

Anna Pasetti

Gli abissi sotto i piedi

L'arpa a pedali e il mito
del temperamento perfetto

UT ORPHEUS

LB 39

ISBN 978-88-8109-520-9

© Copyright 2020 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravegnana 1 - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

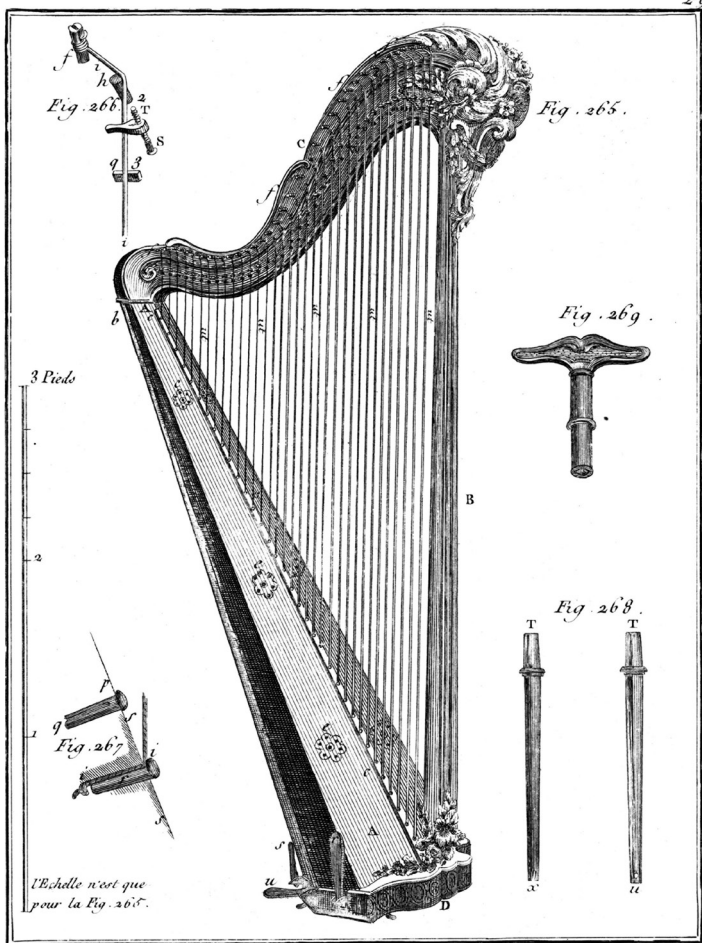
Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2020 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

<i>Prefazione</i>	3
Memoria sulla nuova arpa Del Sig. Cousineau (Abbé Roussier).....	43
Rapporto su una nuova arpa inventata da Sébastien Erard (G. de Prony)	60
Nota sui vantaggi della nuova istituzione di una cattedra di arpa alla scuola reale di musica e declamazione (G. de Prony).....	91
Osservazioni dei signori fratelli Naderman su l'arpa a doppio movimento (H. Naderman).....	104
Dell'arpa a doppio movimento del sig. Sébastien Erard (F.-J. Fétis).....	144
Confutazione di ciò che è stato detto in favore dei diversi meccanismi dell'arpa a doppio movimento (H. Naderman).....	157
Lettera al sig. Henri Naderman, a soggetto della sua confutazione di un articolo della <i>Revue Musicale</i> sull'arpa a doppio movimento del sig. Sébastien Erard (F.-J. Fétis).....	186
Supplemento alla confutazione di ciò che è stato detto in favore dei diversi meccanismi dell'arpa a doppio movi- mento (H. Naderman)	207
La mia ultima parola (F.-J. Fétis)	233
L'arpa. Prefazione de <i>la Scuola o Metodo ragionato</i> <i>adottato dal Conservatorio per servire allo studio della</i> <i>classe di arpa</i> (F.-J. Naderman).....	237
<i>Bibliografia selezionata</i>	247



Lutherie, Harpe Organisée.

