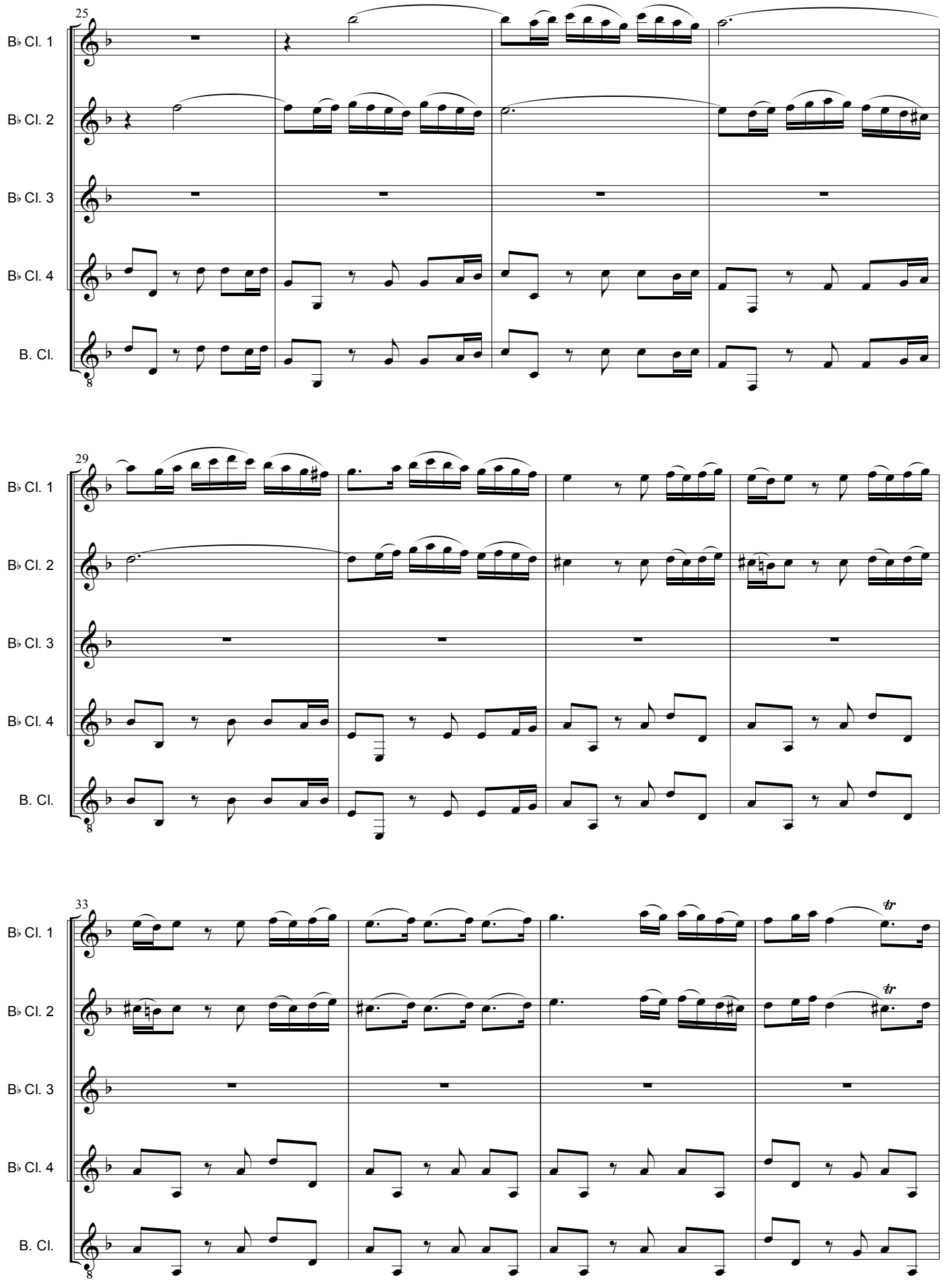
Larghetto e spirituoso

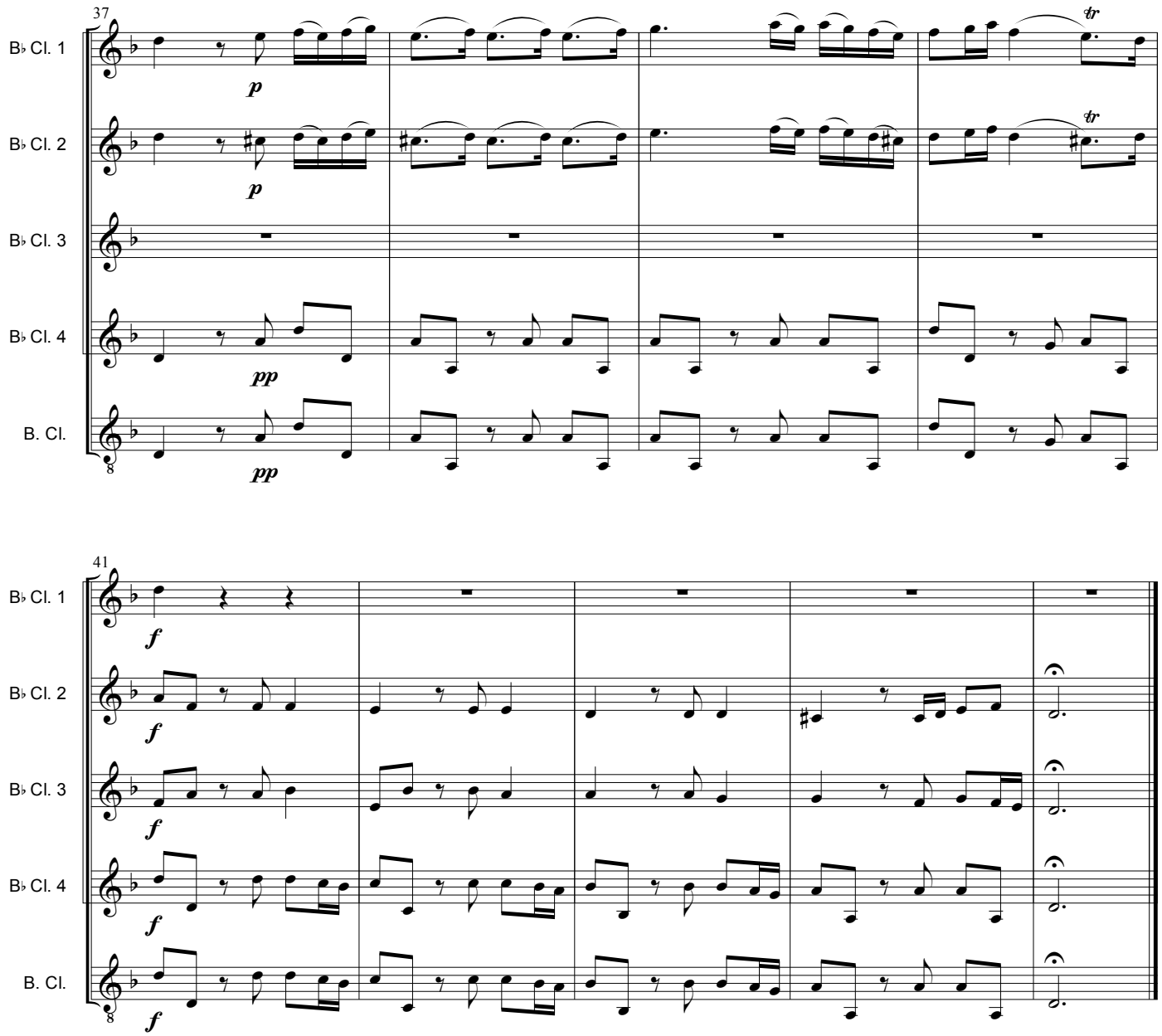







13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
17
tr
21


25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
29
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
33
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
tr
tr


