11

QUADERNI DELL'ISTITUTO DI STUDI PAGANINIANI

CIVICO ISTITUTO DI STUDI PAGANINIANI

Genova - Ottobre 1999

11 QUADERNI DELL'ISTITUTO DI STUDI PAGANINIANI

SOMMARIO

Santa Maria delle Grazie la Nuova 5
di *Francesco Saverio Fera*

La formazione delle nuova immagine semantica del violino nel concerto classico francese e l'opera di N. Paganini 10
di *Tatiana Berford*

Paganini e l'orchestra ducale di Parma 24
di *Niccolò Paganini*

Suggerimenti paganiniani per una esecuzione cameristica delle composizioni virtuosistiche per violino e orchestra 30
di *Maria Rosa Moretti* e *Anna Sorrento*

Paganini and the Philosophy of the violin 42
di *Philippe Borer*

Due lettere inedite di Nicolò Paganini all'impresario Francesco Sanguineti 46
di *Flavio Menardi Noguera*

À la decouverte de Camillo Sivori 51
di *Gérard Thomas Baruet*

Alcune note sull'epistolario di Camillo Sivori 56
di *Stefano Termanini*

Recensioni 72

Notiziario 77

OTTOBRE 1999

Editore: *Civico Istituto di Studi Paganiniani - Genova*
Direttore Responsabile: *Alma Brughera Capaldo*
Redazione: *Maria Rosa Moretti*
Redazione: *Via Zara, 19 - 16145 Genova - Tel. (010) 36.33.78*

Editing: *Type*, Genova - Stampa: *Prima Coop. Grafica Genovese*

Questo nostro 11° Quaderno non è privo di "novità" e accoglie tra i suoi abituali collaboratori un vero "paganiniano doc" Nicolò Paganini, presentato da Edward Neill, che tratta un argomento che mi stava a cuore e che pochi giorni prima avevo affidato ad un giovane musicologo di Cremona, "L'orchestra Ducale di Parma". Tra le "novità" la riproduzione di un ritratto sconosciuto di Paganini, proveniente dall'archivio Sivori e un disegno, inviatoci da Tatiana Berford, fatto durante il soggiorno di Paganini a Varsavia, nel 1829, da Elisa Radziwill. Il disegno si trova nel Museo Nazionale a Varsavia (segnatura A1/1 4-k/63).

Ci pare giusto infine far notare come, in ogni Quaderno, aumentino le recensioni di libri in tutte le lingue, segno del sempre vivo interesse per Paganini e soprattutto della revisione storica in atto sul leggendario personaggio. Con un pizzico di malcelato orgoglio dobbiamo infine dedurre, dalle richieste che ci giungono dalle città più lontane e dalle citazioni in libri e articoli, il crescente interesse di studiosi e musicologi per i nostri Quaderni, fonte di notizie e di studi altrove irreperibili.

Alma Brughera Capaldo

Dopo "L'incredibile storia dell'Istituto di studi paganiniani" (che qualcuno ha definito Saga), in apertura del 10° Quaderno, è giusto dare notizia di un avvenimento che ci ha colmato di gioia: Paganini avrà una Casa-museo, luogo di memorie, e l'avrà nella parte più antica del Centro storico, a pochi passi dal luogo dove è nato, dal teatro Sant'Agostino dove ha tenuto i suoi primi concerti, da Piazza Sarzano dove ha comprato la casa per la sua amatissima mamma. Ho chiesto all'architetto che ne cura la ristrutturazione, un articolo "non tecnico" come testimonianza inconfutabile di una realtà lungamente attesa e sognata. E non solo Paganini avrà una Casa, ma in essa vivrà l'associazione "Amici di Paganini" fondata il 4 giugno 1999 e alla quale giungono adesioni da tutto il mondo. Al patto d'amicizia con Lui, vorrei aderissero tutti coloro che ne conoscono le ingiuste e penose vicissitudini, in vita e in morte. Un bozzetto in bronzo, opera dello scultore Angiolo Del Santo, è stato donato agli Amici di Paganini dal nipote e omonimo, anch'egli scultore di La Spezia: il dono sarà, speriamo, il primo di un'importante raccolta di cimeli, di opere, di libri da accogliere nella Casa, destinata, come tutti i musei, ad accrescersi nel tempo.

a.b.c.

