QUADERNI DELL'ISTITUTO DI STUDI PAGANINIANI

2

GENOVA, SETTEMBRE 1974

L'Istituto di Studi Paganiniani è stato fondato a Genova il 22 Giugno 1972. *Presidente:* Federico Mario Boero - *Vice Presidente e Direttore:* Pietro Berri - *Segretario:* Edward Neill.

Soci fondatori: Alma Brughera Capaldo (Tesoriere), Mario Cifatte, Gino Contilli, Luigi Cortese, Enrico Costa, Salvatore Pintacuda, Carlo Marcello Rietmann.

Segreteria: Via San Luca 11 - IV p. - 16124 Genova - Tel. 010/299.206

Si ringrazia la Cassa di Risparmio di Genova e Imperia che ha reso possibile la realizzazione del presente *Quaderno*.

QUADERNI DELL'ISTITUTO DI STUDI PAGANINIANI

2

GENOVA, SETTEMBRE 1974

SOMMARIO

FEDERICO MOMPELLIO
Il Quinto Concerto di Paganini: Un'avventura orchestrale ieri e oggi p. 3

PIETRO BERRI
Lettere inedite di Paganini p. 11

EDWARD NEILL
Paganini e la musica popolare (II parte): indagini e riscontri p. 37

RUGGERO CHIESA
Analisi della «Grande Sonata per chitarra sola con accompagnamento di violino» p. 42

OMBRETTA MACCAFERRI
Catalogo delle opere per chitarra sola di Paganini p. 47

EDWARD NEILL
Un nuovo concerto di Paganini p. 52

ARIE VAN DE MOORTEL
Un portrait de Paganini à Bad-Homburg? p. 56

PIETRO BERRI
Anticipazioni paganiniane p. 59

ALMA BRUGHERA CAPALDO
Un primo bilancio p. 62

Nuovi dischi a cura di Pietro Berri p. 65

Direttore dei QUADERNI: Pietro Berri - Redattore: Edward Neill
Redazione: Via San Luca 11 - IV p. - 16124 Genova - Tel. 010/299.206

Deutsche Grammophon

PRIMA REGISTRAZIONE MONDIALE

NICOLO' PAGANINI

Concerto in mi min.
per violino e orchestra, op. post. (n. 6)

(Accompagnamento orchestrale: Federico Mompellio)
(Cadenze: Salvatore Accardo)

SALVATORE ACCARDO, violino

London Philharmonic Orchestra
Dir.: CHARLES DUTOIT

Sono disponibili:
il disco: 2530 467
la musicassetta: 3300 412
la Stereo8: 3850 169

Distribuzione Phonogram S.p.A. - Via Borgogna, 2 - 20122 Milano

Federico Mompellio

IL QUINTO CONCERTO DI PAGANINI: UN'AVVENTURA ORCHESTRALE IERI E OGGI

Circa il *Quinto concerto,* il cui originale rimase in possesso degli eredi Paganini fino al 1973, la letteratura sul Genovese afferma che di quell'opera egli scrisse unicamente la parte del solista. (1) Pubblicò per primo tale notizia, credo, il Conestabile (1851), cui l'aveva comunicata il violinista, direttore d'orchestra e compositore Nicola De Giovanni (Genova 1802 - Parma 1856); (2) essa è stata poi soltanto ribadita da taluni che videro l'autografo, per esempio il Bachmann, (3) o semplicemente ripetuta dagli altri studiosi. Dopo aver figurato io pure tra questi ultimi, ho da poco appreso che il manoscritto contiene invece un « di più » molto importante.

L'anno scorso, dagli eredi venendo ceduti allo Stato gli autografi dei concerti terzo, quarto e quinto, un incarico affidatomi per quell'occasione ha richiesto una mia lettura dei tre originali; ho appurato allora come nel caso del nostro concerto Paganini abbia non solo scritto la propria parte (cui subentra, dov'essa tace, la linea melodica dei *tutti*), bensì apposto anche indicazioni per la partitura: sintetici promemoria circa un accordo, uno strumento, un disegno dell'orchestra, postille talvolta univoche soltanto per l'autore, esclusivamente al quale dovevano d'altronde servire. Poche nel primo tempo, esse costellano l'intero *andante* e il *trio* del finale, notate su uno e anche su due pentagrammi oltre a quello del solista.

Il recente incontro mi fa considerare oggi da un nuovo punto di vista l'avventura orchestrale toccata quindici anni or sono al *Quinto concerto* e seguita, per così dire, a un antefatto che ben conoscono gli esperti di faccende paganiniane: ai quali consiglio perciò di saltare il prossimo capoverso.

Negli ultimi decenni del secolo scorso il barone Achille Paganini (1825-1895), desideroso di trarre dal silenzio musiche paterne inedite, se le fece approntare con accompagnamento pianistico desunto dall'originaria partitura orchestrale oppure, in mancanza di questa, elaborato ex novo; per tali trascrizioni, dimorando egli nella villa di Gaione lasciatagli dal padre, si rivolse a egregi musicisti della vicina Parma: il compositore Giusto Dacci (1840-1915) e il violinista Romeo Franzoni (1857-1941), due parmensi cui molto deve l'istituto musicale di quella città. Il Franzoni, è ovvio, curò la riproduzione degli originali violinistici e il Dacci provvide alle parti per pianoforte. Frequenti ospiti di Gaione, essi eseguivano al committente i lavori apprestati; negli anni da me trascorsi a Parma (1934-'38) il Franzoni mi intrattenne più volte sulla commozione di Achille nell'ascoltare quelle pa-

gine legate a ricordi straordinari e sul proposito dallo stesso Achille manifestato di farle risuonare in pubbliche « accademie ».

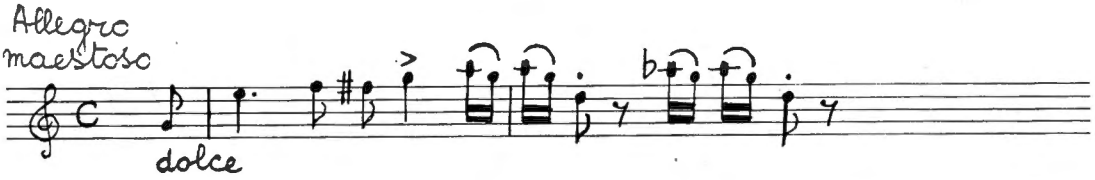
Nel caso del *Quinto concerto* s'è creduto finora che totalmente al Dacci si dovesse tutto quanto nel suo testo è sostegno, è controcanto alla linea melodica. Duplice, sappiamo adesso, gli si presentò invece il compito: bisognava ora ideare ex novo la sostruzione pianistica (quantitativamente il lavoro maggiore), ora modellarla osservando, integrando le po stille paganiniane anzidette, esclusi ovviamente i loro valori timbrici. Il Dacci le osservò con scrupolo quasi sempre, non sempre, e qualche rara volta modificò pure nella melodia dei *tutti* alcuni elementi, per vero minuscoli. (4) Sarebbe anacronistico querelarsi di offese alla filologia, e, pur militando per questa severa dea, sul piano musicale il sottoscritto stima in genere assennati gli interventi del maestro parmense; quanto nell'autografo si riferisce alla orchestra non suona sempre peregrino e talvolta fa pensare ad un abbozzo più che a una lezione definitiva. Altrettanto fuori luogo sarebbe lamentare l'assenza di richiami alla fonte nella trascrizione; se questa riporta soltanto alcune didascalie timbriche dell' originale, se non segnala né il « materiale » pianistico rispondente alle annotazioni di Paganini, né i ritocchi apportati al testo paganiniano, non dimentichiamo le circostanze in cui e per cui operarono i due collaboratori di Achille.

Da questo antefatto discende l'accennata sorte orchestrale del *Quinto concerto*. Nel 1959 l' *Accademia Musicale Chigiana,* avendo conosciuto il testo Dacci-Franzoni, disegnò di presentare in pubblico quel Paganini e mi chiese di strumentarlo rifacendomi alla veste pianistica del Dacci. Con la mia partitura la composizione fu eseguita nel settembre di quell'anno alla *XVI Settimana musicale senese* e poi altrove. (5) Il Dacci, al quale anch'io attribuivo interamente l'integrazione pianistica, m'indicò dunque in genere le « maniere » cui attenermi per elaborare l'accompagnamento orchestrale: che provvidi ammodernando un poco nelle armonie certi particolari assai disadorni (di cui anche pecca l'infeudata orchestra delle partiture paganiniane) e a volte divergendo brevemente nella melodia dal modello al fine d'un'efficacia maggiore. Ben inteso, tali sono stati i miei propositi...

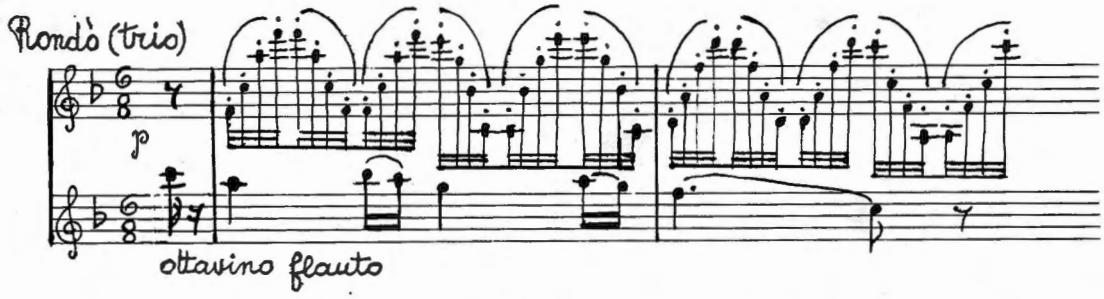
Presentati così i tre personaggi della vicenda, ossia l' originale, il manoscritto Dacci-Franzoni e la mia partitura, e dato che l'autografo, come ho lasciato intravedere, in quanto protagonista pone problemi testuali, su questi farò dialogare i tre manoscritti (la parte del solista non rientra nella presente ricerca). La mia non sarà un'indagine minuta e completa, ma una documentazione bastevole a provare quanto s'è anticipato e a consentire poi alcune riflessioni conclusive.

Le annotazioni timbriche di Paganini sono spesso tralasciate, s'è detto, nel testo Dacci-Franzoni; da ciò provengono alcune involontarie « infedeltà » verso il Genovese nel mio lavoro.

Una di queste concerne l'organico dell'orchestra e si riflette con varie conseguenze sulla partitura. Per taluni passi è voluto dall'autore l'ottavino; il Dacci però tace al proposito e la sua stesura non mi ha indotto all'impiego di quello strumento, da me dunque omesso. Ecco le discordanze sicure che ne sono seguite fra il mio testo e l'originale. Nel *tutti* all'inizio del primo tempo l'autografo richiede per il tema cantabile (in *do* maggiore) il flauto e l'ottavino:



e ribadisce *ottavino* al ripetersi conclusivo della frase, da me invece avviata con l'oboe e ripresa con i violini primi. Nel *trio* (in *fa* maggiore) del terzo movimento, un *rondò,* Paganini ha scritto per il flauto e l'ottavino un gentile disegno danzante, cinto dal solista con uno scintillio di biscrome a spaziosi arpeggi balzati (con l'arco gettato):

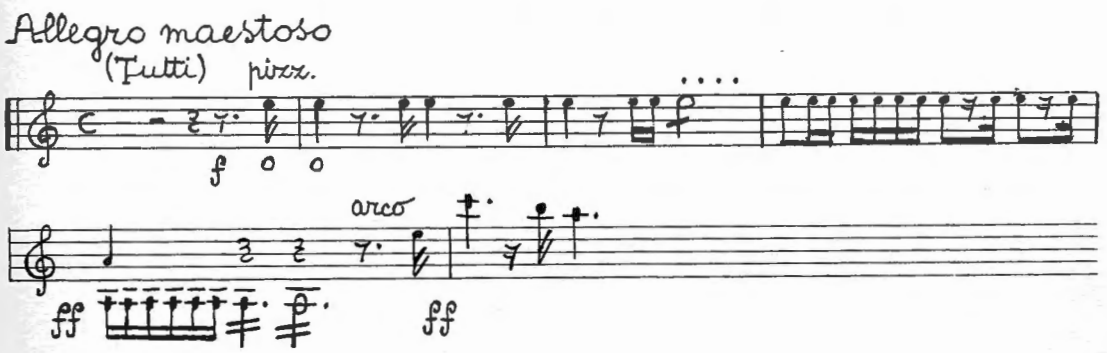


ed ha ripetuto la didascalia *ottavino* allorché quel cantabile si dirige verso la tonalità della ripresa; per questo collegamento l'originale reca, in un terzo pentagramma, anche la linea dei « violini orchestra ». (6)

Il Dacci, com'era naturale, ha riprodotto la graziosa melodia (al solito, senza commenti). L'ho riportata da lui quasi alla lettera valendomi di strumentini per l'indispensabile rilievo timbrico, ma il risultato non è identico a quello voluto dal compositore. Logicamente, la presenza dell'ottavino nella partitura dovrebbe venire estesa dai casi certi or ora considerati ad altri passi, in particolare dei *tutti.*

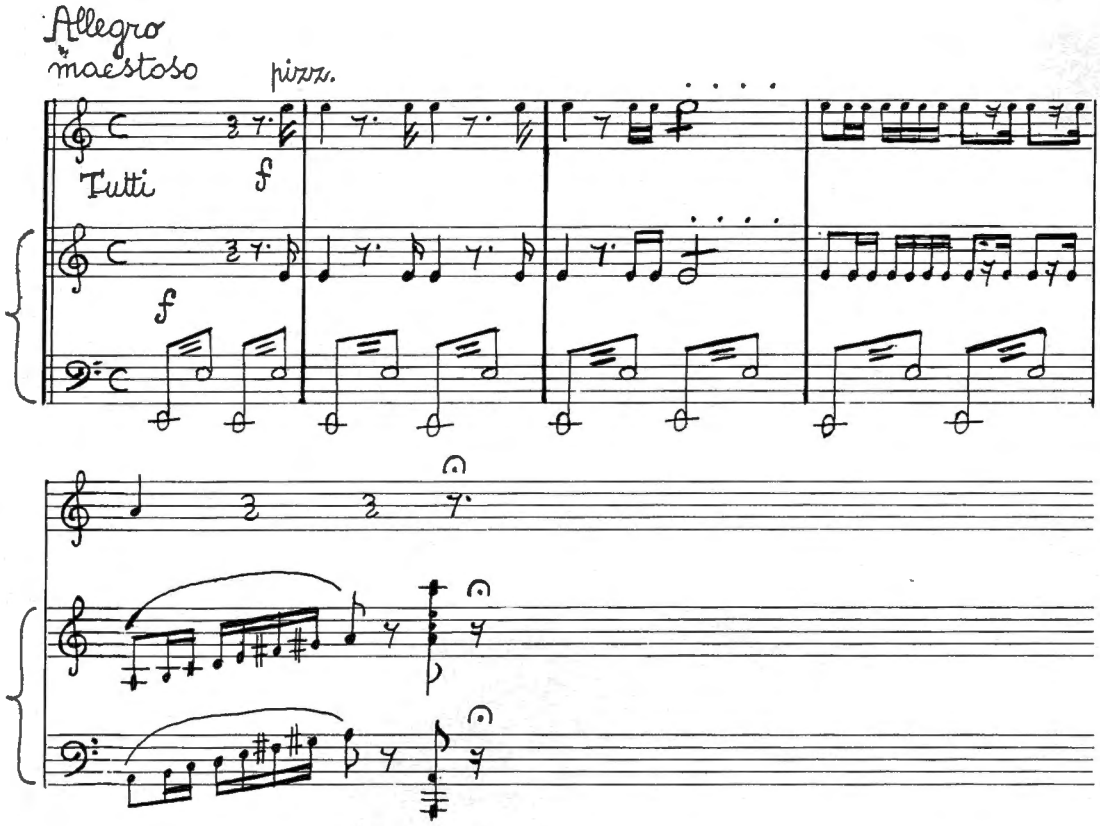
Per un'altra mia scelta circa l'organico dell'orchestra il testo Dacci-Franzoni mi fu invece d'aiuto. Delle varie postille paganiniane che fissano il ricorso ai tromboni venne citata dai maestri parmensi quella per la chiusa del primo *tutti* nell' *allegro* iniziale. Poiché la ritenni originale, essa mi confermò nel proposito di adoperare, ottavino escluso, il gruppo dei fiati usato da Paganini per il *Quarto concerto:* strumentini e corni e trombe a coppie, e tre tromboni; un'orchestra formata di questo gruppo, d'un'adeguata falange d'archi e naturalmente della percussione tradizionale (due timpani, cassa e piatti) mi avrebbe consentito di spaziare nelle sonorità che stimavo convenienti ai caratteri dell' opera: forme doviziose, marcata varietà espressiva, ampia gamma dinamica dalla potenza solenne alla brillantezza sottile.

Ma ritorniamo a divergenze colte raffrontando i tre testi, collazione obbligata in confini angusti causa la natura dell'originale (questo esame, ripeto, non riguarda la parte del solista). All'inizio del concerto, la prima tappa. Paganini così apre la composizione, riferendosi evidentemente alle corde:

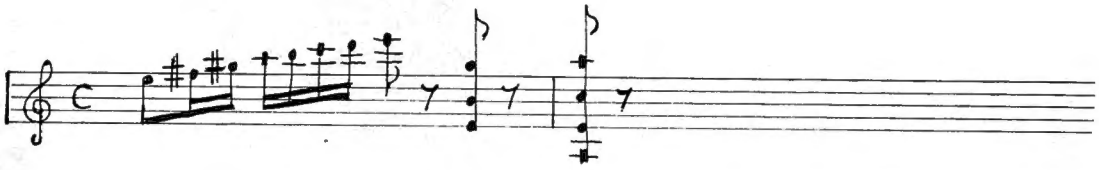


In tale abbozzo il Dacci vide una preparazione all'energia maestosa del primo tema:

e perciò diede vigore al *mi* paganiniano:

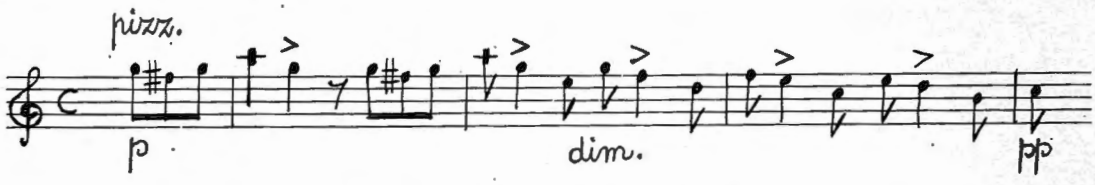


Si noti come al tremolo per archi della quarta battuta, pianisticamente scomodo e musicalmente non prezioso, il trascrittore abbia sostituito una rapida scala, disegno adoperato spesso nella linea originale di questo *tutti* anche nella forma usata dal Dacci:



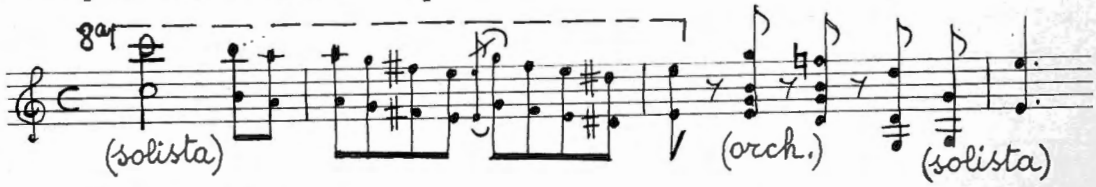
Non senza criterio egli operò dunque il minuscolo intervento e della scala in semicrome si valse parecchio lungo il *tutti* d'avvio come raccordo fra segmenti melodici paganiniani; senonché talora, ho constatato assegnando, al pianista una di tali volate il Dacci ha omesso un frammento della melodia originaria.

Nello strumentare quelle battute secondo il testo Dacci-Franzoni mirai a tradurre il loro carattere di energico richiamo. Il *pizzicato* mi causò un dubbio amletico: risaliva a Paganini? Probabilmente sì, ma era da lui diretto proprio all'orchestrazione? Mi pareva poco adatto (me ne perdoni l'autore) non tanto al *forte,* quanto all'incisività di quel ritmo in sonorità *forte,* per cui nella partitura ho ricorso ad un *mi* delle trombe in ottava. Quasi per deduzione il tremolo pianistico è divenuto un rullo di timpani ed elementari armonie danno corpo allo squillo annunziate dalle corde con l'arco, tenute dagli strumentini e dai corni. Robusto il risultato. Fedeltà verso l'autografo consiglierebbe ora di tentare una soluzione diversa, che tuttavia porrebbe altri problemi. Estendere il pizzicato a varie corde? Uno studio capillare di molte partiture paganiniane potrebbe soccorrere nel senso della verosimiglianza, non già d'un traguardo « scientifico ». Ancora nel medesimo *tutti* un altro pizzicato, pure originale, del testo Dacci-Franzoni non è stato da me accolto, con esito però meno vistoso. La linea di Paganini così gioca sulla dominante di *do* maggiore acuendo l'attesa per il secondo tema che sta per sbocciare:

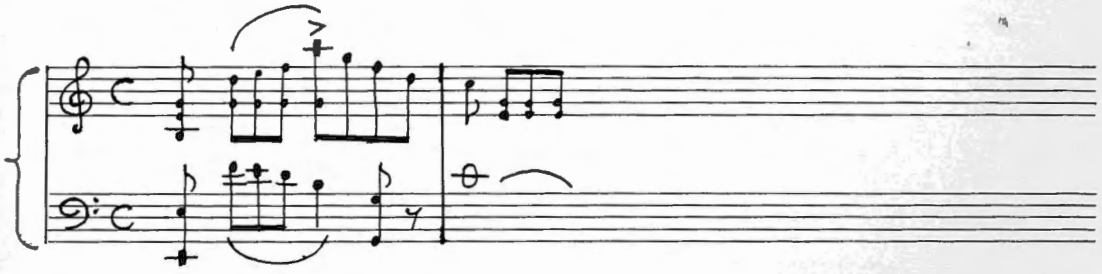


Nel Dacci-Franzoni le tre crome delle due anacrusi iniziali hanno i puntini dello *staccato,* assenti nell'autografo. Il carattere cantabile del brano, gli accenti sulle semiminime mi hanno fatto decidere per una esecuzione con l'arco mantenendo quegli staccati (ai violini primi ho unito il primo flauto all'unisono). Infine, sempre nello stesso *tutti,* i coloriti del primo tema nel Dacci-Franzoni e dunque nella mia partitura qualche volta differiscono dagli originali.

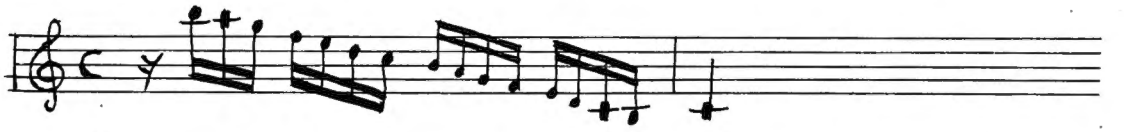
Nel caso d'un Paganini, ai dittatoriali prodigi del solista l' accompagnamento deve fare spalla con assensi armonico-ritmici estremamente discreti, ora quasi piuoli separati da frequenti pause, ora formulette ad arpeggi o a suoni ribattuti, vere mammole per modestia: al che assai bene ha provveduto in genere il Dacci (assiomatici gli accordi occorrenti). Ciò premesso, minime e poche si rivelano le differenze sostanziali nel sèguito del primo tempo; eccone alcune. Alla cesura che divide nel solista la « domanda » e la « risposta » del secondo tema l'autore dà come raccordo tre strappate dell'orchestra, ripetendo il procedimento usato nel primo *tutti* al medesimo scopo:



Il Dacci così le ha sostituite:



Quando il solista chiude il primo assolo con l'usuale trillo superno, l'autore dà pure questa scala per condurre l'orchestra dalla dominante alla tonica (do maggiore):



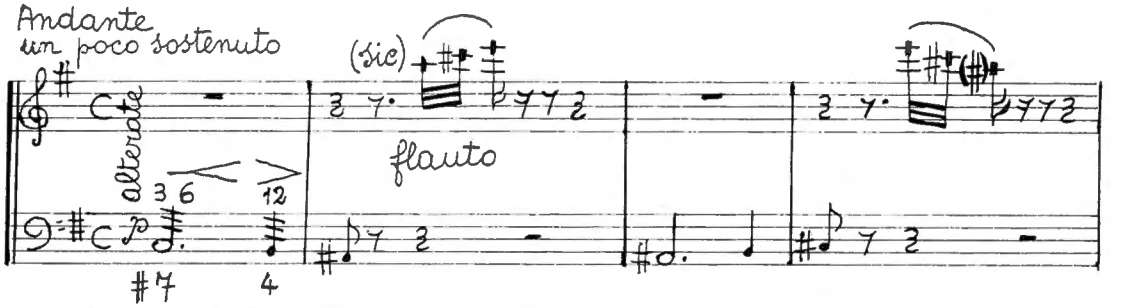
Nella mia partitura, inconsapevolmente modificando Paganini, ho preferito far partire quella scala dal *re* anziché dal *si* a motivo d'un certo collegamento fra gli accordi. Lo stesso fatto si ripete (*in la* maggiore) alla saldatura del secondo assolo col terzo *tutti*. Un'ultima osservazione. La sosta finale del secondo *tutti* sul suono *la* come quinto grado (l'assolo che segue muove da *re* minore) così principia nell'originale:

Il Dacci, affidando al pianista quella dominante in forma di tremolo al grave, ha soppresso il fugace tremolo violinistico paganiniano.