37
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
p
pp
tr
41
f

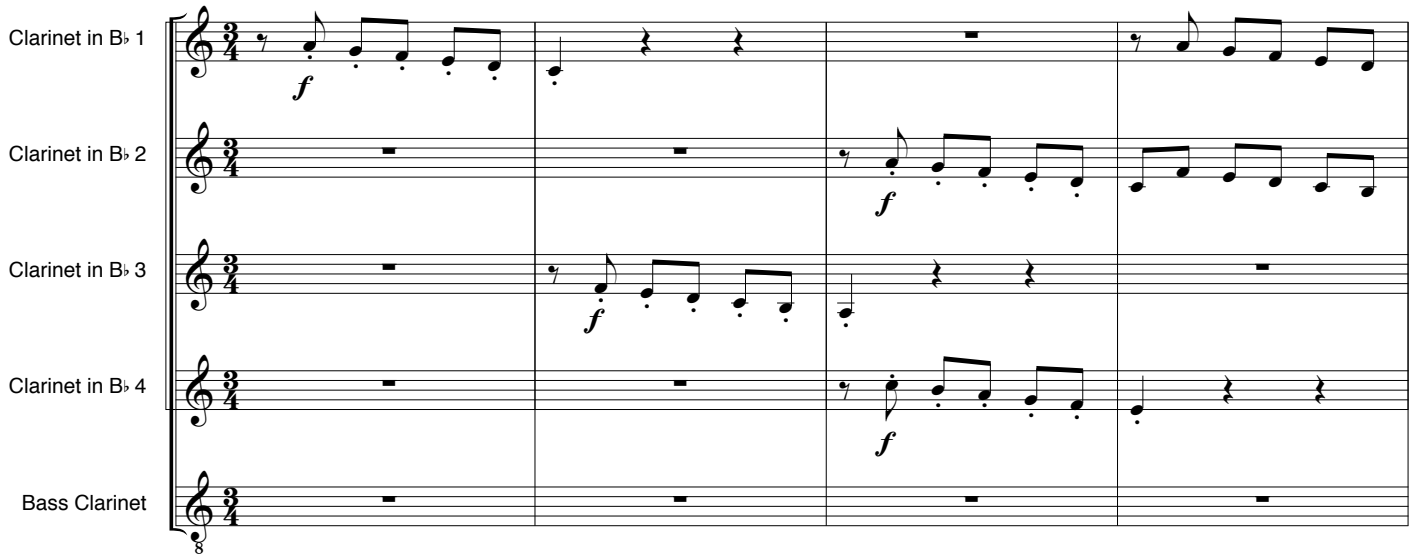
Partitura Transposta

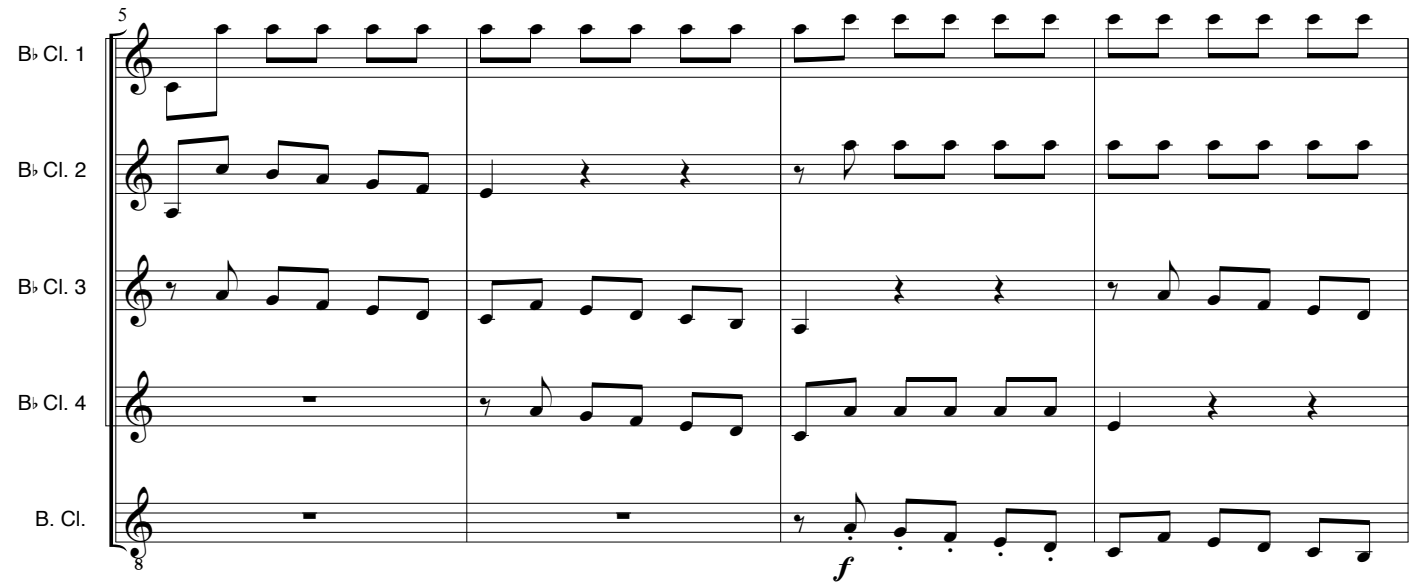
Concerto nº 8 op. 3

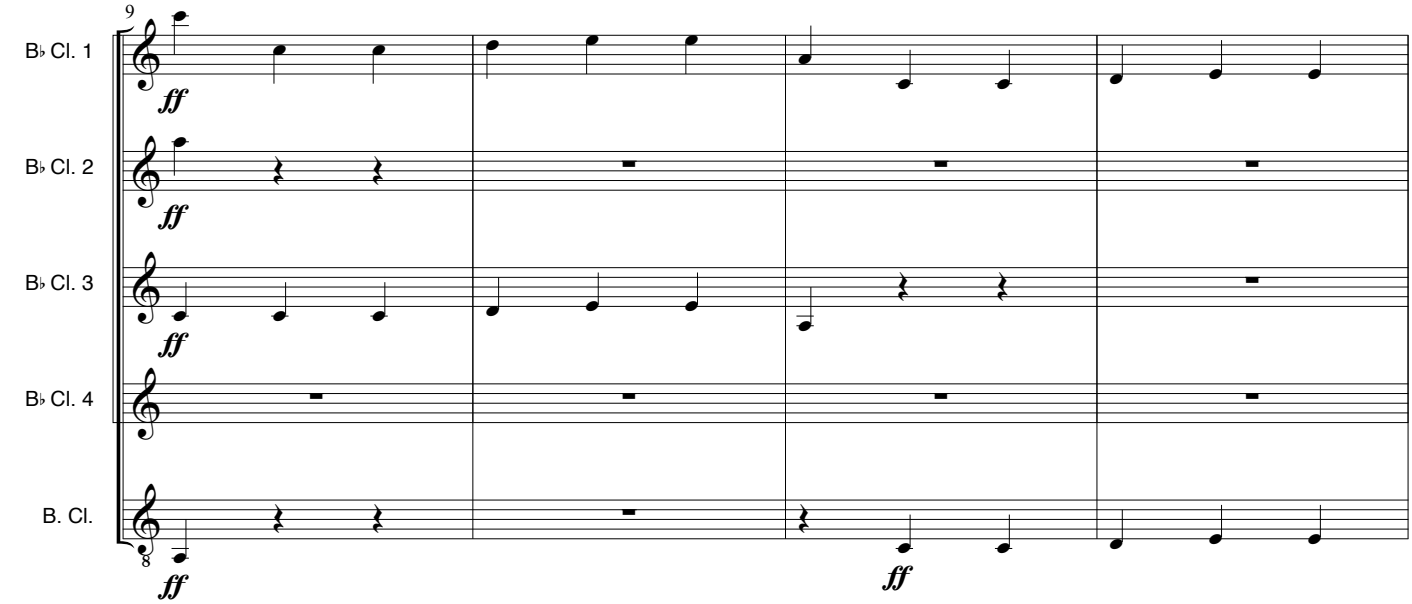
3º Andamento

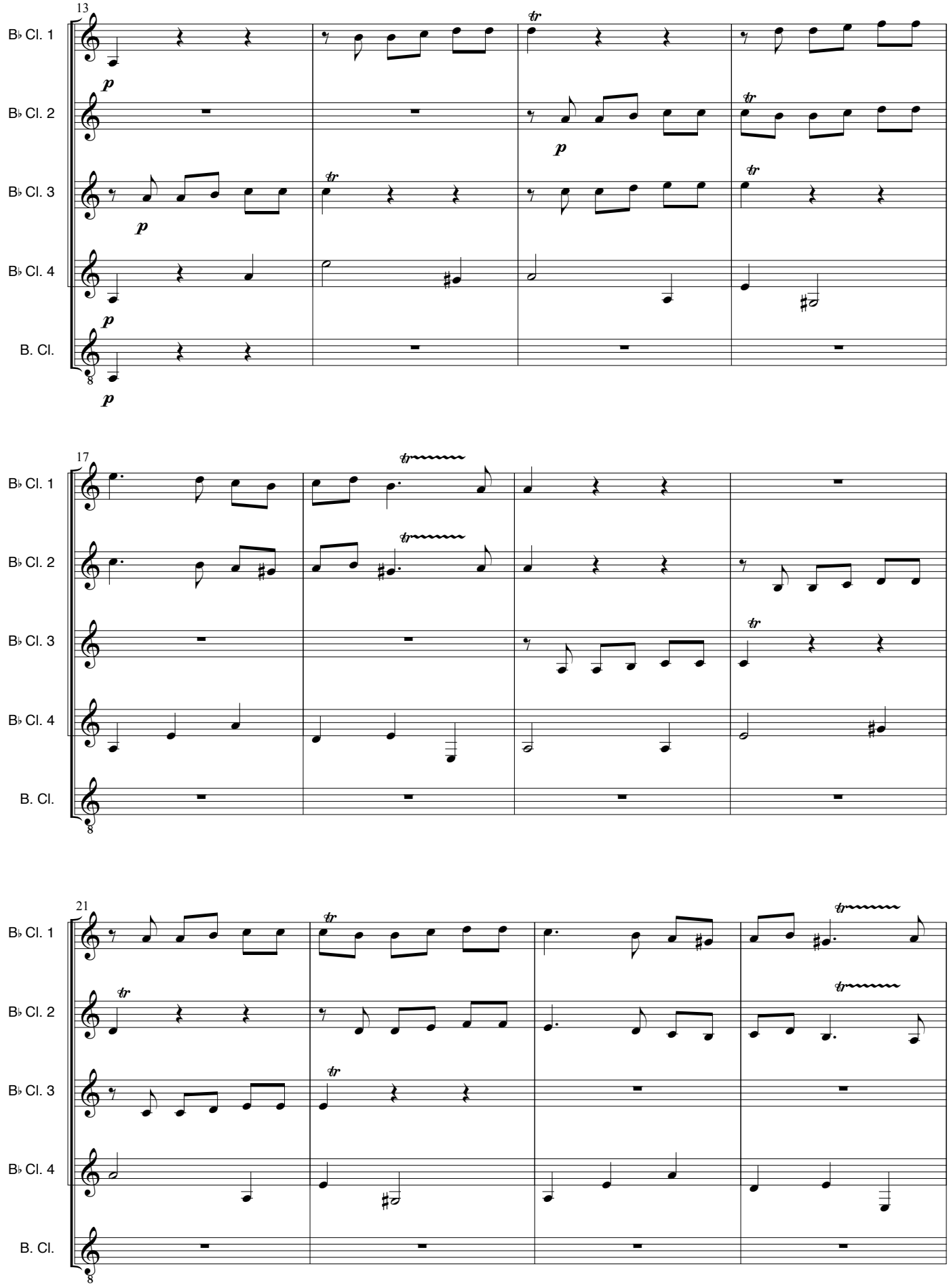
Antonio Vivaldi

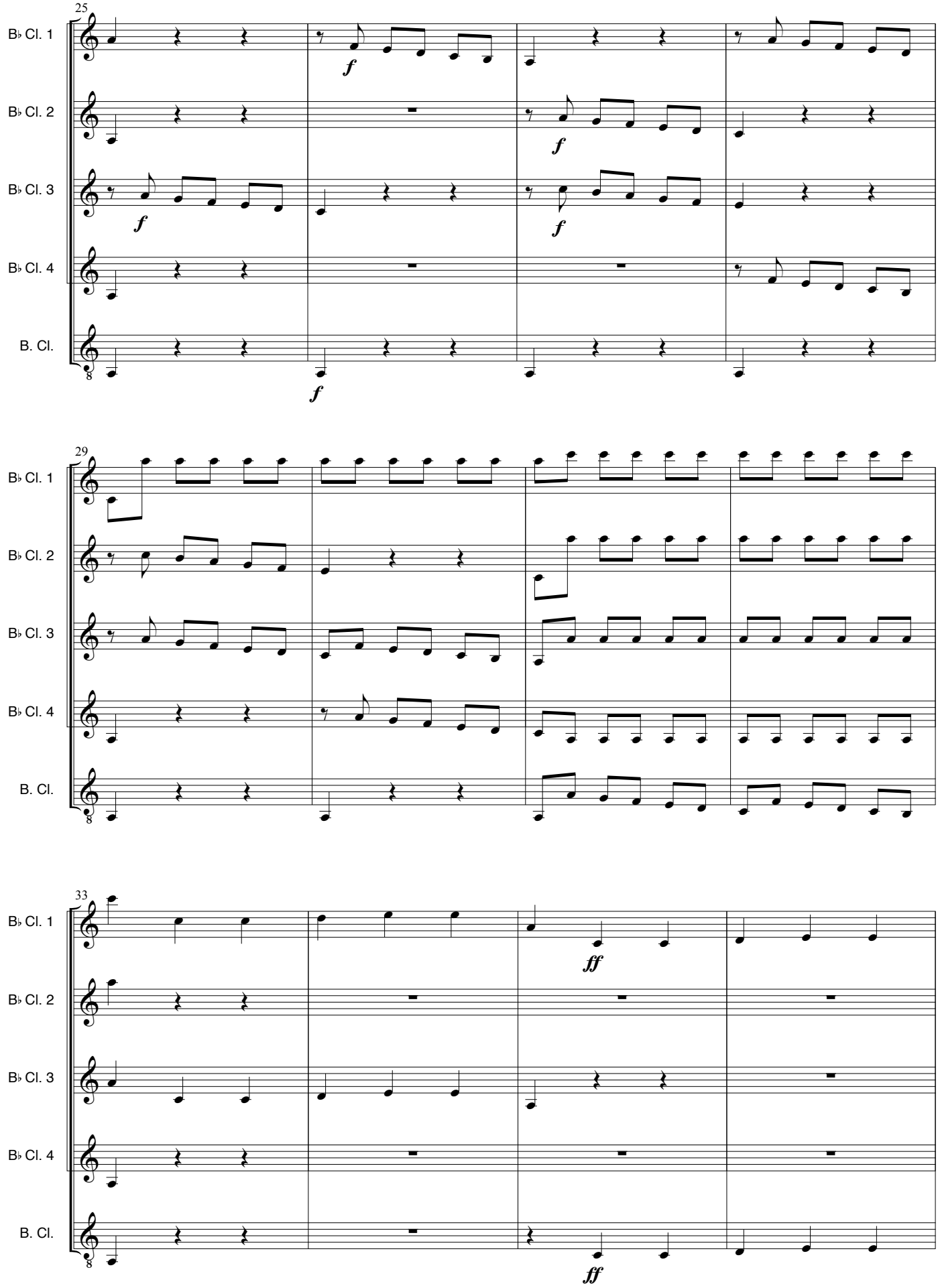
Allegro

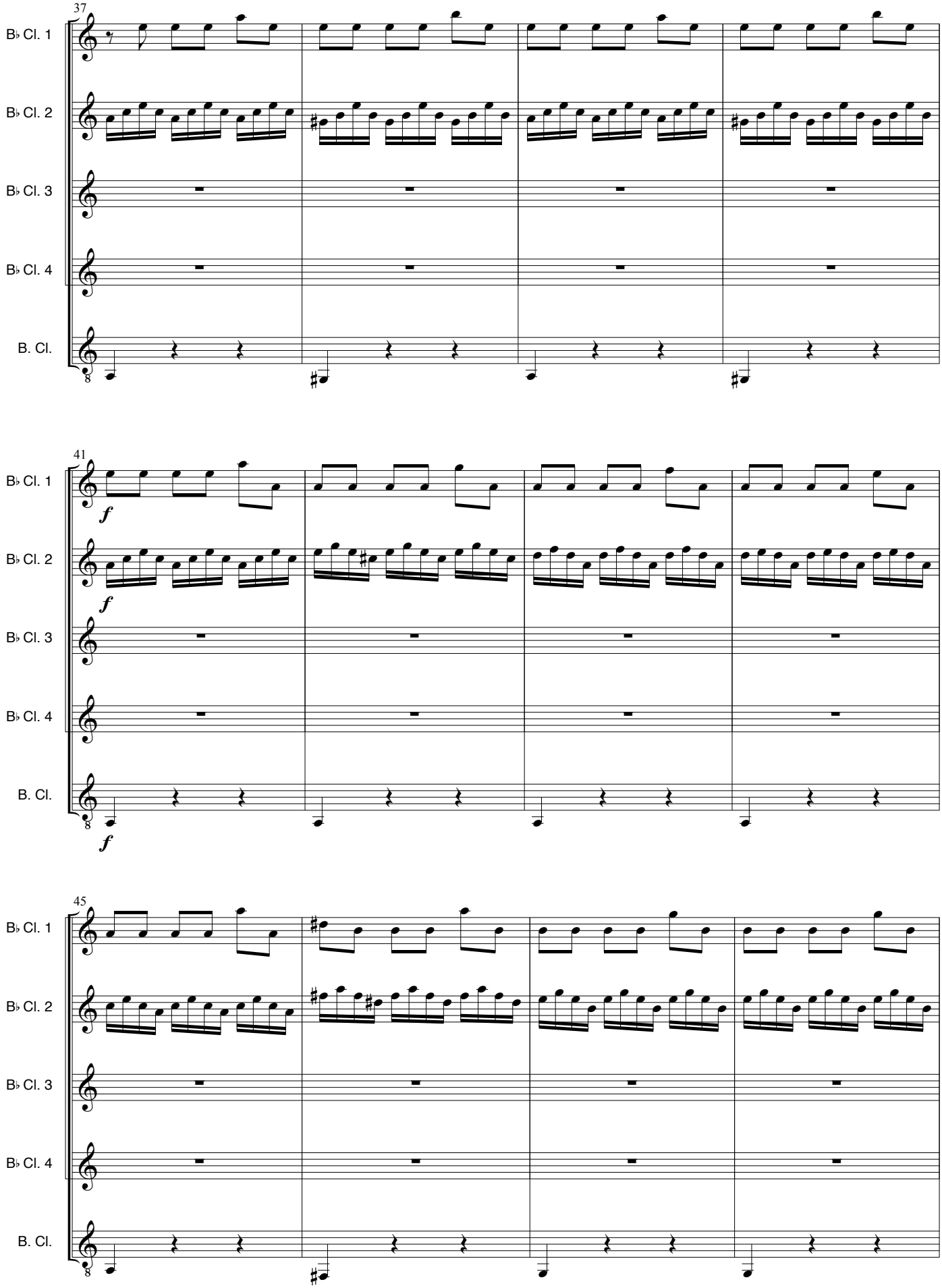


