

And in Beethoven's little salon, an oboe appeared!

Rarities for oboe and fortepiano at the beginning of the nineteenth century

**WIDERKEHR • BEETHOVEN
DONIZETTI • MOZART**

OMAR ZOBOLI *Oboe*
GIORGIO CERASOLI *Fortepiano*



CD-1752



Portrait of Giuseppe Garibaldi, 1880 ca.; engraving by F. Garuti

And in Beethoven's little salon, an oboe appeared!

Rarities for oboe and fortepiano at the beginning of the nineteenth century

JACQUES CHRISTIAN MICHEL WIDERKEHR (1759-1823)

Duo-Sonata No. 2 in C major for fortepiano and oboe..... [22'33]

1. Allegro..... [11'02]

2. Minuet..... [2'41]

3. Adagio sans lenteur..... [3'18]

4. Allegro..... [5'28]

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

5. Adagio from the **Septet Op. 20**..... [9'08]

*(first world recording on original instruments, in an original transcription for oboe and piano
by Giuseppe Gariboldi, 1833-1905)*

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

6. Sonata for oboe and fortepiano in F major A 504..... [8'23]

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Sonata in F major K 376 *(arranged by Omar Zoboli)*..... [20'43]

7. Allegro..... [8'01]

8. Andante..... [5'52]

9. Rondo, Allegro Grazioso..... [6'49]

OMAR ZOBOLI *Oboe*
GIORGIO CERASOLI *Fortepiano*

And an oboe appeared in Beethoven's parlor....

*Oboe and fortepiano in the early
19th century repertoire*

Did the oboe really make an appearance in Beethoven's *drawing room*? It certainly regularly entered the rooms where the German musician created his compositions. Ludwig van Beethoven, in addition to reserving for the reed instrument a prominent place in his orchestral works (it would suffice to recall the solos at the beginning of the Funeral March, in the *Eroica* Symphony, and at the reprise of the first half of the famous *Fifth Symphony*), wanted it among the protagonists in several of his chamber compositions: from the Quintet for piano and wind instruments to the Trio op. 87 (where two oboes converse with an English horn), and the extraordinary *Octet Op. 103*. Probably for both the aforementioned *Trio Op. 87* and the *Variations on a Theme from Mozart's "Don Giovanni"* WoO 28 Beethoven had in mind the brothers Johann, Franz and Philipp Teimer, celebrated Bohemian performers whose long activity came to an end in 1796, the year in which Johann and Franz, almost certainly the oboists in the trio, died.

But let us return to the *drawing room* to recall how chamber music production was designed—still in Beethoven's time—predominantly for domestic performances, precisely in those drawing rooms of the aristocracy and upper middle class that, throughout Europe, hosted performances reserved for residents and their guests. For theaters and concert halls, in fact, programs intended for orchestral ensembles were basically reserved. The repertoire that circulated

in European salons, clearly different depending on whether one was, for example, in Vienna, Paris or Bohemia, was extraordinarily broad. With the possibility therefore of encountering a vast array of composers who are less well known today but who drew on the same musical language used by the most celebrated musicians, namely Haydn, Mozart and Beethoven. Let a gastronomic comparison be illuminating: the wealth of ingredients used was entirely shared by a large number of cooks, each of whom then developed recipes according to his or her own taste and inventiveness. That is why even the works of musicians such as, for example, Jacques Christian Michel Widerkehr (1759-1823), to whom we shall return later, Friedrich Theodor Fröhlich (1803-1836) or Carl Anton Philipp Braun (1788-1835) not infrequently contain passages, harmonic solutions, stylistic traits that may be recognizable to those familiar with the classical style of the better-known triad. At that point it is not a question of finding out who copied and who was copied, because each artist had as a reference the same musical vocabulary used not only by Haydn, Mozart, Beethoven but also by many other colleagues.

It will come as no surprise, then, that the same first two harmonies with which Beethoven's *First Symphony* opens are found at the beginning of the second of Jacques Widerkehr's *Trois Duos pour piano et violon ou hautbois*, composed around 1794 and published by Érard in 1817. Born in Strasbourg, possibly a pupil of Franz Xavier Richter, the Frenchman, thanks to his cello studies, played regularly in Paris from 1783 with the Orchestra of the Olympic Lodge and that of the Spiritual

Concerts but without being permanently on the staff. His main activities, until the Revolution, therefore seem to be music teaching and composition. It is the fashion for concertante symphonies that allows Widerkehr to know celebrity: during the Revolution and the Consulate his name appears frequently in concert programs. The solo parts of many of the pieces of which he is the author are written first and foremost for wind instruments (clarinet, flute, oboe, bassoon or horn) and are intended for the early musicians of Paris. Like these concertante symphonies, considered among the best in circulation at the time throughout Europe, his chamber music reveals a luminous style, accurate in detail and rich in the combination of harmonic effects. These characteristics are also found in the *Deuxième Duo pour piano et violon ou hautbois*, in C major and articulated in four movements, where the classical sonata generally contains only three: two allegros (the first of which is in sonata form and the second *en rondeau*) frame a brilliant minuet, by then very close to the scherzo found in symphonies, and then a slow movement, particularly expressive.

Still throughout the 19th century, listening to music in the drawing rooms of the wealthy classes also meant listening to pieces transcribed for a different ensemble than originally intended. In the absence of the means of reproduction that had in fact only arrived in the twentieth century (from gramophone to vinyl, from radio to CD), in order to listen to music it was necessary for someone to physically perform it. And since at least the second half of the eighteenth century, publishing had been working to provide professionals and amateurs

with a wide variety of options for adapting music written for larger or simply different ensembles to the limited resources available in a home. Thus Beethoven's string quartets also became available in transcriptions for four-hand piano, his Symphonies in transcriptions for piano and a few other instruments, and so on. Prominent among these 'adaptations' is one made by an Italian musician whose name let it be clear is not the result of a misprint: Giuseppe Gariboldi. A native of Macerata, born in 1830 and died in 1905, he was a renowned flutist as well as a composer and conductor. He lived and worked mainly abroad, especially in Paris, where he served as a flute teacher. For this instrument, in addition to a large number of original compositions, he transcribed one of Beethoven's most intense pages, namely the *Adagio* from the famous *Septet*. Gariboldi reduces the ensemble of Op. 20 (clarinet, horn, bassoon, violin, viola, cello, double bass) to only two performers: accompanied by the piano is a flute (replaceable, as in our case, by an oboe), which is in fact entrusted with the main melodic lines that in the original are the responsibility of the clarinet. The smaller number of performers involved does not seem to harm the expressiveness of this movement at all; on the contrary, the resulting timbral result is very interesting: indeed, it is the case that the oboe makes an unexpected but surprising appearance in Beethoven's *drawing room*.

