



Ritrovata una sonatina per chitarra di Carulli nella biblioteca del Casella

Sonatina di Carulli per chitarra

di Mario Torta

Pubblichiamo una sonatina inedita per chitarra di Carulli accompagnata dal profilo dell'autore, che spopolò a Parigi, e da una scheda sulla sonata medesima. Il cui manoscritto, di bella fattura, secondo il più noto studioso italiano dell'opera di Carulli, potrebbe essere stato confezionato agli inizi dell'Ottocento a Napoli

Ferdinando Maria Meinrado Francesco Pascale Rosario Carulli (questo il nome completo) nacque a Napoli il 9 febbraio 1770 da Michele Carulli e Patrizia Federici, entrambi non musicisti, di condizione benestante. Secondo le fonti biografiche ottocentesche, Ferdinando fu affidato all'insegnamento di un dilettante ecclesiastico che gli impartì lezioni di teoria e violoncello. In un breve volger di tempo però, si dedicò con slancio allo studio della chitarra da autodidatta, seguendo la sorte di molti suoi compagni d'arte, spesso provenienti da altri strumenti (come Mauro Giuliani, dagli identici esordi violoncellistici).

È lo stesso Ferdinando a dircelo nella "Lettera dell'Autore a Suo Figlio", tratta dal Metodo Completo op. 27a (1810 o 11):

"Non posso assicurarti, mio caro amico, che il mio modo di suonare sia il migliore, ma ti dirò soltanto che l'ho formato dopo un lavoro assiduo di ventiquattro anni [...]."

Diventato presto celebre anche fuori del Regno e nonostante i considerevoli successi raggiunti, Carulli abbandonò Napoli trentenne, per emigrare nell'area centrosettentrionale d'Italia. Soggiornò sicuramente anche a Livorno, dove nel 1801 nacque il figlio Gustavo (che diventerà musicista di una certa rino-

manza e docente al Conservatorio di Parigi), frutto della sua unione con la francese Marie-Joséphine Boyer, conosciuta a Napoli. Carulli, sull'esempio di tanti altri conterranei, decise di valicare le Alpi per imprimere una svolta decisa alla sua carriera. I primi segnali di contatti con l'estero risalgono agli inizi del XIX sec. con alcune sue edizioni tedesche, ma si fanno più frequenti nel 1807, quando vennero alla luce le prime stampe austriache. Vienna fu molto probabilmente l'iniziale approdo fuori d'Italia, ma crediamo per non più di un anno: forse motivi familiari oppure l'inevitabile concorrenza con Mauro Giuliani (altro padre fondatore della moderna chitarra da concerto, assieme allo spagnolo Fernando Sor), ivi residente e saldamente inserito, non lo dovette incoraggiare a restare più di tanto. A partire dall'aprile 1809 si stabilì infatti a Parigi per restarvi per sempre. Più di qualsiasi altra città al mondo, Parigi poteva realizzare le sue aspirazioni: editoria, concerti, ama-



tori, ricchi committenti e allievi, nonché il favorevole clima filoitaliano dell'impero napoleonico. L'impatto fu memorabile, come annotava il celebre critico e musicologo Fétis:

"Bisogna conoscere la musica per chitarra e avere ascoltato i chitarristi dell'epoca che precedette Carulli, per capire i progressi che ha fatto fare all'arte di suonare questo strumento".

Le fonti del tempo parlano di una vera e propria guitromania che prese slancio grazie anche al nostro autore. Così il commento del *Journal de Paris* al suo debutto, alla Salle Olympique, il 15 maggio 1809:

"Mai la chitarra aveva ragionato sotto dita più abili; il signor Carulli trae da questo strumento suoni incantevoli, che si scambierebbero a turno per suoni di piano, di arpa e di armonica. Bisogna sperare che egli non si limiterà a questo primo concerto, che avrebbe attirato molta più gente se il talento del virtuoso fosse stato più generalmente conosciuto".