Prefazione

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento nel sud della Germania nacque e si sviluppò un concetto rivoluzionario nella storia dell'arpa, già foriero di tutto lo sviluppo tecnico che sarebbe seguito nel successivo secolo e mezzo: la creazione della meccanica per produrre le alterazioni. Fino ad allora, nella mentalità comune, l'unico modo per aumentare il numero di suoni cromatici praticabili era sempre stato quello di aggiungere alle arpe delle corde in più, disponendole su una seconda fila (parallela o incrociata alla prima), o anche su una terza, secondo il principio per cui a una corda corrispondeva un suono, uno solo.¹

In questo periodo invece si ebbe l'idea di applicare all'arpa un sistema meccanico atto ad accorciare la lunghezza della porzione vibrante delle corde, innalzandone il suono e ottenendo così due suoni da una stessa corda;² questa nuova concezione rivoluzionò letteralmente i criteri costruttivi delle arpe, ma allo stesso tempo creò anche una nuova problematica che riguardava l'ampiezza del semitono da produrre, quindi il temperamento da adottare. Le

¹ Per una panoramica sulla storia delle arpe a più ordini di corde nei periodi rinascimentale e barocco, cfr. ANNA PASETTI, *L'Arpa, L'Epos*, Palermo 2008, pp. 41-85 e PATRIZIO BARBIERI, *Harps Versus Pianos: Parisian querelles on Tuning 1770-1830*, in: "The Galpin Society Journal", LXX, 2017, pp. 45-64.

² Storicamente sappiamo che il fatto di accorciare estemporaneamente una corda premendola con un dito allo scopo di ottenere una alterazione transitoria faceva già parte del bagaglio tecnico degli arpisti da almeno un paio di secoli, ma si trattava di un mero espediente esecutivo. Il caso più celebre è quello dell'arpista spagnolo Ludovico, descritto in: JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, libro IV, cap. 87. Ovviamente l'ampiezza del semitono era determinata in modo del tutto empirico.

corde delle arpe a due o tre ordini infatti possono essere facilmente intonate a piacimento durante il processo di accordatura,³ mentre invece nel caso delle arpe munite di meccanica, è sempre necessario calcolare preventivamente il rapporto matematico che debba intercorrere fra la lunghezza della porzione vibrante della corda a vuoto e quella della corda pinzata dal meccanismo, al fine di ottenere la grandezza desiderata del semitono.

Questa idea si concretizzò in un primo momento nella *Hakenharfe* (arpa a uncini) tedesca.

Questo tipo di arpa aveva dimensioni ridotte rispetto ai grandi strumenti barocchi ed era munito di una sola fila di corde: lungo il cavaliere erano infissi alcuni uncini metallici che potevano essere ruotati dall'arpista con la mano sinistra, andando così a premere le corde contro i relativi capotasti, accorciandone la porzione vibrante e di conseguenza producendone l'innalzamento del suono di un semitono. Dato che ciascun uncino poteva essere ruotato in entrambe le direzioni, ognuno di essi poteva agire su due corde; ad esempio: un uncino collocato fra le corde Mi bemolle e Fa poteva produrre sia il Mi bequadro che il Fa diesis, uno collocato fra le corde Si bemolle e Do poteva produrre Si bequadro e Do diesis, e così via. In questo modo, con soli cinque uncini per ottava e con l'arpa accordata in Mi bemolle, si potevano teoricamente avere a disposizione tutte le alterazioni necessarie all'esecuzione musicale in ben otto tonalità maggiori e cinque minori,

³ È importante ricordare che le arpe a due e tre ordini di corde continuarono ad esistere per tutto il Settecento in diverse tipologie: l'*arpa de dos ordenes* spagnola a corde incrociate, le grandi arpe derivanti dalla tradizione barocca italiana, le *Davidsharfen* tedesche, le *Welsh triple harps*. Cfr. DAGMAR DROYSEN REBER – BEAT WOLF, *Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums*, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1999, pp. 18-39; A. PASETTI, cit., pp. 89-97.

equamente distribuite fra le tonalità coi bemolle e quelle coi diesis.⁴

I primi tentativi di collegare gli uncini con un meccanismo a pedali, ovviamente allo scopo di lasciare all'arpista entrambe le mani libere, pare siano stati piuttosto precoci. Nella prefazione alla sua raccolta intitolata *Recueil d'ariettes choisies avec des accompagnements de harpe* [...] *æ. II*, pubblicata a Parigi, Johann Baptist Hochbrucker⁵