Gaetano Donizetti's extensive non-theater production - a production including symphonies, quartets, quintets and several pages for piano and solo instrument - also includes a *Suonata* for

oboe and piano, the date of composition of which is not certain while the date of publication is, which occurred as recently as 1966 thanks to the publisher Peters.

If the Bergamasque composer's interest in the quartet form, a real test-bed during the musical training he had first with Giovanni Simone Mayr and later at the school of Father Stanislao Mattei, reveals his attention to the instrumental production of the great transalpine composers, this *Suonata* seems to clearly meet the tastes of an audience for whom vocal music was of primary importance. A light guise, just two movements (*Andante – Allegro*), for a composition that is anything but uninventive, given the grace and expressiveness Donizetti achieves in this fresco with a clearly theatrical flavor. And, while remaining a chamber, hence salon context, it is evident that especially in the *Andante* that opens the work the oboe behaves exactly as if it were a *prima donna* on the stage of those theaters for which the Italian musician produced his best-known works.

The primary role played by the oboe in the output of another great of classicism, Wolfgang Amadeus Mozart, is beyond dispute, not only because of the mass of *Divertimenti* and *Cassazioni* that were part of the tradition of the so-called *Harmoniemusik* (i.e., music for ensembles of wind instruments only) but also such gems as the *Quintet for Piano and Winds* K. 452 and the *Concerto for Oboe in C major*, later transcribed for flute and transposed to D major (this version, K. 314, allows one to trace directly back to the lost original for oboe). In the case of the *Sonata* K. 376, it can be said that the oboe enters the Salzburg

composer's musical salon by passing through a side corridor: the piece by Mozart intended in the original for violin and piano is in fact offered here in an arrangement for oboe of a transcription for flute from the early 19th century. In fact, the substitution of violin for flute or, in this case, oboe, does not entail significant changes, leaving the qualities of this page unaltered. Third in a group of sonatas published by the publisher Artaria in 1781 under the title of *Six Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'accompagnement d'un Violon*, it presents the same richness of ideas, brilliance and intensity that characterizes the entire collection. Mozart can be said to achieve an ambitious goal here in the balance between the two instruments, finally overcoming the dominance of the keyboard instrument. So much so even at the time the need for a violinist as skilled as the pianist was noted.

Last but not least, it is worth mentioning the instruments used for this recording: these are a classical oboe, a copy of a two-key instrument by Heinrich Grenser dating from around 1810, and a fortepiano, a copy of an instrument made by Anton Walter in 1795. Although the period between the last decades of the 18th century and the first decades of the next sees both instruments undergoing constant change, the distance separating them from their corresponding modern instruments remains enormous. The timbral characteristics of these two period instruments seem to combine with each other in an ideal way, directly influencing their phrasing and, ultimately, the very perception of the score. Above all, one understands the intimate relationship between the music and the instruments for which it was

conceived, exploited to the fullest extent of their possibilities, sometimes even taken to the limit of these possibilities to create effects of particular expressiveness. A situation that gives credit not only to the scores of the best-known composers but also to those of many other composers, seemingly secondary but equally decisive in exploring all the possibilities of the classical musical language.

Giorgio Cerasoli

Et dans le salon de Beethoven, un hautbois est apparu...

Hautbois et pianoforte dans le répertoire du début du XIXe siècle

Le hautbois a-t-il vraiment fait son apparition dans le salon de Beethoven ? Il est certain qu'il entraînait régulièrement dans les pièces où le musicien allemand créait ses compositions. Ludwig van Beethoven, en plus de réserver une place de choix à l'instrument à anche dans ses œuvres orchestrales (il suffit de rappeler les solos au début de la Marche funèbre, dans la Symphonie *Héroïque*, et lors de la reprise du premier mouvement de la célèbre *Cinquième Symphonie*), l'a voulu parmi les protagonistes de plusieurs de ses compositions de chambre : du *Quintette pour piano et instruments à vent* au *Trio op. 87* (où deux hautbois dialoguent avec un cor anglais), jusqu'à l'extraordinaire *Octuor op. 103*. Pour le *Trio op. 87* et les *Variations sur un thème de Don Giovanni* de Mozart WoO 28, Beethoven avait probablement à l'esprit les frères Johann, Franz et Philipp Teimer, célèbres interprètes de Bohême dont la longue activité s'est achevée en 1796, année où Johann et Franz, quasi certainement les hautboïstes du trio, sont décédés.

Mais revenons au salon pour rappeler comment la production de musique de chambre a été conçue – encore à l'époque de Beethoven – principalement pour des représentations domestiques, précisément dans ces salons de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie qui, dans toute l'Europe, accueillaient des représentations réservées aux résidents et à leurs invités. Aux théâtres et aux salles de concert, en effet, les programmes des-

tinés aux ensembles orchestraux étaient essentiellement réservés. Le répertoire qui circule dans les salons européens, évidemment différent selon que l'on se trouve à Vienne, à Paris ou en Bohême, par exemple, est extraordinairement large. Il était donc possible de rencontrer une multitude de compositeurs moins connus aujourd'hui, mais qui s'inspiraient du même langage musical que les musiciens les plus célèbres, à savoir Haydn, Mozart et Beethoven. Une comparaison gastronomique est éclairante : la richesse des ingrédients utilisés était partagée par un grand nombre de cuisiniers, chacun développant ensuite des recettes selon son goût et son inventivité. C'est pourquoi même les œuvres de musiciens comme, par exemple, Jacques Christian Michel Widerkehr (1759-1823), sur lequel nous reviendrons, Friedrich Theodor Fröhlich (1803-1836) ou Carl Anton Philipp Braun (1788-1835) ne sont pas rares à contenir des passages, des solutions harmoniques, des traits stylistiques qui peuvent être reconnaissables pour ceux qui connaissent le style classique de la triade la plus connue. À ce stade, il ne s'agit pas de découvrir qui a copié et qui a été copié, car chaque artiste avait pour référence le même vocabulaire musical utilisé non seulement par Haydn, Mozart, Beethoven, mais aussi par de nombreux autres collègues.