Francesco Saverio Fera

SANTA MARIA DELLE GRAZIE LA NUOVA

Il convento di Santa Maria delle Grazie la Nuova sorge su una delle più antiche aree urbanizzate della città, la Collina di Castello, zona di grande interesse storico e archeologico. Tale situazione evidenzia la complessità del manufatto esistente frutto di stratificazioni architettoniche in parte ancora oggi chiaramente leggibili.

Il complesso monumentale, grazie al fatto di essere di proprietà della Università degli Studi di Genova e oggetto di una ristrutturazione coordinata dell'A.R.T.E. (ex I.A.C.P.) è stato dagli anni ottanta in poi, luogo di accurati studi ed indagini da parte di studiosi del costruito genovese quali, fra i molti, il prof. Andrea Buti, Ferdinando Bonora e Anna Boato. Questa committenza illuminata ha permesso che l'edificio diventasse "palestra" di studio della Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti del prof. Paolo Torsello

e di numerosi altri studenti della facoltà di Architettura di Genova, trasformando il restauro in un cantiere aperto alla città.

Sono del XIV secolo le prime notizie dell'insediamento di religiose nella contrada degli Embriaci all'interno di costruzioni precedenti a destinazione prevalentemente residenziale e difensivo. Nel corso del tempo, fino al XVII secolo, l'insediamento religioso continuerà ad ampliarsi progressivamente. Con bolla papale del 1451 le "Povere Signore delle Grazie" presero gli ordini dei Canonici Regolari Lateranensi, ottenendo il permesso a costruire una chiesa, con campanile a vela e relativo monastero, intitolata alla Madonna delle Grazie. Diverse fonti riportano le nuove acquisizioni e donazioni di case ed orti avvenute in quegli anni.

Agli inizi del Cinquecento il convento si espanderà verso salita di Santa Maria di Castello, inglobando al suo interno l'antica strada degli Embriaci. Sempre a questo periodo si fanno risalire altre opere di trasformazione della chiesa e del campanile.

Nel 1623 le monache, con un'istanza a Gregorio XV, chiesero di poter ulteriormente ingrandire il complesso per adeguarlo alla comunità, che aveva raggiunto le cento unità, con la costruzione di un Educandato oltre la via di Mascherona, l'ampliamento della esistente Cappella collaterale e la modificazione della facciata della chiesa. Del secolo successivo sono invece gli stucchi della cappella della beata Battistina Vernazza.

A seguito delle disposizioni napoleoniche del 1810, il convento dovette essere abbandonato e la chiesa venne sconsacrata l'anno successivo. Nel 1815 chiesa e convento vennero utilizzati come alloggio di truppe, tale utilizzo durerà fino a circa il 1825.

Fu grazie ad Antonio Costa, fondatore della Scuola gratuita di canto, che il monastero tornò ad avere un uso civico. Costa infatti, vi trasferì nel 1834 la scuola di canto, utilizzando la chiesa come sala per concerti e gli spazi adiacenti a sale per lezioni. Altra fine subì il resto del complesso che venne notevolmente trasformato, con frazionamenti e soprelevazioni, in casa d'appartamenti e sede di laboratori artigiani.

Nel 1846 la chiesa risulta essere adibita a deposito legnami; solo verso la metà del secolo, nel 1866, venne trasformata in teatro dedicato ad Andrea Podestà, mentre alcuni locali del monastero utilizzati dall'Istituto Verdi. Da questo periodo in avanti continuò la destinazione a carattere teatrale della chiesa, diventando nel 1899 sede del Circolo dilettanti del Teatro Lirico e, sei anni più tardi, quella del Teatro del Popolo, dedicato nel 1920 a Edmondo Rossoni.