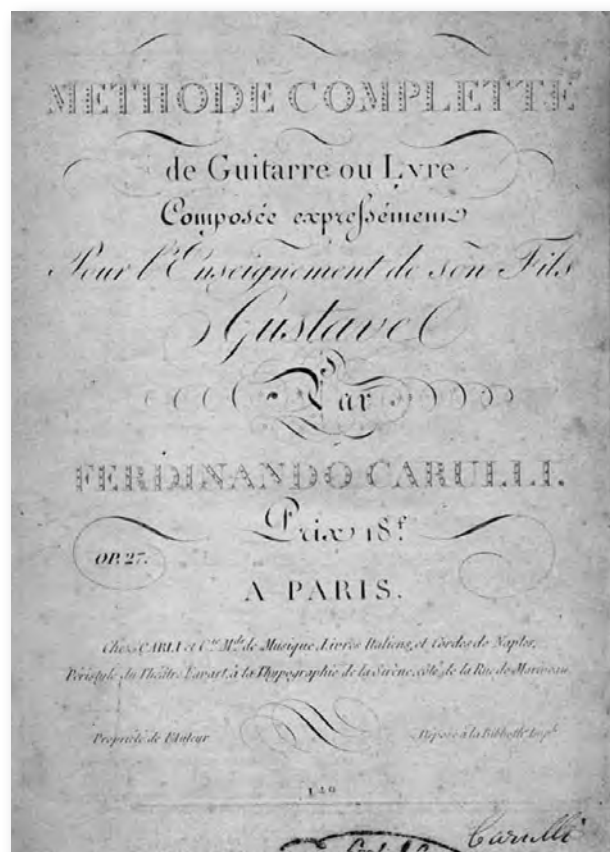
Da questo momento incominciò la brillantissima parabola concertistica, didattica e editoriale di Carulli: "il fut l'homme à la mode, comme virtuose et comme professeur", sempre secondo Fétis, potendo contare su di un pubblico affezionato e fedele nonché sul patronato di nobili, ricchi borghesi e persino artisti a stretto contatto con Napoleone, quali Giuseppina Grassini, 'cantatrice imperiale' e Ferdinando Paër, direttore della cappella di corte. In pochi anni molte opere manoscritte portate con sé dall'Italia vennero pubblicate per soddisfare il bisogno crescente di un pubblico vorace e in continua espansione, fino a raggiungere, alla fine degli anni '30, il considerevole numero d'opera 366, oltre alle decine di pezzi non numerati. Carulli intrecciò rapporti con i più prestigiosi editori parigini e specialmente con il connazionale Raffaele Carli. Molte opere furono anche pubblicate da grandi editori austriaci, tedeschi e italiani; tracce di sue edizioni si trovano in ogni caso in tutta Europa, dalla Scandinavia alla Cecoslovacchia, ed anche negli Stati Uniti. Ciò che maggiormente segnò la fortuna di Carulli – fino a oscurare i meriti acquisiti per il resto della produzione e per il suo ruolo pionieristico – fu il 'Metodo op. 27a per chitarra', che conobbe in pochissimi anni ben sei edizioni e fu pressoché contemporaneamente pubblicato in tutta Europa da numerosi case editrici. Gradualità, inventiva, facilità melodica, completezza, economia di mezzi e chiara conoscenza delle esigenze del pubblico: queste le qualità che permisero al 'Metodo' di surclassare altre opere simili, di sopravvivere a generazioni di chitarristi e fornire un imprescindibile modello d'ispirazione ai numerosi epigoni. L'exploit pedagogico e didattico di Carulli orientò, per così dire, l'approccio critico nei suoi confronti mettendo in ombra il resto della produzione, specie quella cameristica. Solo da poco, grazie alla riedizione di alcuni tra questi lavori, è iniziata una lenta rivalutazione della sua figura d'autore impegnato, volta a mettere in risalto sia la qualità specifica delle composizioni originali sia l'abilità negli arrangiamenti da altri strumenti. Carulli è uomo di stampo schiettamente tardo-settecentesco, vicino all'estetica galante e al repertorio prospettato all'ombra del melodramma, ma – nonostante la sua parziale estraneità agli impeti rivoluzionari del Romanticismo musicale – è compositore di saldissimo mestiere, melodista efficace, fantasioso e profondo conoscitore delle possibilità strumentali della chitarra, di cui ha indubbiamente espanso l'orizzonte tecnico ed espressivo.