On ne s'étonnera donc pas que les deux premières harmonies par lesquelles s'ouvre la *Première Symphonie* de Beethoven se retrouvent au début du deuxième des *Trois Duos pour piano et violon ou hautbois* de Jacques Widerkehr, composés vers 1794 et publiés par Érard en 1817. Né à Strasbourg, peut-être élève de Franz Xavier Richter, le Français, grâce à ses études de violoncelle, joue régulièrement

à Paris à partir de 1783 avec l'orchestre de la Loge olympique et avec celui des Concerts spirituels, mais sans être permanent dans l'ensemble. Ses principales activités, jusqu'à la Révolution, semblent donc être l'enseignement musical et la composition. C'est la mode des symphonies concertantes qui fait la renommée de Widerkehr : pendant la Révolution et le Consulat, son nom apparaît fréquemment dans les programmes de concert. Les parties solistes de nombreuses pièces dont il est l'auteur sont écrites principalement pour des instruments à vent (clarinette, flûte, hautbois, basson ou cor) et sont destinées aux premiers musiciens de Paris. À l'instar de ces symphonies concertantes, considérées parmi les meilleures en circulation à l'époque dans toute l'Europe, sa musique de chambre révèle un style lumineux, précis dans les détails et riche dans la combinaison des effets harmoniques. Ces caractéristiques se retrouvent également dans le *Deuxième Duo pour piano et violon ou hautbois*, en do majeur et en quatre mouvements, alors que la sonate classique n'en contient généralement que trois : deux allegros (dont le premier est de forme sonate et le second *en rondeau*) encadrent un brillant menuet, désormais très proche du scherzo des symphonies, puis un mouvement lent, particulièrement expressif.

Tout au long du XIXe siècle, écouter de la musique dans les salons des classes aisées signifiait également écouter des pièces transcrites pour un ensemble différent de celui prévu à l'origine. En l'absence des moyens de reproduction qui ne sont réellement apparus qu'au XXe siècle (du gramophone au vinyle, de la radio au CD), pour pouvoir écouter de la musique, il fallait que quelqu'un l'exé-

cute physiquement. Et au moins depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'industrie de l'édition s'est efforcée d'offrir aux professionnels et aux amateurs les options les plus variées, afin d'adapter aux ressources limitées d'une maison la musique écrite pour des ensembles plus importants ou simplement différents. C'est ainsi que les quatuors à cordes de Beethoven sont devenus disponibles dans des transcriptions pour piano à quatre mains, ses symphonies dans des transcriptions pour piano et quelques autres instruments, etc. Parmi ces «adaptations», on peut citer celle d'un musicien italien dont le nom n'est manifestement pas une erreur d'impression : Giuseppe Gariboldi. Originaire de Macerata, né en 1830 et mort en 1905, il était un flûtiste renommé, ainsi qu'un compositeur et un chef d'orchestre. Il a vécu et travaillé principalement à l'étranger, notamment à Paris, où il a enseigné la flûte. Pour cet instrument, outre un grand nombre de compositions originales, il a transcrit l'une des pages les plus intenses de Beethoven, l'*Adagio* du célèbre *Septuor*. Gariboldi réduit l'ensemble de l'op. 20 (clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle, contrebasse) à seulement deux exécutants : accompagnée par le piano, une flûte (qui peut être remplacée, comme dans notre cas, par un hautbois) se voit en effet confier les principales lignes mélodiques qui, dans l'original, sont du ressort de la clarinette. Le nombre réduit d'interprètes impliqués ne semble pas nuire à l'expressivité de ce mouvement, et le résultat timbral qui en résulte est très intéressant : en effet, le hautbois fait une apparition inattendue mais surprenante dans la *salle de séjour* de Beethoven.

Dans la vaste production non théâtrale de

Gaetano Donizetti – une production comprenant des symphonies, des quatuors, des quintettes et diverses pages pour piano et instrument soliste – on trouve également une *Suonata* pour hautbois et piano, dont la date de composition n'est pas certaine, mais la date de publication l'est, ce qui ne s'est produit qu'en 1966 grâce à l'éditeur Peters.

Si l'intérêt du compositeur bergamasque pour la forme du quatuor, véritable banc d'essai lors de sa formation musicale auprès de Giovanni Simone Mayr puis à l'école du père Stanislao Mattei, révèle son attention à la production instrumentale des grands compositeurs transalpins, cette *Suonata* semble clairement répondre aux goûts d'un public pour lequel la musique vocale était primordiale. Un habillage léger, deux mouvements seulement (*Andante* – *Allegro*), pour une œuvre qui ne manque pas d'inventivité, tant Donizetti atteint la grâce et l'expressivité dans cette fresque à la saveur nettement théâtrale. Et, tout en restant dans un contexte de chambre, donc de salon, il est évident que, surtout dans l'*Andante* qui ouvre l'œuvre, le hautbois se comporte exactement comme une *prima donna* sur la scène de ces théâtres pour lesquels le musicien italien a créé ses œuvres les plus connues.

Le rôle primordial joué par le hautbois dans la production d'un autre grand du classicisme, Wolfgang Amadeus Mozart, est incontestable, non seulement en raison du grand nombre de *Divertimenti* et de *Cassazioni* qui s'inscrivent dans la tradition de ce que l'on appelle l'*Harmoniemusik*, (c'est-à-dire de la musique pour groupes d'instruments à vent uniquement), mais aussi de bijoux tels que le *Quintette pour piano et instruments à vent* K 452 et le *Concerto pour hautbois en do majeur*, transcrit plus tard pour

flûte et transposé en ré majeur (cette version, K 314, permet de retrouver directement l'original pour hautbois, qui a été perdu). Dans le cas de la *Sonate K 376*, on pourrait dire que le hautbois entre dans le salon musical du compositeur salzbourgeois en passant par un couloir latéral : la pièce de Mozart, destinée dans l'original au violon et au piano, est en effet ici proposée dans un arrangement pour hautbois d'une transcription pour flûte du début du XIXe siècle. En réalité, la substitution du violon par la flûte, ou en l'occurrence par le hautbois, n'entraîne pas de changements significatifs, laissant intacts les qualités de cette page. Troisième d'un groupe de sonates publiées par l'éditeur Artaria en 1781 sous le titre de *Six Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'accompagnement d'un Violon*, elle présente la même richesse d'idées, le même éclat et la même intensité qui caractérisent l'ensemble du recueil. On peut dire que Mozart a atteint ici un objectif ambitieux dans l'équilibre entre les deux instruments, en dépassant définitivement la domination de l'instrument à clavier. À tel point que la nécessité d'un violoniste aussi doué que le pianiste se faisait déjà sentir à l'époque.