⁴ Il numero degli uncini negli esemplari più antichi era di uno o due per ottava, ed erano solitamente collocati in corrispondenza dei suoni tradizionalmente mobili della scala, cioè fra Si (che veniva accordato bemolle) e Do e fra Mi (bemolle) e Fa. Successivamente il numero degli uncini aumentò fino a cinque per ottava e quelli usati più di frequente furono costruiti in modo da passare attraverso il modiglione e da poter essere azionati da entrambe le mani. Negli esemplari di *Hakenharfen* superstiti nei musei sono proprio il numero e la collocazione degli uncini che consentono di datare lo strumento e di ricostruirne estensione e accordatura; quando, come accade sovente, gli uncini sono mancanti, si analizza la posizione dei fori nei quali essi erano collocati sul modiglione, che in genere sono ben visibili. Un caso particolare è costituito dall'arpa a uncini firmata Ceruti conservata presso il Castello Sforzesco di Milano, che si è conservata integra in ogni sua parte. Cfr. MARA GALASSI, *Anmerkungen über eine Norditalienische Hakenharfe des 18. Jahrhunderts, ausgestellt im Museo Civico di Antichi Strumenti Musicali in Mailand*, in: "Verein zur Förderung historischer Harfen", III, 1989, pp. 32-33; HEIDRUN ROSENZWEIG, *Johann Georg Heinrich Backofen: Die deutsches Harfe um 1800*, in: "Historische Harfen", Schola Cantorum Basiliensis, Basel, 1991, pp. 80-97; ANNA PASETTI, *La storia dell'arpa attraverso gli esemplari appartenenti alla Raccolta del Castello Sforzesco*, in: "Rassegna di studi e notizie", 1999, XXVI, 23, pp. 419-456; A. PASETTI, *L'Arpa*, cit., pp. 98-103 e 184-187.

⁵ Il nome della famiglia Hochbrucker è legato alla storia dell'arpa in diversi modi. Johann Baptist (1732-1812) debuttò come arpista a Parigi al *Concert Spirituel* nel 1760 e fu primo arpista della corte di Luigi XV; più tardi pare che si fosse trasferito a Londra, dove pubblicò qualche composizione per arpa. Christian Hochbrucker (1733-1805) era invece figlio di Martin, fratello di Jacob. Giunto a Parigi nel 1770, in breve tempo riuscì ad affermarsi come uno dei maggiori virtuosi d'arpa, insegnanti e compositori per il suo strumento. Verso il 1780 succedette a Philipp Joseph Hinner come *Maitre de Harpe* della regina Maria

afferma infatti che suo padre Jacob, liutaio di Donauwörth, aveva già costruito il suo primo prototipo di arpa a pedali nel 1697.⁶ Al momento non si sa con certezza se questa affermazione risponda al vero o meno, dato che altri liutai tedeschi erano impegnati nella stessa ricerca tecnica nello stesso periodo; le arpe di Hochbrucker tuttavia furono sicuramente le prime a godere di un certo successo, o almeno di una certa visibilità e commercializzazione. Walther, nel suo *Musicalischen Lexicon*, riferisce infatti che Simon Hochbrucker (1699-ca. 1750), il maggiore dei 24 figli di Jakob, nel 1729 suonò davanti all'imperatore Carlo