Dal suo vasto corpus emergono frequentemente lavori di pregio, come la 'Grande Sonate' op. 9a, il brano del suo trionfale debutto parigino (1809), il 'Grand Solo varié' op. 10a dedicato al chitarrista livornese Filippo Gragnani (1809), il 'Solo' op. 20 (1810), i 'Trois Solo's' op. 76 dedicati al chitarrista An-

toine Lhoyer (ca. 1814), la 'Grande Sonate' op. 83 (1815), il 'Solo avec variations' op. 107 sull'aria della 'Molinara' di Paisiello (1817), 'Les Sons harmoniques' op. 111 (1817), la 'Fantaisie et Variations' op. 267 sul 'Freischütz' di Carl Maria von Weber (1825), i 'Six Andantes' op. 320 dedicati a un altro celebre chitarrista, Matteo Carcassi (1829 o 30). Fra le opere solistiche, d'intento descrittivo o programmatico: la 'Tempesta' op. 2a (1809), la 'Sonate sentimentale Napoleon le Grand au Temple de la Gloire' op. 33 (1807), un'altra 'Sonate sentimentale Les Amours d'Adonis et Venus' op. 42 (1811), 'La Prise d'Alger' op. 327 (1830). Per la musica d'insieme vanno citati i 'Trii' op. 9d e op. 12a per flauto, violino e chitarra (1806 e 1809), le 'Trois Ariettes' et 'Trois Romances Italiennes' per soprano e chitarra op. 3a (1809), i 'Six Duos' op. 109 per flauto e chitarra (1817), il 'Nocturne concertans' op. 118 per due chitarre (1817), il 'Duo brillant' op. 133 (1819) e il 'Grand Duo concertant' op. 328 (1830 o 31) sempre per lo stesso organico, i 'Grand Duo concertant' op. 65 e op. 70 (1814) e i 'Deux Nocturnes' op. 131 (1819) per chitarra e fortepiano, il 'Duo concertant' op. 27b (1811) e la 'Fantaisie' op. 102 (1816) per violino e chitarra, i 'Deux Duos' op. 137 per viola e chitarra (1820), i due 'Concerti per chitarra e orchestra' in la maggiore op. 8a (1809) e in mi minore op. 140 (1820) e infine la straordinaria serie di 'trascrizioni' da ouvertures operistiche, specie rossiniane, per vari organici, ma la lista non può che essere crudelmente incompleta.

Dopo il tempo della fama incontrastata vennero anche i giorni del declino. La voga chitarristica da lui stesso alimentata attirò a Parigi nuovi talenti che vi si stabilirono e lo sostituirono nel cuore del pubblico: Matteo Carcassi, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Napoleon Coste. Ma quando questo avvenne, Carulli era ormai in età avanzata e la sua parabola creativa poteva dirsi compiuta. Negli ultimi anni si limitò a qualche trascrizione o arrangiamento, in ossequio a quel pubblico che lo aveva lungamente sostenuto. Si spense il 14 febbraio 1841, pochi giorni dopo il suo settantunesimo compleanno.

La numerazione e la datazione delle opere citate in questo breve articolo derivano dal Catalogo tematico delle opere (Lucca, LIM, 1993, 2 vol.), curato dallo scrivente. La redazione del catalogo ha colmato in parte una vistosa lacuna negli studi bibliografici chitarristici che, fino a quel tempo, si erano rivolti sistematicamente soltanto alle figure primarie di Mauro Giuliani (Thomas F. Heck) e Fernando Sor (Brian Jeffery). Carulli, a buon diritto membro della triade di padri fondatori della chitarra moderna, era rimasto escluso da studi approfonditi, forse per la dimensione del suo corpus o forse per un antico pregiudizio circa la qualità complessiva della sua opera. In effetti la catalogazione ha richiesto un lavoro di



anni per la recensio degli esemplari, attraverso un meticoloso spoglio di cataloghi di biblioteche (a stampa e su scheda), di bibliografie musicali retrospettive e correnti, di notizie su periodici, annuari e avvisi; l'interrogazione di collezioni e fondi tramite corrispondenza o la loro consultazione diretta in loco. Non era ancora tempo di Internet, web, e-mail e OPAC comodamente consultabili dal computer... Il secondo compito da affrontare, particolarmente spinoso, è stato quello di provvedere alla datazione degli esemplari individuati, al fine di procedere alla collatio e quindi alla cronologia delle edizioni, abitualmente non datate secondo una costumanza editoriale consolidata in tutta Europa. Vista l'ampiezza della ricerca, come scelta di fondo ci siamo limitati alla produzione con numero, rimandando a una futura indagine la ricognizione delle opere senza numero e degli esemplari manoscritti. Questi ultimi in particolare, costituiscono un problema nel problema. Molti di essi sono indubbiamente riconducibili al periodo italiano e si trovano disseminati tra biblioteche e archivi pubblici e privati dell'intero continente. Vi sono rappresentate forme solistiche brevi quali minuetti, contraddanze, valzer, temi con variazioni, rondò, sonatine didattiche e sonate nella tipica struttura a due movimenti. Tante le composizioni cameristiche per voce e chitarra (ariette e romanze), i duetti e trii con chitarra insieme a vari strumenti e più raramente quartetti e concerti. Si

