



© 2025 Edizioni Musicali ACCADEMIA 2008

www.accademia2008.it

Il Clarinetto in Orchestra

Il caso di Giacomo Puccini

di Irene Tiberini

Stampato in Novembre 2025

Grafica copertina e impaginazione Matteo Lannutti

ISBN 979 12 59 836 28 1

Tutti i diritti sono riservati ed è vietata la
riproduzione anche parziale dei testi

Ed. Musicali Accademia2008

Via Arno 16, 67057 Pescina(AQ)

Tel 328 4854736

Webmail: info@accademia2008.it

Website: www.accademia2008.it

Questo testo affronta un tema che unisce la storia organologica dello strumento alla sua evoluzione sia per quello che attiene la funzione prettamente strumentale sia per quella espressiva e drammaturgica all'interno dell'orchestra operistica. L'autore con pazienza e dedizione ricostruisce l'evoluzione del clarinetto dalle origini settecentesche fino alla piena maturità del sistema Boehm evidenziando come esso abbia progressivamente conquistato una voce autonoma, capace di dialogare con il canto e con l'orchestra.

Il cuore del lavoro si trova però nell'analisi dell'universo di Giacomo Puccini, compositore dalla brillante scrittura orchestrale, padrone di ingegnosità formali e orecchio attento ai nuovi timbri strumentali. Infatti è proprio nelle partiture di Puccini che si evidenzia come il clarinetto si smarchi dall'essere solo strumento orchestrale, assurgendo a veicolo narrativo essenziale per esplorare le profondità dei suoi personaggi e l'interazione scenica.

Sia in Tosca, sia ne La Bohème o in Madama Butterfly, lo strumento si rivela parte integrante della costruzione emotiva, un soffio che amplifica il pathos, una voce che si intreccia con quella umana per rivelarne fragilità e passioni. L'uso di fonti inedite come carteggio e documenti d'epoca dimostra un'attenzione rara e conferisce all'opera uno spessore ulteriore.

Da semplice lettore, mi colpisce la chiarezza con cui la ricerca, pur mantenendo un impianto accademico rigoroso, riesce a comunicare la vitalità della musica e a trasmettere lo stupore che nasce dall'ascolto. Da persona affettivamente vicina all'autore, non posso non vedere, tra le righe, la dedizione, la sensibilità e l'amore che hanno reso possibile questo lavoro. Questo libro non è soltanto un contributo significativo agli studi su Puccini e sull'orchestrazione operistica ma anche la testimonianza di un percorso umano intellettuale che ho avuto il privilegio di accompagnare.

Calogero Palermo

*A mio figlio Tommaso Antonio,
che sia fonte d'ispirazione e dimostrazione
che con impegno e passione tutto è possibile.*

INDICE

INTRODUZIONE	4
L'evoluzione del clarinetto attraverso l'orchestrazione.	8
1.1 Il clarinetto di Denner tra Molter e Rameau	8
1.2 Da Gluck a Mozart.....	15
1.3 La tecnica del clarinetto Müller per Rossini.....	23
1.4 Bellini e la cantabilità del clarinetto	27
1.5 Berlioz e le fondamentali innovazioni dell'orchestrazione.....	30
1.6 Dal Metodo Müller al Sistema Böhm.....	35
1.7 Verdi e le nuove possibilità del clarinetto Böhm	37
1.8 Wagner e la nuova concezione dell'orchestra	41
1.9 Korsakov e Mahler: capisaldi dell'orchestrazione.....	44
1.10 L'orchestrazione a fine 800 e Giacomo Puccini.....	47
CAPITOLO 2	51
Puccini e il clarinetto: metodo compositivo, ricerca e confronti.....	51
2.1 Il carteggio inedito.....	51
2.2 Bohème.....	55
2.2 Madama Butterfly	59
2.4 L'esempio di Verdi, l'ispirazione della scuola francese ed il pensiero di Schönberg	63
2.5 La rottura con il passato e l'orchestrazione	67
CAPITOLO 3	74
Tosca ed il passo 'a solo' per eccellenza	74
3.1 Genesi dell'opera	74
3.2 Sardou e Puccini a confronto	77
3.3 La prima: esecutori, cast e recensioni	83
3.4 Orchestrazione	87
3.5 "E lucevan le stelle"	92
3.6 Il passo 'a solo' del clarinetto	106
CONCLUSIONI	116
BIBLIOGRAFIA, SITOGRAFIA, FILMOGRAFIA	119