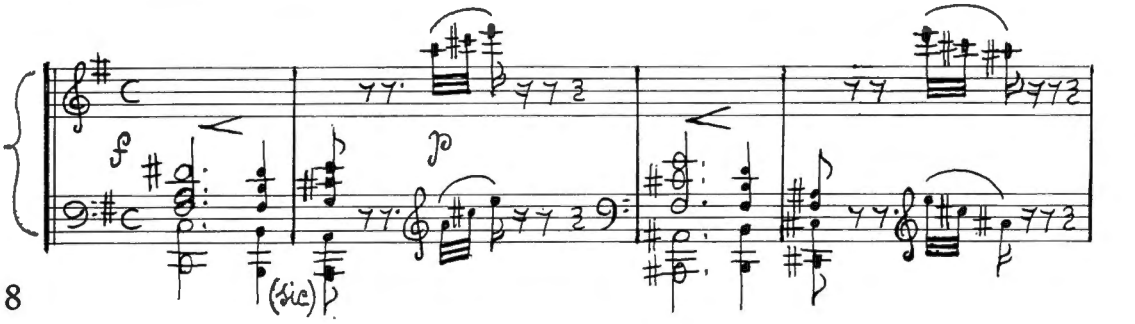
— oOo —

Il secondo tempo, *andante un poco sostenuto,* sembra essere stato dell'opera il preferito da Paganini, poiché l'autografo reca i bassi delle armonie in un apposito pentagramma lungo tutto il movimento e, per una durata minore, anche una specie di controsoggetto al grave, per cui due divengono i pentagrammi necessari oltre a quello principale.

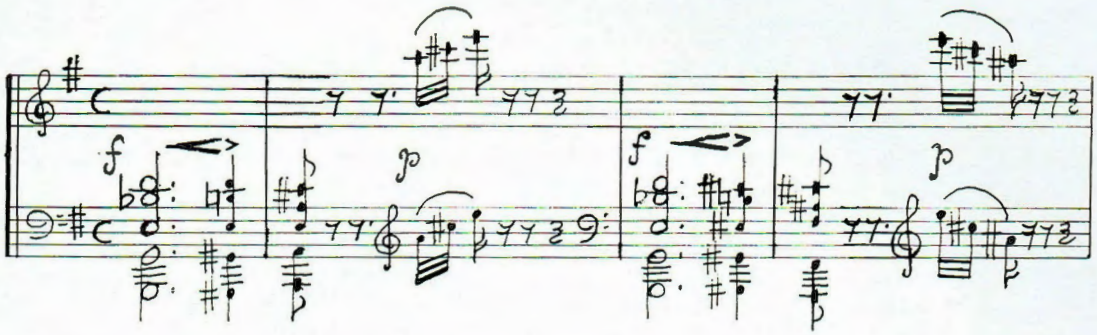
Pure l'*andante* ha un inizio problematico, anzi più sibillino che l'avvio del tempo precedente. Nel fissare la linea soprana e i bassi per l'introduzione orchestrale Paganini ha « numerato » i due suoni della prima battuta; ma, se risulta chiaro che per il secondo egli vuole quarta e sesta, enigmatiche riescono le cifre e le alterazioni sopra e sotto il primo; inoltre nella seconda battuta il *la* è diesis al basso e naturale al flauto:



In tal modo ha risolto il Dacci (nella prima e nella terza battuta gli accordi sono scritti col tremolo):

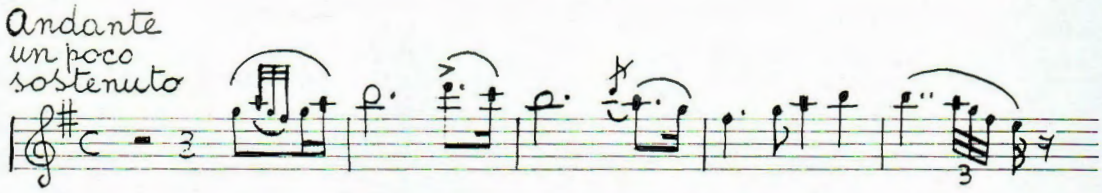


Convinto di poter mutare all'occorrenza le armonie e credendo al *la* naturale, ho così preferito per la mia partitura (tremolo degli archi su *legato* dei fiati):

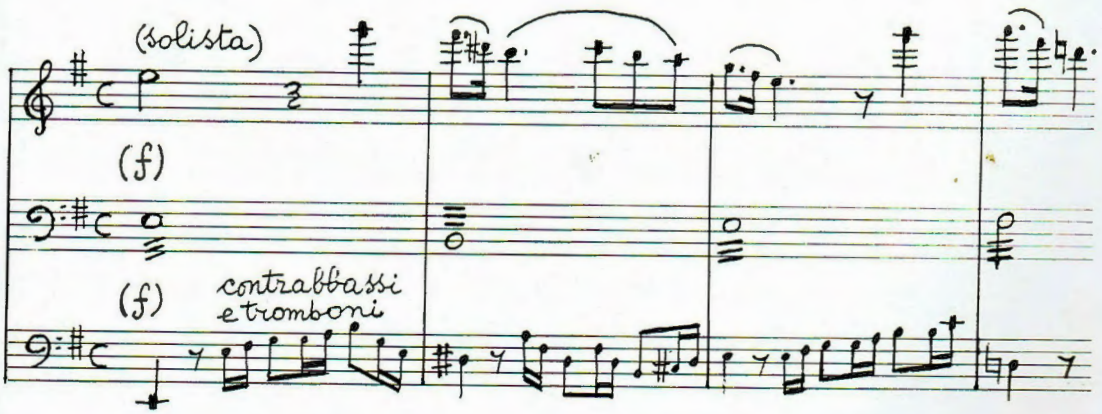


Ove ristabilissi la lezione originaria, opterei per il diesis ai *la* della seconda battuta e come accordo iniziale proporrei terza quinta e sesta eccedente, ritenendolo il più probabile per quell'oscura numerica. Quanto alla terza battuta, occorrerà chiedere lumi allo spirito di Nicolò...

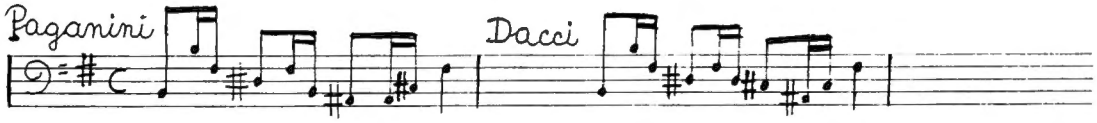
Questo movimento è certo uno dei più ampi ed intensi cantabili paganiniani, forse peccante solo di qualche sovrabbondanza negli sviluppi. Al dolente abbrivo:



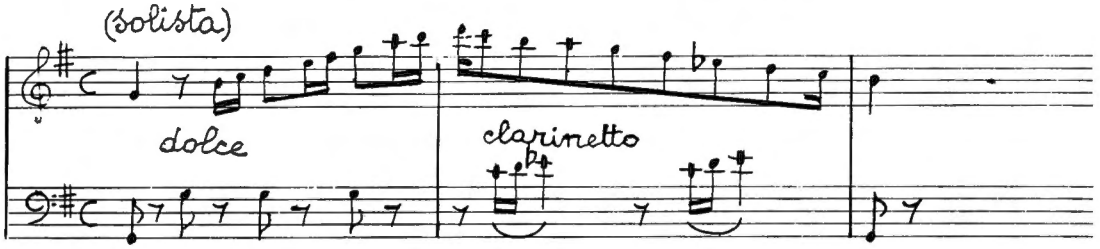
seguono effusioni melodiche spesso nuove in un clima non comune d'intima unitarietà quando elegiaca, quando appassionata. Alla legge della ripresa l'autore si conforma iterando un brano sbocciato alla metà circa del tempo, procedimento non solito; come non solito per il Paganini virtuoso è l'episodio in cui egli conduce insieme la linea del solista e un rilevato controcanto, un disegno ad incisi anapestici per « contrabbassi e tromboni » (nel pentagramma intermedio continuano i suoni di base agli accordi):



Il Dacci ha in genere seguito le indicazioni collaterali dell' autore; tra i pochissimi cambiamenti, che sono minimi, è questo il più notevole:



Sono così evitate due goffe ottave parallele tra il disegno della mano sinistra e il tremolo della destra, ma con una diversa forma del tremolo il disegno sarebbe rimasto intatto. Dopo il caso iniziale ho in genere seguito il Dacci e perciò, senza saperlo, Paganini circa la natura degli accordi e la linea del controcanto; lievi ritocchi miei entro questi ambiti ricadono dunque sull'autore, ma non mette conto fare qui altri esempi. Nella partitura espongono il controsoggetto contrabbassi e violoncelli, non contrabbassi e tromboni come l'autografo vuole, mentre ho indovinato dando al clarinetto il lamento che nel Dacci varie volte fa eco al solista; quell'inciso è originale di timbro e di note:



Del *rondò,* un *andantino quasi allegretto* arguto e molteplice, già ho considerato il fatto saliente: la melodia per l'ottavino e il flauto nel *trio* (è ripresa dall'orchestra nel breve *allegro* di chiusa). Poche le osservazioni che si potrebbero ancora fare; i brevi *tutti* e il piccolo numero di altre annotazioni paganiniane in questo tempo danno scarsa materia per il nostro scopo e mi limiterò quindi ad un ultimo cenno: le quattro armonie ad apertura del *trio* sono affidate ai tromboni e dall'autore e nella mia partitura, dove il quarto suono di esse (i tromboni sono tre) viene prodotto dai due corni all'unisono e al *fa* del terzo accordo ho sostituito il *mi* perché il Dacci non fosse accusato di quinte parallele. L'imputazione colpisce invece Nicolò...

— oOo —

Da queste pagine discende, mi sembra, un ovvio consiglio. Premesso che un'orchestrazione assolutamente « paganiniana » del *Quinto concerto* è una meta illusoria, tentabile appare una simbiosi fra la collaborazione dichiarata e saggia con l'autore dove la fonte non aiuta e l'obbedienza vigile a quanto egli prescrive. Nel risultato, l'area dell'osservanza critica riuscirà per forza di cose molto minore dell'altra; in ogni modo, filologia e gusto integrandosi, l'autografo avrà contribuito a rendere meno avventurosa l'avventura orchestrale dell'opera.

FEDERICO MOMPELLIO

(1) Nel 1830, sembra.

(2) GIAN CARLO CONESTABILE, *Vita di Niccolò Paganini,* nuova edizione con aggiunte e note di Federico Mompellio, Società Editrice Dante Alighieri, Milano-Genova-Roma-Napoli 1936, pp. 513 e 439

(3) ALBERT BACHMANN, *Les grands violonistes du passé,* Paris, Fischbache 1913, p. 227.

(4) Mentre in appoggio al virtuoso il pianoforte ha solo formule d'accompagnamento, nei *tutti* espone anche la melodia, notata dall'autore come parte dei violini primi o talora, forse, come traccia essenziale del discorso.

(5) Il violinista Franco Gulli e il maestro Luciano Rosada presentarono il concerto a Siena e lo eseguirono per il Disco Angelicum LPA 5933. Si veda il mio articolo *Il quinto concerto di Paganini* in *Musicisti piemontesi e liguri,* Siena, Accademia Musicale Chigiana 1959, pp. 99-105.

(6) Il *trio* non fu eseguito a Siena e nell'incisione discografica.

Pietro Berri

LETTERE INEDITE DI PAGANINI

Del tutto recentemente sono venuti alla luce altri documenti che apportano nuovi utili elementi sulla vita e sull'attività di Paganini, nella fase finale della sua vita soprattutto, così oppressa da quanto mai gravi pene fisiche e morali. Ho potuto prendere visione di ben dieci lettere magnificamente conservate e di grande interesse di cui soltanto una è edita perchè da me già pubblicata sul n. 2 di quest'anno di « La Casana ».

La più remota in ordine di tempo è la lettera scritta da Napoli a Palermo il 5 aprile 1820 all'amico Domenico Maria Testa, membro di quel Senato. Essa dice:

I tuoi amati caratteri mi hanno fatto il sommo dei piaceri. S'io dovessi parlarti dell'amore che nutro per te, tu non crederesti alla metà di quel ch'io dico, ne [sic] io potrei neppur dir la metà di quel ch'io sento. Ero più felice a Palermo che a Napoli. La felicità non esiste, ma la si canta. L'affare che sai ha cambiato faccia, e più non spero di trattenermi nel mezzogiorno... Voglio cambiar cielo. Quà vorrebbero risentire il mio violino; ma io non voglio assolutamente aderirvi. Suonerò a Roma. Il viaggiare è la più bella cosa che conosco, e benedirò sempre Palermo per l'acquisto fatto di un' [sic] amico di vaglia come sei tu. Non lasciarmi senza tue notizie unitamente a quelle di tua famiglia quale riverirai da mia parte. Io non scrivo al tanto caro nostro amico Sibilla perchè il pacchetto va a partire, ma ti prego di darle [sic] un bacio per me, e di comunicarle il ventre di questa lettera. Salutami il caro Seneca, e complimentami amorosamente la Sig.ra Nicchia. Non sono troppo di buon umore pre prottestarmi [sic] con quell'affetto che vorrei, ma agradisci [sic] un' [sic] abbraccio di tutto cuore.

Il tuo aff.mo amico N. P.

P.S. Ti prego di consegnare l'acclusa. Addio.

« Il caro » Sibilla, per il tramite di Santo, suo fratello, avrebbe dovuto, in quello stesso mese, rimettere a Germi, da Palermo, lettere e denari, a quanto pare, mai arrivati, lettere di Paganini a Germi da Palermo, del gennaio 1820 e, da Napoli, del 20 maggio 1820. Il Testa sarà padrino di battesimo di Achille. Paganini, quando si trattò della legittimazione del figlio, scrisse, da Boulogne-sur Mer, il 28 agosto 1834: . . .« lui solo può dirci l'epoca, il giorno e l'ora della sua nascita nonchè la sera che Achille fu tenuto a battesimo dal suo caro amico e compare Domenico Maria Testa. Dunque puoi scrivergli intanto a mio nome onde farli [sic] tenere i documenti necessari per la sua legittimazione... » E, il 7 gennaio 1824, aveva scritto al Germi da Villanova (Como): « Non ho ancora ringraziato l'amico Testa di Palermo, ma lo farò. Intanto farai bene di scrivergli anche tu qualche cosa di obbligante » e, il 22 gennaio 1825, da Roma: « Vorrei scrivere al C. (commissario) Testa di Palermo per li dodici archi ». E, al Gamerra, da Napoli, il 6 dicembre 1825, scriveva: « Si dice che in Venezia furono recitate due commedie, una in favore del... medico Le Roy, e l'altra contro lo stesso; tali produzioni le vorrei comperare per adderire [sic] al desiderio di un mio amico di Palermo, ed eccomi a pregarla caldamente di volermi procurare un tale acquisto facendone ricerca, e comprarle per mio conto per inoltrarle al Sig. Commissario [sic] Domenico Maria

Testa a Palermo (il) quale sborserà al presentatore delle medesime l'importo ». Il 1825 è infatti, anche per Paganini, l'anno dell'infatuazione per il famoso purgante « Le Roy ».

Il 12 gennaio 1838 ha inizio il carteggio col Merighi cui appartengono le successive lettere.

Vincenzo Merighi, allora primo violoncello della Scala e Maestro nell'I. R. Conservatorio di Musica in Milano, era nato a Parma il 7 dicembre 1795. Morì a Milano il 29 novembre 1849. Fu insegnante di violoncello al Conservatorio dal 1826 al 1849. Tra i suoi allievi Piatti, Quarenghi e Moja. Anche suo figlio e allievo Cristoforo fu insegnante. Era nato a Bergamo nel 1843 e morì a Milano nel 1908. La lettera di Paganini parte da Parigi e dice:

Mio caro Signor Merighi

Contento di sentire dal M. Pugni ch'Ella unito alla gentile di lei famiglia sia felice, me ne congratulo con lei. Io vidi nascere Lei a Parma. Il suo violoncello di Stradivario da lei educato, deve essere eccellente. Dunque giacchè mio figlio inclinerebbe ad esercitare la musica su quell'istrumento sebbene il prezzo di duecento luigi sia un poco forte, lo acquisterò anche per avere una di lei memoria. E s'Ella mi preferisce non ha che rispondermi, ed io, dal mio banchiere L.B. Migone di Genova le invierò la somma suddetta, e lei consegnerà al pagatore l'istrumento con un arco alla Merighi bene impellicciato, posto in una forte cassa, la quale cascando dal cielo d'una carrozza, o di un carro non ne soffra l'istrumento.

S'Ella trovasse due violini di Giuseppe Guarnieri detti del Gesù, grandi e sani, la pregherei di comprargli per mio conto, ma che il prezzo non oltrepassasse i 1200, o i 1400 franchi, e ciò per favorire qui due artisti di mia conoscenza.

Venendo lei a Parigi, si divertirà molto; e di qui potrebbe fare una corsa a Londra ancor degna di eessere visitata. Pregola di porgere i miei distinti ossequi al nostro Maestro Sig. A. Rolla, nonchè i saluti cordiali ai Signori Cavinati, Zanaboni e Ricordi. Ed in attenzione di un suo riscontro, la lascio coll'augurare a Lei, ed alla pregiata di lei famiglia ogni felicità per dei secoli.

Il suo aff.mo Nicolò Paganini

Il M° Cesare Pugni (Milano, 1805) - Pietroburgo, 1870), violinista, allievo di Alessandro Rolla (caro quindi a Paganini che del Rolla non si dimenticherà mai) e direttore d'orchestra, futuro creatore (Londra, 1845) del famoso *Pas à quatre* (Cerrito, Taglioni, Grahn, Grisi) autore di balli e anche di opere, era allora il direttore e direttore d'orchestra del Casino Paganini che verrà inaugurato il 28 novembre del 1836. Da Paganini verrà in seguito criticato circa la collocazione dei legni in orchestra e, dopo l'infausta fine della speculazione del Casino, nominato da Paganini: «... libera nos Domine,... soggetto degno di galera ».

Effettivamente Paganini vide nascere il Merighi trovandosi egli a Parma a 13 anni. Il violoncello Antonio Stradivari del Merighi, ha una curiosa istoria. E' del 1708. Stando a quanto narrarono ad Hill i cellisti Alfredo Piatti e Alessandro Pezzi esso fu salvato dal Pezzi nel 1822 dalla spazzatura. Fu suonato da lui sino al 1839 circa e poi dal Merighi venduto a Paganini. Alla morte di questi passò nelle mani del Vuillaume che lo vendette nel 1834 al conte Stanlein. Nel 1957 figurava in proprietà di George Talbot di Aachen. Ora è nelle mani di Bernard Greenhouse del Beaux Arts Trio di New York.

Evidentemente il Merighi non rispose subito a Paganini, se questi, in data 13 marzo, dalle Néothermes, Rue de la Victoire 48, così gli scriveva:

Pregiatissimo Sig.r Merighi

Privo di riscontro ad una mia lettera a lei diretta da più mesi, raccomandata a questo direttore delle poste onde fargliela pervenire, è impossibile ch'Ella non l'abbia ricevuta.

La prego di levarmi di pena col dirmi se lei desiderando vendere il suo violoncello di Stradivario vuole, o puote cedermelo per i 200 luigi che gli sono stati offerti. Tale acquisto lo farei per uso di mio figlio. Come pure dirmi se acconsente di procurarmi la compera di due violini di Giuseppe Guarnieri detto del Gesù che gli troverà facilmente se si dirigerà dai SSri Cavinati e Zanaboni salutandoli, e pregandoli a nome mio.

Detti strumenti bramerei che fossero sani ed armoniosi, e di prezzo modico, dovendo servire due artisti miei amici.

E pregandola finalmente di riscontrarmi, sono l'aff.mo suo Paganini

Lo strumento poi finalmente arrivò anche se con molto ritardo. Infatti Germi scriveva a Paganini, a Parigi, il 31 agosto 1838: « Il ritardo per la commissione di Milano a riguardo del violoncello non deve sorprendere non essendo questo il tempo, attese le feste imperiali, per occuparsi di quello ».

Lo Zanaboni era considerato da Paganini come uno dei più celebri conoscitori di strumenti. « Il suo giudizio è sacro ». Così aveva scritto al Germi da Milano sin dal 18 giugno 1823.

Il carteggio col Merighi presenta qui una lacuna. La successiva lettera è quella del 14 gennaio 1839, da Marsiglia. Il violoncello non era ancora pervenuto nelle mani di Paganini tant'è vero che Paganini così scriveva al Merighi (la lettera, conservata nel Conservatorio G.B. Martini di Bologna, è stata pubblicata da Znenek Vyborny su « La Scala » del febbraio 1961, n. 135, p. 24):

Amico carissimo

Se mi feci un dovere di rispondere favorevolmente alla gentilissima sua del 12 aprile p.p., io non so per qual motivo io non abbia più avuto notizie di lei. Comunque sia, rinnovandole i miei più cordiali ringraziamenti per le cure sue a mio riguardo, bramerei ch'Ella mi dicesse il definitivo prezzo del suo violoncello onde possederlo, se però conta di privarsene.

La prego pure di fare in maniera onde ottenere un ribasso dai 140 luigi che si domanda per il violino Stradivario, e l'Amati, ch'io ne farei acquisto qualora il secondo fosse pure di forma grande, forte sul cantino e sulla quarta.

Spero pure ch'Ella vorrà onorarmi dei suoi comandi, ch'io bramerei l'occasione onde darle prove della mia gratitudine e dell'amore che sente per lei

l'aff.mo suo Paganini

P.S. Mi saluti i nostri più distinti amici e mi scriva a Marsiglia dove conto di passare l'inverno sperando di migliorare la mia salute. Addio.

Il 3 febbraio Paganini scrive a Germi per confermargli l'acquisto del violoncello Stradivari e due violini, uno Stradivari e un Amati. « Urge che il Sig. L.B. Migone non indugi a far rimettere la somma di 385 luigi d'oro al suddetto (il Merighi) ad indicare, al detto Merighi, la persona a cui dovrà consegnare detti strumenti bene incassati, per farli venire a Genova onde tu li veda, e poi inoltrarmeli a Marsiglia » E. al banchiere Migone, in pari data scriveva per pregarlo di rimettere al più presto possibile al Sig. Vincenzo Merighi a Milano, I° violoncellista, 385 luigi d'oro « avendo acquistato da lui 3 istrumenti ad arco indicandogli, previe informazioni del Germi, a chi dovrà consegnare detti istrumenti bene imballati per spedirli a Genova onde li veda Germi, e poi li vedrò a Marsiglia ».

E, al Merighi, da Marsiglia scriverà il 20 marzo 1839 (Codignola, *Paganini intimo* CCLIII, p. 590-591):

Le crisi a cui vado soggetto quasi ogni mese di non poter dormire per dieci giorni e dieci notti, tormentato dalla tosse e dai fieri reumatismi, mi hanno impedito di rispondere prontamente alla gentilissima sua del 23 scorso mese.

Gli comunica che i tre istrumenti sono giunti sani, e lo ringrazia di averli così bene imballati, ben lieto di possedere il « suo bello violoncello, il quale terrò sempre presso di me, come pure il violino di Stradivario, avendo io compito il Quartetto ». E lo prega di comperargli dei violoncelli, dei violini e delle viole di Stradivario « ad un prezzo onde lasciare del margine rivendendogli ». E altrettanto dei Giuseppe Guarnieri del Gesù, « strumenti sani, forti di legno ». Il coperchio del violino Stradivario ha ceduto dalla parte del ponticello, ma è poco male, ed è bello. Ella forse non saprà che il suo violoncello è stato riparato con una fortezza dalla fine della tastiera sino alla cordiera, il che gli toglie quella metalica [sic] vibrazione propria dell'autore, però è eccellente, bellissimo, e mi è carissimo ». Gli rinnova la preghiera di interessarsi per fargli acquistare i più bei violoncelli, viole e violini di Guar-

nieri « chè bramerei riuscire in questa intrapresa di negozianti di istrumenti d'arco. Ma ciò non deve palesarlo a nessuno perchè sappendo [sic] che è Paganini che desidera comprare, si metterebbero in alte pretese ». Perdoni il cattivo carattere; il capo più non mi regge. Ritorno a letto. Spero che la Primavera verrà in mio aiuto ».

Il 15 aprile così scriverà ancora:

Mio arci Carissimo Sig.r Merighi

Giubilo non poco di sentirla ristabilita dalla forte costipazione ch'Ella ha sofferto. Io spero dalla prosima bella stagione un qualche miglioramento.

Sono veramente contento di vederla disposta a favorirmi nel mio desiderio intorno all'intrapresa d'istrumenti, ed avendo tutta la fiducia in lei agisca come meglio crede nel farne acquisto sempre trattandosi di strumenti legittimi sani e forti di legno.

Li due violini di Stradivario per 60 luigi cadauno essendo come sopra li comperi e me li spedisca a Genova, e nell'imballargli potrebbe anche levare l'anima e il ponticello per cautela e porli in una delle canterette col numero della cartella dei violini ai quali appartengono.

Se i due di Andrea Guarnieri sono sani e belli per 40 luigi ambi li prenda. Il violino di Guarnieri del Gesù della vedova Rovelli, non importa che sia bellissimo purchè sia sano e forte come sopra lo compri. Intorno al modico prezzo già le ripeto che ho tutta la fiducia in Lei. E se potrò fare acquisto dei 4 violini del Gesù del Sig.r Carli ne avrò piacere.

Attendo le di lei notizie. Io vado ad ordinare che le siano rimessi ottanta luigi a titolo di deposito ande lei possa anticipare delle caparre ad effetto di sicurezza.

Io affidandomi intieramente alla sua noesta attività e amicia [sic per amicizia] non bramo che l'ocvcasione di poterle dar prova della mia gratitudine e dell'amore che nutro per la di lei amabile persona.