può affermare che molti di questi manoscritti – largamente ignoti e poco valorizzati – possono costituire per gli storici della chitarra un serio motivo d'interesse in vista della ricostruzione degli atteggiamenti compositivi in voga agli inizi dell'Ottocento, dell'indagine sul repertorio, sulla tecnica strumentale e sulla committenza italiane.

Veniamo ora al manoscritto dell'opera, custodito nella Biblioteca del Conservatorio «Alfredo Casella» dell'Aquila (segnatura LM.31.H.450). Di formato oblungo (220 x 290 mm), consta di 4 carte non numerate e recita sul frontespizio:

'Sonatina | Per Chitarra | Musica Del Sig.r D. Ferdinando Carulli | In Napoli'

La composizione è in due tempi: il primo, anepigrafo, è un 'Allegro' in tempo comune (94 mis.), mentre il secondo è una breve 'Controdanza' (sic) in 2/4 (16 mis.). Nel pezzo risaltano nettamente gli atteggiamenti tipici del Carulli prima maniera: scrittura a due parti derivata chiaramente dalla letteratura per archi, con frequenti passi monodici e più rari episodi accordali; armonia stringata, semplice e racchiusa nella polarità tonica-dominante senza modulazioni complesse; incedere maestoso dell'Allegro dal tema triadico e solenne (la prima misura coincide esattamente con l'incipit del 'Concerto in la maggiore' op. 8a), a mo' di 'sinfonia avanti l'opera'; una certa leggerezza formale complessiva, con la presenza della contraddanza a suggello dell'intera composizione; l'impiego di una sbrigativa notazione 'stenografica' che non dà pieno conto della reale polifonia delle parti, ma che tuttavia riscuoteva molto consenso sia da parte degli autori sia da parte degli esecutori per l'immediata comprensibilità. La 'Sonatina in la maggiore' aquilana, emblematica del clima musicale in cui si muoveva la chitarra nel nostro paese, rappresenta un unicum nel repertorio di Carulli: dalle indagini fin qui condotte non risulta essere stata mai pubblicata. Va detto tuttavia che una versione più breve dell'allegro compare in un altro manoscritto carulliano di diversa mano, custodito al Liceo musicale «Luigi Boccherini» di Lucca (segnatura H.51) e intitolato:

'Sonata | Per | Chitarra a Solo Del Sig:r Ferdinando Carulli'

Sempre in due tempi, la sonata lucchese dopo l'Allegro d'esordio (75 mis.) presenta però un più esteso Rondò Allegretto in 6/8 (85 mis.).

Riteniamo, in conclusione, che l'esemplare aquilano, al pari di quello lucchese, non sia da considerare autografo (gli autografi carulliani di cui finora si ha contezza sono soltanto due: i 'Six Andantes' op. 320, databili 1829 o 30 e i 'Dix-huit morceaux progressifs' op. 321, ca. 1834, entrambi al Conservatorio di Parigi). E la presenza di un passepartout, che 'incarta' -

per così dire l'esemplare - semmai conferma l'intervento di un emporio, una copisteria, uno spaccio di musica che allestisce in serie frontespizi generici (passepartout appunto), da utilizzare al bisogno, inserendo il titolo. Ne abbiamo visti molti e non solo di Carulli, naturalmente.