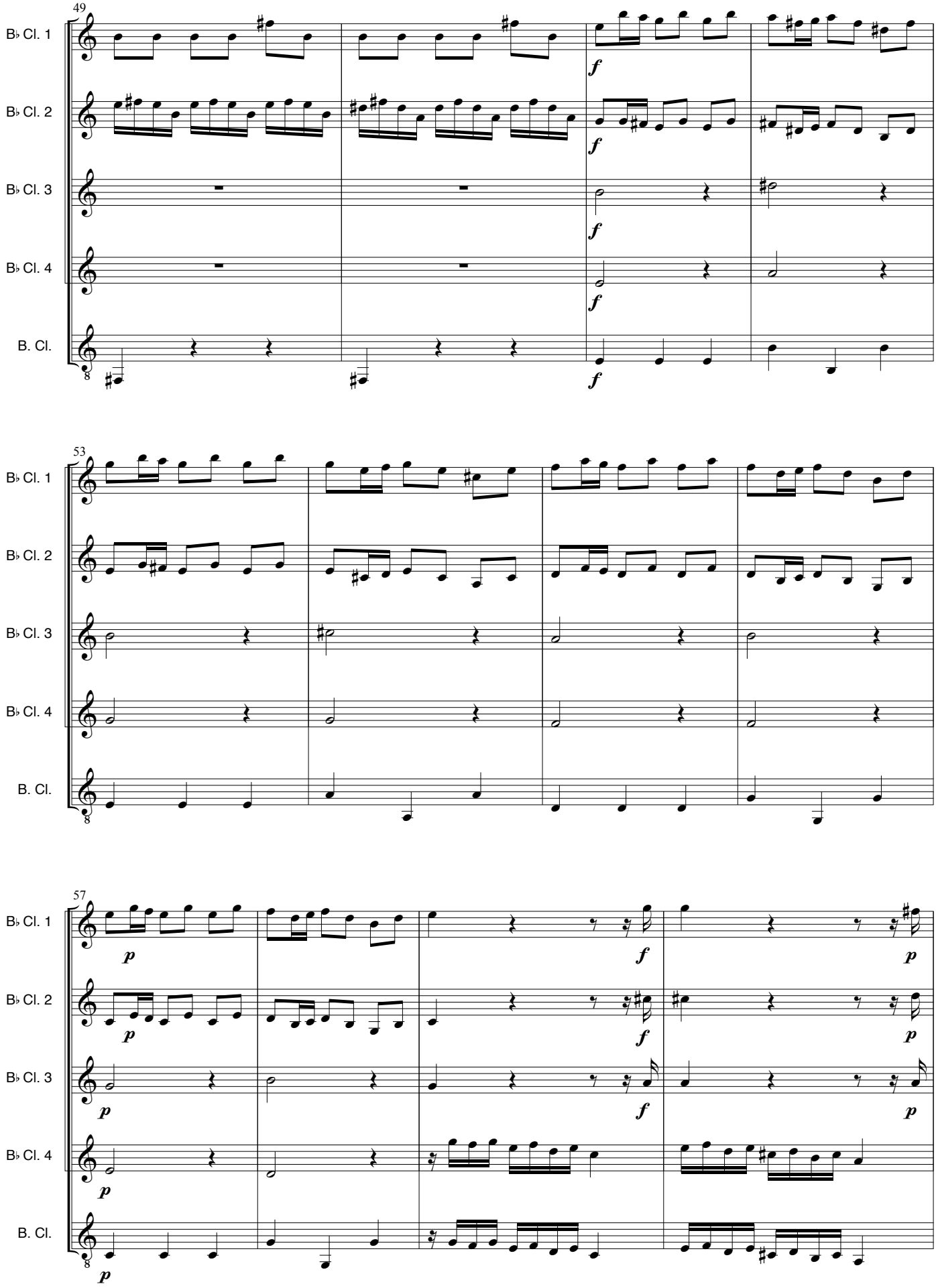


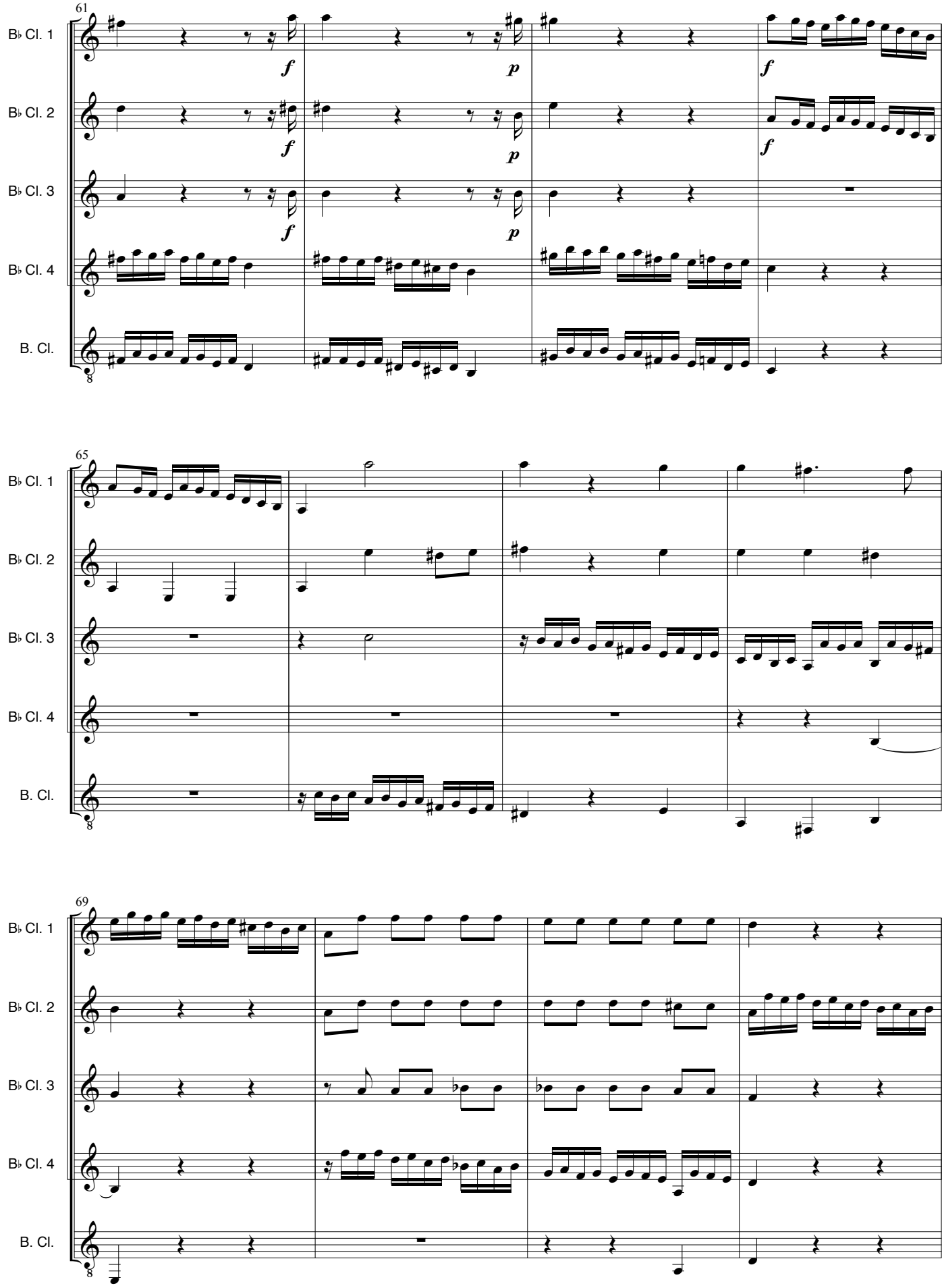


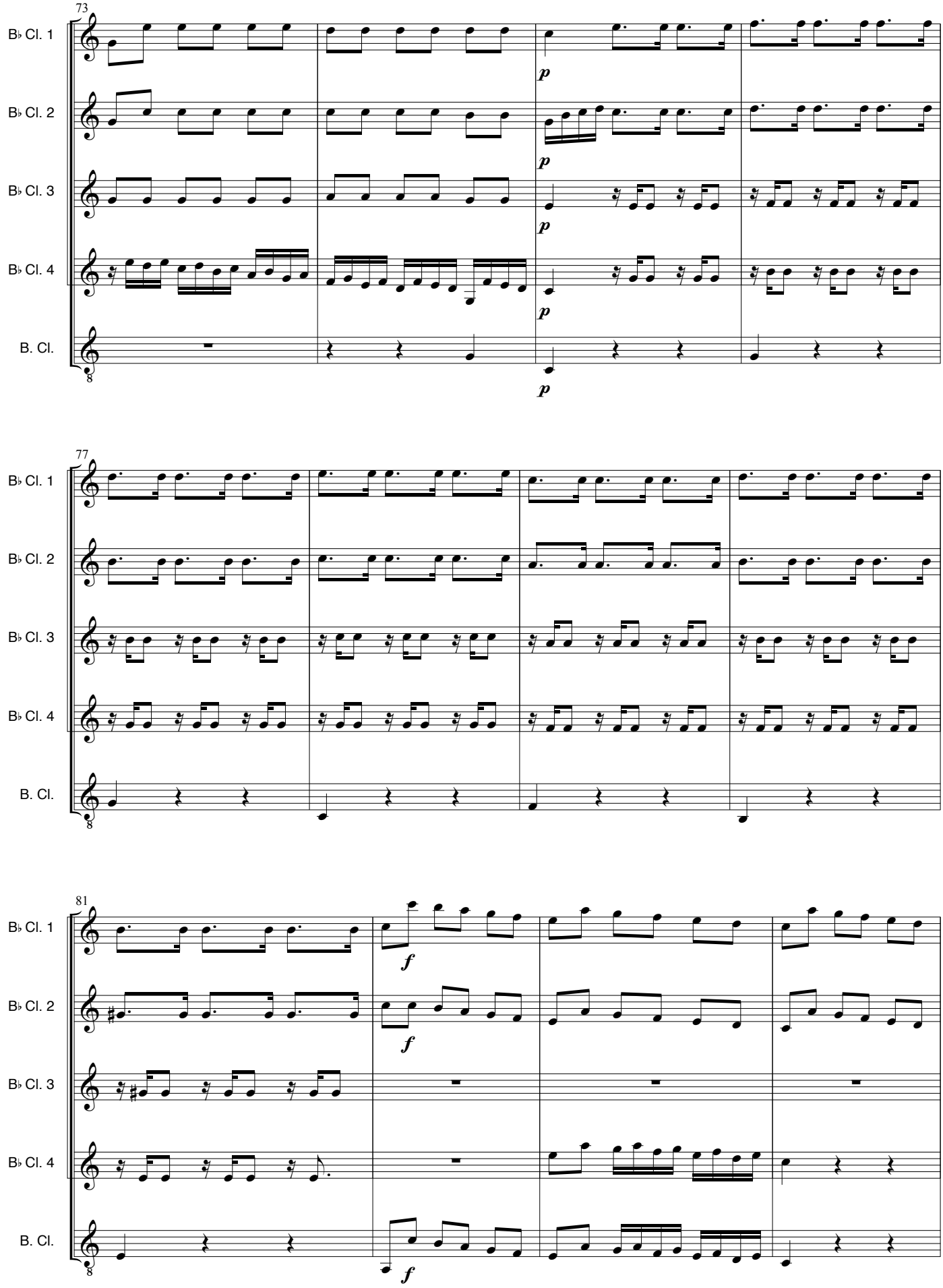

13
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
17
21

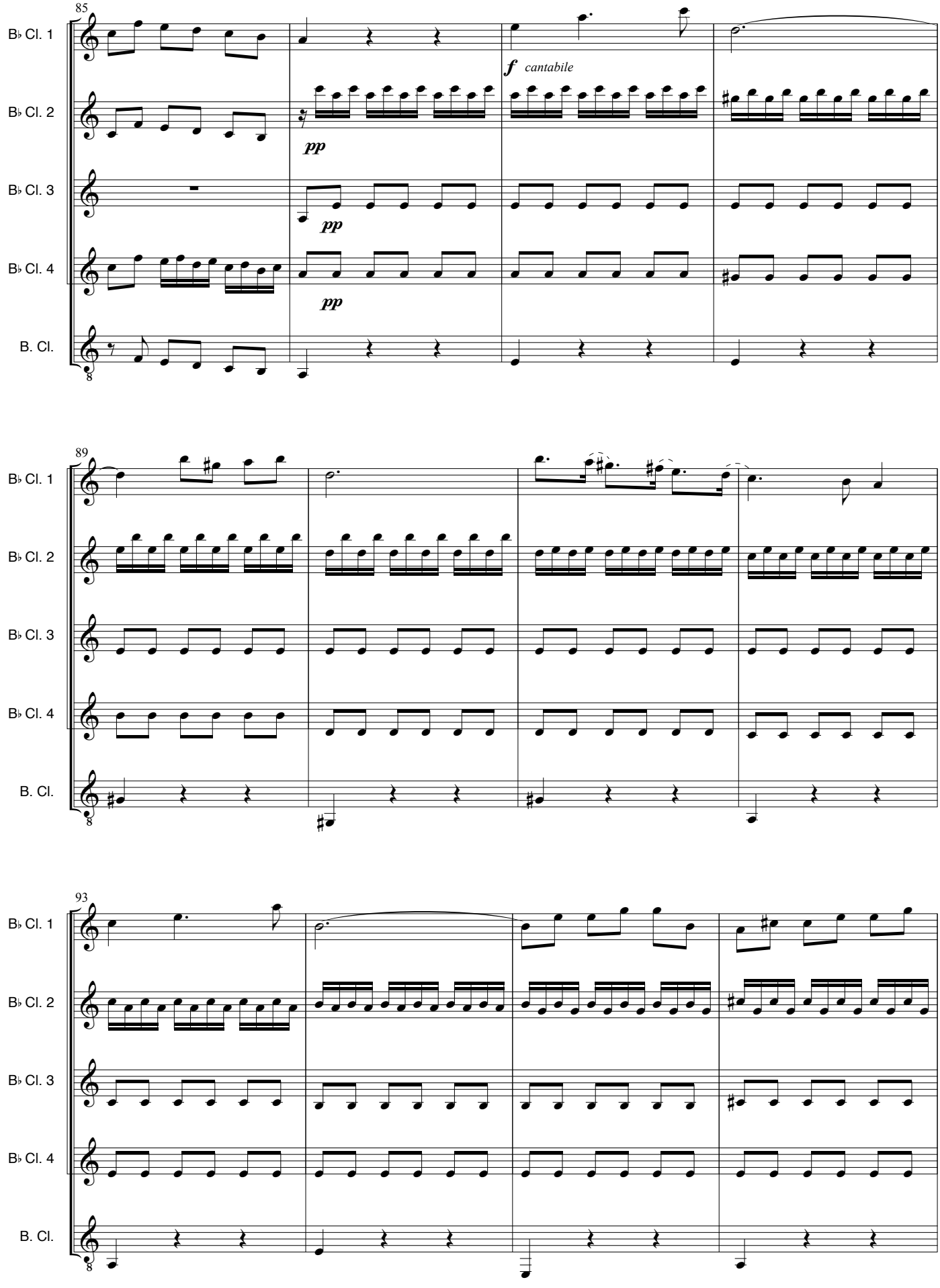

25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
29
33
ff

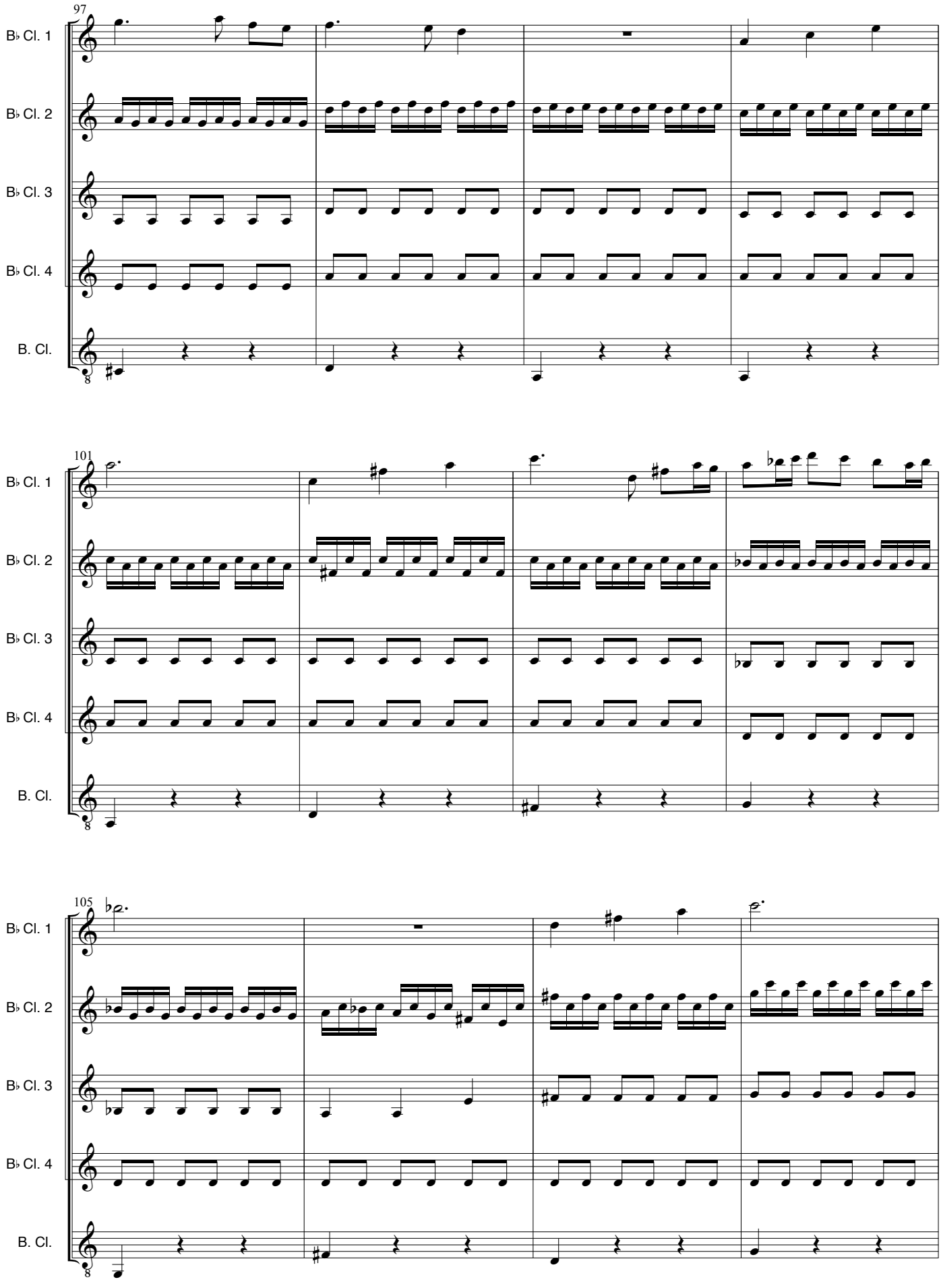

37
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
41
f
45