Il suo aff.mo amico Nicolò Paganini

P.S. La prego di darmi notizie del nostro gran Maestro Alessandro Rolla, e di presentarle [sic] i miei più distinti ossequi.

P.S. Avendo, e comprando il violino di Barbò per 95 luigi me lo mandi.

Il Barbò era un altro famoso intenditore, morto però da tempo.

Il 16 aprile Paganini scriveva a Germi (Codignola o.c., p. 593) d'incaricare il Migone di versare 80 luigi al Merighi, il quale, il 2 maggio successivo scriveva al Migone di non aver ricevuto il denaro sicchè non poteva far fronte totalmente alle spese da lui incontrate per gli acquisti fatti per conto di Paganini, esprimendo anche la sua ansia per le voci sinistre circolanti sulla salute del Virtuoso.

Paganini, il 9 maggio scriveva da Marsiglia al Germi di aver pregato gli eredi Carli di Milano di consegnare a Merighi un violino di Andrea Guarnieri ed una viola di Amati, e, l'11 maggio, di dare incarico al Migone di versare 345 luigi al Merighi, scrivendo il 30 maggio direttamente al Migone allo stesso scopo, facendogli premura nel caso che non avesse ancora trasmesso i 345 luigi in quanto era in attesa di sei violini. Il 15 maggio il Migone aveva scritto al Merighi circa il versamento dei 345 luigi d'oro e, il 27 maggio, a Paganini confermandogli l'avvenuto pagamento e l'inoltro a Marsiglia via mare di un violoncello, quattro violini e due viole.

Paganini scrive a Germi il 16 giugno di aver ricevuto sette violini, facendo richiesta di altri istrumenti (due celli soprattutto) essendovi a Marsiglia una trentina almeno di dilettanti cui esitarli. E Germi aveva scritto a Paganini il 26 aprile che il Migone stava provvedendo per Merighi il cui cello era stato richiesto da un Filippo Bolognesi, commerciante di istrumenti, per una somma non eccedente i 2000 franchi. Paganini risponderà il 6 maggio 1839. Ormai, anche nella corrispondenza col Germi, non si parlerà che di strumenti. Paganini ne era diventato un vero e proprio commerciante. Egli scriveva da Marsiglia al Migone il 4 settembre 1839 nella fiducia che abbia rimesso al Merighi altri centoundici luigi.

In data 15 giugno così scriveva al Merighi:

Non ne posso più!... martirizzato dai reumatismi notte e giorno, or sono 14 giorni, non ho potuto

rispondere prima d'ora alla gentilissima sua del 26 p. maggio, ed un tal ritardo mi fa molta pena, ma spero ch'Ella mi avrà per scusato.

La ringrazio dell'interesse che prende per la mia salute, e spero di darle più buone nuove dopo che avrò preso dei bagni e fanghi a Baleruc e sarò là martedì a sera. Ella scrivendomi dirigga [sic] le lettere ai Bagni di Baleruc.

Ho ricevuto i 7 violini e ne sono piuttosto contento: ma che vuol dire che il coperchio dello Stradivario rosso è sotile [sic] come la carta?... di Andrea Guarnerio non ve n'è che uno, l'altro è di Amati, ed essendo questo secondo un violino senza voce mi pare che lo potrebbe ritornare al venditore conoscendo esesere difficile ad esitare; ma me ne rimetto a Lei.

Attendo quello di Barbò unitamente all'altro che dicesi non essere tutto dell'Autore; mi dispiacerebbe tale imperfezione ma speriamo che sarà una frottola del negoziante.

Qui vi sono molti dilettanti di violoncello e sono anche provvisti d'istrumenti; ma quando lei potesse trovare dei violoncelli legitimi [sic] di bella vernice ben conservati e di buona voce suonora, e soprattutto a basso prezzo, potressimo [sic] qui esitarne varii. Sembrami adattato ed eccellente quello di Ruggiari. Lo spedisca a Genova, e mi favorisca la distinta degli altri a Baleruc. Ed in seguito la pregherò di occuparsi soltanto per acquistare dei Giuseppe G. del Gesù e se sono di Stradivario sieno di vernice sanguigna e cioè del 1690 in sù, ma sani e forti. Non perda di vista i violoncelli di Stradivario, e non prenda norma dal prezzo del suo. Ella ben conosce che per negoziare con qualche profitto bisogna produrre degli oggetti che non costino troppo. Ed io riuscendo in questa intrapresa, e Parigi sarà la città più propizia. Ella ne goderà i frutti al pari di me come un giusto premio alle sue indagini e leali cure.

Mi scriva ai Bagni di Baleruc.

Io sono e sarò sempre il suo aff.mo amico
Nicolò Paganini

Il Merighi, in una lettera dell'8 settembre da Milano, inedita, conservata nella Collezione Maja Bang della Library of Congress di Washington, così scriveva a Paganini:

Pregiatissimo ed Egregio Sig.r Cavaliere

Avrei desiderato di ricevere in unione alla gentilissima sua del giorno 23 sempre delle migliori notizie intorno alla preziosa sua salute stante l'esperimento dei Bagni che fece a Baleruc, ed a Vernet, ma spero che il Cielo asseconderà i miei voti nell'accordarle un totale miglioramento stante il favorevole clima di Nervi, e non dubito che non vorrà privarmi della consolazione di poterla ossequiare in Milano.

Mi perdonerà se tardai fino ad oggi a risponderle, e la prego di non attribuirlo a mia negligenza, ma bensì ad un accidente successo in mia casa, cioè d'essermi attaccato il fuoco al moschetto del mio letto dopo essermi coricato, per cui appena accorto ho dovuto spegnerlo alla meglio, e mi sono alquanto offeso nelle mani ed in conseguenza non ho potuto nè scrivere nè far altre indagini. Pazienza! Mi posso dichiarare ancora fortunato se mediante i miei sforzi ho potuto schivare un male maggiore.

A seconda dei suoi desiderij ho fatto imballare li due violini, la viola, ed il violoncello, e con un prossimo ordinario della Diligenza glieli spedirò per Genova, ciò che non posso fare col manico della viola perchè non ho potuto ancora averlo, ma appena lo riceverò mi darò la premura di spedirglielo.

L'amico dei quadri, di cui gli ho fatto parola, mi dice sarebbe il tempo opportuno per fare il negozio, avendo avuto occasione di venderne alcuni a prezzo, ma stante l'amicizia, e la trattativa che tiene con me ha sospeso qualunque vendita, tanto più che io l'ho assicurato che V.S. farà il regalo di una desiderata sua visita a Milano, e l'ho persuaso al segno tale che ne resterà contento.

Posso assicurarla che quando li avrà veduti e fatti peritare da qualche intelligente dell'arte, converrà con me che in questo negozio il guadagno è sicuro, come siamo già a buon porto, avendo la Vedova proprietaria bisogno di denari, ed è pronta a fare un altro sacrificio di più di quello che si credeva, ma temendo che possa aspettare qualche amatore forestiero, bisogna che faccia la guardia per non lasciar sfuggire una sì propizia occasione.

Ritengo giustissimi i suoi riflessi, ma quando li avrà veduti dovrà pienamente convenire con me.

La ringrazio delle gentili espressioni contenute nel suddetto suo foglio, e la prego di consolarmi spesso con i suoi caratteri, in unione a migliori sue notizie, in aspettazione delle quali mi pregio di dichiarmi colla più distinta stima ed affetto.

L'umiliss. e devotis. suo servo
Vincenzo Merighi

Dunque non soltanto istrumenti ma anche quadri d'autore, per collocare bene i propri capitali o per farne oggetto di speculazione. Come risulta anche da una annotazione sulla busta, Paganini rispose da Genova il 31 ottobre e così, precisamente:

Carissimo Sig.r Merighi

Appena qui giunto fui crudelmente assalito dai miei soliti dolori reumatici che mi hanno obbligato

al letto per un mese intiero, motivo per cui mi è umanamente impossibile di portarmi in Milano.

Appena ho la forza di farmi trasportare sul Battello a vapore che parte dopo domani per passare l'inverno a Nizza dove mi attende un superbo alloggio (*sic*) posto a pieno mezzo giorno. In quel dolce clima, meglio assai che Nervi perché Nizza è riparata dai venti di mare spero ristabilirmi, ma prevedo che il piacere di abbracciarla in Milano non sarà che nella Primavera. Forse sarà tardi per esaminare la Galleria (*sic*) dei quadri, Pazienza!... Esamineremo degli strumenti armonici. Io non so se sieno qui giunti gli strumenti accennatimi, ma non importa il ritardo giacché trovasi assente il mio Amministratore Sig.r Avvocato (Germi), ma sarà qui per la metà dell'entrante mese, e perciò può attendere ancora all'invio. Le raccomando il manico per la viola di Amati il quale potrà unirlo ai quattro strumenti nell'atto dell'imballaggio, come pure di non dimenticarmi, rapporto a qualche violino di Guarnerio del Gesù.

Tutti gli strumenti ch'Ella mi ha inviati sono a Marsiglia, e mi auguro salute onde accompagnarli a Parigi; ed il ritardo mi nuoce. Pazienza!

Mi darà sue notizie a Nizza. Mi voglia bene ch'io lo stimo e lo considero come merita.

L'aff.mo suo Nicolò Paganini

Anche a Nizza continuava bellamente il traffico di istrumenti. Il Migone, il 7 novembre, gli aveva scritto che il Merighi, in data 27 ottobre, gli aveva preannunciato la spedizione di un violoncello e tre violini, regolarmente e in buone condizioni arrivati a Genova. E Paganini scriveva a Migone da Nizza il 23 novembre di inoltrargli una cassa con quattro strumenti attesa da Milano. Forse era diretta al Merighi la frammentaria minuta di lettera del 31 dicembre 1839 conservata a Washington:

Mio caro maestro ed amico,

Vi sembrerà strano ch'io non vi abbia scritto prima d'ora, ma dovete attribuire il mio silenzio alla mia malattia continua ed al sovvenire che sempre conservo della vostra cara persona che mi è sempre presente. Però non posso passare...

L'8 gennaio Paganini scriveva al Merighi:

Sensibile mai sempre ai tratti dell'amicizia che lo stringe al mio cuore, mi deve scusare se non avessi potuto in contracamio (*sic*) fare colla penna i miei auguri per le passate feste ai miei parenti ed altri miei amici non mi fu dato di porgere a lei i più felici come l'amico che mi stà al cuore.

Da due mesi confinato alla camera sempre sofferente vado sperando di acquistare delle forze per sortire in carrozza, o quando comincierò a passeggiare al sole ritengo potrò migliorare la mia salute.

Ho qui ricevuto la cassa dei 4 strumenti. Sono contento del vero Stradivari, ma dell'altro mascherato non so se si potrà esitare con profitto!

La viola non è troppo aggradevole all'orecchio, e priva manico dell'autore sarà difficile esitarla!

Il violoncello è bello e dev'essere suonoro, domani lo sentirò. Ella non manchi di fare ricerca di altri violoncelli egualmente sani, ed a modici prezzi in prezzi in proporzione al merito dell'autore, di bella vernice rossa. Fui a Baleruc che seppi dalla figlia del mio antico amico Sig.r Tealdi che teneva un violino di Stradivario il quale trovandolo coma desideriamo, ne faccia acquisto, come pure di acquistare i più bei sani, di bella vernice rossa i violini grandi di Guadagnini ed altri grandi di Mangini (Maggini), e veda se si trova violoncelli di tale autore.

Ho il piacere di significarle che un certo Sig.r Melerio di Milano tiene da gran tempo un violino di Stradivario, dono del suo padre o suo nonno. Egli non suona dunque potrebbe venderlo! e lei veda di comperarlo.

Tenga pure nota delle piccole spese che a suo tempo me le invierà, e saprò mantenerle quanto le ho promesso ed eternarle meglio coi fatti la mia riconoscenza e la mia amicizia.

Continui ad amarmi che sarà corrisposto

suo aff.mo amico N. Paganini

P.S. Veda quel che può fare per il violino del Sig.r conte Ottolini.

P.S. Mille saluti da mia parte al nostro Maestro Rolla ed ai Sig.ri Cavinati e Zanaboni e non sarà male ch'ella preghi anche a mio nome nome (*sic*) di portare i violini che conterà di acquistare onde assicurarsi meglio della bontà della voce.

Frenetica dunque e febbrile, a carattere nettamente morboso, l'attività di Paganini, ma, nello stesso tempo, egli viveva di spasimo nel timore che « quei ladri mascalzoni o corsari »

(così scriveva a Germi il 17 gennaio) di Parigi gli sequestrassero gli strumenti lasciati a Marsiglia presso l'amico Brun avendo egli perso la causa e medita di farli comparire come acquistati da lui. Questo Brun era notaro a Marsiglia « il primo di Marsiglia, egregio intelligente di musica, dilettante di violoncello, e mio particolare amico, per essere una persona di quelle che piacciono a noi, e col quale bramerei che tu entrassi in relazione ». Così aveva scritto a Germi. Al Brun Paganini aveva promesso di fargli avere il violoncello Stradivari che teneva presso il fu Carlo Carli di Milano e pregava Germi di adoperarsi per ritirare tale istrumento e con le debite precauzioni inoltrarlo al Brun via mare. Del Brun, definito da Paganini « intimo ed impareggiabile amico » il Germi però diffidava molto.

Il 9 febbraio Paganini scriveva al Merighi:

Sempre a me cari i suoi buoni auguri, spero che il Cielo esaudisca se non in tutto, in parte i suoi voti intorno al mio miglioramento

Scuserà se sono a rinnovarle la preghiera di esaminare che gli stromenti niuno eccettuato sieno sanissimi di vernice rossa e buoni di voce forte, diversamente né a Parigi né altrove si troverà da esitarli. Per esempio, no dei Guarnieri Andrea non sarà vendibile nemeno (*sic*) quello di Ruggeri colla cartella di Stradivario, un'altro amatizzato di Stradivario, e la viola di Amati col manico non dell'autore onde conto di non farli vedere ad alcuno, e di ritornarli in Italia, ma tutto ciò non lo deve scoraggire (*sic*), anzi deve maggiormente attivare le sue premure onde rifarsi con altri stromenti che stà per acquistare e che acquisteremo in seguito.

Intorno a quei che mi propone il violino di Tealdo non conviene, potrà comprare quello Stradivario del 1° violino quando sia di vernice rossa. Starò in attesa di sentirne le pretese della contessa Ottolini e del merito violino Stradivario come pure a suo tempo quello del Conte Mellerio. Non importerà ricorrere a quei tali professori, ma basterà il suo orecchio per giudicare la voce degli stromenti.

E se ne troverà di Maggini la sentirò volentieri. Accetterò i quattro violini di Guadagnini per 34 Luigi se non potessero rilasciarli a meno.

Vi sono più viole che suonatori di tale stromento per cui bisognerebbe acquistandole, pagarle meno che si vorrebbe, parlo di quelle da lei indicatemi cioé una di Amati e l'altra del fu duca Visconti ma faccia lei. Non conviene il piccolo violoncello di Ruggieri sebbene non dimandino che 8 Luigi. Se il violoncello di Parma fosse legitimo, e l'altro di Castelbarco non fosse mostruosamente picolo (*sic*), si regoli nel modo come sopra e veda di averli per poco. Mi saprà dire se il contrabasso di Amati che suonava Andreoli è sano, e se ha soferto (*sic*) sotto a il ponticello, ed a quanto ridurrebbero la domanda di 30 Luigi.

Non convengono violini di altri autori. Spero sentire che abbia tr-ovato dei violini detti del Gesù quando però le sue occupazioni li permetteranno di attendervisi.

Ha fatto bene di non portarsi a Roma e a Napoli perché là non si trovani stromenti di classici autori. Bisognerebbe ch'Ella potesse ridurre il prezzo dei tre violoncelli Ruggeri di vernice rossa, uno pretteso Stainer e l'altro a 60 luigi invece di 76. Ma voglio rimettermi a quello che deciderà per l'acquisto.

La famiglia Carli tiene una viola di Amati che mi appartiene e che in seguito scriverò al Sig.r Giuseppe di rimetterla a lei per unirla ad altri stromenti in occasione che me ne dovrà spedire.

Scusi il cativo (*sic*) carattere; la testa mi martella, appena mi permette di abbracciarla amorosamente

il suo aff.mo amico Nicolò Paganini

Giuseppe Andreoli fu un famoso contrabbassista (Milano 1757 - 1832) ed insegnante al Conservatorio di Milano; è curioso che anche il suo istrumento sia andato a finire nelle mani di Paganini che però non lo vide mai.

Abbiamo ancora due lettere di Paganini al Merighi, una del 3 aprile 1840. In essa è detto:

Pregiatissimo Sig.r Merighi

Io più che mai sofferente per l'inalzamento del freddo mi felicito potendo ora corrispondere al contenuto delle gratissime sue del 4. e 28 marzo p° p° congratulandomi della sua riacquistata salute e del zelo col quale continua ad interessarsi della nostra intrapresa. Ella dunque potrà spedirmi il violino della contessa Ottolini, i 6 violini Guadagnini, lo Stradivario del 1° violino, e l'altro per cui mi ha offerto 50 luigi. Se lo Stradivario di Castelbarco meriti la nostra approvazione (*sic*) procuri di concludere; ma, per l'amor di Dio che non abbino pezze, ma sieno sani intatti. Il violoncello di And. Guarnerio non avendo il fondo di acero e senza manico lo pagherà poco; e lei poi (mi) farà rimettere il suo, e si (*sic*) aggiusteremo.

Poi m'informerà del Guadagnini di Castelbarco; e gli altri trè per 70 luigi, vi acconsento purché

come sopra sani e forti di voce. Il contrabbasso del fù Andreoli lo comperi.

N.B. Non trascuri li archi addetti agli stromenti che compera; è un peccato ch' Ella non abbia ritirato l'arco di *Tourt* (Tourte) del violino comprato dai Barbò! Comprerà anche le due viole, intendendo sempre fare attenzione di non concedere tutto il denaro che chiedono essendovi più viole che suonatori di tale stromento! Le raccomando in fine di procurarmi dei violini del Gesù, e dei violoncelli di Stradivario a buon prezzo. Vado ad ordinare al mio cassiere di rimetterle 400 luigi per l'acquisto di stromenti quì sopre nominati pregandola di suplire (*sic*) al compimento dei medesimi e darmene nota.

In attenzione di sue notizie voglio sperare dargliene delle mie meno rattristati all'apparizione della bella stagione.

Lo abbraccio addio

Il suo aff.mo amico
Nicolò Paganini

*

Il 18 febbraio Germi gli aveva scritto che vuol trattare non con un « Paganini amico » ma con « Paganini marchant luttier » a proposito del cambio della sua viola Amati con la copia del Guarnerio fatta da Vuillaume, da cedere a Camillo Sivori. Egli certamente si rendeva conto del deterioramento delle facoltà mentali del suo grande amico ma lo assecondava nella sua attività di speculatore sugli istrumenti antichi. Il 21 aprile gli scriveva che Migone gli ha dato assicurazione che il Merighi aveva ricevuto i 400 luigi e però aggiungeva: « Con 100 di questi la povera tua cognata vedova di tuo fratello avrebbe una pensione vitalizia per non morire di miseria. Tu puoi ordinare tanto ». Ma da quell' orecchio Paganini non ci sentiva!

Al Merighi scriverà ancora il 6 maggio:

Carissimo amico

Alla gentile sua 19 aprile p°. Potrà spedire a Genova nel modo più conveniente, i 6 violini Guadagnini, lo Stradivario Ottolini, la viola, e i 4 violoncelli.

Il Contrabbasso potrebbe custodirmelo in sua casa per inviarmelo in altra occasione.

Attendo notizie intorni ai violini Guarnieri del Gesù, bramerei a buon prezzo dei violoncelli di Stradivario, ed uno di Amati.

Con ' altra sua mi favorirà dirmi la somma totale. La rimanenza dei 400 luigi ch'Ella ha ricevuto serviranno per altri acquisti.

Le rotture agli stromenti pregiudicano alla speculazione.

Io non trovo miglioramento di salute, ma colla durata della bella stagione ne spero alquanto. Sarà quel che sarà. Mi voglia bene che è corrisposto (*sic*) dal suo amico

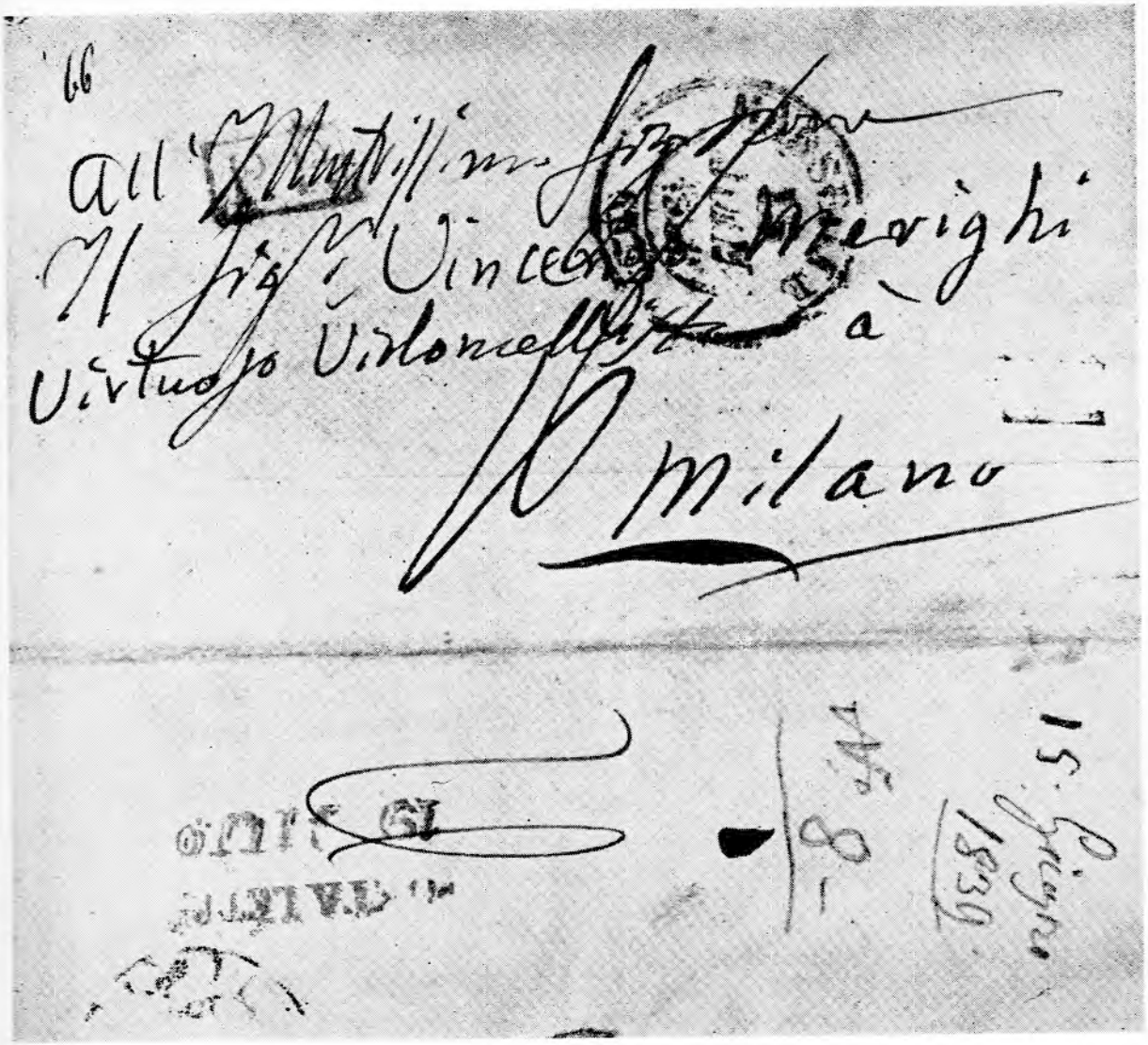
N. Paganini

P.S. La prego di darmi delle belle nuove del nostro Gran Rolla.

In questa lettera, toccante quel « sarà quel che sarà » con cui Paganini chiude sconsolatamente un accenno alla declinante salute. E' la prima volta che lo dice. Ormai all'abituale ottimismo è subentrato un certo pessimismo. La fine si approssima! Infatti è questa la penultima lettera del Virtuoso. L'ultimissima lettera pervenutaci è quella del 12 maggio a G.B. Giordano. Egli spirerà il 27 maggio 1840.

Un elenco degli istrumenti da lui posseduti a Nizza è dato dalla De Courcy (*Paganini the Genoese,* II, p. 388) ma molti altri erano disseminati fra Milano, Parma, Marsiglia ed Alessandria. Il Conestabile, nella sua biografia (*Vita di N.P.*) a p. 206 (Conestabile - Mompellio, p. 383) accenna al tesoro di strumenti che, in diversi modi Paganini potè raccogliere e cita « un eccellente violoncello da lui posto a lato di un magnifico violino e rimproverava al « baroncino » e cioé ad Achille, di essersi recato a Parigi « per vendere il prezioso retaggio d'istrumenti lasciatogli dall'illustre suo padre, alla cui memoria avria dovuto stabilirne un museo ». « Rimprovero ridicolo » — scrive Achille in una postilla a penna inedita, a margine d'una copia del Conestabile, a sue mani — « Se il Conestabile si fosse meglio informato avrebbe saputo che quegli istromenti furon comperati per metà speculazione epperciò il Baroncino sottoscritto si è creduto autorizzato a continuarla ».