Nell'immediato dopo guerra fu utilizzata come sala da ballo, ma solo per poco tempo, perché venne ulteriormente modificata la sua destinazione a palestra per attività sportive, quale sede della U.S.V.E., l'Unione Sportiva Veloce Embriaci, che vi rimase fino al 1986.

Come già ricordato più sopra l'immobile è stato acquistato nel 1987, dalla Università degli Studi di Genova, con l'intento di trasformare la zona non monumentale a residenze universitarie, lasciando aperte le possibili destinazioni per gli ambienti architettonici di maggior rilievo. Nel 1996 l'Università ha stipulato una convenzione di comodato con l'E.R.S.U. che avvalendosi dell'A.R.T.E. e grazie a finanziamenti della Regione Liguria, ha avviato il processo per il recupero dell'immobile affidando l'incarico per il progetto di restauro allo Studio Fera e per il consolidamento strutturale all'ing. Giorgio Buldorini.

I passi monumentali, come sopra si è detto, non avevano fino ad alcuni mesi fa, che una destinazione generica, tale incertezza si è oggi risolta con l'idea di utilizzare la chiesa e gli ambienti ad essa connessi quale sede del Centro di studi paganiniani. Lo studio Fera ha elaborato un progetto di massima che prevede, a piano terra, una sala per concerti di circa 250 posti e una zona espositiva, mentre al livello superiore sono stati collocatigli uffici amministrativi, l'archivio, e una sala conferenze.

Data la vicenda storica particolarmente complessa, risulta spesso difficile ricostruire una esatta cronologia delle stratificazioni esistenti nel fabbricato. I molti segni ancora presenti forniscono però indizi tali da suggerire delle ipotesi di lettura. Già con il primo intervento di rifacimento delle facciate antistanti la piazza di Santa Maria in Passione, effettuato nella seconda metà degli anni ottanta, è stato possibile individuare sui muri perimetrali i segni delle costruzioni degli Embriaci, più in particolare i conci di una torre difensiva affatto identica a quella ancora oggi esistente e tracce della *domus magna* che si affacciava sulla piazza di Santa Maria in Passione. Questa ipotesi è stata ulteriormente rinforzata dal ritrovamento all'interno dell'edificio di intonaci con decorazioni di tipo trecentesco.

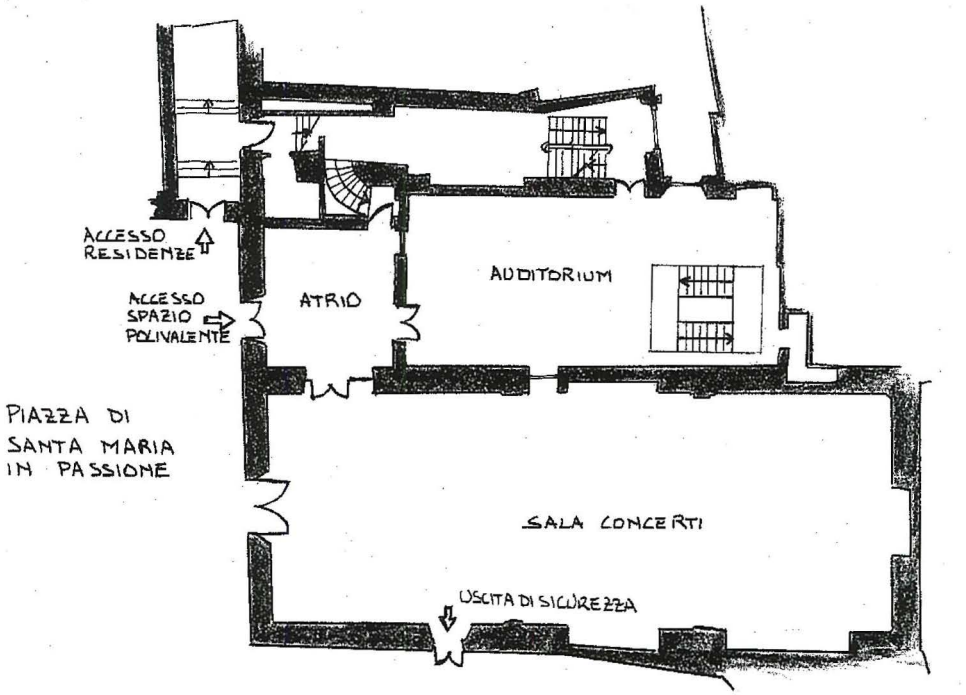
Elementi della fase tardo-quattrocentesca sono riconoscibili nelle murature della chiesa, alcune cadute nel rivestimento a stucchi ed affreschi di primo Seicento e la demolizione di tamponamenti ottocenteschi hanno riportato in luce un intonaco più antico con tracce di pitturazioni a conci bianchi e neri: il perimetro della chiesa primitiva non era dunque dissimile dall'attuale. L'impianto ad aula unica, a tre campate, con presbiterio di forma quadrangola-