Comunque, nessuna certezza assoluta, solo una ragionevole probabilità. Nondimeno la 'Sonatina' riveste carattere di particolare importanza come testimone di un repertorio solistico colto allo stato nascente che attende ancora un esame approfondito e un riconoscimento adeguato. @

**Mario Torta, musicologo, studioso di Carulli, ha pubblicato nel 1993, per LIM, il Catalogo tematico, in due volumi, dell'opera del musicista napoletano*

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO

La biblioteca del Casella comincia la sua attività nel periodo immediatamente successivo alla fondazione dell'istituto avvenuta nel 1968. Dopo diverse locazioni provvisorie, nel 2006 viene definitivamente sistemata nella sede del complesso monumentale attiguo alla Basilica di Collemaggio, prestigiosa sede del Conservatorio. Gravemente danneggiata dal terremoto del 6 aprile 2009, viene spostata nell'attuale collocazione a Colle Sapone nel nuovo, funzionale edificio, costruito a tempo di record che ospita l'intero Conservatorio, inaugurato a dicembre 2009 da Riccardo Muti, come i lettori sanno.

La biblioteca è stata successivamente, nel corso di una commovente cerimonia, intitolata a Susanna Pezzopane, giovane, promettente allieva del Conservatorio, vittima del terremoto.

La biblioteca, nella sua collocazione attuale, si articola in una grande sala di lettura e consultazione e in un magazzino librario.

Il patrimonio bibliografico è stato recuperato totalmente e senza dispersioni o danni, dopo i crolli nella sede di Collemaggio; e, dopo una fase di riordino e ricollocazione nei nuovi locali, già dal dicembre 2009 è a disposizione di allievi, docenti e utenti esterni. La biblioteca possiede circa 16.000 volumi, in gran parte edizioni a stampa, musicali e non, e un piccolo nucleo di manoscritti. Rilevante è la sezione dedicata alla musica del XX secolo con particolare riferimento agli anni '60-'80, testimone dell'attività che in quest'ambito il Conservatorio ha svolto e tutt'ora svolge con il Dipartimento di nuove tecnologie e linguaggi musicali; come pure la sezione di materiale audio con circa 2000 dischi in vinile e alcune centinaia di CD. Notevoli anche le collezioni di storici periodici musicali. Dopo il terremoto, la biblioteca ha ulteriormente ampliato la sua dotazione, a seguito delle numerose donazioni di istituzioni e privati, italiani ed esteri.

L'informatizzazione della biblioteca si costituisce su una rete di nove postazioni, tutte dotate di accesso Internet e un Hotspot WiFi per la navigazione wireless; il catalogo informatico è stato realizzato su base locale, ed è consultabile anche dal sito del conservatorio, in attesa di un collegamento al Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN). Compatibilmente con le risorse disponibili, la biblioteca ha voluto rappresentare, soprattutto nel periodo post terremoto, un importante punto di riferimento per il territorio aquilano, per lo studio e la ricerca in ambito musicale e musicologico.

Maria Irene Maffei
Bibliotecario

Comptina
San Chirra
Manica
Del Sr. D. Fernando Carillo
W. Kapell

A. CASELLA

BIBLIOTECA

LM

31

H

450

CONSERVATORIO

Sonatina

Per Chitarra

Musica

Del sig. D. Ferdinando Carulli

In Napoli

BIBLIOTECA

LM

31

H

450

A. CASELLA

CONSERVATORIO

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is organized into several vertical columns, each containing multiple staves. The notation includes various symbols such as notes, stems, beams, and rests, characteristic of a musical score. The paper shows signs of wear, including stains and discoloration, particularly in the center and right-hand side. The handwriting is in black ink, and the overall appearance is that of an old, possibly historical, manuscript.

© 672

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly quarter and eighth notes.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly quarter and eighth notes.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly quarter and eighth notes.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly quarter and eighth notes.

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of notes, some beamed together, and rests. The notes are mostly quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values and rests.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values and rests.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values and rests.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values and rests.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values and rests.

A blank musical staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and clefs, possibly indicating a specific musical piece or exercise. The notes are scattered across the staff, with some appearing in groups and others as single notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and clefs, possibly indicating a specific musical piece or exercise. The notes are scattered across the staff, with some appearing in groups and others as single notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and clefs, possibly indicating a specific musical piece or exercise. The notes are scattered across the staff, with some appearing in groups and others as single notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and clefs, possibly indicating a specific musical piece or exercise. The notes are scattered across the staff, with some appearing in groups and others as single notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and clefs, possibly indicating a specific musical piece or exercise. The notes are scattered across the staff, with some appearing in groups and others as single notes.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and bar lines.

301

Contradanza

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a common time signature, and a series of notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a series of notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a series of notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a series of notes and rests.