INTRODUZIONE

Il tema principale affrontato in questa ricerca conduce da subito ad una domanda semplice ma legittima: perché il clarinetto? Parrebbe scontata la scelta di un'analisi approfondita riguardo l'utilizzo nei diversi stili di orchestrazione di questo strumento perché, essendo clarinettista, rappresenta tutta la mia carriera artistica; la realtà è invece molto più complessa. Mi sono avvicinata a questo strumento all'età di sei anni, rappresentava per me il mezzo per conseguire socialità e stringere nuove amicizie; non sapevo ancora che mi avrebbe poi portato ad una carriera strumentistica di alto livello, a tanti viaggi ed a collaborazioni con orchestre di spessore e direttori di grande personalità. Ma la comprensione vera delle potenzialità del mio strumento è cominciata – e non è affatto conclusa - con l'ingresso nella mia formazione di un nuovo insegnante, mentore e fonte inesauribile di ispirazione. Grazie al suo modo di concepire il clarinetto in orchestra ed alla naturalezza con la quale fonde il timbro dello strumento con l'amalgama di un impianto orchestrale, il mio approccio solistico è cambiato totalmente iniziando a scoprire così la potenzialità sonora ed emozionale che questo strumento riesce ad esprimere.

Era il 28 Giugno 2015 ed il Maestro Calogero Palermo suonava il suo ultimo "Lucevan le stelle" al Teatro dell'Opera di Roma. L'emozione, la tristezza, la gioia, la paura, l'amore per la musica e le vicende che hanno portato a quest'ultima esecuzione ha pervaso immediatamente tutto il teatro, che ha colto l'unicità di quel momento non solo per il solista, ma anche per gli altri musicisti presenti in sala. Attraverso il clarinetto il sentimento di un solo uomo è arrivato ad una moltitudine di persone con una intensità magica che ha tenuto col fiato sospeso tutta la sala, prima di esplodere in un unico fragoroso e interminabile applauso pregno di commozione e riconoscenza.

Come è stato possibile realizzare questa alchimia? Quanto merito ha lo strumentista? Quanto le note scritte? È stato solo grazie a Puccini che il messaggio è potuto arrivare così intensamente? E se fosse così, perché Puccini ha scelto proprio il clarinetto per il

In quello stesso periodo il clarinetto ebbe un'ennesima grande evoluzione meccanica: l'idea di separare il bocchino dal resto del corpo si faceva sempre più importante e al materiale già utilizzato (il bosso) si accostò l'*ebano*³³. Spronato da un'altra amicizia compositore-esecutore anche Carl Stamitz³⁴ compose ben 12 concerti per il suo clarinettista Joseph Beer; questi era un trombettista tedesco che, trasferitosi a Parigi, decise di imparare a suonare il clarinetto divenendone presto un abile esecutore. Pare si debba proprio a lui il passaggio evolutivo successivo che consistette nell'aggiunta di una quarta (fa#-do#) e quinta (sol#-re#) chiave che permettevano di facilitare passaggi prima quasi impossibili, non risolvendo però ancora completamente i problemi di diteggiature più complesse.

Il clarinetto stava cominciando a prendere una forma e una dimensione importante rispetto a quella dello chalumeau e si trovò quindi necessario suddividere il corpo dello strumento in 5 parti componibili tra loro grazie a innesti di cotone.³⁵ Nella parte esterna,

³³ L'ebano è un legno duro, compatto e scuro che si ricava da diverse specie di alberi del genere *Diospyros*, della famiglia delle *Ebenaceae*. Con lo stesso termine vengono erroneamente chiamati così anche altri legnami. È un legno nero pregiatissimo e pesante, resistente alle muffe e viene spesso venduto a peso. Viene impiegato per applicazioni di particolare impegno, dalla falegnameria fine e dai mobili di pregio, alle sculture, per oggetti di uso quotidiano come bastoni da passeggio (più di rado), all'arredamento, ai rivestimenti di lusso, agli strumenti musicali, agli scacchi. È tra le specie protette dalla Convenzione sul commercio internazionale delle specie minacciate di estinzione.

³⁴ Carl Stamitz (1745 – 1801), è stato un violinista, violista, compositore e violista d'amore tedesco di origine ceca, esponente del Classicismo. Figlio di Johann Stamitz, Carl è attualmente una delle figure meglio conosciute della seconda generazione di compositori che erano attivi alla corte dell'elettore palatino di Mannheim durante gli anni sessanta del Settecento. Egli seppe rendere più raffinati gli indirizzi artistici del padre non ancora pienamente maturi. La sua vena melodica si denota nell'attenta scelta di raggruppamenti di temi assai gradevoli.