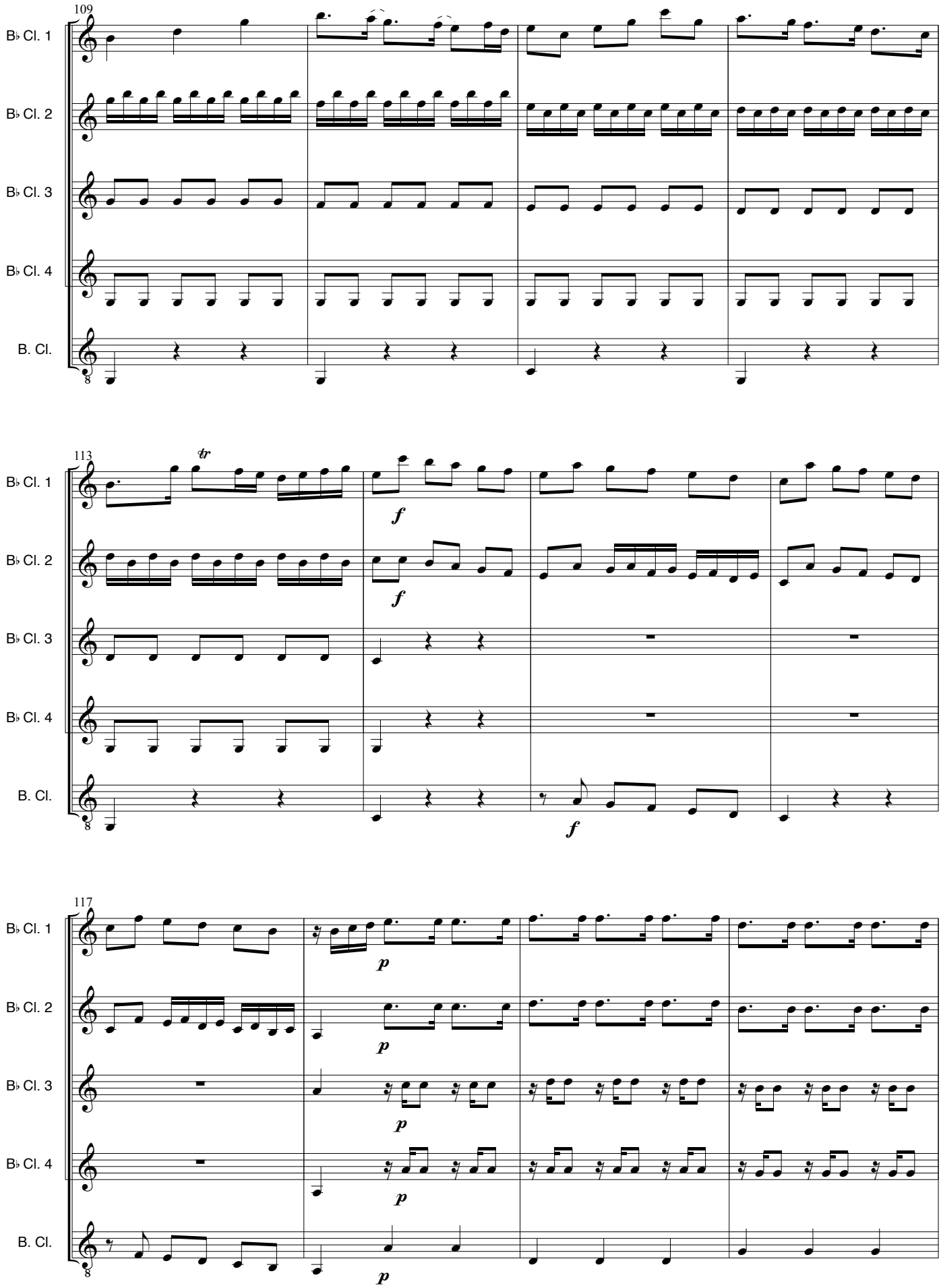

49
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
53
57
p

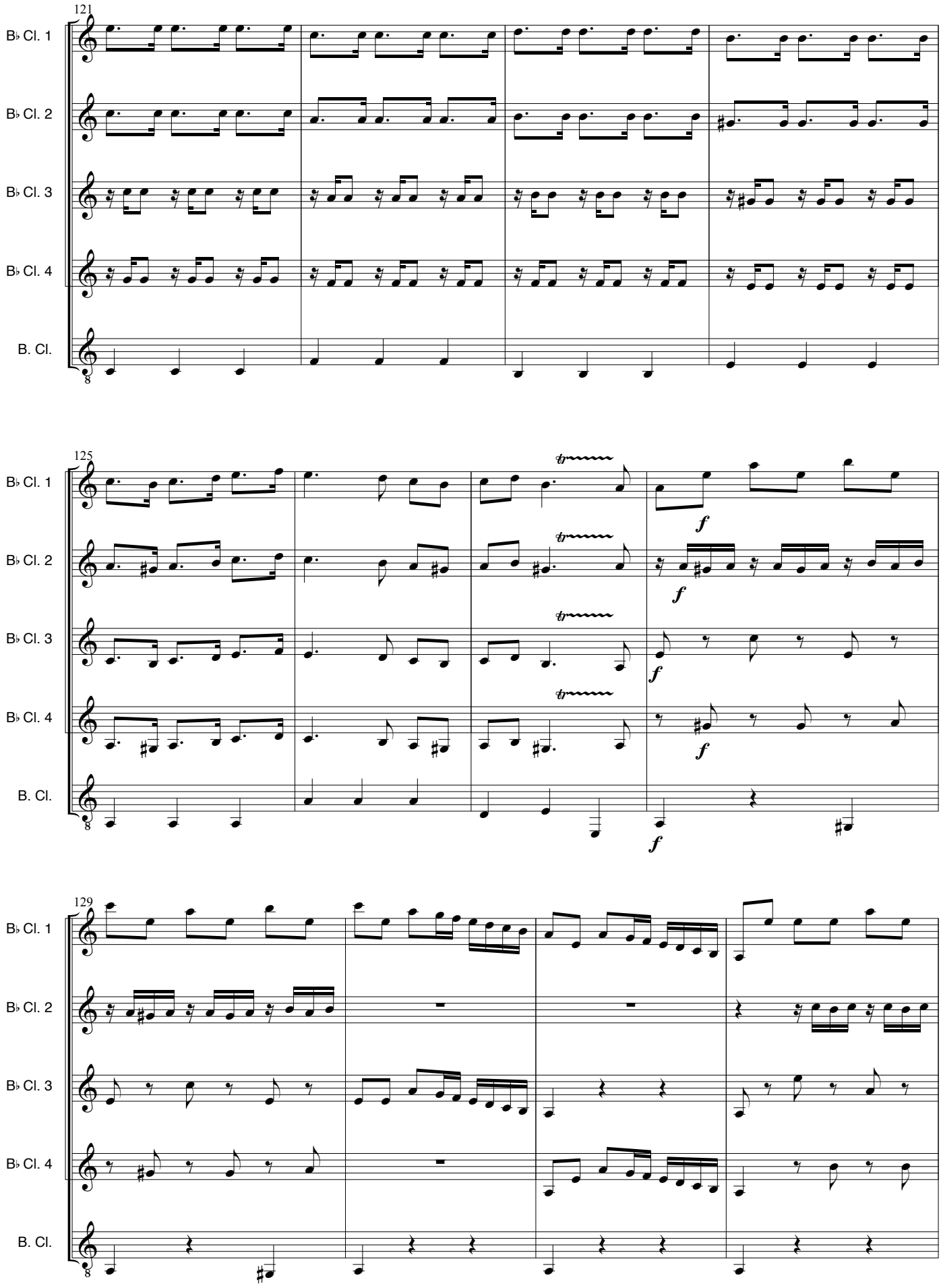

61
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f
p
f
p
f
p
f
65
69

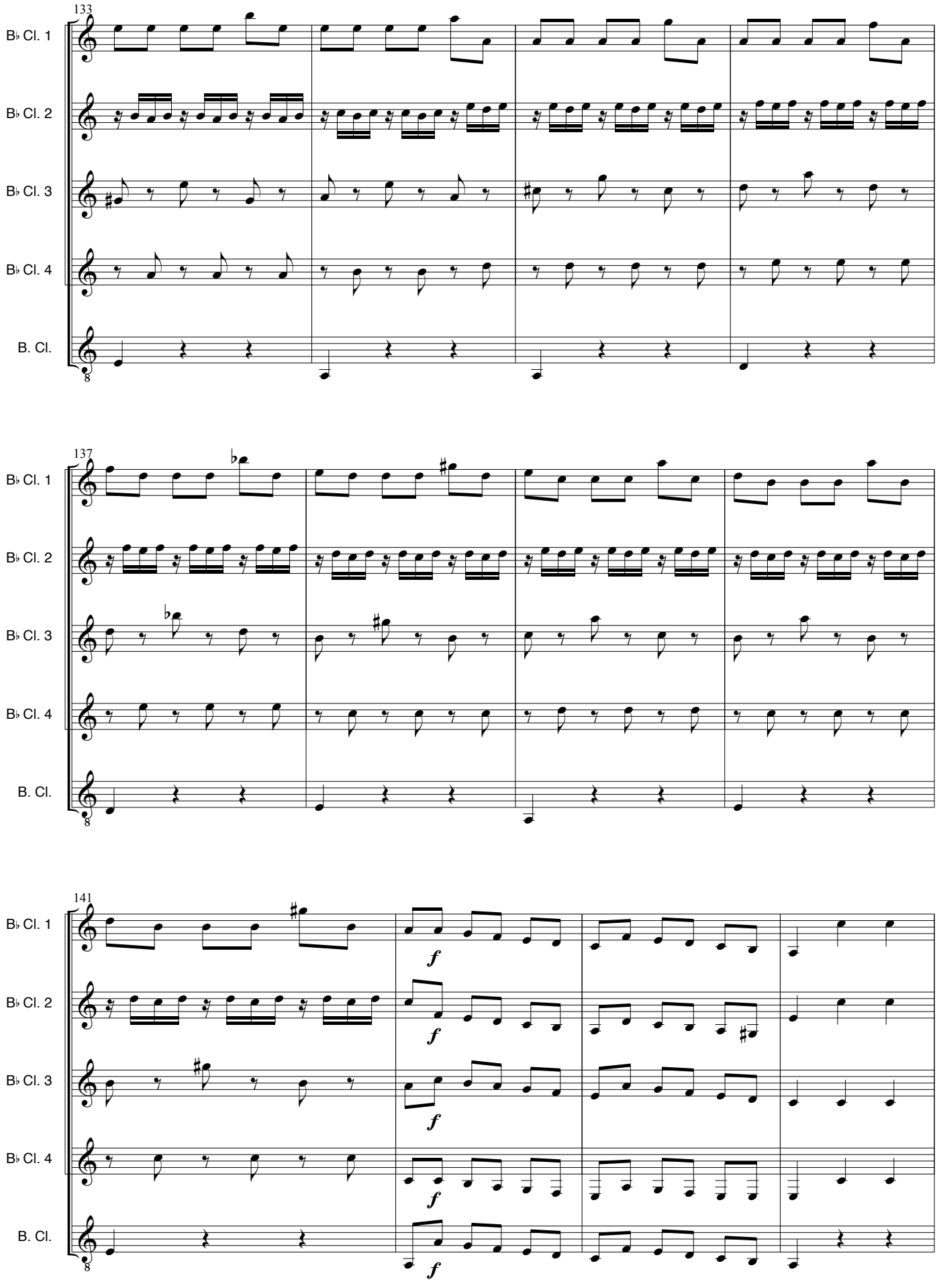

73
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
p
77
81
f

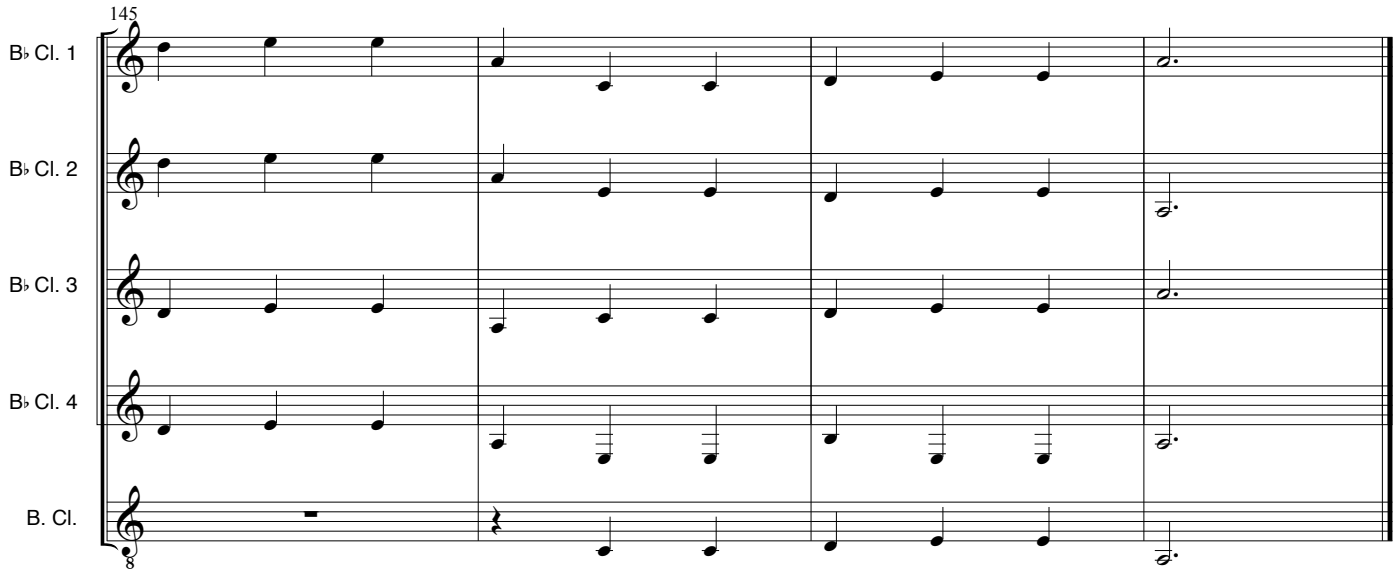

85
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f cantabile