re e coro delle monache soprastante la prima campata, può essere confrontato del resto con quello della vicina e coeva Santa Maria in Passione, è pure di questa fase il campanile a vela le cui tracce sono state rinvenute nella parte alta della facciata. Adiacente al coro delle monache vi è una galleria, con una coppia di finestroni e occhio centrale, le cui volte a crociera presentano in chiave due rosoni dai quali si diparte una decorazione dipinta a raggiera fiammante, di gusto tardo gotico.

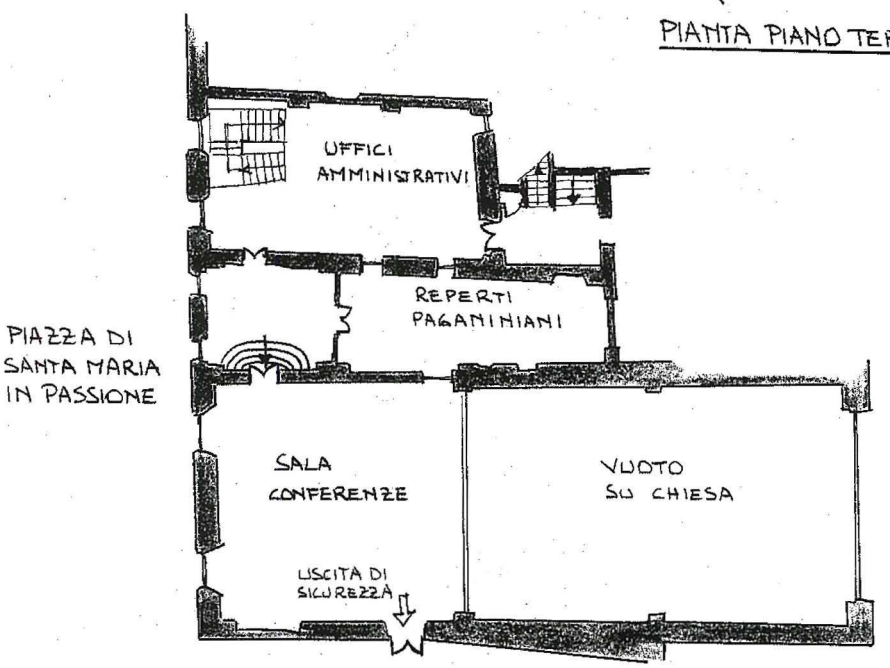
Nel XVI secolo venne innalzato il coro con la creazione, al di sopra di questo, di una straordinaria loggia coperta da una struttura lignea a canestro e creato un campanile a torre sorretto da un sistema di archi atti a scaricare lo spigolo in falso della torre sui muri portanti. Il campanile verrà poi cimato nell'Ottocento e la loggia completamente tamponata e trasformata in appartamento.