³⁵ Il clarinetto contemporaneo è ad ancia semplice ricavata da una canna di bambù; l'ancia è sorretta da una legatura, anche detta fascetta che la mantiene saldamente agganciata al bocchino (o becco) e vibrando produce la colonna d'aria che produce il suono. Montato al bocchino troviamo il barilotto che, in base alla sua lunghezza e larghezza di cameratura interna, definisce l'intonazione dello strumento permettendo di modificarla leggermente in base alla sua posizione rispetto al becco; in seguito abbiamo il corpo centrale, formato da due metà, quella superiore e quella inferiore che determinano l'altezza della nota mediante la tastiera; infine, la campana che proietta il suono in maniera corretta. L'imboccatura, ovvero il modo con cui si tiene lo strumento in bocca, si è evoluta nel tempo in base anche alle varie modifiche dello strumento stesso. Nel periodo di prima diffusione come già detto l'ancia era rivolta verso l'alto, in seguito la posizione dell'ancia venne spostata verso il basso con il labbro tra i denti e l'ancia stessa, mentre i denti di sopra poggiano direttamente sul becco, diventando così la posizione definitiva utilizzata oggi.

Scena del Duetto

The musical score is for a duet scene, likely from an opera. It is written for a clarinet in B-flat major, indicated by the key signature and the 'in Sib' marking. The tempo is 'Maestoso'. The score includes various musical markings such as 'ten. assai', 'a piacere', 'di forza', 'sostenute a piacere', 'in tempo', 'stent.', 'di forza ed a piacere', 'lento', 'lunghissima', 'un po' sosti.', 'tr.', 'ten.', 'in tempo', 'Recitativo Deserto è il', 'Primo Tempo', 'luogo.', and 'p'. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 12, 16, 19, 22, 26, 28, 37, and 43 marked. The score ends with a double bar line and a final measure.

Nel solo dei *Capuleti e Montecchi* si può notare fin da subito la propensione di Bellini a donare al solo orchestrale per clarinetto un aspetto a tutti gli effetti di recitativo. In un qualche modo questo ricorda l'utilizzo che poi Puccini ne farà in *Tosca*, certamente con una tecnica compositiva e soprattutto con un'orchestrazione di gran lunga più avanzata e completa. Ma ci troviamo senza dubbio di fronte ad una sorta di 'antenato' del solo pucciniano, ispirato dal classicismo e lontano anni luce dallo stile compositivo del compositore toscano, ma certamente fonte di ispirazione per un nuovo modo di interpretazione degli strumenti a fiato in orchestra.

1.5 Berlioz e le fondamentali innovazioni dell'orchestrazione

Hector Berlioz (1803-1869) rappresenta senza dubbio il compositore che più di tutti ha segnato un punto di svolta tra i modelli orchestrativi del periodo classico e quelli che poi diventeranno i capisaldi del romanticismo, fondando le basi dell'orchestrazione moderna e di una concezione decisamente evoluta dell'impianto orchestrale. Berlioz non era solo compositore ma anche critico, poeta, scrittore e teorico, le sue conoscenze ed il

Le prime composizioni lucchesi di Puccini testimoniano la sicurezza del compositore nell'affrontare le formazioni orchestrali della provincia. Uno sguardo più dettagliato all'interno della scrittura è fornito dalle due composizioni orchestrali che Puccini scrisse mentre studiava con Bazzini e Ponchielli⁸⁸ al Conservatorio di Milano. Il Preludio sinfonico in la maggiore di Puccini (1882) inizia nell'emblematica tonalità del preludio di Lohengrin, ma proietta il mondo sonoro di Wagner in un ensemble più piccolo con doppi legni, ma con una normale strumentazione a quattro corni⁸⁹. L'ottavino è utilizzato esclusivamente come ottava di accoppiamento al primo flauto, mentre il secondo oboe si alterna con il corno inglese, in modo che la sezione dei legni rimanga generalmente a due voci. L'inizio del movimento dimostra la gestione ineccepibile delle peculiarità della sezione dei legni nel pianissimo; morbide note di corno sostengono la transizione del secondo clarinetto in una posizione scomoda, mentre l'uso del secondo oboe è ben mascherato dalla nota del corno. Il fatto che le battute iniziali dell'opera contengano una complessa miscela di influenze musicali è testimoniato dal felice accostamento dei modelli compositivi di Wagner e Massenet; il tema lirico degli archi è ovviamente ispirato al secondo tema dell'ouverture de *Le roi de Lahore* di Massenet⁹⁰, opera che

⁸⁸ Amilcare Ponchielli (1834-1886) partecipò alla sfida avviata in Italia dal confronto con l'opera europea proponendo un genere di melodramma basato sul canto, secondo il modello italiano, ma al contempo capace di metabolizzare gli influssi della musica francese e tedesca, operistica e strumentale. Ignorato per quasi vent'anni poi assunto all'improvviso al rango di primo compositore d'Italia, fu altrettanto rapidamente relegato ai margini della storia della musica dopo l'avvento dell'opera verista. Unica opera a restare in repertorio fu *La Gioconda*, grazie al favore che il pubblico continuò a tributarle. Dal 1876 ricoprì il ruolo di insegnante di composizione presso il Conservatorio di Milano.