PIETRO BERRI


66
all'Illustrissimo Signore
Il Sig.r Vincenzo Merighi
Virtuoso Violoncellista
a
Milano
15 Giugno 1850

Amico Carissimo Napoli 5. aprile 1830

I tuoi amati caratteri mi hanno fatto il sommo dei piaceri. S'io dovessi parlarti dell'amore che nudro per te, tu non crederesti alla metà di quel che io dico ne io potrei neppur dire la metà di quel che sento. Ero più felice a Palermo che a napoli. La felicità non esiste, ma la sventura. L'affare della pace ha cambiato faccia, e più non posso trattenermi nel mezzo giorno. — Voglio cambiar cielo. Quà vorrebbero ch'io scrivessi il mio violino; ma io non voglio assolutamente ~~scrivere~~ suonare a Roma —

Il viaggiare è la più bella cosa che conosco, e bene dico sempre Palermo per l'acquisto di un amico di vaglia come sei tu. Non lasciarmi senza tue notizie unitamente a quelle di tua famiglia, la quale riverirai da mia parte. Io non scrivo al tanto caro nostro amico Sibilla perche il Cacchetta và a partire, ma ti prego di darleun bacio per me, e di comunicarle il contenuto di questa lettera — Salutami il caro Seneca, e complimentami amorosamente la Sig.ra Nicchia Non stò troppo di buon umore per protestarmi con quell'affetto che vorrei, ma agradisci un abbraccio di tutto cuore

Tuo aff.mo Amico
Vincenzo Bellini

P.S. Ti prego di consegnare l'acclusa

Mio Caro Sig.r Merighi.

Parigi Rue Chaussée d'Antin N.o 11
il 12 Gennajo 1838

Contento in sentire dal M.o Pugni che Ella unito alla gentile di lei
famiglia sia felice, me ne congratulo seco lei.
Io vidi nascere lei a Parma — Il suo violoncello di Stradivari
da lei educato, deve essere eccellente. Dunque giacché mio figlio
inclinerebbe ad esercitare la musica su quell'istrumento, s'allora il
prezzo di duecento luigi sia un poco forte, lo acquisterò anche per
avere una di lei memoria. E s'Ella mi proferisse non tardi
a rispondermi, ed io, dal mio Banchiere Sig. B. Migone di Genova le
invierò la somma sud.a, e lei consegnerà al Pagatore l'istrumento
con un arco alla Merighi ben impellicciato posto in una forte cassa, la
quale cascando dal cielo di una carrozza, o di un carro non ne soffra l'
istrumento.
S'Ella trovasse due violini di Giuseppe Guarnieri detto del Gesù grandi e
sani, la pregherei di comperarli per mio conto, ma che il prezzo non oltrepas-
sasse i 1200, o i 1400 franchi, e ciò per favorire qui due artisti di
mia conoscenza.
Venendo lei a Parigi si divertirà molto: e di qui potrebbe fare una
corsa a Londra ancor degna di essere visitata.
Pregola di porgere i miei distinti ossequi al nostro Maestro Sig.r A. Rolla
nonché i saluti cordiali ai signori Cavinati, Zanaboni e Ricordi.
Ed in attenzione di un suo riscontro lo lascio coll'augurare a lei, ed
alla pregiata di lei famiglia ogni felicità per dei secoli.

Il suo aff.mo Nicolò Paganini

Riverito Sig.r Mercadante

Ho il piacere di riscontro ad una mia lettera a lei diretta da più mesi, raccomandata a questo Direttore delle Poste onde sapendola pervenire, è impossibile che Ella non l'abbia ricevuta.

La prego di levarmi di pena col dirmi se lei deggia vendere il suo violoncello di Stradivarius vede o pure ceder meglio per i 200. luigi che gli sono già stati offerti. Tale acquisto lo farei per uso di mio figlio. Come pure di voler accompagnarmi la compra di due violini di Giuseppe Guarnerius detti del Gesù = che gli troverà facilmente se si dirigerà dai Sig.ri Cavenati e Zanabon salutandoli e pregandoli in nome mio. Detti strumenti bramerei che fossero fatti ad armonici e di un prezzo modico, dovendo servire due artisti miei amici.

E pregandolo finalmente di riscontrarmi sono

Dev.mo Suo Paganini

Parigi li 13. marzo 1838
Rue de la Victoire N.o 48
aux Néothermes

Mio Avvi Carissimo
Sig.r Meriggi

Giubilo non poco in sentir la vostra stabilita
dalla forte Costipazione ch'Ella ha sofferto.
Io spero dalla prossima bella stagione un
qualche miglioramento.

Sono veramente contento in vedervi disposto
a favorirmi nel mio desiderio intorno all'
intrapresa d'istrumenti, ed avendo fatta la
fiducia in lei agisca come crede nel farne
acquisto sempre trattandosi di strumenti
legittimi sani e forte di legno.
Ho due violini di Stradivario per 60.
duegie caduno essendo come sopra li compro
e me li spedisca a Genova e nell'imballargli
potrebbe anche levarne l'anima ed il
ponticello per cautela e porli in una
delle cantonette col numero della cartella
dei violini a quali appartengono.
Se i due di Andrea Guarneri sono
sani e belli per 40. luigi ambi li prenda
Il violino di Guarnieri del Gesu della vedova
Riguelli non riscontra che sia bellissima
purche sia sano e forte come sopra lo compri.
Intorno al medio prezzo già le ripeto che
ho tutta la fiducia in Lei. E le potrà
fare acquisto dei 4. Violini del Gesu del
Sig.r Carli ne avro piacere
Attendo Lr di lei notizie. Io bado
ad ordinare che le siano rimesse.

Ottanta Luigi a titolo di deposito onde
lei possa anticipare delle Copanne ad
effetto di Sicurezza ——————
Mi affidandomi intieramente alla sua onesta
attività ed amicizia non bramo che l'occasione
di poterle dar prova della mia gratitudine
e dell'amore che nutro per la di lei
amabile persona

Mi ripeto Affmo Amico
Vitale Cayanini

P.S. La prego di darmi notizia del nostro
gran maestro Alessandro Botta e
di presentarle i miei più distinti
ossequi

Marsiglia li 15. aprile 1839

P.S. Avendo, acompravido il violino di Barbò
per 95. Luigi me lo mandi. ——

Pregiatissimo Sig.r Merighi
Amico mio Stimatissimo

Marsiglia li 15. Giugno 1839.

Non ne posso più!... martirizzato dai reumatismi notte e giorno or sono 14. giorni non ho potuto rispondere prima d'ora alla gentilissima sua del 26. p.° p.° maggio ed un tal ritardo mi fa molta pena, ma spero Ella mi avrà per iscusato

Le ringrazio dell'interesse che prende per la mia salute, e spero di farle più buone nuove dopo che avrò preso dei bagni e fanghi a Balaruc e spero la martedì a Seva. Ella Scrivendami diriga le lettere ai Bagni di Balaruc

Ho ricevuto i 7. violini e ne sono piuttosto contento. ma che vuol dire che il Coperchio delle Stradivari vosso è sottile come la Carta ha... di Andrea Guarneri o non ve n'è che uno, l'altro è di amati, ed essendo questo secondo, un violino senza voce mi pare che lo potrebbe ritornare al Venditore sono secondo essere difficile ad effettare, ma me ne rimetto a Lei attendo quello di Barbò unitamente all'altro che dice, non essere tutto dell'autore. mi dispiacerebbe tale imperfezione ma speriamo che sarà una frottola del negoziante

Qui vi sono molti dilettanti di violoncello e sono anche provvisti di strumenti, ma quando mi potesse trovare dei violoncelli Legitimi di bella vernice ben conservati e di buona voce suonora e sopratutto a basso prezzo potrebbe qui esitarne varii. Sembrami addattato ed eccellente quello che mi propone di Ruggieri. Lo spedisca a Genova, e mi favorisca la fattura

degli altri a Baleruc – Ed in seguito la
premura di occuparsi soltanto per acquistare dei
G. Giuseppe G. del Gesù e se sono di Stradivario fiere
di Vernice Sangueigna cioè del 1690 in su ma sani
e forti.
Non perda di vista i Violoncelli di
Stradivario e non prenda norma dal prezzo dal suo
Ella ben conosce che per negoziare con qualche profitto
bisogna produrre degli oggetti che non costino troppo.
Egli io riescendo in questa intrapresa, e parigi sarà
la Città più propizia, Ella ne godrà i frutti al pari
di me come un giusto premio alle sue indagini
e leali cure.

Mi scriva ai Bagni di Baleruc

Sono e sarò sempre
Il suo affmo amico
Tito Bazzani

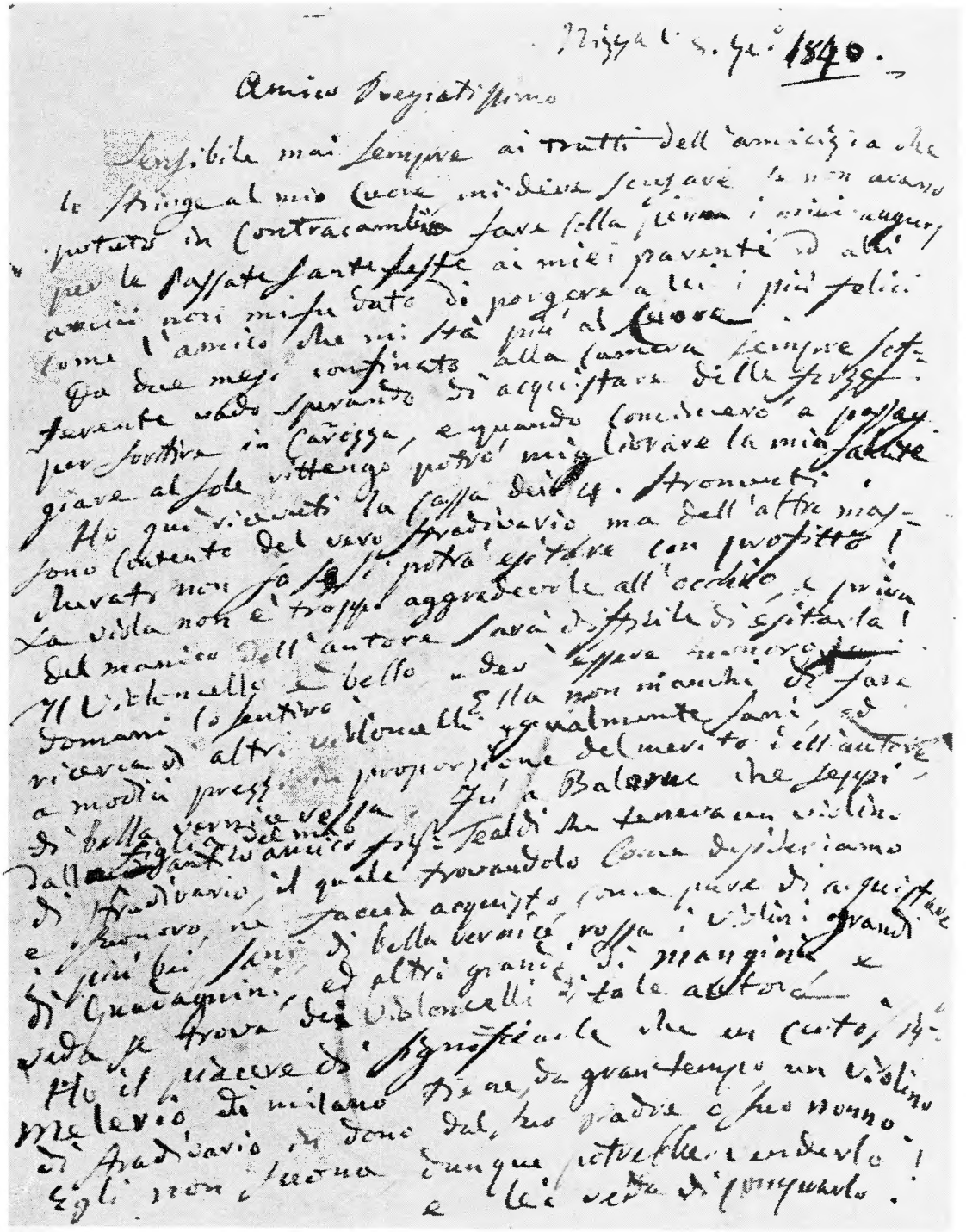
Car.mo Sig.r Mev.gh

Genova li 31. Ott.e 1839

Appena quì giunto fui crudelmente assalito dai miei soliti dolori reumatici che mi hanno obbligato al letto per un mese intiero motivo per cui mi è umanamente impossibile di portarmi in milano.

Appena ho la forza di farmi trasportare sul Battello a vapore che parte dopo domani per passare l'inverno a Nizza dove mi attende un superbo alloggio posto a pien mezzo giorno. In quel dolce clima sperai che Nervi perchè Nizza è riparata dai venti di mare spero ristabilirmi, ma prevedo che il piacere di abbracciarla in milano non sarà che nella Primavera. Forse sarà tardi per gustare la Galeria de quadri, Pazienza!... E gustaremo degli strumenti armonici. Io non so se pieno quì giunti gli strumenti accennatimi, ma non importa il ritardo giacchè trovasi assente il mio amministratore sig.r Avvocato, ma sarà qui per la metà dell'entrante mese, e perciò può attendere ancora all'invio. La raccomando il manico per la viola di amati il quale potrà unirlo ai quattro strumenti nell'atto dell'imballaggio, come pure di non dimenticarmi rapporto a qualche violino di Guerneri del Gesù. Tutti gli strumenti ch'Ella mi ha inviati sono a maraviglia e mi auguro salute onde accompagnarli a Parigi; ed il ritardo mi nuoce - Pazienza... mi darà piacere rivederla a Nizza. mi voglia bene ch'io lo stimo e lo considero come merita

a.ffe.mo Nicolò Paganini



Trigale 5. Ge. 1840.

Amico Pregiatissimo

Sensibile mai sempre ai tratti dell'amicizia che le Strinse al mio Cuore mi dissi sempre se non avrò potuto in Contraccambio fare della, [illegible] i miei auguri per le passate Santefeste ai miei parenti ed altri amici miei mi sia dato di porgere a lei i più felici come l'amico che mi sta più al Cuore.

Da due mesi confinato alla Campagna sempre sofferente ebbi sperando di acquistare delle forze per scrivere in Carrozza, e quando concedevano a passeggiare al sole vittorioso potrei mia libravo la mia penna

Ho qui vicino la Cassa del Sig. Stromenti Sono contento del vero Stradivario ma dell'altre mai [illegible] Servato non so se potrà eseguire con profitto! La vista non è troppo aggredevole all'occhio, e mia [illegible] del manico dell'autore sarà difficile di esitarla!

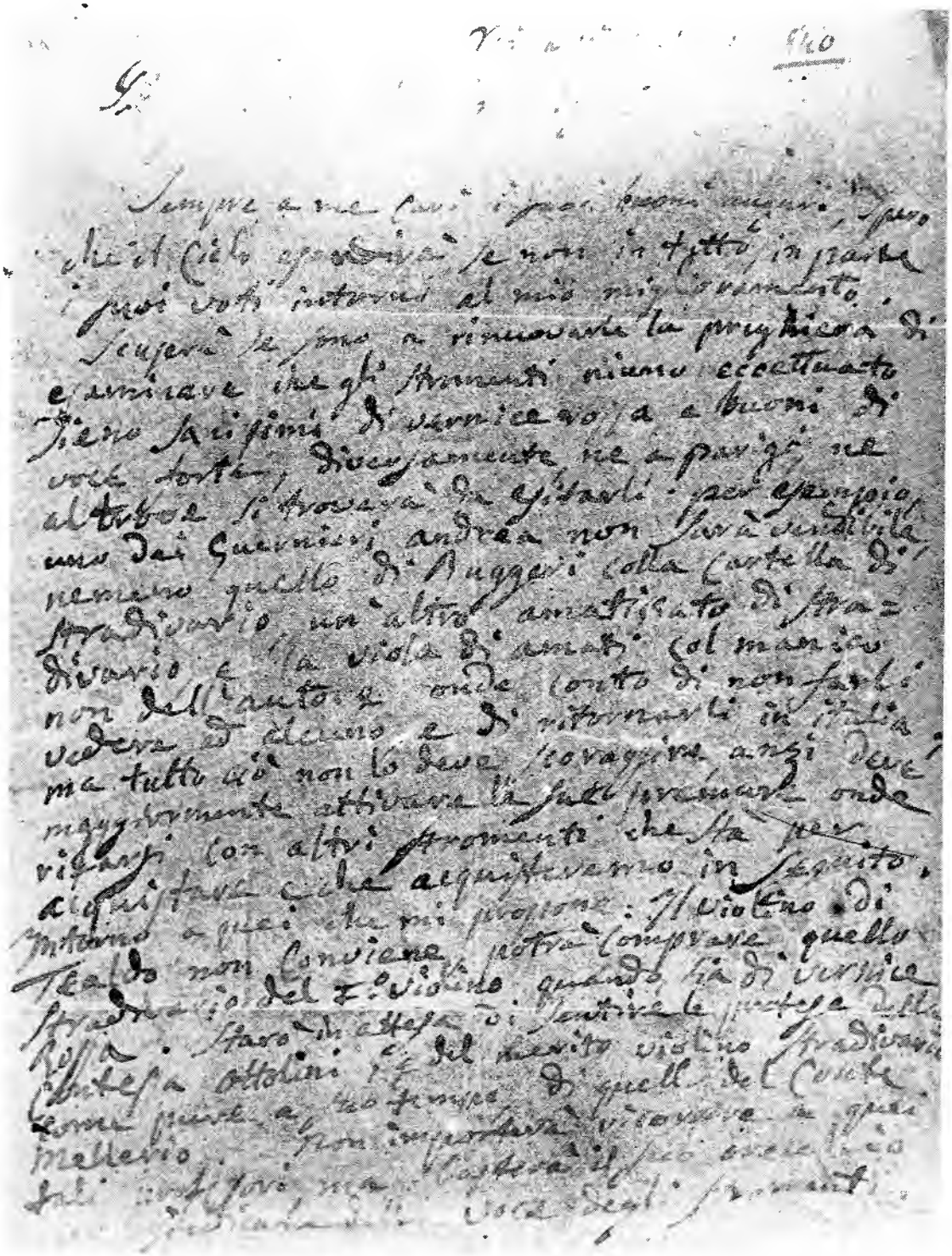
Il Violoncello è bello - Dei [illegible] Domani lo sentirò [illegible] ricerca di altri violoncelli. Ella non mancherà di fare a modi presso [illegible] proporzione del merito dell'autore di bella [illegible] del mio Dall [illegible] amico fedele di Stradivario, il quale trovandolo Cosa desideriamo e [illegible] ne facendo acquisto come pure di acquistare i più bei Soni di bella Veneziana, di mangini e d'Guadagnini, ed altri grandi violoncelli di tale autore [illegible] vuole se trova dei violoncelli che un certo [illegible] Ho il piacere di [illegible] Milano Bear da gran tempo un violino Melerio di milano di Stradivario, di dove dal suo padre e suo nonno. Egli non [illegible] dunque [illegible] e lei vede di [illegible].

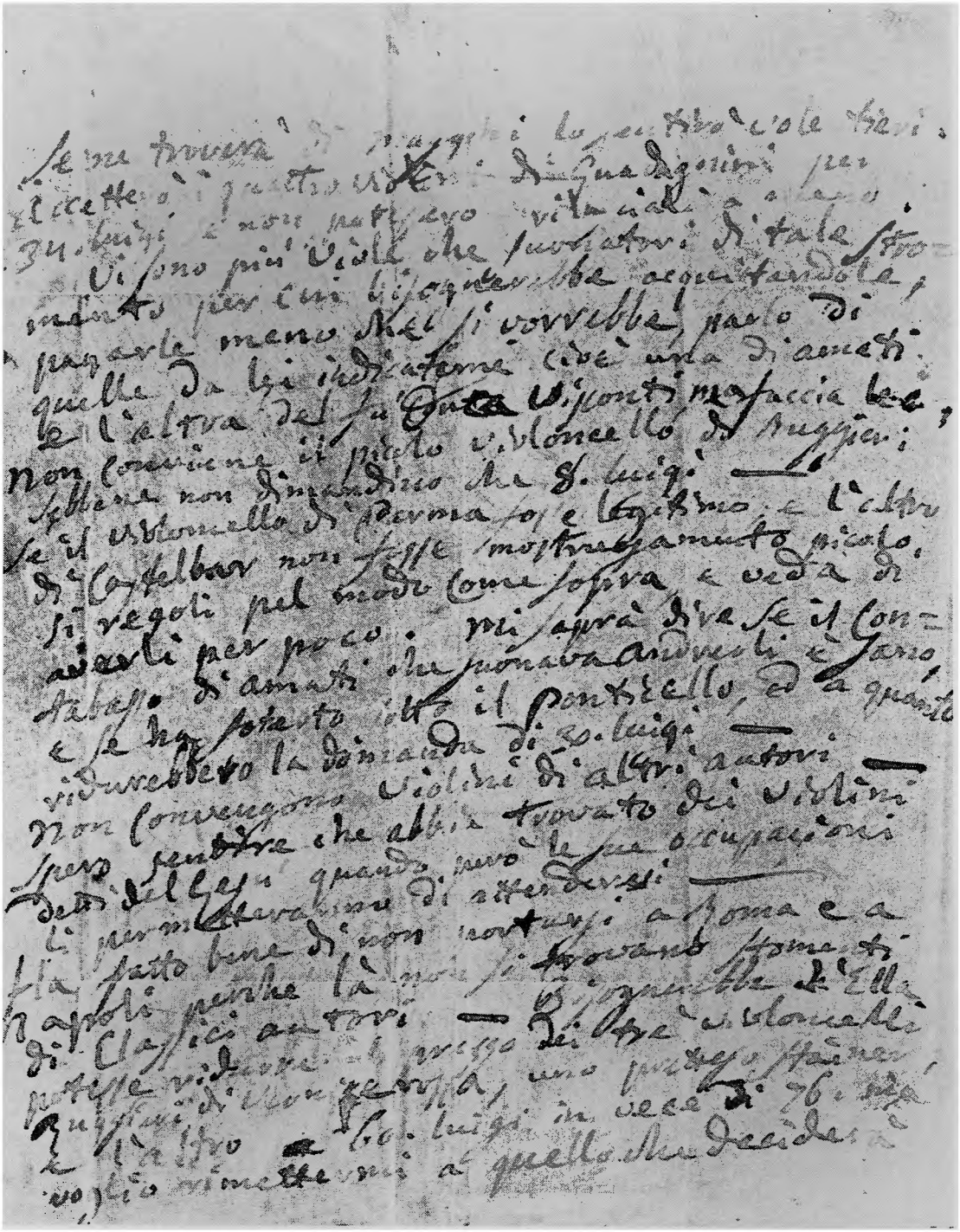
Tenga pure una nota delle piccole spese che a suo tempo me la invierà, e sempre mantenerle quanto le ho promesso ed eternarle meglio coi fatti; la mia corrispondenza a la mia Amicizia continuerà ad amarmi che sarà corrisposto dal

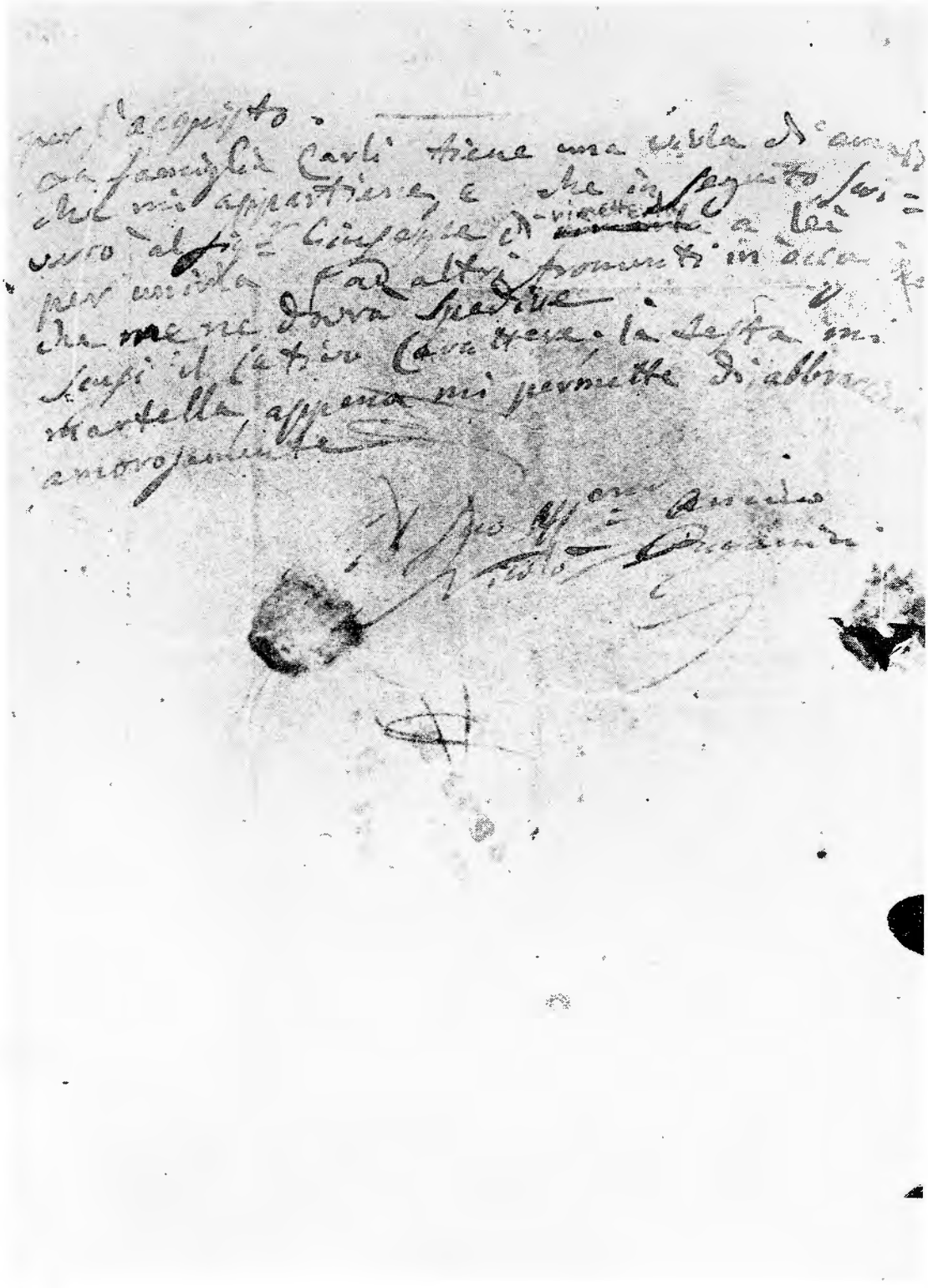
Suo aff.mo amico
N. Paganini

P.S. Veda giudichi più fare per il violino del fu Conte Ottolini.