Altri lavori di grande importanza si hanno nel corso del XVII secolo con gli interventi degli architetti Daniele e Tommaso Casella per quanto riguarda il completamento del monastero e la creazione di due cappelle "collaterales", e di pittori quali Bernardo e Valerio Castello per le pitture murarie nella volta del presbiterio e della galleria. Gio. Andrea Carlone lavorò invece agli affreschi della volta centrale della chiesa, a quello della volta sotto il coro, oggi non più visibile perché nascosto dalle decorazioni di inizio secolo e all'affresco della volta del coro, anch'esso scialbato. Completamente cancellato, probabilmente solo da imbiancature, è l'affresco di Jacopo Antonio Boni nella Cappella della Beata Vernazza.

La trasformazione della chiesa in teatro alla fine del secolo scorso diede un colpo decisivo alla conservazione degli apparati decorativi che vennero sacrificati alla nuova esigenza. Si costruì una finta volta appesa, nella campata centrale e grosso modo allineata a quella esistente a sostegno del coro, gli stucchi tranciati dal graticcio di manovra, la cappella della Beata Vernazza e la cappella collaterale tramezzate. Degli arredi del teatro non rimangono che alcune sedie, il botteghino e una tela di bella fattura, opera del 1921 di Giuseppe Mazzei, raffigurante *Apollo e le muse*. Il dipinto, temporaneamente in deposito presso la Fondazione Nitchell Wolfson Collection, sarà restaurato dalla Soprintendenza per i Beni Storici ed Artistici di Genova.



PIANTA PIANO TERRA



PIANTA PIANO PRIMO

Tatiana Berford

LA FORMAZIONE DELLA NUOVA IMMAGINE SEMANTICA DEL VIOLINO NEL CONCERTO CLASSICO FRANCESE E L'OPERA DI N. PAGANINI*

Il problema delle trasformazioni dell'immagine semantica di uno strumento musicale[1] non è stato ancora esaminato in modo approfondito dalla musicologia. In questi cenni, pertanto, vorrei soffermarmi ad esaminare l'evoluzione dell'immagine semantica del violino nella musica italiana e francese. Non pretendo di esaurire l'argomento qui presentato, piuttosto cerco di focalizzare l'attenzione su di una tappa cruciale di questo processo.

Il genere grammaticale dei termini che individuano gli strumenti ad arco ha avuto un'importanza sostanziale, se non decisiva, nella formazione dell'immagine semantica di ogni strumento di questo gruppo. Uno degli aspetti essenziali va riconosciuto nell'antropomorfismo che è tipico degli strumenti ad arco. Grazie a questo è facile identificare i singoli strumenti di questa famiglia con le persone di un certo sesso: lo conferma una serie di fatti (almeno per il periodo a cavallo dei secoli XVIII-XIX) come il famoso brano di Stendhal nel quale

---

* Testo letto alla Conferenza Internazionale «Strumentologia: la scienza giovane», Istituto di Storia delle Arti, S. Pietroburgo, 23-26 novembre 1998. Desidero ringraziare i collaboratori genovesi dell'Istituto di Studi Paganiniani e la Prof. Maria Rosa Moretti personalmente per avermi aiutato nella rielaborazione del testo italiano.

[1] Con l'espressione «L'immagine semantica dello strumento» intendiamo la concezione che di questo strumento si ha in una determinata epoca, concezione che ne determina lo specifico carattere.

i quartetti di Haydn rappresentano come una conversazione di tre uomini (due violini e violoncello) e una donna (viola)[2].

Ritengo inoltre di riferire anche qualche altro esempio legato all'opera di Paganini. Nel 1808 il compositore scrisse la *Serenata* in Do maggiore (M.S.17) per un trio abbastanza insolito: viola, violoncello e chitarra. Uno degli studiosi più eminenti, Edward Neill, suppone che la scelta di questi strumenti non sia stata casuale: la *Serenata* era dedicata alla sorella di Paganini, Domenica, in occasione delle sue nozze e pertanto la viola doveva interpretarsi come una donna e il violoncello come un uomo[3]. Aggiungo che la presenza della chitarra era probabilmente destinata a rappresentare l'armonia tra l'elemento maschile e quello femminile. L'interpretazione "femminile" della viola da parte di Paganini la troviamo anche nel progetto ben più tardo, datato all'inizio degli anni trenta del secolo XIX, de "Gli ultimi momenti di Maria Stuarda" per viola e orchestra, dove la viola è stata usata per rappresentare la protagonista[4]. Credo che la tendenza osservata da Paganini di adoperare il registro acuto della viola nella sua opera (particolarità messa in evidenza dal violinista e violista Luigi Alberto Bianchi nello studio sulla *Sonata per la Grande Viola* M.S. 70)[5] risulti proprio dall'interpretazione femministica di questo strumento, e non dal tentativo di avvicinare la sonorità della viola a quella del violino.