⁸⁹ M. Elphinestone, *“Le prime musiche sinfoniche di Puccini. Quanto ne sappiamo”*, «Quaderni pucciniani», III, 1992, SS. 115-62

⁹⁰ Jules Massenet (1842-1912) è stato un compositore, pianista e organista francese di epoca romantica, maggiormente noto come autore operistico. Quelle messe in scena più spesso sono *Manon*, *Werther* e *Thaïs*. Lo stimolo della competizione che si venne a creare per la prima opera ebbe gran peso sul lavoro creativo di Puccini (che conosceva *Manon* solo dalla lettura dello spartito) e per differenziarsi nei teatri scelse di chiamare *Manon Lescaut* la sua opera. Secondo Carner «la *Manon* di Massenet è un capolavoro, quella di Puccini no» (Carner, p. 441). La frase di Puccini a Praga mostrava il perché non temesse il confronto sulla base del soggetto: «[Massenet] la sentirà da francese, con la cipria e i minuetti. Io la sentirò all'italiana, con passione disperata». Questa frase è dimostrativa del rapporto tra i due compositori e di quanto stima e competizione si mischiassero creando una miscela unica.

aspetto che contraddistingue il melodramma. Ad esempio, prendendo in esame la partitura di *Tosca*¹³⁴ a pagina 196, si può notare come dal piano inferiore si sente suonare una piccola orchestra per la festa, Scarpia canta sulla musica suonata dai musicisti interni fornendo valore e credibilità alla musica udita all'interno dell'opera stessa, avvalorando quindi la credibilità del suono udito sia dal protagonista che dal pubblico rendendolo così estremamente reale. Allo stesso modo a pagina 314 troviamo nelle parole di Scarpia, impegnato a sedurre *Tosca*, la descrizione del cammino verso la morte dei condannati che vengono ancora meglio descritti da una sorta di marcia militare e funebre nel contempo dell'orchestra; successivamente nel primo atto a pagina 187/188 nel momento più alto a livello religioso in cui tutto il popolo intona il *Te Deum*, sempre Scarpia pronuncia le parole "*Tosca mi fai dimenticare Iddio!*" che vanno a contrapporsi nettamente al momento sacro dell'opera ma nel contempo a mischiarsi drammaturgicamente in maniera efficacissima ad essa. (esempio 1)

¹³⁴ *Tosca* in full scores Dover Publications, Inc. prima pubblicazione 1992 integrale ripubblicazione dell'edizione Italiana originale 1900 [i successivi esempi verranno presi dallo stesso spartito].

corso dell'intera opera composto da ricordi e di attaccamento alla vita, di un amore terreno condannato a finire ed infine alla consapevolezza della fine imminente.

ARIA

La *romanza*¹⁷⁴ si presenta come conseguenza naturale dell'introduzione fino ad ora ascoltata: il clarinetto solo propone in maniera integrale il *Tema A* in Si minore (relativa minore del precedente Re maggiore), il quale verrà poi ripreso perfettamente dal tenore nella seconda strofa dell'aria e si articola in due momenti strettamente correlati tra loro ma in netto contrasto sul piano sinestetico-simbolico.

Questo passaggio denota in maniera evidente l'attenzione che Puccini dedica all'utilizzo dei timbri¹⁷⁵ come espressione di cambiamenti: modificando la strumentazione l'ascoltatore intuisce inconsapevolmente che qualcosa sta cambiando.

Esaurita l'introduzione, nella quale non è mai stata presente una definita stabilità armonica, l'autore (bat.51 - 53) rallenta la scrittura fino a giungere alla sospensione vera e propria di un tempo che, fino ad ora, non ha mai concesso momenti di riflessione interiore. Come già detto, tra battuta 50 e battuta 53, la tonalità subisce un'esasperazione cromatica per poi arrivare ad una precisa stabilità e certezza armonica a battuta 53, che si contrappone all'estrema mobilità precedente; ciò che dona ancor più certezza è di nuovo un cambio di timbro: un arpeggio su tre ottave della nuova tonalità che viene affidato all'arpa. Quindi il rallentamento delle parti, la raggiunta stabilità

¹⁷⁴ La *romanza*, come forma di composizione musicale, è da considerarsi sotto tre aspetti distinti: vocale da camera, operistica e strumentale, con un carattere generale comune fondato sulla cantabilità melodiosa e patetica.