P.S. Mille saluti da mia parte al nostro maestro Rolla ed ai sig.ri Carcinati e Zanaboni e non sarà male che Ella preghi anche a mio nome nonno di portare il violino che conterà di acquistare onde assicurarsi meglio della bontà della voce.







Preg.mo Sig.re Mio Sig.re

Io finchè non mi sofferente per l'inalzamento del freddo mi felicito potendo ora corrispondere al contenuto delle gratissime sue del 4. e 28 mese p.p. congratulandomi della sua ricuperata salute e del zelo col quale continua ad interessarsi della nostra intrapresa. Ella dunque potrà spedirmi il 6. Violini Guadagnini Lo Stradivario di I.o violino, e l'altro per cui ha offerto 50. luigi Se lo Stradivario di Castelbarco meriti la nostra approvazione proverò di concludere. ma per l'amor di Dio che non abbiamo pezze, ma sieno fini intatti — Il Violoncello di And. Guarneri non avendo il fondo di acero e senza il marico lo pagherà poco. Lei potrà farlo rimettere il suo e si aggiusteranno — Di più ingiungerà del Guadagnini di Castelbarco: e gli altri frè per 70. luigi vi acconsento purchè come sopra fini e forti di voce. Il Contrabasso del fu Andreoli lo compri — N.B. Non trascuri di anche addetto a gli Stromenti Mio compra è un peccato che Ella non abbia vitirato l'Arco di Tourt del violino comprato dai Barbi! — Comprerà anche le due Viole, intendendo sempre dove attenzione di non comprare tutte i denaro che chiedono essendovi più Viole che fuonatori di tale stromento! — Le raccomando in fine di procurarmi dei violini del Gesù, e dei Violoncelli di Stradivario a buon prezzo —

Vado ad ordinare al mio Cassiere di rimetterle 400. luigi per l'acquisto de stromenti, qui sopra annotati pregandola di supplire al compimento dei medesimi se fossero — resta — Un abbraccio di cuore — voglio sperare dorgliene delle mie meno rettificanti all'assicurazione della sua stima

Un abbraccio Addio

Milano li 3. aprile 1820

Suo aff.mo Amico
Vitt. Guadagnini

Nizza li 6. maggio 1850

Carissimo Amico

All'a gentile [redacted] sera 19. aprile p.° =

Potrà spedire a Genova nel modo il più conveniente il 6.° violino Guadagnini, lo stradivario Ottaviani la viola e i 4. violoncelli.

Il contrabasso potrebbe custodirmelo in Sua Casa per inviarmelo in altra occasione.

Attendo notizie intorno ai violini Guarnieri del Gesù, bramerei a buon prezzo del violoncelli di Stradivario ed una di Amati.

Con altra Sua mi favorirà Ella la somma totale: da rimanere dei 400. luigi ch'Ella ha ricevuta per altri acquisti.

Le rotture agli strumenti preziosi vanno alla speculazione.

Io non stavo miglioramento di salute ma colla durata della bella stagione ne spero alquanto.

Sarà qualche sera: mi voglia bene che è corrisposto dal suo amico

Sgambati

P.S. La prego di salutare tutti i comuni amici e specialmente il Sig.r Giovanni Piccardi

Pregiatissimo ed Egregio
Sig.r Cavaliere

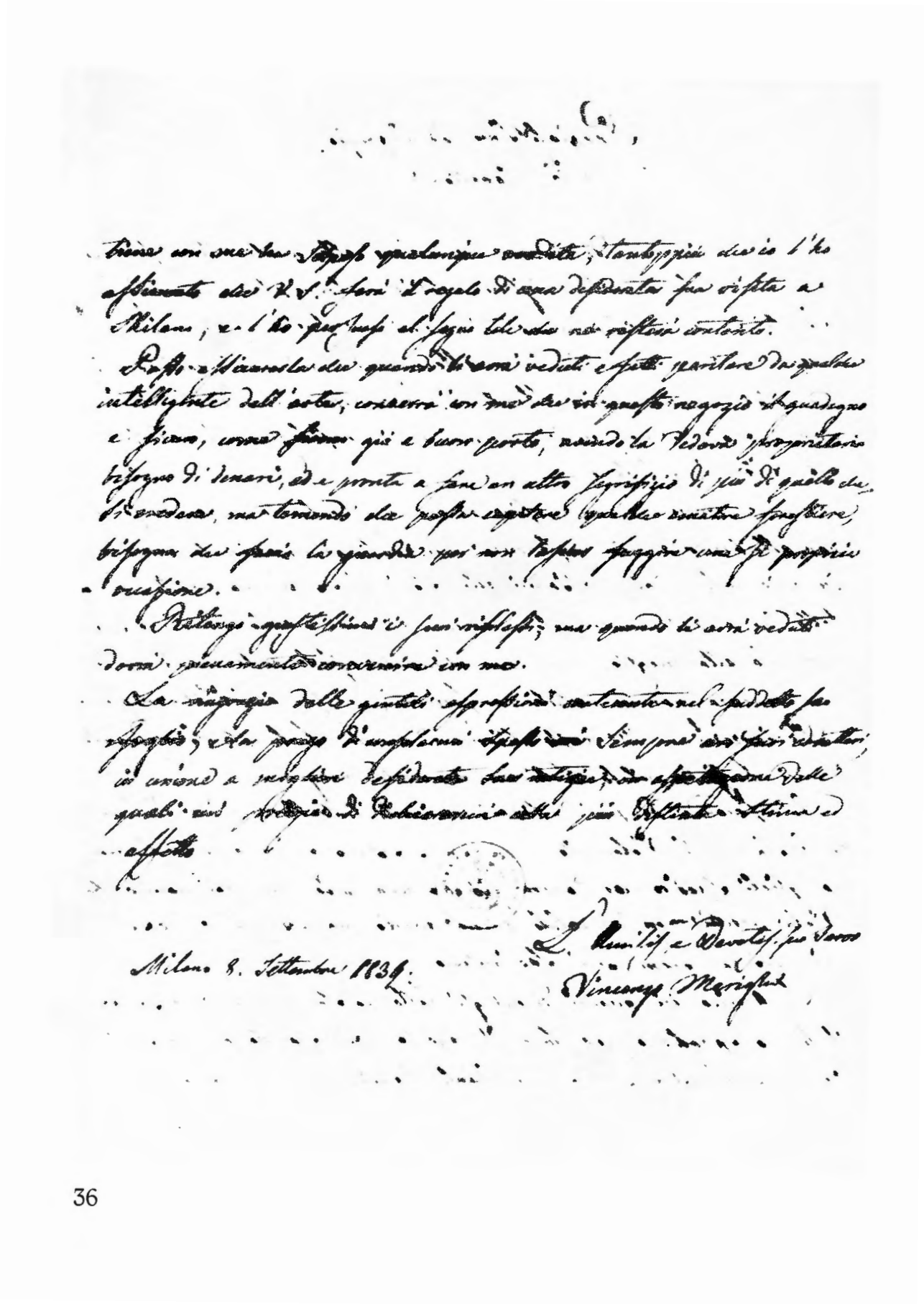
Avrei dovuto di ritorno in Milano dalla gentilissima sua visita del giorno 23. scrivergli immediatamente, ma l'altro giorno fui Sabato Sera l'esperimento dei Cigni che fece Balsimelli, ed il Venerdì, che lo spettacolo del Cielo sereno mi tenne tutto il giorno all'aperto un totale miglioramento stante il favorevole clima di Nizza, è un debito che non avrei giammai dalla compiacenza di gradirla appagare in Milano.

Mi pervenne la lettera sua ed ora è riportandola, e la gonna di non altrettanto a mia soddisfazione, ma bensì ad un accidente succeduto in mia casa, cioè d'essermi ammalato di fuoco al mio letto dopo effettuamente, per cui appena avrò dovuto spedire generale alla moglie, e mi sono altresì affatto nelle mani ad un compagno non la potuto ne scrivere, ne far altro alcun giorno. Ritornato! — Mi giunse il ritorno avanti stamane sabbato ed immediatamente i miei passi la prima cosa fu di ritornare da voi Signore

A proposito di fare dei regali la Sig.ra Isabella, la Viola, ed il Violoncello, e con un piccolino ordinario della Ditta già gliel spedii per Genova, ciò che non posso fare col mezzo della Viola perchè non ho potuto ancora averla, ma appena lo riceverò mi darò la premura di spedirgliela.

L'amico di questo, di cui gli fatto parola, mi dice che sarebbe il tempo opportuno per fare il negozio, essendo certe occasioni di venderne alcuni a prezzo, ma stante l'ambizione, e la trattativa che

30



Milano 8. Settembre 1834.

Vincenzo Merighi

Edward Neill

PAGANINI E LA MUSICA POPOLARE (II)
INDAGINI E RISCONTRI

Il repertorio delle variazioni su temi popolari si sarebbe ora arricchito di una nuova scoperta. Grazie alle ricerche compiute presso il Museo della Scala dal tenore spagnolo Juan Sabatè (1) è venuto recentemente alla luce un brano vocale autografo di Paganini intitolato *Sul margine d'un rio*. (2) Si tratta di un'aria con quattro variazioni per soprano e pianoforte, in cui la voce viene trattata alla stessa stregua del violino e quindi soggetta a numerose fioriture in corrispondenza dei valori lunghi presenti nella melodia originale. Ma ciò che più interessa in questa sede è verificare sino a qual punto l'aria in questione possa essere considerata popolare. In proposito, v'è da osservare che arie e temi notoriamente considerati popolari in realtà non lo sono affatto perché nell'Ottocento (e in qualche misura ancora oggi) il termine *popolare* veniva normalmente impiegato nell'accezione corrente cioé *di larga diffusione* e non in quella che oggi più filologicamente s'impiega in relazione a fenomeni demologici. In questo senso, il tema del *Carnevale di Venezia* che Paganini definì *canzonetta napoletana* non fa parte, in senso stretto, del repertorio popolare in quanto fu composta da Giovanni Cifolelli musicista di cui poco si sa tranne che operò in Francia a partire dal 1764, insegnandovi musica e mandolino. Operista, compose *L'Italienne* (1770), *Perrin et Lucette* (1774) e fu autore di un metodo per mandolino, come ci informa lo Schmidl. (3) Intorno al 1745 Cifolelli aveva stampato e diffuso in Italia una controdanza in 6/8 intitolandola la *Cifolella* che Kreutzer introdusse nel balletto *Le Carneval de Venise* (1816). Di qui il secondo e più noto nome della canzonetta. Poiché le variazioni pagani niane risalgono al 1829 non è improbabile che Paganini ne abbia tratto il tema direttamente da Kreutzer del quale egli conosceva i concerti e le opere più importanti, come non è improbabile che egli l'abbia attinto direttamente dalla bocca del popolo.

E' un fatto che nell'Ottocento le variazioni su arie cosiddette *popolari* (cioé di larga diffusione) erano assurte ad una vera e propria moda e non è un caso se, ad esempio, il tema di Paisiello *Nel cuor più non mi sento* (4) fu variato da Beethoven, Giuliani e Paganini.

Diverso è il caso del *Barucabà* che Paganini definì *aria genovese*. Da ricerche compiute in epoca posteriore alla comparsa del nostro precedente studio sull' argomento (5) è emerso che questa canzone era talmente popolare a Genova che venne diffusa attraverso fogli volanti allora stampati dall'antica Tipografia Casamara. (6) Da questi apprendiamo che il *Barucabà* ricalcava fedelmente per la parte musicale il *Minuetto del Re di Sardegna* notissimo a tutte le latitudini. In proposito l' *Almanacco modenese per l'anno 1878* (7) fornisce l'utile indicazione che segue: *Il* Minuetto del Re di Sardegna *veniva cantato con accompagnamento di chitarra per far dispetto agli ebrei del ghetto. Era anche cantato come ninnananna per addormentare i bambini o dalle ragazze per distrarsi ne' loro noiosi lavori d'ago.*

Ezio Levi in un circonstanziato studio sull'argomento (8) fissa la datazione del testo nel 20 settembre 1752 a Firenze e riferisce che sarebbe stato *opera di un giovane che messo*

in prigione per debiti su richiesta di un creditore ebreo, nel carcere si vendicò strimpellando i famosi versi. (9) Sempre il Levi, citando un informatore, ne testimonia la popolarità in Piemonte e in Lombardia in un successivo articolo: *Il così detto* Minuetto del Re di Sardegna... *è una certa aria di minuetto che in questo paese vien designata da tutti con questa sola denominazione; tutti lo sanno e lo cantano fin dalle fasce, fin dal tempo forse del bisavolo di S. M. regnante (Vittorio Emanuele I). Anche noi in Piemonte n'abbiamo serbato memoria, ma lo appelliamo il* " Minuetto di Baruccabà " *se pur non isbaglio. Adunque in Milano sotto il nome di* " Minuetto del Re di Sardegna " *s'intende bruscamente e si vuol raffigurare tal cosa qualunque, la quale sia a tutti notissima da un pezzo, come quando si dice a Torino:* " Madama Reale è morta ". (10)

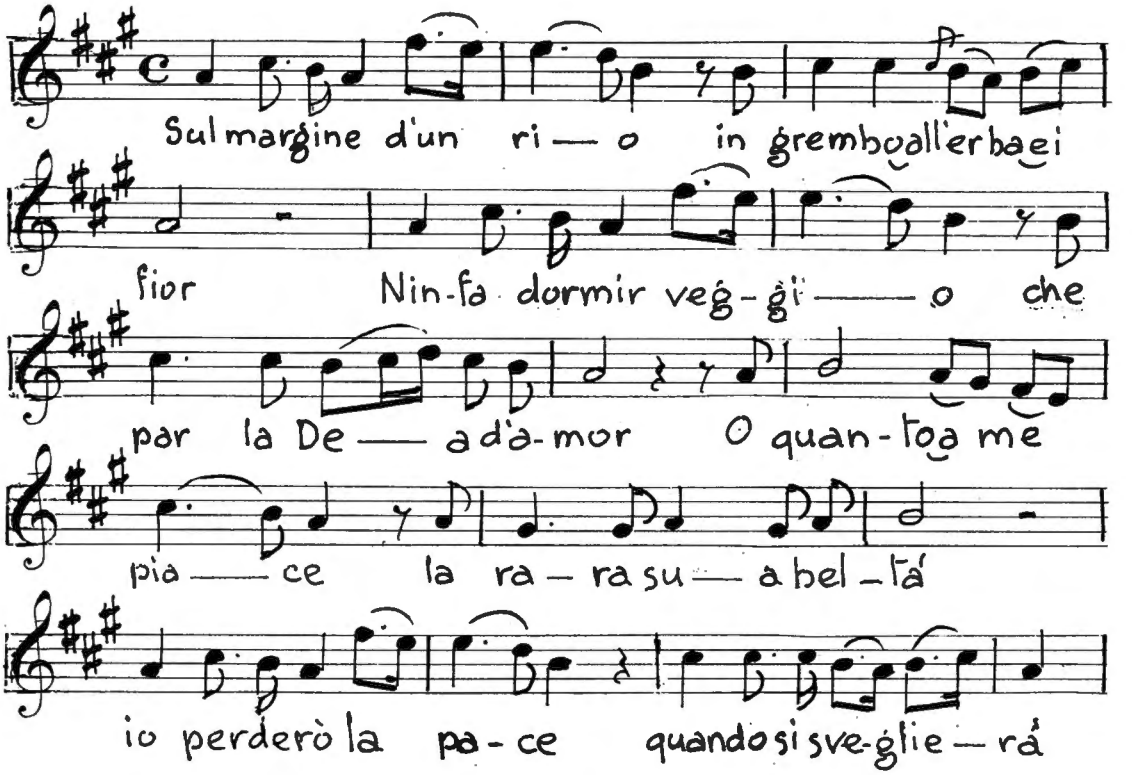
Shlomo Simonsohn in un'opera storica sugli ebrei del Ducato di Mantova (11) afferma che l'autore del testo è sconosciuto anche se la prima versione fu attribuita ora ad un cieco fiorentino, ora ad un ebreo apostata e aggiunge: *Queste canzoni della* Gnora Luna *divennero molto popolari e si diffusero rapidamente in tutte le città e i paesi d'Italia. Tutti le cantavano e spesso provocavano risse e persecuzioni degli ebrei.*

E' utile ricordare che il *Barucabà* o *La Gnora Luna* o ancora il *Minuetto del Re di Sardegna* finì anche a Napoli dov'era noto come *Peruccabà* o *Perrucca e Bà,* e che il testo diede origine anche ad una commedia rappresentata con successo a Milano dove, come riferisce il Rezasco, *la plebe educata alla scuola spagnuola si disfaceva dalle risà a vedere recato sulle scene il* Baruccabà, *commediaccia di penna ignota, nella quale con strazio indecente s'imitavano tutte le cerimonie del matrimonio ebraico.* (12) Potrebbe forse trattarsi de *Lo sposalizio della Signora Luna* dovuto al comico bolognese Andrea Nelvi oppure del *Matrimonio ebraico* rappresentato a Ferrara nel 1798 dalla Compagnia Colleoni e che *servì di pretesto ai cattolici ferraresi per isfogare il loro sdegno contro gli atti d'intolleranza giacobina commessi dalla Municipalità, la quale era composta in gran parte di ebrei* come riferisce il Paglicci-Brozzi, aggiungendo: *Il popolo applaudì smoderatamente lo spettacolo e giunse a tal punto che chiese fragorosamente all'orchestra il noto ritornello di una canzonaccia che allora cantavasi contro gli ebrei, e fu accontentato ben tosto. Allora un enorme coro si fece sentire in tutto il teatro col canto discordante delle nozze della* Gnora Luna e del Signor *Baruccabà. A questo punto la polizia intervenne e fece cessare canti e rappresentazione nel medesimo tempo...* (13).

Dalla documentazione che precede si può dunque concludere che il *Barucabà* ha una origine prettamente popolare almeno per quanto riguarda il testo che fu modellato su una aria preesistente (quella del *Minuetto del Re di Sardegna,* appunto) e che l'enorme diffusione per tutta l'Italia è testimoniata non solo dalle notizie storiche dianzi riportate ma anche dalla stampa su fogli volanti. Quanto alla melodia, essa per ora ci è stata rivelata attraverso la trascrizione paganiniana. Sarebbe stato interessante disporre di un'altra fonte per poter procedere ad un accurato raffronto, ma ricerche effettuate presso la Biblioteca Estense di Modena dove secondo il *Giornale dell'erudizione* (14) avrebbe dovuto trovarsi una trascrizione, hanno dato esito negativo.

Anche l'ultima scoperta paganiniana *Sul margine d'un rio* ci ha indotto a compiere ricerche sistematiche, tanto più che proprio sullo stesso tema esistono le Variazioni per chitarra di Ferdinando Carulli. (15) Il testo raccolto da Paganini è contenuto in una ottava formata da settenari piani-tronchi a rima alternata:

Sul margine d'un rio
in grembo all'erbe e i fior
Ninfa dormir vegg'io
che par la dea d'amor.
Oh quanto a me piace
la rara sua beltà
io perderò la pace
quando si sveglierà.



Questa canzone era diffusa già al principio dell'Ottocento a Roma dove Wilhelm Müller la raccolse nel 1818 dalla viva voce del popolo. Il Wolff la pubblicò postuma nel 1829 nella raccolta *Egeria* (16).

E' interessante notare che il testo originale era costituito da quattro ottave di cui solo la prima fu utilizzata da Paganini senza alcuna variante; ciò perché a lui evidentemente interessava il tema, di sedici battute, che valeva per tutte le strofe il cui testo ora integriamo, pubblicando qui le successive tre strofe:

Sopra una man riposa
la guancia sua gentil,
vermiglia al par di rosa
che spunta nell'april.
Colore si vivace
chi vanti, ben non v'ha
io perderò la pace
quando si sveglierà.

Ch'ella, oh Morfeo, si desti
Deh per pietà non far
lascia ch'almen m'arresti
sui pregi a contemplar.
Purtroppo sì fugace
la gioia mia sarà
io perderò la pace
quando si sveglierà.

Mentre d'affetti a lei
un pegno son per dar
pavento i labbri miei
ai suoi non vo' appressar,
ma rendermi audace
Amore lo saprà
io troverò la pace
quando si sveglierà.

Anche in questo caso non si può fare a meno di svolgere qualche considerazione sull'origine popolare di questa canzone. A nostro avviso si tratta di un testo che rivela una discendenza culta del resto testimoniata dal ricorso di immagini ricercate e vagamente arcadiche come *Ninfa* e *Morfeo,* e di un linguaggio letterario esemplificato da quel *Ninfa dormir vegg'io* che mi pare estraneo ad un àmbito genuinamente popolare che in quello stesso periodo andava cantando *Fiore di scopa / fate la spiritosa e siete sciupa / fate la bella vita e siete topa!*

Anche la melodia, che si muove nell'àmbito abbastanza desueto di una nona maggiore, rivela una simmetria perfetta nella prima parte dove le prime quattro battute trovano una pedissequa iterazione nelle successive quattro. Ammesso che la melodia sia coeva al testo, si potrebbe optare per una origine settecentesca, come settecentesca è l'origine del tema del *Carnevale di Venezia.* Tuttavia, in quest'ultimo caso, è possibile che la controdanza di Cifolelli sia stata presa a prestito dal popolo per potervi adattare a posteriori un testo di propria invenzione che inizia con le parole *O mamma, mamma cara.* Questo genere di *contaminatio,* assai frequente nel primo Ottocento, era anche reversibile nel senso che versi e strofe d'origine culta venivano adattati a melodie popolari. Un caso flagrante è quello occorso a Liszt che, mentre si trovava a Venezia nel 1838 udì cantare dai gondolieri i primi versi della *Gerusalemme liberata: Canto l'armi pietose e il capitano / che il gran sepolcro liberò di Cristo* e i versi danteschi *Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria.* (17)

In tema di contaminazioni vi sarebbe molto da dire. Basterebbe ricordare i *travestimenti* nelle antiche Laudi e, in epoca riformistica, quelli dei corali luterani. Infatti, per citare uno dei tanti esempi, se nel primo caso *La pastorella si leva per tempo* diventa la *Verginella si leva per tempo,* (18) nel secondo, *Il bell' umore* diventa *In dir ist Freude.* (19) I contenuti cambiano ma il risultato musicale rimane inalterato.

Il caso del *Barucabà* e del *Carnevale di Venezia* ricade invece nella sfera più complessa e meno controllabile criticamente del *rivestimento* diacronico. In sostanza l'ignoto autore dei versi si è rifatto a una melodia originalmente priva di testo (il *Minuetto del Re di Sardegna* e la *Controdanza* di Cifolelli) cioé a due esiti già consolidati a livello popolare; in tal senso è possibile che sul tema della *Cifolella* fossero cantati testi diversi. Paganini asseriva trattarsi di *canzonetta napoletana* udita però, secondo lo Stratton, (20) a Venezia nel 1816. Tale contraddizione non importerebbe molto dal momento che nulla vieta che a Napoli si cantasse una canzonetta sull'aria della *Cifolella.* Tuttavia la *Cifolella,* una volta diventata il *Carnevale di Venezia,* per quel processo di rivestimento di cui poc'anzi si diceva, ha finito per assumere un carattere tipicamente veneziano. Si dà infatti il caso che Jules Benedict (21) avesse composto proprio su quell'aria le *Variazioni di concerto (sopra il Carnevale di Venezia)* per canto e pianoforte, basandosi su un testo i cui riferimenti a Venezia sono inequivocabili:

La bruna gondoletta
appresta il barcarol
oltr'il canal m'aspetta
colui che ben mi vuol.
Se quel ch'è amor tu sai
deh vieni non tardar
e quel che tu vorrai
prometto a te donar.

Se da Venezia ci spostiamo in Germania dove l'aria del *Carnevale di Venezia* alias la *Cifolella* è ricordata ancor oggi, il testo subisce un mutamento radicale che non ha più alcun rapporto col contenuto amoroso dell'originale:

Mein Hut der hat drei Ecken
drei Ecken hat mein Hut
und hatt' er nicht drei Ecken
dann wär' er nicht mein Hut.

(Trad. lett.: Il mio cappello ha tre punte / tre punte ha il mio cappello / se non avesse tre punte / non sarebbe il mio cappello).

EDWARD NEILL

1) La prima esecuzione di quest'aria, a cura dellc stesso Sabaté accompagnato da Giorgio Favaretto, è avvenuta a Genova (Politeama Genovese) il 16 febbraio 1974 nell'ambito dei concerti organizzati dall'Ente Manifestazioni Genovesi.

2) L'autografo consiste in sei pagine di formato oblungo (26,5 x 20,5 cm.) di dodici righi ciascuna.

3) V. il *Supplemento al Dizionario Universale dei Musicisti* (Appendici, aggiunte e rettifiche al primo e secondo volume), Casa Editrice Sonzogno, Milano 1938.

4) Da *La Molinara.*

5) V. E. NEILL, *Paganini e la musica popolare* in Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani n. 1, Genova 1972.