pp
pp
pp
89
93


97
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
101
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
105
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.


109
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
113
tr
f
117
p


121
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
125
tr
f
129


133
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
137
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
141
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.
f


145
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Cl. 4
B. Cl.

Abstract

This work analyzes the relationship between the clarinet and the music of Antonio Vivaldi through the arrangements of five of his concerts.

In the first chapter a contextualization of the role of the clarinet is made, both in historical and musical terms, and of its relationship with Vivaldi and the Baroque repertoire.

The second chapter is historical, and describes the life and works of the composer, and the baroque period in music.

The third chapter is dedicated to the analysis of the concerts chosen to do the arrangements: concerts n. 1 and 2 Op. 10, concerts n. 7 and 12 Op. 8 and concert n. 8 Op. 3.

The fourth chapter explains in detail the process of writing the arrangements.

In appendix the scores of the five concerti.

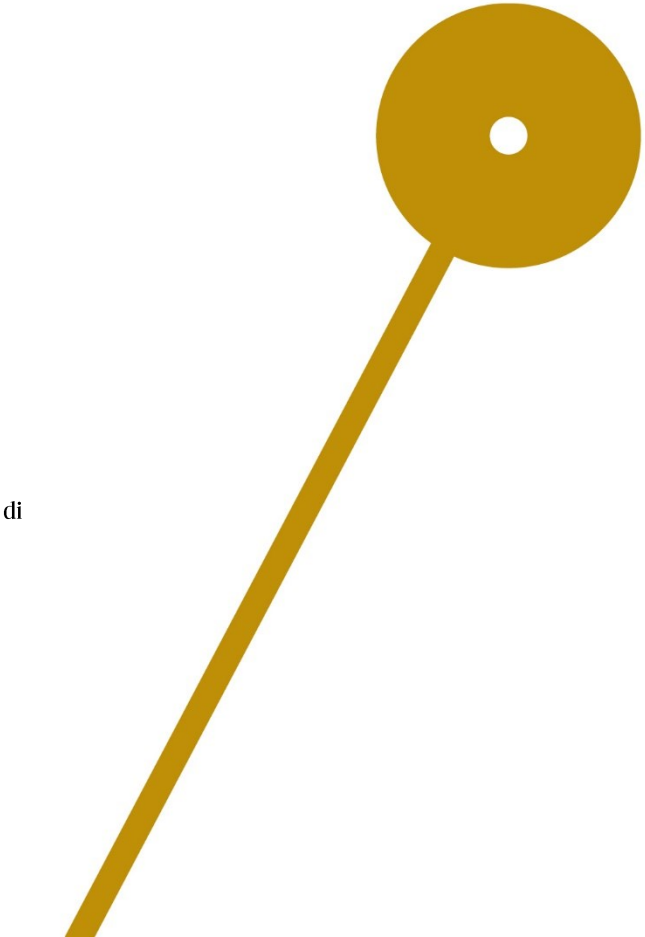
Keywords Clarinet; Vivaldi ; Concerti; Baroque; arrangements; clarinet quintet.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO – CLARINETE

5 Arrangiamenti di concerti di Vivaldi per quintetto di clarinetti

Silvia Cortini