Enfin, il convient de mentionner les instruments utilisés pour cet enregistrement : un hautbois classique, copie d'un instrument à deux clés de Heinrich Grenser datant d'environ 1810, et un pianoforte, copie d'un instrument fabriqué par Anton Walter en 1795. Bien que la période comprise entre les dernières décennies du XVIIIe siècle et les premières décennies du siècle suivant ait été marquée par une évolution constante de ces deux instruments, la distance qui les sépare

des instruments modernes correspondants reste énorme. Les caractéristiques de timbre de ces deux instruments d'époque semblent se combiner de manière idéale, influençant directement leur phrasé et, en fin de compte, la perception même de la partition. On comprend surtout la relation intime entre la musique et les instruments pour lesquels elle a été conçue, exploités au maximum de leurs possibilités, parfois même poussés aux limites de ces possibilités pour créer des effets d'une expressivité particulière. Une situation qui fait honneur non seulement aux partitions des compositeurs les plus connus, mais aussi à celles de nombreux autres compositeurs, apparemment secondaires mais tout aussi décisifs dans l'exploration de toutes les possibilités du langage musical classique.

Giorgio Cerasoli

E nel salottino di Beethoven apparve un oboe...

Oboe e fortepiano nel repertorio di inizio Ottocento

Davvero l'oboe fece un'apparizione nel *salottino* di Beethoven? Di sicuro entrò regolarmente nelle stanze dove il musicista tedesco creava le proprie composizioni. Ludwig van Beethoven, oltre a riservare allo strumento ad ancia un posto di rilievo nei propri lavori orchestrali (basterebbe ricordare gli assoli all'inizio della *Marcia funebre*, nella *Sinfonia Eroica*, e alla ripresa del I tempo della celebre *Quinta Sinfonia*), lo volle tra i protagonisti in diverse delle sue composizioni cameristiche: dal *Quintetto per pianoforte e strumenti a fiato* al *Trio op. 87* (dove due oboi dialogano con un corno inglese), fino allo strepitoso *Ottetto op. 103*. Probabilmente sia per il citato *Trio op. 87* sia per le *Variazioni su un tema del "Don Giovanni"* di Mozart *WoO 28* Beethoven ebbe in mente i fratelli Johann, Franz e Philipp Teimer, celebri esecutori boemi la cui lunga attività si interruppe nel 1796, anno in cui morirono Johann e Franz, quasi certamente gli oboisti del trio.

Ma torniamo al *salottino* per ricordare come la produzione cameristica fosse pensata – ancora all'epoca di Beethoven – prevalentemente per esecuzioni domestiche, appunto in quei salotti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia che, in tutta Europa, ospitavano esecuzioni riservate ai residenti e ai loro invitati. Ai teatri e alle sale da concerto infatti erano sostanzialmente riservati i programmi destinati alle formazioni orchestrali. Il repertorio che circolava nei salotti europei, chiaramente diverso a seconda ci si trovasse per esempio a Vienna, Parigi o in Boemia, era straordinariamente ampio. Con la possibilità pertanto di incontrare

una vasta schiera di compositori oggi meno conosciuti ma che attingevano allo stesso linguaggio musicale usato dai musicisti più celebrati, ovvero Haydn, Mozart e Beethoven. Sia illuminante un paragone gastronomico: il patrimonio di ingredienti usati era del tutto condiviso da un'ampio numero di cuochi, ciascuno dei quali elaborava poi delle ricette secondo il proprio gusto e la propria inventiva. Ecco perché anche i lavori di musicisti come, per esempio, Jacques Christian Michel Widerkehr (1759-1823), su cui ritorneremo più avanti, Friedrich Theodor Fröhlich (1803-1836) o Carl Anton Philipp Braun (1788-1835) contengono non di rado passaggi, soluzioni armoniche, tratti stilistici che possono risultare riconoscibili a chi ha familiarità con lo stile classico della più nota triade. A quel punto non si tratta di scoprire chi ha copiato e chi è stato copiato, perché ciascun artista aveva come riferimento il medesimo vocabolario musicale adoperato non solo da Haydn, Mozart, Beethoven ma anche da molti altri colleghi.

Non stupirà dunque che le medesime prime due armonie con cui si apre la *Prima Sinfonia* di Beethoven si ritrovino all'inizio del secondo dei *Trois Duos pour piano et violon ou hautbois* di Jacques Widerkehr, composti intorno al 1794 e pubblicati da Érard nel 1817. Nato a Strasburgo, forse allievo di Franz Xavier Richter, il francese, grazie agli studi di violoncello, dal 1783 suona regolarmente a Parigi con l'Orchestra della Loggia Olimpica e con quella dei Concerti Spirituali ma senza essere stabilmente in organico. Le sue principali attività, fino alla Rivoluzione, sembrano pertanto essere l'insegnamento musicale e la composizione. È la moda delle sinfonie concertanti a consentire a Widerkehr di

conoscere la celebrità: durante la Rivoluzione e il Consolato il suo nome appare di frequente nei programmi concertistici. Le parti solistiche di molti tra i brani di cui è autore sono scritte anzitutto per strumenti a fiato (clarinetto, flauto, oboe, fagotto o corno) e sono destinate ai primi musicisti di Parigi. Al pari di queste sinfonie concertanti, considerate tra le migliori in circolazione all'epoca in tutta Europa, la sua musica cameristica rivela uno stile luminoso, accurato nei dettagli e ricco nella combinazione degli effetti armonici. Caratteristiche che si ritrovano anche nel *Deuxième Duo pour piano et violon ou hautbois*, in do maggiore e articolato in quattro movimenti, laddove la sonata classica ne contiene generalmente solo tre: due allegri (di cui il primo in forma sonata e il secondo *en rondeau*) incorniciano un brillante minuetto, ormai molto vicino allo scherzo presente nelle sinfonie, e quindi un movimento lento, particolarmente espressivo.