Antonietta. Allo scoppio della Rivoluzione fu obbligato a lasciare la Francia e si trasferì a Londra, ove continuò con successo la sua attività di arpista, compositore e didatta. François-Chrétien Hochbrucker (1727-ca. 1809), fratello di Christian, più noto come Père Célestin, fu anche lui un rinomato arpista nel panorama musicale parigino, oltre che organista e compositore. Dopo l'ordinazione sacerdotale visse a Monaco e fu in contatto con l'abazia benedettina di Freising. In una lettera datata 1 febbraio 1764 (epoca del primo viaggio a Parigi del piccolo Wolfgang), Leopold Mozart scriveva alla moglie che il gusto musicale francese non valeva nulla, ma che la situazione stava cambiando grazie ai numerosi musicisti tedeschi che vivevano a Parigi, dando concerti e pubblicando le loro composizioni. Fra questi musicisti Leopold citava come esempi Schobert, Eckardt e Honnauer per il pianoforte, Hochbrucker e "Mayr" (probabilmente Philippe-Jacques Meyer) per l'arpa, raccontando anche che alcuni di questi musicisti (in particolare Schobert, Eckardt, Le Grand e Hochbrucker) avevano portato in dono le loro pubblicazioni al piccolo Wolfgang e alla sorella. Non si sa esattamente a quale membro della famiglia Hochbrucker facesse riferimento Leopold. Cfr. ADOLF LAYER, *Der Harfenist Christian Hochbrucker. Ein Landsmann Leopold Mozarts in Paris*, in: "Acta Mozartiana", 1976, n. 23, pp. 56-59; ROSLYN RENSCH, *Harps and Harpists*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2007, pp. 133-134; CHRISTIAN HOCHBRUCKER, *6 Sonate op. 1 per Arpa*, a cura di Anna Pasetti, Ut Orpheus, Bologna, 2009, prefazione.

⁶ Un bellissimo esemplare firmato da Hochbrucker, datato 1720, è conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Cfr. D. DROYSEN REBER – B. WOLF, cit., pp. 51-53; A. PASETTI, *L'Arpa*, cit., pp. 103-105.

VI a Vienna “una grande arpa a comandi (*Bret=Harfe*) inventata da suo padre”, con la quale senza sforzo poteva ottenere tutte le alterazioni, anche transitorie.⁷

Il meccanismo ideato da Hochbrucker consentiva di alterare ciascuna corda di un semitono: ogni pedale si poteva abbassare (e poi rialzare) di uno scatto: questo è il motivo per cui questo tipo di meccanica viene oggi detta “a movimento semplice”.⁸ Si noti bene: questa definizione fu introdotta proprio negli anni della *querelle* fra Naderman e Fétis, per contrapporla alla meccanica “a doppio movimento” ideata da Sébastien Erard, che consentiva invece di far fare due scatti a ogni pedale (il sistema ancora oggi in uso con poche varianti nelle arpe moderne).

Nonostante l’origine germanica, l’arpa a pedali trovò il suo ambiente ideale in Francia, in particolare nei salotti parigini, dove già intorno al 1750 era iniziata la sua voga nell’alta società. I costruttori tedeschi aprirono le loro botteghe a Parigi e gli arpisti vi si trasferirono; la prima generazione di arpisti attivi in Francia annovera infatti quasi tutti nomi tedeschi, come quelli di Georg Adam Göpfert (ca. 1727-ca. 1809), il cui nome fu progressivamente francesizzato prima in “Goepffem” e poi in “Gaiffre”, di Philip Jakob (Philippe-Jacques) Meyer (1732-1819), autore del primo metodo per arpa a pedali,⁹ degli Hochbrucker, di

⁷ JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musikalischen Lexicon oder Musikalische Bibliothek*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 316. Pare che Simon, dopo aver suonato per l’imperatore, abbia fatto forse più di una *tournee* presentando gli strumenti costruiti dal padre a Lipsia (dove avrebbe conosciuto Johann Sebastian Bach), Brunswick, Bruxelles e Parigi. Cfr. R. RENSCH, cit., p. 133.

⁸ Per uno schema tecnico di costruzione e funzionamento dell’arpa a movimento semplice, cfr. *Preziosi Strumenti. Illustri personaggi. Luteria e Musica tra Seicento e Novecento in Europa*, Il Salabue, Torino, 2018, p. 382.

⁹ PHILIPPE-JACQUES MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe*, auteur, Paris, 1763.

Philipp Joseph Hinner (1754-1784), e di Franz (François o Francesco) Petrini (1744-1819), arpista e compositore di famiglia italiana nato in Germania e formatosi alla corte di Federico II di Prussia.