¹⁷⁵ Qualità del suono che permette di distinguerne la frequenza o l'altezza. Il timbro rappresenta quell'attributo della sensazione uditiva che consente all'ascoltatore di identificare la fonte sonora, rendendola distinguibile. Il timbro, dunque, è la qualità di un suono, si può dire che è il particolare profilo o carattere distintivo di un suono emesso da una voce o strumento musicale.

Carteggi

Giacomo Puccini. Epistolario, a cura di Giuseppe Adami, Mondadori, Milano 1928 (rist. 1982)

Carteggi Pucciniani, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958.

Puccini com'era, a cura di Arnaldo Marchetti Milano, Edizioni Curci, 1973.

Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl, a cura di Simonetta Puccini, Emme Edizioni, Milano 1981.

Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini, a cura di Simonetta Puccini e Michael Elphinstone, in "Quaderni Pucciniani", n. 4 (1992).

Trenta lettere inedite di Giacomo Puccini, a cura di G. Adami, Milano, Mondadori, 1928.

Puccini com'era, a cura di A. Marchetti, Milano, Curci, 1973.

Sette lettere di Puccini a Giulio Ricordi, Ross, Peter e Schwendimann-Berra, Donata, «Nuova rivista musicale italiana», XIII, 1979

«Caro Ferruccio...». *Trenta lettere di Giacomo Puccini a Ferruccio Giorgi*, Biagi Ravenni Gabriella e Buonomini Daniela, Lucca, LIM, 1997

Giacomo Puccini. Epistolario I. 1877-1896, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Leo S. Olschki, 2015

Giacomo Puccini. Epistolario II. 1897-1901, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Leo S. Olschki, 2018

Storia della musica

Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra, a cura di A. Chegai F. Piperno a. Rostagno E. Senici, Carocci editore, 2017.

Un grazie non sarà sufficiente per l'aiuto e gli insegnamenti che il Maestro Nicola Gaeta mi ha regalato in questo lungo periodo: la pazienza, le spiegazioni ed i preziosi consigli quantomeno vitali sono stati indispensabili per la riuscita di questo lavoro.

Grazie ai Maestri Roberto Rossi, Aron Chiesa, Gianluca Sulli e Massimo Ricci per il loro contributo nel condividere con me importanti esperienze orchestrali e competenze tecniche che solo un vero orchestrale può regalare.

Un grazie speciale alla immancabile disponibilità ed affetto del Maestro Calogero Palermo, l'ascolto della sua ultima Tosca ha decisamente lasciato in me un ricordo ed un'emozione talmente profondi da ispirare questa tesi e la sua costante presenza nella mia vita mi rende ogni giorno più ricca e fortunata.

Un grazie specialissimo a Maria Maggio per il sostegno, l'aiuto, i consigli e le idee regalatemi in questi anni che ci hanno unite ancora di più.

Menzione speciale per i miei compagni di viaggio Sofia, Chiara e Salvatore che hanno condiviso con me questa esperienza e che mi hanno insegnato tanto e stimolata a fare meglio: le nostre videochiamate di gruppo resteranno momenti indelebili e divertenti conservati nel mio cuore.

Grazie a Caterina per le dritte bibliografiche, a Debora per l'aiuto pratico, ad Alfonso per aver ovviato alle mie difficoltà ed a Matteo, cognato sempre presente e disponibile ad ovviare alle mie crisi tecniche.

Grazie ad Angela, sorella e presenza costante della mia intera vita ed a Simona e Silvia per il loro affettuoso sostegno e incoraggiamento in ogni passaggio di questo percorso.

Grazie a zio Mario e zio Tonino per l'aiuto l'uno per la ricerca e il secondo per le faticose traduzioni.

Un grazie davvero dal cuore a Michela, per la pazienza ed il tempo dedicato a revisionare, convertire e sopperire alla mia inesperienza informatica: questa tesi non sarebbe mai esistita senza di te.

Grazie infine alle persone più preziose della mia esistenza: grazie a Berardo per la sua comprensione, per assecondare sempre ogni mia pazzia e per avermi regalato Tommaso Antonio, fonte d'ispirazione di questo percorso e grazie infine ai miei genitori Antonio e Gabriella e a mio fratello Saverio, perché dopo tanti anni sono ancora e come sempre lì a sostenermi e ad incoraggiarmi in ogni scelta della mia vita.