Ancora per tutto il XIX secolo, ascoltare musica nei salotti delle classi agiate voleva dire anche ascoltare brani trascritti per un organico diverso da quello originariamente previsto. In mancanza dei mezzi di riproduzione sopraggiunti di fatto soltanto nel Novecento (dal grammofono al vinile, dalla radio al CD), per poter ascoltare la musica occorreva che qualcuno materialmente la eseguisse. E almeno dalla seconda metà del Settecento l'editoria si era adoperata per fornire a professionisti e amatori le più disparate opzioni, per adattare alle limitate risorse disponibili in una casa musicale scritte per organici più ampi, oppure semplicemente diversi. Così i quartetti per archi di Beethoven divennero disponibili anche in trascrizioni per pianoforte a quattro mani, le sue Sinfonie in trascrizioni per pia-

noforte e pochi altri strumenti, e via dicendo. Tra questi 'adattamenti' spicca quello realizzato da un musicista italiano il cui nome sia chiaro che non è frutto di un errore di stampa: Giuseppe Gariboldi. Maceratese, nato nel 1830 e scomparso nel 1905, fu un rinomato flautista, oltre che compositore e direttore d'orchestra. Visse ed operò principalmente all'estero, soprattutto a Parigi, dove svolse l'attività di insegnante di flauto. Per questo strumento, oltre che un ampio numero di composizioni originali, trascrisse una delle pagine beethoveniane più intense, ovvero l'*Adagio* dal celebre *Settimino*. Gariboldi riduce l'organico dell'op. 20 (clarinetto, corno, fagotto, violino, viola, violoncello, contrabbasso) a due soli esecutori: accompagnato dal pianoforte vi è un flauto (sostituibile, come nel nostro caso, da un oboe), al quale di fatto vengono affidate le principali linee melodiche nell'originale sono di competenza del clarinetto. Il minor numero di interpreti coinvolti non sembra nuocere affatto all'espressività di questo movimento, anzi il risultato timbrico che ne deriva risulta molto interessante: davvero è il caso di dire che l'oboe fa una inaspettata ma sorprendente apparizione nel *salottino* di Beethoven.

Nell'ampia produzione di Gaetano Donizetti non legata al teatro – una produzione comprendente sinfonie, quartetti, quintetti e diverse pagine per pianoforte e strumento solista – si trova anche una *Suonata* per oboe e pianoforte, di cui non è certa la data di composizione mentre lo è quella di pubblicazione, avvenuta appena nel 1966 grazie all'editore Peters.

Se l'interesse che il compositore bergamasco ebbe verso la forma del quartetto, un vero e proprio

banco di prova durante la formazione musicale avuta prima con Giovanni Simone Mayr e successivamente alla scuola di Padre Stanislao Mattei, rivela la sua attenzione verso la produzione strumentale dei grandi compositori d'oltralpe, questa *Suonata* sembra andare chiaramente incontro ai gusti di un pubblico per il quale la musica vocale era di primaria importanza. Una veste leggera, due soli movimenti (*Andante* – *Allegro*), per una composizione tutt'altro che priva di inventiva, vista la grazia e l'espressività che Donizetti raggiunge in questo affresco dal sapore chiaramente teatrale. E, pur restando un contesto cameristico, dunque salottiero, è evidente che soprattutto nell'*Andante* che apre il lavoro l'oboe si comporta esattamente come se fosse una *prima donna* sulla scena di quei teatri per i quali il musicista italiano realizzò le sue più conosciute opere.

Il ruolo primario avuto dall'oboe nella produzione di un altro grande del classicismo, Wolfgang Amadeus Mozart, è fuori discussione, non solo per via della mole di Divertimenti e Cassazioni che si inserivano nella tradizione della cosiddetta *Harmoniemusik*, (cioè la musica per gruppi di soli strumenti a fiato) ma anche di gioielli come il *Quintetto per pianoforte e fiati* K. 452 e il *Concerto per oboe in do maggiore*, successivamente trascritto per flauto e trasposto in re maggiore (questa versione, K. 314, consente di risalire direttamente all'originale per oboe andato perduto). Nel caso della *Sonata* K. 376 si può dire che l'oboe entra nel salotto musicale del salisburghese passando attraverso un corridoio laterale: il brano di Mozart destinato nell'originale a violino e pianoforte, qui è infatti proposto in un arrangiamento per oboe di una tra-

scrizione per flauto dei primi anni dell'Ottocento. In realtà la sostituzione del violino col flauto o, in questo caso, coll'oboe, non comporta significative modifiche, lasciando inalterate le qualità di questa pagina. Terza di un gruppo di sonate pubblicate dall'editore Artaria nel 1781 col titolo di *Six Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'accompagnement d'un Violon*, presenta la stessa ricchezza di idee, la brillantezza e l'intensità che caratterizza l'intera raccolta. Si può dire che Mozart raggiunga qui un ambizioso traguardo nell'equilibrio tra i due strumenti, superando definitivamente il predominio dello strumento a tastiera. Tant'è che già all'epoca fu notata la necessità di avere un violinista tanto esperto quanto il pianista.

Last but not least merita parlare degli strumenti usati per questa registrazione: si tratta di un oboe classico, copia di uno strumento a due chiavi di Heinrich Grenser databile intorno al 1810, e di un fortepiano, copia di uno strumento realizzato da Anton Walter nel 1795. Anche se il periodo tra gli ultimi decenni del sec. XVIII e i primi di quello successivo vede entrambi gli strumenti soggetti a continui mutamenti, la distanza che li separa dai corrispondenti strumenti moderni resta enorme. Le caratteristiche timbriche di questi due strumenti d'epoca sembrano combinarsi tra di loro in maniera ideale, influenzando direttamente il loro fraseggio e, in definitiva, la stessa percezione della partitura. Soprattutto si comprende l'intima relazione tra la musica e gli strumenti per cui essa era concepita, sfruttati nel pieno delle loro possibilità, a volte anche portati al limite di queste possibilità per creare degli effetti di particolare espressività. Una situazione che rende merito non solo alle partiture dei

compositori più noti ma anche a quelle di tanti altri autori, apparentemente secondari ma ugualmente decisivi nell'esplorazione di tutte le possibilità del linguaggio musicale classico.

Giorgio Cerasoli



Born in Nonantola (Modena), **Omar Zoboli** studied with Sergio Possidoni, Heinz Holliger, and Paul Dombrecht. His first world recording of the works of Antonino Pasculi, the “Paganini of the oboe”, sparked the interest of international critics and allowed him to become known through numerous recitals and concerts as a soloist at the most important festivals in Europe, America, and Japan.