Nel frattempo iniziarono ad aprirsi botteghe di arpari francesi, come Guislin, Salomon, Louvet, Lejeune, che lavoravano a fianco dei tedeschi Hurbz, Krupp, Holtzman, Wolters, Zimmerman. A partire dalla metà del secolo iniziò la sua attività Georges Cousineau (1733-1800), che per il 1750 aveva già il suo laboratorio, al quale si associò poi il figlio Jacques-Georges (1760-1836); nel 1764 giunse inoltre a Parigi Jean-Henri Naderman (1734-1799), padre di Henri e di François-Joseph, che in un paio d'anni divenne uno degli arpari più famosi di Francia.¹⁰ Fra gli altri principali costruttori francesi si possono citare Renault e Chatelain, Guillaume-Salomon e Saunier.

Per il 1760 l'arpa a pedali era ormai divenuta lo strumento prediletto dell'aristocrazia francese. Le ragioni di questo particolare favore non sono chiare: in passato si è ritenuto di attribuire un ruolo prominente alla regina Maria Antonietta, che era una discreta arpista, dando per scontato che le dame francesi avessero voluto imitare la regina. In realtà, quando Maria Antonietta giunse in Fran-

¹⁰ Jean-Henri Naderman (1734-1799), liutaio tedesco originario di Lichtenau, aprì la sua bottega a Parigi nel 1764, divenendo in poco tempo uno dei costruttori di arpe più importanti, grazie anche all'amicizia con il celebre arpista e compositore Johann Baptist Krumpholtz (1742-1790), che gli suggerì molte soluzioni tecniche di successo. La sua attività (successivamente ampliata anche all'editoria musicale) fu proseguita dal figlio minore, Henri (1782-1846), mentre il figlio maggiore, François-Joseph (1781-1835), intraprese la carriera di arpista, compositore e insegnante. In particolare, fu il primo maestro d'arpa al Conservatorio di Parigi (1825-1835), ove impose sempre ai suoi allievi di usare l'arpa a movimento semplice. Per notizie sulla famiglia Naderman cfr. A. PASETTI. *L'Arpa*, cit.; R. RENSCH, cit.; LAURE BARTHEL, *Au cœur de la harpe au XVIIIème siècle*, Garnier-François Editions, 2005.

cia, nel 1770, l'arpa vi era nota da oltre un ventennio e già nel 1761 Charles-Simon Favart in una lettera affermava: "L'arpa è oggi lo strumento alla moda; tutte le nostre dame smaniano di suonarla".¹¹ È possibile che Maria Antonietta conoscesse già l'arpa prima di giungere a Parigi: sua madre, l'imperatrice Maria Teresa, era figlia di Carlo VI, che nel 1729 aveva sentito suonare l'arpa a pedali direttamente dalle mani di Hochbrucker *junior*. Sembra certo, tuttavia, che fu la Delfina di Francia ad adeguarsi al gusto della sua nuova patria, e non viceversa.

Ancora, nel numero del 16 gennaio 1766 della rivista *Avant-Coureur*, si legge:

Sappiamo quanto l'Arpa sia diventata di moda tra noi. Qualcuno che la conoscesse solo per aver letto il suo nome nei salmi di David, ora sarebbe in grado di placare gli affanni di qualche novello Saul. Questo strumento non poteva mancare di piacere alle orecchie delicate: la sua estensione è all'incirca uguale a quella di un clavicembalo; è ai tedeschi che siamo debitori per questa felice aggiunta ai nostri concerti. Hanno rinnovato l'arpa e perfezionato il modo di suonarla: sono e saranno i nostri maestri per molto tempo. Due famosi uomini di questo tipo (i signori Mayer e Hochbrucker) gareggiano per i voti del pubblico francese. Entrambi sono apparsi con il più grande successo al *Concert Spirituel*. A questo privilegio il signor Hochbrucker ne ha aggiunto un altro infinitamente lusinghiero. È di avere per più di due ore catturato l'attenzione del Delfino, di Madame la Delfina e delle Signore, che lo hanno onorato con gli elogi più distinti. Il talento di questo musicista per la composizione è allo stesso tempo dimostrato da un libro di brani per l'arpa che ha pubblicato e che viene distribuito nei soliti negozi di musica, così come dall'autore presso l'hotel di Strasburgo, la vecchia Rue du

¹¹ CHARLES-SIMON FAVART, *Mémoires et correspondance littéraire*, Paris, 1808.