6) *Sposalizio / della signora Luna e Baruccabà / seguito nella città di Firenze li 10 / settembre nel tempo delle / capanne / sopra l'aria del Minuetto del Re di / Sardegna. Genova, Presso il Casamara,* s.d.

7) *La Trivella,* Almanacco Modenese per l'anno 1878, Modena 1877, p. 41.

8) E. LEVI, *La Signora Luna* in *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* Vol. LXVII (1916).

9) Op. cit., p. 104.

10) V. *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* Vol. LXXI, p. 347.

11) SHLOMO SIMONSOHN, *Ha-yehudim be-dukkasut mantova,* Gerusalemme, 1962, Vol. I, pp. 64-67. Debbo la traduzione in inglese dall'originale ebraico alla Dott. Bathja Bayer del Music Department and National Sound Archives della Università di Gerusalemme, la quale è stata prodiga di informazioni sull'argomento e che qui ringrazio vivamente.

12) GIULIO REZASCO, *Del segno degli ebrei* in *Giornale Ligustico,* Anno XVI, Genova 1889, p. 50.

13) A. PAGLICCI-BROZZI, *Sul teatro Giacobino in Italia,* Pirola, Milano 1887, p. 130.

14) Anno III, Firenze 1890-1891, p. 243.

15) *Variazioni sull'arietta italiana* « Sul margine d'un rio », op. 142. Rev. Ruggero Chiesa, Suvini & Zerboni, Milano 1974.

16) EGERIA. *Raccolta di Poesie Italiane Popolari cominciata da G. Müller, dopo la di lui morte terminata e pubblicata da O.L.B. Wolff dottore e professore.* Lipsia, E. Fleischer, 1829. Ristampa anastatica con una nota di A.M. Cirese e una appendice di traduzioni. Edizioni del Gallo, Milano 1966, pp. 42-43.

17) Il tema trascritto direttamente da Liszt fu poi utilizzato nella prima parte della *Sinfonia alla Divina Commedia di Dante* (1855-1856). E' curioso rilevare che nell'ultimo atto dell' *Otello* di Rossini gli stessi versi vengono enunciati da un gondoliere.

18) V. Il Codice Razzi.

19) Corale del Nuovo Anno della liturgia luterana.

20) V. *Nicolò Paganini: His Life and Work,* Londra 1907.

21) Julius Benedict (1804-1885) compositore inglese ma d'origine tedesca operò per qualche tempo in Italia (a Napoli). Scrisse opere liriche in Italiano (*Giacinta ed Ernesto, I Portoghesi in Goa, Un anno ed un giorno*). Le *Variazioni* sul « Carnevale di Venezia » furono dedicate ad Adelina Patti. Tra l'altro esse sono precedute da una libera introduzione senza rapporto tematico con l'aria da variare, prassi, questa, che Paganini spesso segue nelle variazioni violinistiche.

Ruggero Chiesa

ANALISI DELLA «GRANDE SONATA PER CHITARRA SOLA CON ACCOMPAGNAMENTO DI VIOLINO»

La *Grande Sonata* rappresenta, nella produzione chitarristica di Paganini, l'opera di maggiore impegno strumentale e di più vasto respiro. E' un'affermazione di cui possiamo essere certi anche se, nell'attuale momento, non siamo in grado di conoscere direttamente tutte le altre composizioni per chitarra esistenti. Alcuni cataloghi descrivono infatti, abbastanza minuziosamente, l'aspetto di ogni singolo pezzo, tra i quali la *Grande Sonata* fa spicco per le sue proporzioni. Il titolo di « sonata » si trova riferito ad altre opere le quali, pur presentando tutte le caratteristiche di tale forma, si esauriscono tuttavia in un solo tempo e sono di struttura piuttosto sintetica, con l'abolizione del ponte modulante tra il primo e il secondo tema, e uno sviluppo centrale assai limitato. La *Grande Sonata,* oltre alla rilevante lunghezza del primo tempo, è anche l'unica composizione ad articolarsi in tre movimenti, e ci sembra possa darci un quadro ben preciso della personalità dell'autore riferita ad uno strumento arduo, misterioso ed affascinante come la chitarra.

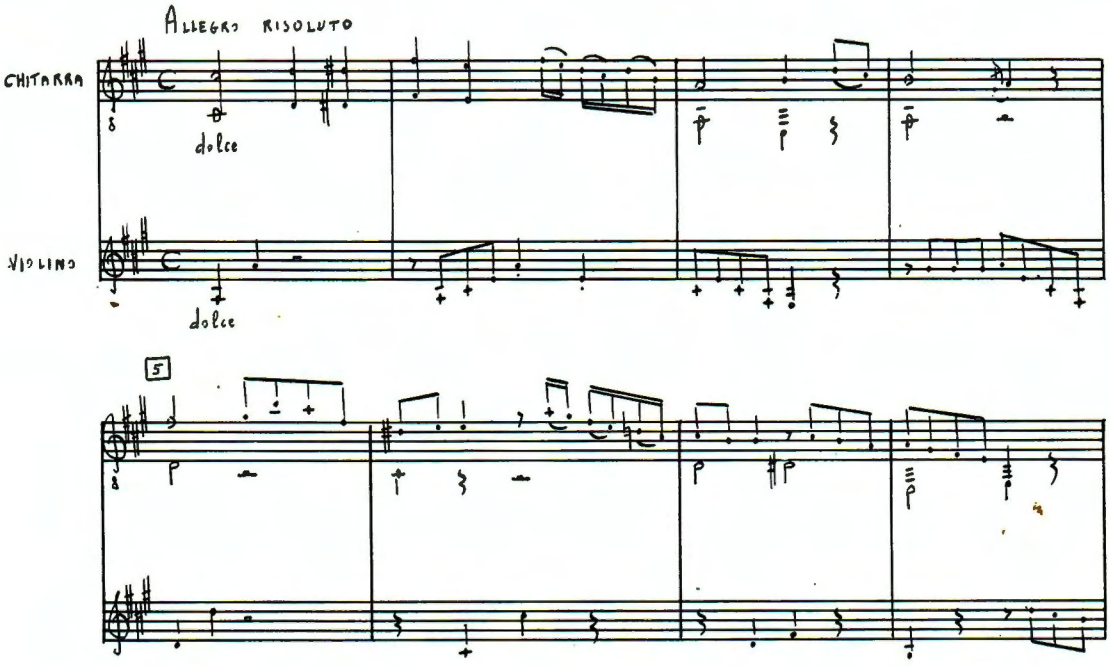
Non è stato ancora accertato come Paganini si sia avvicinato a questo strumento, e in che modo ne abbia sviluppato la tecnica. Egli lo aveva già introdotto, in funzione di semplice accompagnamento, nelle Variazioni sulla « Carmagnola », scritte in giovanissima età, ed in seguito divenne il sostegno armonico di quasi tutte le sue composizioni. I facili accompagnamenti che si riscontrano in gran parte delle sue opere da camera hanno falsato per molto tempo il giudizio di tanti studiosi sulle reali possibilità della chitarra e sulla perizia di Paganini nei suoi confronti. Le composizioni solistiche dimostrano invece come egli ne avesse perfettamente intuito la ricchezza tecnica ed espressiva e come, anche in brani di breve respiro, riuscisse ad esprimere qualità di alto pregio: alcuni minuetti, ad esempio, sono colmi di inventiva melodica e ritmica. Sarebbe interessante approfondire le relazioni tra la scrittura di Paganini e quella dei celebri autori chitarristi a lui contemporanei. Poiché il suo periodo " chitarristico " appartiene, di massima, ai primi anni dell'Ottocento, è probabile che egli abbia sviluppato su questo strumento dei concetti personali senza subire particolari influenze. La data di pubblicazione delle prime opere di Mauro Giuliani, al quale la chitarra deve profonde innovazioni, risale al 1807, ed è ben difficile che Paganini le abbia conosciute immediatamente. Gli unici testi di cui senz'altro doveva avere notizia sono quelli (apparsi precedentemente) di Federico Moretti, che però si era soltanto limitato a suggerire nuove formule tecniche. Ma in ogni modo Paganini se ne lasciò condizionare in minima parte, cercando vie personali per esprimere le proprie idee creative. Meno conformista di altri pur importanti autori per chitarra, più arguto ed ironico, egli evitava per natura schemi scontati, e si avventurava alla ricerca di soluzioni sempre originali.

Vediamo ora i principali aspetti della *Grande Sonata,* ricordando subito che la parte di violino è talmente banale da rendere la sua esecuzione persino fastidiosa. Il suo appoggio

non ha infatti nessuna funzione specifica: nè di dialogo con la chitarra, nè di sostegno con note lunghe, e nemmeno di completamento armonico. Probabilmente Paganini aveva voluto agevolare qualche esecutore di tecnica modestissima, ma oggi crediamo che sia opportuno considerare la *Sonata* per chitarra sola, togliendo al violino un compito tanto modesto. In questa veste la tratteremo nella nostra analisi.

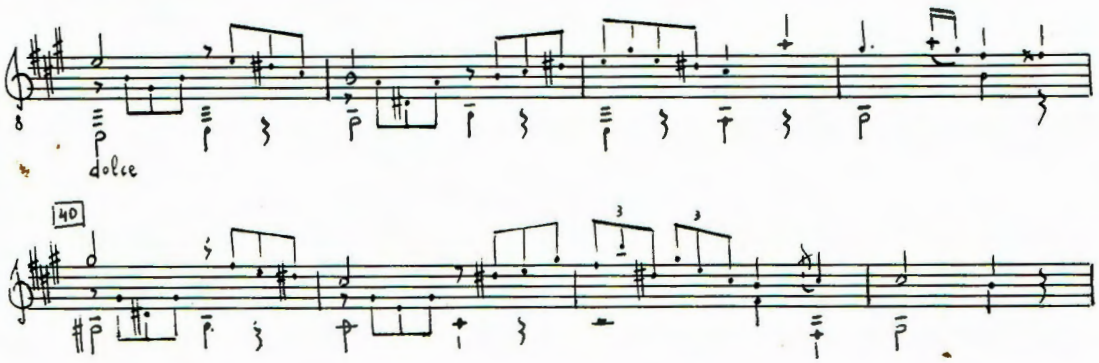
Tempo I — Si svolge quasi completamente (vi sono alcune eccezioni) secondo i canoni della forma di sonata, titolo che nel periodo classico-romantico sta a significare che alcuni elementi compositivi bene identificabili devono essere inseriti in un movimento (uno soltanto) dell'opera, quasi sempre suddivisa in tre tempi. Generalmente il movimento è sempre il primo, benchè non manchino disposizioni inconsuete, come nella « Sonata al chiaro di luna » di Beethoven in cui il tempo di sonata risulta essere l'ultimo. I più importanti di tali elementi sono rappresentati da due temi e dalla suddivisione del tempo in due parti: la sonata deve essere quasi *bitematica* e *bipartita*. Nella prima parte il primo tempo si svolge nella tonalità principale, mentre il secondo — ma anche qui le eccezioni non mancano — appare in quello della dominante se il modo è maggiore e in quello del relativo maggiore se il modo è minore; nella seconda parte, dopo uno *svolgimento* o *sviluppo,* il secondo tema torna anch'esso nella tonalità del primo. A parte queste considerazioni di carattere tecnico, è importante ricordare che, di norma, i due temi sono contrastanti: più energico il primo, più scorrevole il secondo. Il contrasto, che molti hanno voluto identificare nel dualismo presente nell'animo umano, viene poi placato dal confluire del secondo tema nella tonalità principale.

La *Grande Sonata,* in la maggiore, si apre con la decisa esposizione del primo tema, della lunghezza di otto battute. Qui il violino assume (ma è l'unico esempio del genere) un ruolo dinamico di una certa efficacia, contrappuntando la parte della chitarra nel registro medio e acuto:

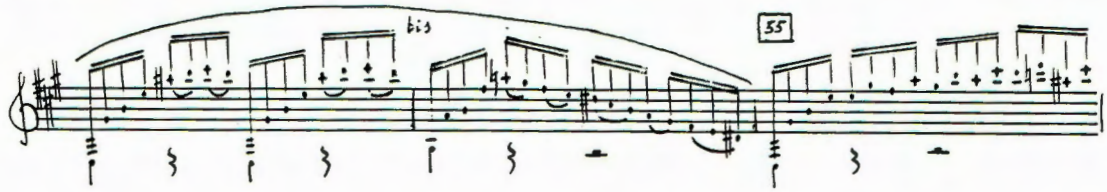


Il tema viene immediatamente ripetuto all'ottava superiore, e ciò gli conferisce una ancor più intensa penetrazione. Terminato un breve disegno di terzine, sempre in la maggiore, di carattere grazioso e snello, inizia il cosiddetto *ponte modulante,* la sezione che conduce al

secondo tema. Dopo alcuni passaggi di ottave l'atmosfera diventa fremente ed agitata, a causa di una improvvisa modulazione sul VI grado di mi minore (apparentemente in do maggiore) e dell'introduzione di quartine in sedicesimi. Ma è un'impennata che subito si spegne, e poco dopo sopraggiunge l'esposizione del secondo tema nella tonalità di mi maggiore, cioè nella tonalità della dominante:



Come si può notare, all'incisività del primo tema si contrappone il carattere più morbido del secondo, e in tal modo la personalità delle due idee diventa inconfondibile. Anche il secondo tema è poi presentato, dopo otto battute, all'ottava superiore e leggermente modificato in alcuni intervalli. Si assiste quindi ad un episodio estremamente agile, che inizia con rapide alternanze di arpeggi e di note legate:

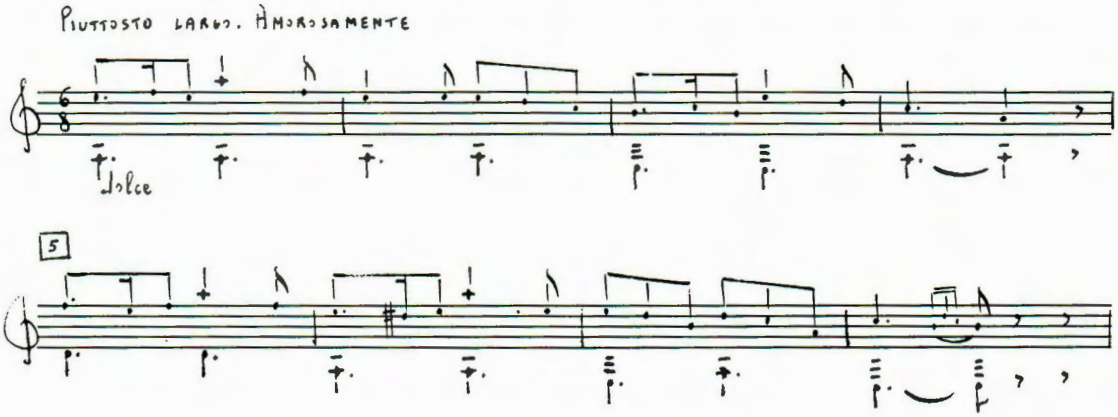


Esso, oltre che per la sua lunghezza, riveste nella sonata una grande importanza, poichè si ritroverà nella seconda parte trasportato nella tonalità principale; ciò significa che l'Autore lo ha considerato come un prolungamento del secondo tema, comportandosi in modo inusuale nei confronti del classico modello della forma sonata. L'episodio prosegue con terze spezzate e passaggi di decime, e viene ancora ripetuto culminando con alcuni armonici acutissimi, che precedono nuovamente l'esposizione del secondo tema, variato melodicamente. La prima parte termina poi con una serie incalzante di accordi di tonica e di dominante, sempre in mi maggiore.

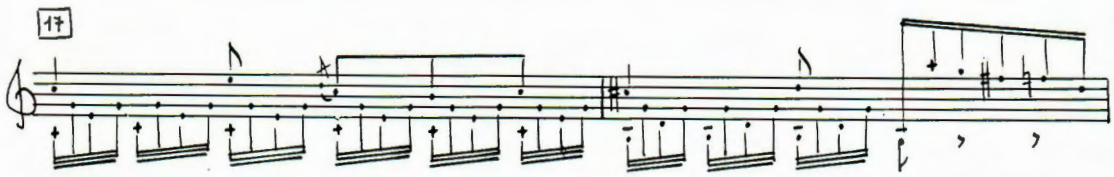
La seconda parte modula in fa diesis minore attraverso ottave e terze, e qui inizia un lungo cantabile sostenuto da accordi arpeggiati. Si tratta dello *svolgimento,* dove le modulazioni si fanno molto frequenti: da fa diesis minore si passa, mantenendo gli stessi elementi ritmici ed espressivi, a re maggiore, a si minore, a sol maggiore, a mi minore, a do maggiore, per sfociare in una sezione abbastanza ampia in la minore, con canto sui bassi e note ribattute nel registro superiore. Dopo alcuni passaggi di brevi scale e di accordi ribattuti, si ritorna alla tonalità di la maggiore tramite delle quartine di ottave spezzate. Contrariamente alla consuetudine il primo tema non è più ripetuto, e viene invece immediatamente proposto il secondo. Da qui alla fine si assiste, sempre in la maggiore, alla ripetizione di tutto il materiale già trattato dall'esposizione del secondo tema alla fine della prima parte

Tempo II — Nell'originale è intitolato *Romance,* e rappresenta in modo perfetto la

malinconica cantabilità di Paganini, di cui è intrisa gran parte dei suoi tempi lenti. Il tema iniziale, in la minore, è una melodia semplice e tenera, ma di penetrante forza espressiva:

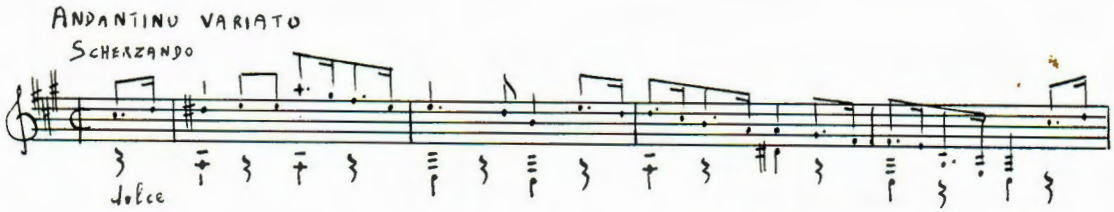


La sua ripetizione si conclude sull'accordo di dominante, seguito da una *cadenza* lasciata all'invenzione dell'esecutore. Dovrebbe trattarsi di alcuni passaggi, non eccessivamente elaborati per non creare uno scompenso di proporzioni con quanto prima esposto, che si allacciano ad una nuova frase melodica in do maggiore sostenuta da un leggero agitarsi di note spezzate:



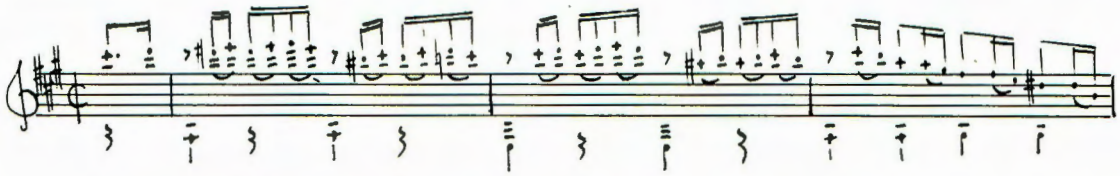
Terminato questo episodio, altrettanto suggestivo come quello iniziale, ma più sereno e disteso, vi è un breve accenno del primo tema che porta, attraverso figurazioni ritmiche scandite con piglio quasi spagnolesco, ad una breve cadenza, questa volta scritta. Essa si conclude con una scala cromatica ascendente molto espressiva (è accompagnata dall'indicazione *piangendo)* che si collega con la ripresa, in la minore, del tema principale. Segue una coda che mantiene ancora l'atmosfera dolorosa con cromatismi ascendenti e discendenti, ed il brano termina su un *morendo.*

Tempo III — Ritorna nella tonalità di la maggiore, ed è costituito da un tema seguito da sei variazioni. Il tema, un disinvolto motivo con note puntate, è composto da due frasi ritornellate di otto battute ciascuna. L'inizio è il seguente:

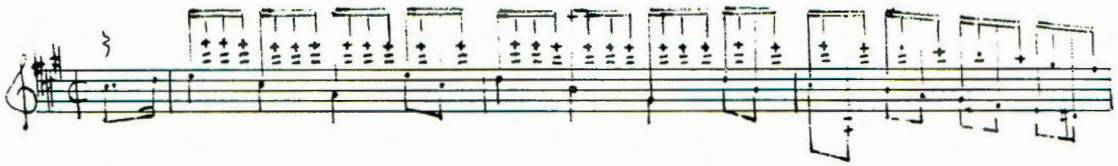


Le variazioni, pur rimanendo la loro base armonica immutata rispetto al tema, hanno diverse fisionomie tecniche e musicali, e in tutte predomina il carattere di bravura. La prima è un continuo succedersi di terzine, dove accordi spezzati si alternano a passaggi di

scale; nella seconda l'elemento dinamico si fa ancora più evidente, tramite figurazioni ritmiche con note legate, di grande efficacia chitarristica:



La terza variazione espone una linea melodica più pacata ed intima, quasi tutta costruita su terze simultanee; nella seguente il canto è affidato al basso accompagnato agli inizi da un mi ribattuto nel registro alto, per poi svilupparsi in decime spezzate, alternate solo nei finali da accordi arpeggiati discendenti. Anche qui l'effetto strumentale è tra i più riusciti:



La formazione violinistica di Paganini si fa sentire nella quinta variazione, costituita da una serie di ottave procedenti spesso con andamento cromatico. Questo intervallo è usato spesso anche sulla chitarra, ma più frequentemente spezzato piuttosto che simultaneo (almeno in lunghi episodi) poichè non sempre il risultato sonoro è soddisfacente. Anche qui si avverte un senso di vuoto, tuttavia un buon interprete, dotato di un perfetto legato, potrebbe ricavarne effetti insoliti. La sesta ed ultima variazione si muove dapprima con autorità e tecnica scintillante (rapide scale, legature strumentali molto sonore) e si conclude con una breve frase cromatica, più volte ripetuta, che si spegne su un *morendo.*

Come abbiamo scritto precedentemente, basterebbe l'analisi di questa composizione per mostrare quanto la chitarra sia stata congeniale a Paganini. L'impegno creativo è poi indiscutibile, con il risultato di un lavoro organico, di solida costruzione, con idee felicissime. Se un appunto si può fare alla *Sonata* è quello di essere a volte troppo scarna per lo strumento solo, e di equilibrio difettoso se eseguita insieme al violino. Una soluzione consisterebbe nell'integrare la parte di chitarra con i riempitivi del violino, ma il risultato è quasi inavvertibile. Alcuni interpreti, come Julian Bream, hanno apportato modifiche sostanziali, ma in tal caso si entra nel campo della rielaborazione. Il compositore messicano Manuel M. Ponce (1882-1948), che tante pregevoli opere ha scritto per la chitarra, si è spinto ancora oltre nei riguardi della *Romanza* e dell'*Andantino variato,* armonizzando la prima e modificando quasi totalmente il secondo. Questi tentativi dimostrano come il precario equilibrio sia già stato avvertito da molto tempo, e qui si può cercare la ragione della poca simpatia che i chitarristi nutrono verso quest'opera.

Noi crediamo che la via migliore per eseguire la *Sonata* sia quella di eliminare il violino (francamente ridicolo) e di fare appello non soltanto alla indispensabile bravura del solista, ma soprattutto alla individuazione della vera essenza dello spirito paganiniano. Le musiche di questo Autore richiedono all'interprete una totale partecipazione emotiva, natura brillante, baldanza ritmica e capacità di distendersi con infinita dolcezza. Tutte queste doti, già così rare nella scuola violinistica, lo sono ancora di più nel mondo della chitarra. Ma ancora per poco, ne siamo certi, e presto la *Grande Sonata* verrà ad arricchire più frequentemente il repertorio dei giovani esecutori, oggi molto preparati e così sensibili al rinnovamento di programmi ormai superati.

RUGGERO CHIESA

Ombretta Maccaferri

CATALOGO DELLE OPERE PER CHITARRA SOLA DI NICOLÒ PAGANINI

1) *« N° 42 Ghiribizzi per chitarra a 6 corde »*

Data di composizione	:	1800 c.
Dedica	:	—
Edizione a stampa	:	n° 9-26-27-29-31-33-38 in « 26 Original Kompositionen für gitarre allein », Wilhelm Zimmermann - Francoforte s. Meno, 1925
Autografo	:	Biblioteca Casanatense 5603

2) *37 Minuetti per chitarra*

1) Minuetto in la magg.		
2) Minuetto in la magg.		
3) Minuetto in la magg.	—	Valtz in do magg.
4) Minuetto in re magg.	—	Rondoncino in la magg.
5) Minuetto in sol magg.	—	Andantino in sol magg.
6) Minuetto in fa magg.	—	Allegretto e Valtz in fa magg.
7) Minuetto in sol magg.	—	Allegretto in la magg.
8) Minuetto in sol magg.		Allegretto scherzando in sol magg.
9) Minuetto in do magg.	—	Valtz in do magg.
10) Minuetto in re magg.	—	
11) Minuetto in la magg.	—	
12) Minuetto in la magg.	—	Allegretto in la magg.
13) Minuetto in do magg.	—	Andantino in do magg.
14) Minuetto in fa magg.	—	
15) Minuetto in do magg.	—	Perigordino (sic!) in do magg.
16) Minuetto in mi magg.	—	Trio in do diesis min. - Allegretto in mi magg.
17) Minuetto in la magg.	—	Perligordino (sic!) in la magg.
18) Minuetto in la magg.	—	Allegretto in la magg.
19) Minuetto indo magg.	—	Allegretto in do magg.