Decisive encounters included those with Nikolaus Harnoncourt and Frans Brüggen.

In September 2024, he organized a congress at the University of Music in Lugano on the centenary of Pasculi's death, where some of the world's most renowned musicologists and instrumentalists came together to discuss new interpretative approaches to wind music from the second half of the 19th century.

He studied Philosophy at the University of Bologna and earned his soloist diploma with Heinz Holliger at the Musikhochschule in Freiburg, Germany.

He was principal oboe of the RAI Orchestra in Naples, the Radio Swiss Italian Orchestra, the St. Gallen Symphony Orchestra, and the Basel Chamber Orchestra.

With the baroque and classical oboe, he was a member of ensembles such as Concentus Musicus Wien (Harnoncourt), Giardino Armonico (Antonini), Scintilla Orchester Zürich, and I Barocchisti (Fasolis).

He has performed as a soloist with orchestras at prestigious festivals in Europe, America, and Japan, and has taught masterclasses in the UK, Spain, Germany, Sweden, Italy, Switzerland, the Czech Republic, Portugal, China, and South America.

From 1988 to 2019, he taught oboe and chamber music at the Musikhochschule in Basel, and from 2008 to 2019, also chamber music at the Conservatory of Geneva/Neuchâtel.

Since 2008, he has been holding seminars on “Chamber Music with Methodology and Practice” at the Conservatory of Italian Switzerland in Lugano.

www.omarzoboli.ch

Né à Nonantola (Modène), **Omar Zoboli** a étudié avec Sergio Possidoni, Heinz Holliger et Paul Dombrecht. Son premier enregistrement mondial des œuvres d'Antonino Pasculi, le « Paganini du hautbois », a suscité l'intérêt de la critique internationale et lui a permis de se faire connaître à travers de nombreux récitals et concerts en tant que soliste dans les festivals les plus importants en Europe, en Amérique et au Japon.

Des rencontres décisives ont été celles avec Nikolaus Harnoncourt et Frans Brüggen.

En septembre 2024, il a organisé à l'École universitaire de musique de Lugano un congrès à l'occasion du centenaire de la mort de Pasculi, où sont intervenus certains des musicologues et instrumentistes les plus célèbres au monde, afin de débattre des nouvelles voies d'interprétation pour la musique pour instruments à vent de la seconde moitié du XIXe siècle.

Il a étudié la philosophie à l'Université de Bologne et a obtenu son diplôme de soliste avec Heinz Holliger à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau.

Il a été premier hautbois de l'Orchestre de la RAI de Naples, de la Radio Suisse Italienne, de

l'Orchestre symphonique de Saint-Gall, et de l'Orchestre de chambre de Bâle.

Avec le hautbois baroque et classique, il a fait partie d'ensembles tels que Concentus Musicus Wien (Harnoncourt), Giardino Armonico (Antonini), Scintilla Orchester Zürich et I Barocchisti (Fasolis).

Il a joué en tant que soliste avec des orchestres dans des festivals prestigieux en Europe, en Amérique, au Japon, et a donné des cours de perfectionnement en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, en Suède, en Italie, en Suisse, en République tchèque, au Portugal, en Chine et en Amérique du Sud.

De 1988 à 2019, il a enseigné le hautbois et la musique de chambre à la Musikhochschule de Bâle, et de 2008 à 2019 également la musique de chambre au conservatoire de Genève/Neuchâtel.

Depuis 2008, il donne des séminaires de « Musique de chambre avec méthodologie et pratique » au Conservatoire de la Suisse italienne à Lugano.

www.omarzoboli.ch

Nato a Nonantola (Modena), **Omar Zoboli** ha studiato con Sergio Possidoni, Heinz Holliger, e Paul Dombrecht.

La sua prima registrazione mondiale con le opere di Antonino Pasculli, il “Paganini dell’oboe” ha destato l’interesse della critica internazionale, e gli ha permesso di farsi conoscere con innumerevoli recitals e concerti come solista nei più importanti festival in Europa, America e Giappone.

Incontri decisivi sono stati quelli con Nikolaus Harnoncourt e Frans Brüggen.

In settembre 2024 ha organizzato alla Scuola Universitaria di Musica di Lugano, un congresso

nel centenario della morte di Pasculli, dove sono intervenuti alcuni fra più famosi musicologi e strumentisti mondiali, per dibattere su come ercare nuove vie interpretative per la musica per fiati della seconda metà dell’800.

Ha studiato Filosofia presso l’Università di Bologna, e conseguito il Diploma di solista con Heinz Holliger, Musikhochschule di Freiburg in Breisgau.

È stato primo Oboe dell’Orchestra della RAI di Napoli, della Radio della Svizzera Italiana, dell’Orchestra Sinfonica di San Gallo, dell’Orchestra da camera di Basilea.

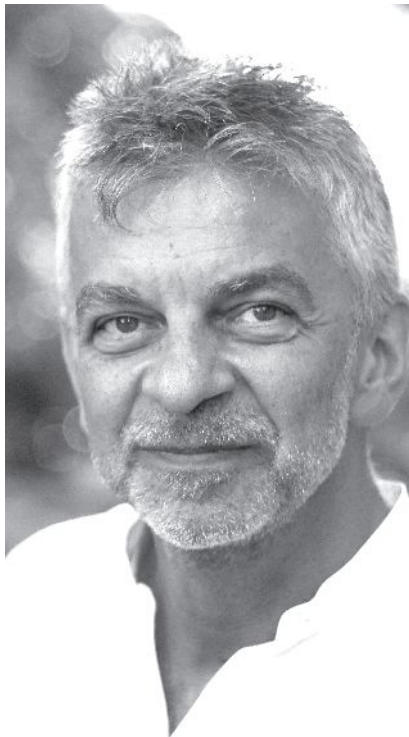
Con l’oboe barocco e classico ha fatto parte di complessi quali Concentus Musicus Wien (Harnoncourt), Giardino Armonico (Antonini), Scintilla Orchester Zürich e I Barocchisti (Fasolis).

Ha suonato come solista con orchestre in prestigiosi festival in Europa, America, Giappone, e tenuto corsi di perfezionamento in Inghilterra, Spagna, Germania, Svezia, Italia, Svizzera, nella Repubblica Ceca, Portogallo, Cina, America del Sud.

Dal 1988 al 2019 ha insegnato oboe e musica da camera alla Musikhochschule di Basilea, dal 2008 – 2019 anche la musica da camera al conservatorio di Ginevra/ Neuchâtel.

Dal 2008 tiene seminari di “Musica da camera con metodologia e pratica” al Conservatorio della Svizzera italiana a Lugano.

www.omarzoboli.ch



Born in Rome, **Giorgio Cerasoli** graduated from the Santa Cecilia Conservatory in Rome in piano, under Fausto Di Cesare, and in organ and organ composition, under Hedda Illy Vignanelli. His harpsichord training began with Ferruccio Vignanelli and continued with Kenneth Gilbert at the Mozarteum in Salzburg, where he received his Master's Degree with highest honors in 1992.

He has repeatedly received prizes and awards in national and international competitions: from the second prize obtained in 1989 at the Concorso Clavicembalistico di Bologna to the 1992 recognition (semifinalist) obtained at the International Harpsichord Competition in Bruges, while in the organ field it is worth mentioning the third prize won at the Concorso Nazionale di Viterbo in 1987.

Since 1981 he has been performing both in Italy and abroad as a performer on harpsichord, organ and fortepiano, both as a soloist and in various chamber ensembles, also taking care of the direction of vocal and instrumental groups. Among the many concerts given in Italy and abroad, particularly appreciated were those in Rome (Accademia Filarmonica Romana, Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone, Oratorio del Gonfalone, Palazzo del Quirinale, Palazzo Braschi), Venice (Fondazione Cini), Bologna, Modena, Milan, Naples, Trieste, as well as those in Paris, Lisbon, Salzburg, Rijeka. Countless concerts were then held at the various institutes in which he was a professor.

He has decades of teaching experience in Italian music conservatories, covering not only harpsichord and basso continuo but also fortepiano and clavichord: a teacher since 1986, from 1989 until 2006 he held the chair of "Harpsichord and

Historical Keyboards” at the Giuseppe Tartini Conservatory in Trieste, subsequently holding similar positions at prestigious institutions such as the Giuseppe Verdi Conservatory of Music in Milan (from 2014 to 2021) and the San Pietro a Majella Conservatory in Naples (from 2021 to 2024). Also important were teaching collaborations with the Accademia alla Scala (2018) and the Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2025).

His passionate and multifaceted vision of music is also evidenced by his involvement in various areas of communication, ranging from the activity he has carried out since 2010 as a publicist journalist to his many collaborations with RAI, including numerous episodes of *Lezioni di musica*, and *Wikimusic*, to the most recent cycles for the program *Suona l'una*, all broadcast on Radio3. In the publishing field, he edited the facsimile edition of the *Regole fondamentali per suonare il cembalo* by an anonymous author (Rome, 1986, Fondazione Italiana per la Musica Antica - Associazione Recercare - Hortus Musicus) and the first volume of the new critical edition of the harpsichord works of Nicolas Lebègue (Bologna, 1998, Ut Orpheus); in 2001 he contributed, with an essay on the fortepiano in Trieste at the beginning of the nineteenth century, to the volume *Attorno al palcoscenico. Music in Trieste between the Eighteenth and Nineteenth Centuries and the Inauguration of the Teatro Nuovo* published by the publisher Forni and sponsored by the Donizetti Foundation, while a paper by him in memory of Kenneth Gilbert was included in the second tome of *Tientalora: Studies for Francesco Luisi* on the occasion of his 80th birthday, Roma Ibmus 2024.

In addition to multiple recordings made for RAI, he has recorded for the Tactus and Baryton labels. For several years he also served as organist in the Basilicas of Sant'Apollinare and San Giovanni al Laterano, Rome.

A lover of the sea and the outdoors, he is an avid sailor and motorcyclist.

www.giorgiocerasoli.it

Né à Rome, **Giorgio Cerasoli** est diplômé du Conservatoire Santa Cecilia de Rome en piano, sous la direction de Fausto Di Cesare, et en orgue et composition pour orgue, sous la direction de Hedda Illy Vignanelli. Il a commencé sa formation au clavecin avec Ferruccio Vignanelli et l'a poursuivie avec Kenneth Gilbert au Mozarteum de Salzbourg, où il a obtenu sa maîtrise avec mention très bien en 1992.

Il a reçu à plusieurs reprises des prix et des récompenses lors de concours nationaux et internationaux : du deuxième prix en 1989 au Concorso Clavicembalistico di Bologna à la reconnaissance (demi-finaliste) en 1992 au Concours International de Clavecin de Bruges, tandis que dans le domaine de l'orgue, il convient de mentionner le troisième prix remporté au Concorso Nazionale di Viterbo en 1987.

Depuis 1981, il se produit en concert en Italie et à l'étranger en tant que claveciniste, organiste et pianiste, aussi bien en tant que soliste qu'au sein de divers ensembles de musique de chambre, et dirige également des groupes vocaux et instrumentaux. Parmi les nombreux concerts qu'il a donnés en Italie et à l'étranger, ceux de Rome (Ac-

cademia Filarmonica Romana, Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone, Oratorio del Gonfalone, Palazzo del Quirinale, Palazzo Braschi), Venise (Fondation Cini), Bologne, Modène, Milan, Naples, Trieste, ainsi que ceux de Paris, Lisbonne, Salzbourg, Rijeka, ont été particulièrement appréciés. D'innombrables concerts ont eu lieu dans les différents instituts où il a enseigné.

Il possède des décennies d'expérience dans l'enseignement au sein des conservatoires de musique italiens, couvrant non seulement le clavecin et la basse continue, mais aussi le pianoforte et le clavicorde : enseignant depuis 1986, il a occupé de 1989 à 2006 la chaire 'Clavecin et claviers historiques' au Conservatoire Giuseppe Tartini de Trieste, avant d'occuper des postes similaires dans des institutions prestigieuses telles que le Conservatoire de musique Giuseppe Verdi de Milan (de 2014 à 2021) et le Conservatoire San Pietro a Majella de Naples (de 2021 à 2024). Ses collaborations pédagogiques avec l'Accademia alla Scala (2018) et l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2025) sont également importantes.