20) Minuetto in do magg.	—	
21) ———— (1)		
22) Minuetto in re magg.	—	Andantino in re magg.
23) Minuetto in la magg.	—	(intilotalo « Minuetto detto il Matto »)
24) Andantino del Minuetto	—	
25) Minuetto in mi magg.	—	Valtz in mi magg.
26) Minuetto in la magg.	—	Allegretto in la magg. - Valtz in la magg.
27) Minuetto in la magg.	—	Valtz in la magg.
28) Minuetto in sol magg.	—	Andantino Amoroso in sol magg.
29) Minuetto in sol magg.	—	Andantino in sol magg. - Rondoncino e Valtz
30) Minuetto in la magg.	—	Allegretto in la magg. - Andantino in do magg.
31) Minuetto in do magg.	—	
32) Minuetto in mi magg.	—	
33) Minuetto in do min.	—	Andantino in mi min. - Finale in do magg.
34) Minuetto in la magg.	—	
35) Minuetto in mi magg.	—	
36) Minuetto in la magg.	—	
37) Minuetto in la magg.	—	
Data di composizione :		1804 - 1818 c.
Dedica :		—
Edizione a stampa :		n° 1-3-7-8-13-26-27-31-32-34-35 in « 26 Original Kompositionen für gitarre allein », Wilhelm Zimmermann - Francoforte sul Meno, 1925
		n° 23 in « Tre composizioni inedite per chitarra (rev. B. Tonazzi), Edizioni Musicali Bérben, Ancona-Milano, 1971
Autografo :		Biblioteca Casanatense 5607 - 5608 - 5609 - 5610 - 5611 - 5612 - 5613 - 5614 - 5615 - 5616 - 5620 (2)

3) *Sonatina*
Allegro in do magg.

Data di composizione :	1823
Dedica :	—
Edizione a stampa :	—

3 Pezzi per chitarra
— Minuetto in sol magg.
— Allegretto in la magg.
— Allegretto in la magg.

Data di composizione :	s.d.
Dedica :	—
	—
Autografo :	Biblioteca Casanatense 5619

4) *Marcia in mi magg.*

Data di composizione	:	1824 c.
Dedica	:	—
Edizione a stampa	:	—
Autografo	:	Biblioteca Casanatense 5604

5) *Minuetto in la magg.*

Data di composizione	:	1824
Dedica	:	« Minuetto per Chitarra (sic!) dedicato alla Sig.ra Dida da Niccolò Paganini »
Edizione a stampa	:	in « 26 Original Kompositionen für gitarre allein », Wilhelm Zimmermann - Francoforte s. Meno, 1925
Autografo	:	Biblioteca Casanatense 5605

6) *Minuetto* (3) *e Perigourdine* (4) *con 2 variazioni in la magg.*

Data di composizione	:	1823 - 1824
Dedica	:	« Minuetto che va chiamando Dida per Chitarra francese dedicato alla Sig.ra Dida da Niccolò Paganini »
Edizione a stampa	:	n° 8-9 in « 26 Original Kompositionen für gitarre allein », Wilhelm Zimmermann - Francoforte s. Meno, 1925 Il Perigordino è stato stampato anche da Union Musical Española in « Paginas escritas para la gitarra »
Autografo	:	Biblioteca Casanatense 5606

7) *5 Pezzi*

— Andantino in re magg.
— Valtz in do magg.
— Trio in fa magg.
— Andantino in fa min.
— Marcia in la magg.

Data di composizione	:	s.d.
Dedica	:	—
Edizione a stampa	:	—
Autografo	:	Biblioteca Casanatense 5621

8) *Tre Sonatine*

Sonatina in do magg.
— Allegro

Sonatina in la magg.
— Intrada
— Marcia
— Passo doppio-Trio

Sonatina in re magg.
— Andante
— Valtz in Allamire
— Minuetto in la magg.
— Allegretto

Data di composizione	:	s.d.
Dedica	:	—
Edizione a stampa	:	—
Autografo	:	Biblioteca Casanatense 5618

APPENDICE:

A) *Sonata* (5) *per chitarra con accompagnamento di violino*
— Allegro risoluto
— Romence (sic!) - Piuttosto largo amorosamente
— Andantino variato

Data di composizione	:	s.d.
Dedica	:	—
Edizione a stampa	:	in « 26 Original Kompositionen für gitarre allein », Wilhelm Zimmermann - Francoforte s. Meno, 1955
Autografo	:	Biblioteca Casanatense 5625

B) *Riduzione* (6) *per chitarra della Sinfonia dell' opera « Lodovisca »* (7) *di Simon Mayer*

Data di composizione	:	1800
Dedica	:	—
Edizione a stampa	:	—
Autografo	:	Biblioteca Casanatense 5621

C) *Vari pezzi incompleti, appunti, abbozzi di composizioni per chitarra.*

OMBRETTA MACCAFERRI

BIBLIOGRAFIA

BERRI P., *Enciclopedia Storica « La Musica »*, U.T.E.T., Torino 1966, vol. III.

CODIGNOLA A., *Paganini Intimo*, Edito a cura del Municipio di Genova, 1935.

CONESTABILE G.C., *Vita di Niccolò Paganini,* nuova edizione con aggiunte e note di F. Mompellio, Società Editrice Dante Alighieri, Milano - Genova - Roma - Napoli, Albrighi-Sedati, 1936-XIV.

DE COURCY G., *Paganini the Genoese,* University of Oklahoma Press, Norman, U.S.A., 1957, vol. II.

SCHULTZ M., *Die Kompositionen Paganinis für Gitarre solo,* in « 26 Original Kompositionen allein », Wilhelm Zimmermann - Francoforte s. Meno, 1925.

TIBALDI CHIESA M., *Paganini. La vita e l'opera,* Garzanti, Milano 1942.

BIBLIOTECA CASANATENSE, *Mostra di Autografi e Manoscritti di Niccolò Paganini,* Roma 1972.

(1) Questa voce appare mancante dal Catalogo della Biblioteca Casanatense.

(2) I Minuetti sono divisi in 12 distinti fascicoli.

(3) Si tratta del Minuetto precedente: il primo è pieno di correzioni, il secondo è in bella copia, con l'aggiunta del Perigourdine.

(4) Il Perigordino è un'antica danza popolare che si ballava a Genova e che Paganini ha trascritto fedelmente conservandone il ritmo originale di 6/8 e la metrica tipica di quasi tutta la musica popolare ligure (lunga-breve = semiminima-croma).

(5) Questa Sonata, benché composta con un accompagnamento per violino, è stata inserita nel presente Catalogo per la parte di grande rilievo che vi assume la chitarra.

(6) Questa Riduzione fu eseguita a Modena il 5 dicembre 1800 dal giovane Paganini, « come risulta dal programma di un'Accademia » (8) e ove essa è denominata: « Sinfonia della Lodowiska abbellita coi flautini fatti coll'arco ».

(7) Recte Lodoïska.

(8) Cfr. Tibaldi Chiesa M., *Paganini. La vita e l'opera,* Garzanti, Milano, 1942, pag. 30.

Edward Neill

UN NUOVO CONCERTO DI PAGANINI

La *Nota delle opere manoscritte lasciate da Paganini all'erede suo figlio e presso di lui esistenti attualmente* pubblicata nell'appendice della biografia del Conestabile (1) costituisce il primo inventario degli autografi paganiniani compiuto in epoca anteriore alle ben note traversie. Esso menziona alle prime due voci otto concerti per violino: *quattro con accompagnamento* e altrettanti *senza accompagnamento* (*non composto*). I conti quadrano se si considera che solo quattro sono i concerti pervenuti con l'accompagnamento orchestrale originale, mentre il *Quinto,* com'è noto, fu strumentato da Federico Mompellio sulla scorta di un acocmpagnamento per pianoforte elaborato da Giusto Dacci su richiesta di Achille Paganini.

La recente scoperta di un altro concerto in *mi minore* porta dunque a sei il numero delle opere concertistiche paganiniane ora disponibili, diminuendo lo scarto esistente tra l'inventario del Conestabile o addirittura annullandolo se si tiene conto di un concerto in *re minore* (perduto) eseguito a Genova nel 1814 (2) e di un *concertino* che, secondo la Pierrotet, (3) Paganini avrebbe composto per Camillo Sivori.

L'esistenza di questo nuovo concerto segnalata da Pietro Berri presso l'antiquario londinese Hermann Baron, mise in moto l'Istituto di Studi Paganiniani il quale, valendosi di una sovvenzione elargita dalla Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, provvedeva all'acquisto unitamente ad un blocco di manoscritti in parte inediti (4) e di provenienza quasi certamente genovese come attestato da una prima ricognizione calligrafica e dal tipo di carta impiegata che reca il nominativo (Benvenuto Picardo) in filigrana.

Il concerto contenuto in due distinti fascicoli di formato oblungo (cm. 30,5 x 22) di dieci righi ciascuno per un totale di venti facciate compreso il frontespizio, ci è pervenuto con un elementare accompagnamento per chitarra contenuto nel secondo fascicolo e vergato da altra mano, che ha costituito la base per l' accompagnamento orchestrale elaborato da Federico Mompellio. La presenza di tale accompagnamento induceva a diverse riflessioni: da un lato esso veniva a confermare ancora una volta la predilezione di Paganini per la chitarra da lui spesso considerata non solo strumento di diletto personale, ma anche come vero e proprio mezzo di lavoro così come il pianoforte lo è per il compositore, o come alternativa all'accompagnamento orchestrale, oppure nel senso della riduzione di questo come risulta in particolare dalla *Sonata Napoleon,* dalla *Sonata Maria Luisa* e dalla *Sonata per la gran viola.* Dall'altro lato, si potevano prospettare almeno due ipotesi sulla originale disposizione del concerto, vale a dire: A) se esso fu concepito in origine soltanto per violino e chitarra, e B) se la parte di chitarra non fu invece una vera e propria riduzione della parte orchestrale andata nel frattempo perduta. In proposito è interessante notare che l'indicazione *tutti* e *soli* contenuta nella parte solista non costituisce affatto una prova della preesistenza di una parte orchestrale poiché la stessa indicazione compare anche nelle opere cameristiche.

TEATRO DA S. AGOSTINO

Per la Sera di Venerdì 8 corrente Settembre 1815.

GRANDE ACCADEMIA MUSICALE

DEL PROFESSORE DI VIOLINO

NICCOLO' PAGANINI.

Riconoscente il Professore Paganini alla bontà colla quale questo illuminatissimo Pubblico ha finora onorato il frutto de' suoi studj filarmonici, offre rispettosamente allo stesso un Concerto di tre tempi di nuovo genere da lui recentemente composto, ed una volta soltanto sentito in Milano al Teatro della Scala, l' esecuzione del quale avrà luogo in detta sera, assieme a diversi pezzi di musica che i seguenti sigg. Virtuosi gentilmente si prestano a cantare.

PARTE PRIMA.

1. Introduzione a grande Orchestra.
2. Aria del sig. Maestro Nicolini, cantata dal sig. Vincenzo Lavaggi Graziani.
3. Concerto composto ed eseguito dal Paganini.
4. Aria nell' Opera *Giulio Sabino* cantata dalla sig.ra Marianna Giorgi Dortes.

PARTE SECONDA.

5. Sinfonia a piena Orchestra.
6. Aria nell' Opera *Elisa* del sig. Maestro Mayr, cantata dal sig. Domenico Quaglia.
7. Raccolta d' Arie con variazioni sulla sola quarta Corda del Violino, composte ed eseguite dal Paganini.
8. Finale a tutta Orchestra.

Il Biglietto d' ingresso sarà di . . . . . L. 2.
Non ponendo limite alla generosità di chi volesse con trassegnarla.
Palchi di prima e seconda fila. . . . . » 7.
Detti di Pianterreno e terza fila . . . . . » 5.
Detti di quarta e quinta fila . . . . . » 4.
E più per la mobiglia di Sedie e Cuscini . . . . . » 1.
Biglietto del Lubbione . . . . . » 1.

Si comincierà alle ore 8 *e mezza.*

N. B. Non si riconoscono abbonamenti di sorte alcuna.

Stamperia Pagano, Piazza nuova n. 43.

Altro problema da affrontare: la collocazione storica. Una locandina del Teatro Sant'Agostino di Genova messa a disposizione dal Berri annuncia un *concerto di tre tempi di nuovo genere sentito una sola volta a Milano* del quale però la Gazzetta di Genova non reca alcuna notizia. (5) Riesce così impossibile identificare il *Concerto in mi minore* con quello di *tre tempi di nuovo genere* eseguito a Milano e a Genova nel 1815 e che potrebbe riferirsi al *Primo* (in re maggiore) la cui datazione viene fatta risalire a due anni dopo (1817-1818). In ogni caso sono gli stessi tratti tipici del nuovo concerto a suggerirne una collocazione anteriore a quella che viene assegnata al *Primo,* tratti che s' identificano nel classico procedere a terzine e nelle scale di ottave discendenti, che troveremo sistematizzati nel *Primo,* appunto. Le limitazioni degli effetti tecnici, cospicui invece nei concerti posteriori, sembrano poi indicare una disposizione meno incline alle acrobazie, è vero, ma mirante a condurre un discorso organico e unitario nell' àmbito precostituito del concerto in grande stile. Ciò risulta con estrema evidenza dalla stessa articolazione del concerto in tre movimenti dei quali i due estremi molto sviluppati in senso temporale e quindi indicativi della preoccupazione di costruire un discorso musicale omogeneo, laddove nei brani di minore estensione come le *Variazioni,* l'effetto si esaurisce di fronte alla improrogabile impossibilità di prolungarsi in senso dialettico.

Sotto questo profilo, indubbiamente nuovo per un Paganini fino ad allora impegnato in un tipo di costruzione sintetica e dialettica, il *Concerto in mi minore* rappresenta dunque la prima testimonianza — e anche la prima anticipazione — di ciò che il suo autore intendeva dimostrare nell'àmbito più impegnativo del concertismo classico che gli stava alle spalle e al quale egli stesso guardava con grande interesse anche come semplice esecutore, visto che il suo repertorio comprendeva concerti di Viotti, Kreutzer e Rode. L'impronta classica è desumibile dalla stessa articolazione formale dei movimenti: un *allegro* bitematico con un'ampia introduzione orchestrale, un *adagio monotematico* di natura cantabile e il *finale* a rondò su un vivace tempo di polacca. Nonostante l'osservanza ai canoni del concerto di stampo classico col tipico ricorso al rondò dove si possono cogliere gustosi umori popolareschi non lontani da quelli di un Kreutzer, in questo concerto si notano già alcuni aspetti del futuro stile paganiniano, come ad esempio, lo sviluppo in senso timbrico della linea melodica in luogo dello sviluppo secondo la forma-sonata, nonché, nell'*adagio,* la massima concentrazione dell'elemento puramente cantabile. Di converso, la preoccupazione costante di costruire sembra far dimenticare a Paganini due degli ingredienti più tipici del suo virtuosismo: il pizzicato con la mano sinistra e gli armonici doppi. Lo sviluppo sinuoso e ricco di fioriture della melodia affidata al solista, sviluppo che avviene secondo un libero ed estroso fluire dell'arco, ma con ricche escursioni anche in via contrappositiva sulla quarta corda, all'ottava superiore, o in tonalità diverse e dal *maggiore* al *minore* (o viceversa) ai fini espressivi, è già fortemente indicativo della prassi che verrà seguita nelle opere successive.

Basta dare uno sguardo al tema che inaugura il primo movimento (*Risoluto*) per riconoscervi subito quel piglio tipicamente paganiniano che contrassegna l'esordio di tutti i suoi concerti, mentre il secondo tema di natura squisitamente cantabile si concede meglio allo sviluppo rettilineo della melodia. L'*Adagio* in mi maggiore esaurisce in appena 46 battute il proprio contenuto ricco di quella calda ed affettuosa cantabilità esemplificata in modo ammirevole nel notissimo *Andante cantabile* in re maggiore. L'ampia melodia, autosufficiente come un'aria operistica a forma chiusa, non si presta ad alcun sviluppo, arrestandosi là dove non c'è più nulla da dire.

Nel *Rondò ossia polonese* l'ossequio alla forma è rigidissimo e i corsi e i ricorsi dell'unico tema vengono temperati dall'impiego di una tecnica brillante e non priva di arditezze. Nel ricorso alla Polacca Paganini dovette non solo pensare al finale del concerto per violino della tradizione classica, ma anche agli umori popolareschi che tale danza indubbiamente gli suggeriva e che spesso ritroviamo in altri suoi brani (v. *Sonata Varsavia, Polacchetta con variazioni, Sonata Maria Luisa, Sonatina e polacchetta*).

L'orchestrazione curata da Federico Mompellio ha restituito quest'opera alla valutazio-

ne del pubblico, della critica e degli studiosi. Nell'affrontarla il musicologo genovese si è rifatto alle sonorità di un'orchestra da primo ottocento, escludendo quindi gli ispessimenti generati dal troppo massiccio concorso degli ottoni. D' altra parte l' organico originale del *Primo Concerto* si mostrava di per sé piuttosto contenuto (1 flauto, 1 fagotto, oboi, clarinetti, corni e trombe a coppie, un trombone obbligato oltre agli archi consueti); a maggior ragione, vista la linea spesso tenue e trasparente dello strumento solista, occorreva evitare che questa restasse sommersa da un eccessivo turgore orchestrale. Rispettando fedelmente le armonie sempre presenti nella parte di chitarra e le formule adottate negli altri concerti paganiniani — ma temperandole là dove esse avessero generato un senso d'insistente uniformità — si è potuto giungere a quella forma di *fedeltà relativa* che aggiunge, invece di togliere, uno scopo ad un'opera rimasta incompleta: la possibilità di essere ascoltata.

EDWARD NEILL

1) *Vita di Niccolò Paganini,* Nuova Edizione con Aggiunte e Note di Federico Mompellio, Milano-Genova-Roma-Napoli 1936, p. 513.

2) Ne dà notizia la *Gazzetta di Genova* n° 75 del 17 settembre 1814, p. 317: *Abbiamo il piacere di annunziare che lunedì prossimo il sig. Paganini darà una nuova Accademia. Egli farà certo de' nuovi prodigj. Annunziando com'egli fa nel suo programma un concerto in* re minore; *una sonata in* elafà, *e una polacca in* beffà *non si dice nulla, ma bisogna sentire cosa sono sul suo magico violino i* re minore, *i* beffà *e gli* elafà. *Biglietto lir. 2; del lubione lir. 1. Palchi lir. 8, lir. 6; lir. 4 compresa la mobiglia, secondo il rango della fila.*

3) ADELE PIERROTET, *Camillo Sivori,* Ricordi, Milano 1896.

4) Tra gli inediti figurano le *Variazioni sulla Carmagnola* (prima opera conosciuta di Paganini), un *Tema variato* e un *Inno patriottico* eseguiti in prima esecuzione mondiale nell'ambito dei concerti paganiniani organizzati dall'Ente Manifestazioni Genovesi.

5) La *Gazzetta di Genova* n° 73 del 13 settembre 1815, p. 291, si limita a menzionare dei brani eseguiti da Paganini, le *Variazioni sulla quarta corda* e aggiunge: *S.M. la Regina sensibilmente commossa manifestò con un* bravo *la sua compiacenza, e questa voce fu seguita da un diluvio di applausi.*

TITOLO ORIGINALE DELL'OPERA: *Grande Concerto di Nicolò Paganini*

MOVIMENTI: Risoluto (C, 520 b.) - Adagio (C, 46 b.) - Rondò ossia Polonese (3/4, 308 b.).

DATA DI COMPOSIZIONE: non oltre il 1815.

PRIMA ESECUZIONE MODERNA: Milano, 24 ottobre 1973, Sala Grande del Conservatorio « G. Verdi » - Solista: Salvatore Accardo, Direttore: Nino Sanzogno - Orchestra del Teatro alla Scala. (Orchestrazione Federico Mompellio)

MANOSCRITTO: (parte solista + accompagnamento di chitarra): Istituto di Studi Paganiniani, Genova.

ORGANICO ORCHESTRALE: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in si bem., 2 fagotti, 2 corni in fa, 2 trombe in si bem., timpani, triangolo, archi.

PRIMA EDIZIONE: Cenni storici e apparato critico (a cura di Edward Neill), Facsimili, Partitura (Accompagnamento orchestrale di Federico Mompellio), 8° pp. 241. Istituto di Studi Paganiniani, Genova, Novembre 1973.

Arie van de Moortel

UN PORTRAIT DE PAGANINI À BAD-HOMBURG?

En ce XIX[e] siècle romantique, la caricature connut une ère particulièrement brillante. Elle s'exercait, tantôt aimable, tantôt acerbe et même féroce aux depends de tous les personnages célèbres du monde des Arts, Lettres et Sciences comme des hommes politiques. Il semble cependant que Paganini, qui en plus de son rayonnement artistique était doté d'un physique ben caractérisé, fut le plus en but à la verve des dessinateurs.

Un album rassemblant tous ses portraits et caricatures pourrait s'opposer aisément au fameux « Dictionnaire des Injures » adressées à R. Wagner.

Si, en outre il se créa autour de sa personne toute une littérature à gogo, exploitant les gouts du public pour l'idolatrie — l'exemple de Schindler vis-à-vis de Beethoven reste fameaux! — le merveilleux — voyez le « divin » Mozart —, le scandale, le démoniaque, l'érotisme, la jalousie et le dèpit, la méchanceté et l'horreur, il est normal que toutes ces élucubrations fussent illustrées de façon à exacerber encore ces sensations.

Ainsi, deux biographies très romancées consacrées à notre Homme nous proposent un portrait morbide sans la moindre ressemblance avec le sujet.

La première, en néerlandais, (1) l'orne du commentaire suivant « Onbekend portret van P. uit zijn laatste levensjaren. Deze afbeelding werd door Achille P. in April 1855 aan de speelbank van Bad-Homburg geschonken en is bemaard gebleven in het Stedelijk Archief van Homburg vor der Höhe. (Trad.: Portrait inconnu de P. vers la fin de sa vie. Il a été offert au Casino de Bad-Homburg par Achille P. et a été conservé aux Archives municipales de Homburg vor der Höhe).

Quant à la seconde, en langue allemande, (2) elle le titre: « Schonungslose Biltniss eines totkranken Paganinis » (Trad.: Portrait irrévérencieux d'un Paganini, malade incurable). Il existe, en effet, dans les archives de Homburg v.d. Höhe une collection de croquis exécutés au crayon au revers de vieilles cartes de jeu, dont la quadrillation apparait par transparence, d'un format unique de 11 cm. x 7,5 cm.; tous de la même main et parmi lesquels il en est un qui serait sensé représenter un Paganini vieillissant.

Voilà qui réfute le commentaire hautement fantaisiste de l' écrivain néerlandais, à quoi vient s'ajouter le fait que le Casino en question n'a jamais été ouvert au mois d'Avril, puisque la saison n'y débute qu'en mai.

Le portrait reproduit par les deux auteurs n'est, en outre qu'une méchante copie de celui-ci, réalisée par un dessinateur assez médiocre, dont le coup de crayon hésitant est loin d'égaler en finesse et sûreté celui de l'auteur de l'original.

Il est néanmoins sujet à caution puisqu' il représent un P. pour le moins insolite. Rien, dans la conformation du crâne, du nez et de la mâchoire n'est ressemblant. Le pince-nez aux verres ronds, la coupe du veston — revers et emmanchures — constituent autant

d'anachronismes. Le comble de l'invraissemblance est atteint par le « bouc » flottant et les cheveux ondulés qui pendent sur le dos.

Comparons maintenant les deux versions incriminées. L'original présente le sujet en profil pur, le front droit et plissé, l'oeil malicieux, la bouche fermée, la lèvre inférieure légèrement en retrait, la base du nez horizontale, le menton fuyant. En bas, à gauche, se

trouve le nom de P., écrit d'une manière hésitante. Est-ce là la graphisme d'un dessinateur plus familiarisé avec l'écriture gothique ou s'agit-il d'une annotation apocryphe? A première vue, le crayon parait être le même.

Sur la copie, qui le représente de trois-quarts, le front est bombé, le bras gauche, apparent, semble appuié sur un accoudoir. Les yeux sont baissés. Le gauche, invisible sur l'ori-

ginal, est entr-ouvert mais hagard. Le nez est aquilin, la bouche béante, édentée et le menton, tombant et proéminent. Des hachures transversales dont on ne saisit pas la motivation déparent le buste, du bras droit au revers du veston.

Il appert donc que le copiste s'est livré à une charge volontaire et malveillante afin de créer une certaine psychose en représentant l' incomparable virtuose et créateur sous l'aspect d'un oiseau de proie usé par un genre de vie qui constitue un défi à l'équilibre, à la morale, à l'esprit bourgeois de Monsieur Prud'homme et au confort intellectuel persiflé par A. Gide.

Et que cela serve d'épouvantail aux enfants sages? Voilà comment on devient lorsqu' on ne mange pas bien sa soupe et qu'on s'avise un jour de se croire du talent, voire du génie au lieu de reprendre plus tard, bien gentiment les affaires de Papa.

Je tiens à remercier et à rendre hommage à Madame le Docteur Hilde Miedel, Archiviste de la Ville de Homburg vor der Höhe; qui n'a pas ménagé sa peine pour m'apporter une aide aussi efficace que bienveillante.

ARIE VAN DE MOORTEL

(1) Paganini, par Cor Van Berkel. Ed. Gottmer, Haarlem-Anvers 1948.

(2) Paganini, eine Biographie, par Walter G. Armando. Ed. Rütten Löning, Hambourg 1960.