Sa vision passionnée et plurielle de la musique est également attestée par son implication dans divers domaines de la communication, allant de son travail de journaliste publicitaire depuis 2010 à ses nombreuses collaborations avec la RAI, dont de nombreux épisodes de *Lezioni di musica*, et *Wikimusic*, et ses cycles les plus récents pour l'émission *Suona l'una*, tous diffusés sur Radio3. Dans le domaine éditorial, il a édité le fac-similé des *Regole fondamentali per suonare il cembalo* d'un auteur anonyme (Rome, 1986, Fondazione Italiana per la Musica Antica - Associazione Recercare

- Hortus Musicus) et le premier volume de la nouvelle édition critique des œuvres pour clavecin de Nicolas Lebègue (Bologne, 1998, Ut Orpheus) ; en 2001, il a contribué, avec un essai sur le pianoforte à Trieste au début du XIXe siècle, à l'ouvrage *Attorno al palcoscenico. La musica a Trieste tra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo* publié par l'éditeur Forni et parrainé par la Fondazione Donizetti, tandis qu'un de ses essais à la mémoire de Kenneth Gilbert a été inclus dans le deuxième volume de *Tientalora : Studi per Francesco Luisi* in occasione del suo 80° compleanno, Roma Ibimus 2024.

Outre de nombreux enregistrements pour la RAI, il a enregistré pour les labels Tactus et Baryton. Pendant plusieurs années, il a également été organiste aux basiliques de Sant'Apollinare et de San Giovanni al Laterano à Rome.

Amoureux de la mer et du grand air, il est passionné de voile et de moto.

www.giorgiocerasoli.it

Nato a Roma, **Giorgio Cerasoli** si è diplomato al Conservatorio Santa Cecilia di Roma in pianoforte, sotto la guida di Fausto Di Cesare, e in organo e composizione organistica, sotto la guida di Hedda Illy Vignanelli. La sua formazione al clavicembalo è iniziata con Ferruccio Vignanelli, proseguendo poi con Kenneth Gilbert al Mozarteum di Salisburgo, dove nel 1992 ha conseguito il Diploma magistrale col massimo dei voti e la lode.

Ha più volte ricevuto premi e riconoscimenti in concorsi nazionali e internazionali: dal secondo premio ottenuto nel 1989 al Concorso Clavicem-

balistico di Bologna al riconoscimento del 1992 (laurée semifinalist) ottenuto al Concorso Internazionale di Clavicembalo di Bruges, mentre in campo organistico va menzionato il terzo premio vinto al Concorso Nazionale di Viterbo nel 1987.

Dal 1981 svolge attività concertistica sia in Italia che all'estero come interprete al clavicembalo, all'organo e al fortepiano, sia come solista che in diverse formazioni cameristiche, curando anche la direzione di gruppi vocali e strumentali. Tra i molteplici concerti tenuti in Italia e all'estero, particolarmente apprezzati sono stati quelli a Roma (Accademia Filarmonica Romana, Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone, Oratorio del Gonfalone, Palazzo del Quirinale, Palazzo Braschi), Venezia (Fondazione Cini), Bologna, Modena, Milano, Napoli, Trieste, come pure quelli a Parigi, Lisbona, Salisburgo, Rijeka. Innumerevoli sono stati poi i concerti tenuti presso i diversi Istituti nei quali è stato docente.

Ha una pluridecennale esperienza didattica nei Conservatori di musica italiani, riguardante non solo il clavicembalo e il basso continuo ma anche il fortepiano e il clavicordo: insegnante già dal 1986, dal 1989 fino al 2006 è stato titolare della cattedra di Clavicembalo e tastiere storiche presso il Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste, ricoprendo successivamente analogo incarico presso prestigiosi istituti come il Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano (dal 2014 al 2021) e il San Pietro a Majella di Napoli (dal 2021 al 2024). Importanti sono state anche le collaborazioni didattiche con l'Accademia alla Scala (2018) e con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (2025).

La sua visione appassionata e poliedrica della musica è testimoniata anche dall'impegno in vari settori della comunicazione, spaziando dall'attività che svolge dal 2010 come giornalista pubblicista alle molteplici collaborazioni con la Rai, tra le quali numerose puntate di *Lezioni di musica*, e di *Wikimusic*, fino ai più recenti cicli per la trasmissione *Suona l'una*, tutti in onda su Radio3. In ambito editoriale ha curato l'edizione in fac-simile delle *Regole fondamentali per suonare il cembalo* di Anonimo (Roma, 1986, Fondazione Italiana per la Musica Antica - Associazione Recercare - Hortus Musicus) e il primo volume della nuova edizione critica delle opere clavicembalistiche di Nicolas Lebègue (Bologna, 1998, Ut Orpheus); nel 2001 ha contribuito, con un saggio sul fortepiano a Trieste all'inizio dell'Ottocento, al volume *Attorno al palcoscenico. La musica a Trieste tra Sette e Ottocento* e l'inaugurazione del Teatro Nuovo pubblicato dall'editore Forni e patrocinato dalla Fondazione Donizetti, mentre un suo scritto in memoria di Kenneth Gilbert è stato inserito nel secondo tomo di *Tientalora: Studi per Francesco Luisi in occasione del suo 80° compleanno*, Roma Ibimus 2024.

Oltre a molteplici registrazioni realizzate per la Rai ha inciso per le etichette Tactus e Baryton. Per diversi anni inoltre ha ricoperto l'incarico di organista nelle Basiliche di Sant'Apollinare e di San Giovanni al Laterano, a Roma.

Amante del mare e dell'aria aperta, è appassionato velista e motociclista.

www.giorgiocerasoli.it

Instruments / Strumenti:

oboe with 2 keys: copy by Alfredo Bernardini from an original by Grundmann, ca. 1780
fortepiano by Urbano Petroselli, copy from an instrument by Anton Walter (Wien 1795).

hautbois à 2 clés: copie par Alfredo Bernardini d'un original de Grundmann, vers 1780
fortepiano: copie par Urbano Petroselli d'après Anton Walter (Wien 1795)

oboe a 2 chiavi: copia di Alfredo Bernardini da un originale di Grundmann, ca. 1780
fortepiano di Urbano Petroselli, copia da uno strumento di Anton Walter (Wien 1795).

Recording / Enregistrement / Registrazione:

Centro Studi Europeo di Musica Medievale "Adolfo Broegg", Spello (Italy)
24-26 November 2023

Sound Engineer and Editing: Costantino Cerasoli

Artwork: Giampaolo Zeccara









CD-1752