Pietro Berri

ANTICIPAZIONI PAGANINIANE

In una lettera da Berlino del 27 maggio 1829, pubblicata da Z. Vyborny (« Musica d'Oggi » A. VI, n. 3, maggio-giugno 1963, p. 108) al violoncellista Gaetano Ciandelli di Napoli ch'ebbe da lui preziosi e decisivi consigli sulla tecnica dell'arco, Paganini scriveva: « Io ho fatto e farò quanto mi sarà possibile per voi. Non dovete però credere che basti se non vi ajutate! La mala fortuna tali uni se la creano senza volere, ed è dato a pochissimi di vincerla colla costanza; ed affidarsi a Dio senza fare di più è cosa pericolosa, perché Dio ci vuole industriosi! Convien dunque nel nostro mestiere ad un principiante mostrarsi attivissimo e disinvolto, procurarsi raccomandazioni in tempo, salir molte scale, ed ove occorra, quando si possa senza viltà, inghiottir qualche cosa; convien prevedere gl'inciampi, e scandagliare destramente per evitare le trappole di tanti galant'uomini coi quali si è sempre a contatto. In due parole non basta saper suonare, ma bisogna sapersi produrre nel mondo, che è quanto a dir saper vivere! ».

Questa lezione di saper vivere proveniva da un artista che già altra volta aveva affermato di aver incontrato in giovinezza degli uomini che sapevano suonare meglio di lui ma non sul violino.

La lettera al Ciandelli si presta ad alcune considerazioni. Lasciando nel 1809 il servizio presso la famiglia Baciocchi, Paganini dava inizio alla carriera dell' « artista indipendente », come egli stesso la definiva. Anticipatore geniale anche in questo campo, Paganini inaugurava la prassi del concertismo moderno, con l'abolizione di quella specie di contratto di lavoro che legava da secoli il musicista a chi lo manteneva, valendosene in ogni occasione e funzione, ordinandogli le composizioni di circostanza, con dei doveri e degli obblighi tutt'altro che dignitosi come quelli di vestir livrea e di consumare i pasti alla tavola dei servi. Haydn e Mozart non si sottrassero a questa consuetudine che annullava ogni prestigio sociale e faceva produrre musica a comando. L'autentico calcio nel sedere che Mozart ricevette dal Colloredo, arcivescovo di Salisburgo, altro non fu che la materiale sanzione di un autentico stato di schiavitù.

L'innovatore Paganini, che aveva vestito livrea e suonato con una sciabola al fianco perché comandante della gendarmeria, aveva dunque infranto per sempre uno stato di inferiorità che il sopravveniente romanticismo avrebbe spezzato anche nell'ambito della creazione musicale.

Così come per quanto si riferisce alla direzione dell'orchestra, anche qui Paganini mette in pratica dei concetti innovatori. Nessuno forse ha mai fatto caso al significato, potremmo dire psicanalitico delle indicazioni agogiche che si ritrovano nella musica da camera di Paganini, quella cioé composta per uso casalingo, familiare, adattata alle possibilità tecniche degli esecutori, indicazioni particolarmente indicative di un raffinato gusto estetico e di un senso di particolare penetrazione psicologica.

A parte l'uso del termine *ghiribizzo* (vocale o per chitarra) e dell'affettuoso diminutivo *rondoncino*, ecco *Andantino galantemente, Andante calando, Largo con precisione, Andante cantabile con anima, Andante innocentemente, Adagio con dolcezza, Adagio amoroso, Andantino scherzoso, Andante sostenuto con aspirazione, Allegretto energicamente, Allegro vivo e spiritoso, Larghetto amabile, Andante comodo, Placidamente con grazia, Andantino crescendo, Buonamente, Allegro spiritoso con energia, Pacificamente, Amoroso espressivo, Andante corrente, Andantino amorosamente, Andante placido, Andante appassionato con flessibilità, Larghetto con passione, Adagio tenuto con precisione, Larghetto tenuto con anima.*

E' chiaro come queste così accurate e meticolose annotazioni derivino dal carattere dell'uomo e dell'artista, dinotando anche uno spiccato senso dell'umorismo che si manifesta e si accentua sotto lo stimolo di contingenze varie e fors'anche di un senso del ridicolo che non risparmiava neanche se stesso e che si valeva spesso di un'icastica scelta di vocaboli. Si ha l'impressione che con queste così mutevoli e pittoresche indicazioni agogiche la genialità di quell'autentico scopritore di nuovi mondi sonori, di nuove consuetudini musicali, di un tipo del tutto moderno di « lancio » pubblicitario intende eludere la consueta fraseologia, la generica convenzionalità di espressione gergali e abitudinarie, quale anticipo anche di alcune di quelle manifestazioni, non soltanto esteriori, che non molti lustri più tardi, nel clima trionfante del romanticismo, troveranno dei validissimi campioni che a Paganini furono largamente debitori nell'impulso creativo e nella modalità con cui esso prese forma.

PIETRO BERRI

➡

APPENDICE — Mi preme segnalare un altro falso iconografico. Come n. 1 della collezione paganiniana Maja Bang Hohn della Library of Congress di Washington, figura un ritratto dal titolo PAGANINI AS A BOY ed una nota precisa che il bambino è ritratto in occasione « del suo esordio al teatro Carlo Felice (!?) a Genova nel 1793, seduto su un sofà con Teresa Bertinotti a sinistra e, a destra, con Luigi Marchesi ». Va però rilevato che la stampa è del 1834 e che risulta disegnata a Strasburgo. Astraendo da alcune imprecisioni (vedi tavola: modo di tenere l'arco, abbigliamento, ecc.) non può assolutamente trattarsi di Paganini, bensì, con ogni probabilità, di Henry Vieuxtemps con i suoi genitori. Da notare che, proprio in quell'anno il giovanissimo virtuoso fu ascoltato a Londra da Paganini che gli rilasciò un lusinghiero attestato. P. B.

Alma Brughera Capaldo

UN PRIMO BILANCIO

L'Istituto di studi paganiniani è sorto, come è noto, il 22 giugno del 1972. Alcuni mesi prima, con una lettera indirizzata al bibliotecario del Conservatorio Paganini, il direttore di una biblioteca milanese aveva chiesto « se fossero arrivati i manoscritti di Paganini per la cui destinazione egli era stato interpellato dal Ministero, in procinto di acquistarli in Germania ». La lettera produsse, tra i pochissimi che ne comprendevano l'importanza, una enorme agitazione, giacché a Genova dei preziosi cimeli, inutile dirlo, non s'era vista neppure l'ombra. Si chiese, si scrisse, si indagò ricorrendo agli opportuni appoggi... e si scoprì così che, a dispetto del consiglio dei bibliotecari, i manoscritti della ex collezione Reuther erano stati affidati ad una biblioteca di Roma, non precisamente nota per la custodia di opere musicali, e tanto meno di Paganini.

L'Istituto, dunque, nacque anche dal desiderio di porre finalmente un punto fermo « genovese » di riferimento per qualunque ricerca o studio sul grande Genovese.

Privo però di qualunque sovvenzione, esso avrebbe potuto fare ben poco, soprattutto per l'assolvimento di uno dei suoi compiti primari — divulgare attraverso prime esecuzioni concerti, audizioni, conferenze la conoscenza dell'opera paganiniana ben oltre i limiti dello scarso numero di opere che il pubblico conosce — senza il determinante appoggio dell'Ente Manifestazioni Genovesi, il quale da tempo aveva rivolto la sua attenzione alla rivalutazione di quello che è stato, tra il Seicento e l'Ottocento, il fiorente passato musicale della nostra città. In quattro anni di attività in questo campo, pur con la limitatezza di mezzi che sempre affligge le iniziative del genere, l'Ente aveva portato all'ascolto del pubblico genovese, traendone i manoscritti dalla biblioteca del Conservatorio, un buon numero di opere di compositori genovesi di quei secoli o di altri musicisti del tempo, che a Genova avevano vissuto ed operato: e nel quadro di questa attività aveva organizzato fra l'altro un concerto dedicato interamente a « Musiche per archi e chitarra di Nicolò Paganini », il cui successo fu vivissimo ed offrì la conferma di quanto fosse lacunosa e scarsa non solo nel pubblico, ma anche negli stessi musicisti, la conoscenza dell'opera paganiniana. E da questa conferma nacque anche il felice proposito di collaborazione tra l'Ente e l'Istituto, che ha dato i suoi concreti frutti.

Si iniziò l' 11 ottobre 1972 con un concerto nel quale Salvatore Accardo, con la collaborazione del chitarrista Paolo Pilìa, eseguì un programma del tutto inconsueto di musiche rare per violino solo o per violino e chitarra, alcune delle quali in prima esecuzione mondiale per i nostri tempi. Le variazioni sull'aria genovese « Barucabà », nella smagliante interpretazione di Accardo e le « Variazioni sulla Carmagnola » per violino e chitarra, furono i due momenti di maggiore interesse: la prima, in quanto solare dimostrazione della inesauribile fantasia di elaboratore, in ben 60 variazioni, di un tema così semplice; le seconde, perché in tutto il mondo si era sempre creduto che l'opera fosse andata smarrita e

perché, se si pensa che esse furono scritte quando Paganini non aveva ancora compiuto tredici anni (per raccogliere, eseguendole al teatro Sant' Agostino, i fondi necessari a proseguire i suoi studi a Parma col Rolla) sono davvero sbalorditive e giustificano appieno l'affermazione del maestro parmense di « non potere insegnare più nulla » al giovanetto eccezionale.

Il successivo concerto dell' 11 giugno 1973 — ancora Accardo, con la collaborazione del pianista Corrado Galzio — ci ha consentito di presentare due altre « novità assolute », tratte dal gruppo di manoscritti in unica copia esistente, che la Cassa di Risparmio di Genova e Imperia aveva da poco acquistato a Londra per l'Istituto. A questo proposito, è giusto ricordare l'emozione e la trepidazione del nostro direttore, prof. Pietro Berri, nel riferire a me e al segretario dell'Istituto, Edward Neill, la singolarità e l'importanza dei manoscritti da lui esaminati a Londra e per i quali l'antiquario che li possedeva era disposto a dimezzare il prezzo di cessione, purché essi fossero destinati all'Istituto di studi paganiniani di Genova. L'intervento mecenatesco della Cassa di Risparmio è stato dunque, più che benemerito, provvidenziale!

Vi era però ancora una « novità assoluta » di nostra proprietà, il *Concerto in mi min.* per violino e orchestra, mancante tuttavia delle parti d'orchestra e con la riduzione dell'accompagnamento per chitarra. Federico Mompellio, che già aveva brillantemente « recuperato » la parte dell'orchestra per il 5° Concerto, ne ha fatto una chiara e salda, davvero pregevole revisione e orchestrazione che ha messo nel dovuto rilievo il brillante ed estroso discorso del violino solista. Il Concerto, in tre movimenti, è stato presentato in « prima » mondiale da Salvatore Accardo con l'orchestra della Scala, diretta da Nino Sanzogno, il 24 ottobre 1973 nel corso della Stagione sinfonica scaligera nella sala grande del Conservatorio di Milano. Successivamente esso è stato registrato, sempre nell'interpretazione di Accardo, da una grande casa discografica germanica e si prevede ormai prossima l'immissione del disco sul mercato.

La collaborazione tra il nostro Istituto e l'Ente Manifestazioni Genovesi, presieduto con viva e signorile sensibilità da Federico Mario Boero, ha raggiunto il suo culmine, se così si può dire, con il concerto « Quattro solisti per Paganini » che si è tenuto al Politeama Genovese il 17 gennaio di quest'anno con uno straordinario concorso di pubblico. Quattro solisti di fama mondiale — Salvatore Accardo, violino, Dino Asciolla, viola, Alirio Diaz, chitarra e Klaus Kangiesser, violoncello — si sono riuniti per eseguire un programma paganiniano quasi interamente composto di « novità assolute » tratte dalla famosa raccolta destinata dal Ministero alla Biblioteca Casanatense di Roma. Variamente raggruppati per le diverse esecuzioni (tra cui la celebre « Sonata per la gran viola », magistralmente eseguita da Asciolla e Diaz) ed uniti infine in una travolgente interpretazione dello splendido *Quartetto 15°* per archi e chitarra, di respiro beethoveniano, essi hanno portato il pubblico alle più alte vette dell'entusiasmo.

Quasi contemporaneamente i giornali italiani (ma subito dopo la notizia veniva ripresa dalla stampa germanica, francese, polacca, belga, tale è evidentemente l'interesse che il nome di Paganini suscita ovunque) annunciavano che il tenore spagnolo Juan Sabaté aveva scoperto a Milano, tra i manoscritti del Museo della Scala, un' *Aria con variazioni* di Paganini per voce e pianoforte, della quale non si conosceva ancora l'esistenza. Di questa composizione di Sabaté, con gentile pensiero, ha voluto riserbare la prima esecuzione alla città di Paganini in un concerto che l'Ente Manifestazioni Genovesi ha organizzato al Politeama Genovese il 16 febbraio scorso e nel quale il tenore spagnolo ha eseguito le quattro composizioni che costituiscono, a quanto finora si sa, l'intera opera vocale del Nostro. Sono arie e variazioni tipiche dello stile paganiniano, estremamente impegnative per la voce, alla quale chiedono un virtuosismo spesso trascendentale. L'esecuzione, accompagnata al pianoforte da quel mirabile artista che è Giorgio Favaretto, è stata eccellente.

Ultima iniziativa da noi patrocinata in ordine di tempo, ma non certo per l'eccezio-

nale importanza e per l'interesse che è destinata a suscitare nel mondo musicale, è stata la stampa, in edizione critica curata da Edward Neill e Federico Mompellio, del *Concerto in mi min.* per violino e orchestra, sesto tra i concerti di Paganini e prima edizione critica che sia mai stata stampata di una sua opera. Uscito in bella veste tipografica, il volume contiene la riproduzione di tutto il manoscritto paganiniano (cioé la parte solista) con le indicazioni e i riferimenti dell'autore, la parte critica di Neill e la partitura per orchestra di Mompellio, ormai alla sua seconda, eccellente fatica del genere.

Ne diamo l'annuncio con ben motivato orgoglio e nell'attesa che anche gli altri inediti vengano presto alla luce attraverso edizioni critiche rigorose.

ALMA BRUGHERA CAPALDO

NUOVI DISCHI

a cura di PIETRO BERRI

N. PAGANINI, *Concerto n. 1 in re maggiore Op. 6* per violino e orchestra
Concerto n. 4 in re minore, per violino e orchestra.
Arthur Grumiaux, violino con l'Orchestra Nazionale dell'Opera di Monte Carlo, dir. da Piero Bellugi
6500 411 (PHILIPS)

Il 7 novembre 1954 veniva riesumato a Parigi con Arthur Grumiaux solista e l'Orchestra dei Concerts Lamoureux diretta da Franco Gallini, il *Concerto n. 4 in re minore* di Niccolò Paganini. La *Philips* lo incise in un microsolco da 0,25, più tardi ristampato col marchio *Fontana argento* in condizioni acustiche molto migliori. La riesumazione giustamente esaltata come un evento di portata mondiale, venne accompagnata da notizie del tutto inesatte tanto, da venir definito da G. de Courcy come una mistificazione.

Tale *Concerto* non era stato composto per Parigi, nè ivi venne eseguito per la prima volta nel 1831. Portato a termine in Germania nel febbraio 1830, fu eseguito per la prima volta a Francoforte il 26 aprile di quell'anno e più volte eseguito in varie città tedesche, Kassel compresa con un invito di Paganini a Spohr per la prova generale.

La partitura sulla quale il Governo italiano aveva posto un vincolo come per il 3° e 5° *Concerto* andò venduta in un'asta romana del 1938, venendo ritrovata la parte del solista a Crema fra le carte del Bottesini. Partitura e parti sono tuttora in possesso di Natale Gallini. Volendolo eseguire e incidere Ruggero Ricci dovette ricorrere ad una partitura che Menuhin aveva avuto in dono a Mosca, una partitura che, come ci si accorse a cose fatte, altro non era che una ricostruzione a memoria del disco *Philips* di Grumiaux con i tagli che erano stati praticati. Recensimmo qui il non riuscitissimo disco CBS 72995 che lo contiene, con Piero Bellugi a capo della Royal Philhaemonic Orchestra di Londra. Opportuna perciò questa reincisione, ancora col Grumiaux e nuovamente col Bellugi effettuata nel giugno 1972 nella polverosa sala dell'Alcazar di Monte Carlo, infestata dai gatti. Sino a quando la partitura non sarà di pubblico dominio non si potrà sapere se questo *4° Concerto* è stato inciso integralmente e conformemente ad essa. E' lecito dubitarne. Ci illudiamo tuttavia che esso non abbia subito i tagli cui è stato assoggettato il *1° Concerto* (in *re maggiore* o *mi bem. maggiore),* composto fra il 1818 e il 1819 ed eseguito per la prima volta a Napoli il 31 marzo 1819 (il redattore delle note illustrative è malamente informato) e che troviamo in questo stesso disco. Il *Rondò* finale *(Allegro spiritoso)* è stato qui amputato di tutta la sua seconda parte, musicalmente molto bella con quei gustosi incisi della tromba e del trombone.

Di Grumiaux si può dire tutto il bene che si vuole tranne che egli sia un violinista paganiniano. Tecnica pulitissima, bel suono mo senza quel nerbo e quella perentorietà discorsiva che sono proprie di Paganini. Efficace la collaborazione orchestrale anche se Bellugi non ci paia convinto al cento per cento.

N. PAGANINI, *La Campanella - Tre Capricci - I Palpiti - Cantabile - Sonatina - Minuetto* — Ivry Gitlis, violino - Tasso Janopoulos, pianoforte.
6549 016 (FONTANA, serie argento: La musica nel mondo, vol. 27)

Riteniamo che l'inclusione di Paganini in questa collana avrebbe dovuto valersi di qualcosa di più sostanzioso e significativo di quanto non sia il florilegio antologico affidato a suo tempo all'esperta mano di Ivry Gitlis con la collaborazione pianistica di Tasso Janopoulo. Un'incisione vecchiotta di cui la ristampa stereofonica non maschera le deficienze tanto tecniche che esecutive. In ordine di incisione i pezzi paganiniani del disco sono l'arcifamoso rondò « della campanella » del 2° *Concerto in si minore* Op. 7 nella trascrizione di Kreisler. i Capricci n. 20,13 e 24 nelle trascrizioni di Kreisler e di Auer, l'*Introduzione*

e variazioni sul tema « Di tanti palpiti » dal « Tancredi » di Rossini, Op. 13 (forse in revisione Kreisler anche questo), il *Cantabile* (o *Andante cantabile in re maggiore),* la *Sonatina* n. 6 dell'Op. 3 (in mi minore, originariamente per violino e chitarra) e, per finire, un *Minuetto* che altro non è che l'*Andantino trescando* di uno dei sei *Duetti* per violino e chitarra che Schott ha pubblicato anni fa per violino e pianoforte con l'arbitrario titolo di *Duetti fiorentini.*

Ben poco confacente sulla copertina del disco la veduta di un particolare della Genova di oggi, stampato alla rovescia per giunta.

PAGANINI, *Quattro sonate (sol maggiore, la maggiore, do maggiore, re maggiore),* del *« Centone di Sonate ».* ALDO REDDITI violino, ALDO MINELLA, chitarra - PUD Pld.AC 60039 STEREO)

Il disco contiene la VI *Sonata* (in re maggiore) del II gruppo, e la II (sol maggiore), la V (la maggiore), e la VI (do maggiore) del III gruppo del cosiddetto *Centone di Sonate* (o divertimenti o Sonate, il titolo non è di Paganini) che il Virtuoso compose verso il 1828, usando della carta comperata a Praga in quell'anno. Si tratta per tutte di un tempo lento, seguito da un tempo mosso con carattere virtuosistico. Molto bello il tempo lento della *Sonata in do maggiore.*

Di questo *Centone di Sonate,* il I gruppo di 6 Sonate (sono in tutto 18 divise in tre gruppi) è stato stampato anni fa dalla Zimmermann di Francoforte; gli altri due sono inediti. Gli autografi sono ora in possesso della Biblioteca Casanatense di Roma, ma del I e del III gruppo esiste copia presso l'Istituto di Studi Paganiniani a Genova. Non si tratta di un grande Paganini e la registrazione immiserisce molto il violinista Redditi dando al suo violino il timbro di un cattivo istrumento, tanto più che egli non « canta » con la debita intensità. Il chitarrista pecca di monotonia, in quanto noi supponiamo che occorra qualche variazione agli accordi secchi di tonica e dominante. Deriva da questa esecuzione un senso di noia che nuoce a Paganini. Confessiamo che una molto migliore impressione ci fecero le *Sonate* e la loro esecuzione quando le ascoltammo a Roma.

Le note illustrative di Bruno Cagli sono piuttosto generiche. Esistono molte altre *Sonate* per violino e chitarra comprese le 12 stampate da Ricordi nel 1820, composte in epoche anteriori e sporadicamente.

PAGANINI, *Sonata « Varsavia », Le Streghe Op. 8, « Improvvisazione e Variazioni su "Nel cor più non mi sento" », Capriccio in la minore n. 24* per violino solo, *Sonata in la maggiore* per violino e chitarra.

Renato De Barbieri, violinista con Tullio Macoggi pianista e Mario Gangi alla chitarra (CETRA: epu 0109)

Ottimo disco sotto ogni aspetto. Esso s'inizia con la *Sonata « Varsavia »* che è inedita. Detta *Sonata* è per violino e orchestra ma qui è eseguita con pianoforte da una trascrizione che ne fecero Giusto Dacci e Romeo Franzoni conservata accanto all'originale nella Biblioteca Casanatense di Roma. Le parti d'orchestra sono andate smarrite. Essa fu composta a Varsavia nel 1829 e le sette *Variazioni* che contiene, furono composte su di un tema dell'opera *Lokjeter* di Elsner. Uno spunto di questa *Sonata* passò nel *Concerto* n. 5 in la minore.

Successivamente troviamo *Le Streghe, Op. 8* nella versione per violino e pianoforte, indi, eseguiti sul violino di Paganini, il *Capriccio n. 24* nella sua integralità e un condensato delle *Variazioni su « Nel cor più non mi sento »* nella versione di Guhr. Di queste *Variazioni* esistono tre versioni: quella di Guhr, scritta e memoria e stampata nel 1830, una manoscritta del 1821, pubblicata dallo Zimmermann e una, parimenti autografa, conservata al British Museum di Londra per violino con accompagnamento di un altro violino e di un violoncello. Si sa anche che Paganini eseguì queste *Variazioni* in Gran Bretagna con accompagnamento d'orchestra.

Il disco si completa con la *Sonata in la maggiore* in una versione per violino e chitarra che De Barbieri esegue con la colorita collaborazione del chitarrista Mario Gangi mentre per il pianoforte si avvaleva di quella di Tullio Macoggi. Di questa *Sonata* non esiste l'autografo ma una trascrizione per violino e pianoforte elaborata dal M.° Polleri che si trova nel Conservatorio Paganini di Genova.

Nelle note illustrative vanno rilevate alcune inesattezze. Paganini lasciò molti strumenti di più di quelli elencati in quanto acquistati negli ultimi anni di vita, quando cioè la sua carriera di violinista era da più anni terminata. Il violino Guarneri del Gesù che trovasi ora nel Municipio di Genova reca la data del 1742: quello donatogli dal generale Domenico Pino, è del 1734. Bisogna quindi accettare per vera la versione che del dono del Guarneri ci ha trasmesso lo stesso Paganini. E' un fatto che al Guarnerio del 1742 Paganini rimase sempre fedele. La copia del Vuillaume non fu donata bensì venduta a Camillo Sivori e l'equivalente fu passato al Vuillaume. In una lettera inedita del 26 gennaio 1840 (Coll. Maja Bang della Library of Congress di Washington) Germi scriveva a Paganini di vendere la copia del Vuillaume « desi-

derando che il nostro Camillo Sivori abbia un violino da cavarne partito in pubblico e in privato » e proponendogli il baratto con una viola Gasparo da Salò. Paganini rispondeva affermativamente il 1° febbraio successivo. Tale copia, che poi Sivori costantemente usò, trovasi a Genova accanto all'originale.

NICOLO' PAGANINI:

Quartetto n. 7 (in mi maggiore) *per violino, viola, chitarra e violoncello.*

Terzetto per violino, violoncello e chitarra in re maggiore.

Westdeutsche Kammervirtuosen (Wilhelm Werner, violino - Rainer Hoffmann, viola - Heinz Teuchert, chitarra - Robert Nettekoven, violoncello) - *Classica Vedette Records* VST 6026.

Queste musiche sono state registrate qualche anno fa per la *Christophorus* tedesca. Sono composizioni piacevolissime appartenenti a quelle che il compositore riservava alle sue esecuzioni private in cui non mancava mai la chitarra di cui Paganini era suonatore impareggiabile, con un virtuosismo pari a quello del violino.

L'esecuzione è molto buona e fa sì che le due composizioni si ascoltino con vivo piacere.

Alcuni errori nelle note illustrative. Paganini è morto il 27 maggio 1840 e non il 27 giugno. I *24 Capricci* sono stati composti senza accompagnamento di chitarra. Il *Quintetto n. 7* e i successivi, sino al 15°, sono stati composti, probabilmente, fra il 1816 e il 1818, e sono successivi ai 6 composti evidentemente qualche anno prima e pubblicati da Ricordi (Op. IV e V). Del *Quartetto n. 7* esiste soltanto copia, conservata prima nella collezione Reuther e attualmente alla Casanatense di Roma. Esso reca il titolo *Quartetto 7 per violino, viola, chitarra e violoncello, composto e dedicato a Sua Eccellenza la Sig.ra Marchesa Caterina Raggi nata Pallavicini da Niccolò Paganini.* Il *Terzetto in re maggiore* è invece autografo e fa parte della stessa raccolta. Esso fu composto a Londra il 4 agosto 1833, come risulta dal titolo autografo apposto dallo stesso Paganini. Tutte e due queste composizioni sono state pubblicate dall' editore Zimmermann di Francoforte sul Meno.

PIETRO BERRI

Industrie Tipo-Lito Grafiche CMC spa · Genova