Sull'immagine semantica del violino nella musica italiana tra la seconda metà del XVII secolo ed il secolo XVIII influirono inoltre due fattori.

Il primo riguarda il genere della parola violino che evoca una immagine maschile e che, più tardi, si rifletterà in modo curioso anche sui soprannomi degli strumenti più rinomati che saranno prevalentemente maschili - basti ricordare gli Stradivari *Jupiter, Messiah, Colossus, Nestore, Bastard, Emperor, Earl* - mentre i soprannomi femminili, quali per esempio *Venus*, sono eccezioni rare ed erano probabilmente dati dai loro possessori austriaci o tedeschi.

Il secondo si riferisce invece al suono del violino che veniva paragonato al timbro della voce dei castrati, voce dominante nella pratica dell'opera lirica

---

[2] Cfr. Lettera VI delle «Lettere sul compositore celebre Haydn» in STENDHAL, *Zhisn' Haydna, Mozarta e Metastasio. Zhisn' Rossini*, Mosca, 1988, pp. 34-35.

[3] Edward NEILL, *La Serenata per viola, violoncello e chitarra*, testo d'accompagnamento del CD "Paganini. The complete Trios for Stringa and Guitar", Genova, Dynamic, 1994, p. 4 (CDS 76-DDD).

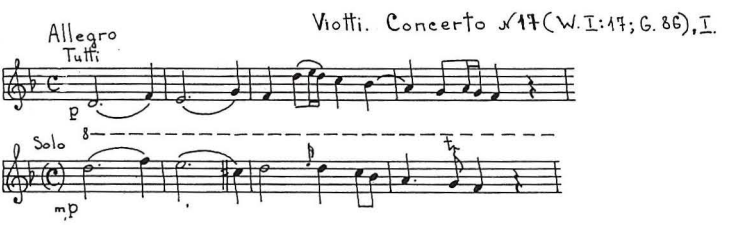
[4] Cfr. "Gazette musicale" di Parigi, 20 gennaio 1834 e G. DE COURCY, *Paganini, the Genoese*, New York, Da Capo Press, 1977, vol. II, p. 139.

[5] Luigi Alberto BIANCHI, *Il virtuosismo violistico nell'opera di Rolla e Paganini*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1975, n. 1, pp. 26-28.

del periodo sopraindicato. Per questo motivo al violino era ingiunto di "cantare" dolcemente come un castrato: ciò avrebbe portato gli ascoltatori a pensare a esseri celesti sebbene questo orientamento fosse contrario alla natura dello strumento (un esempio lampante è lo stile cantabile praticato da Corelli con l'archetto barocco destinato originariamente a fare colpi d'arco o passaggi saltellati).

All'epoca della Rivoluzione francese e del regime di Napoleone, con la fine dell'opera seria scompare anche l'arte degli evirati cantori. Parallelamente a questo processo viene rivista l'immagine del violino; lo strumento rappresenta adesso un condottiero e un imperatore, e il tratto mascolino nel suo uso si associa con un timbro maschile naturale. L'avvio di tale trasformazione è stato dato da Viotti nei suoi concerti del periodo parigino (1782-1792). È significativo che l'immagine semantica nuova abbia cominciato a formarsi proprio nel genere del concerto per violino, dove la situazione stessa di esibizione si compone dal confronto tra il collettivo ("Tutti") e l'individuale ("Solo"). Viotti interpreta l'attacco del violino in modo diverso da quello dei suoi precursori, mette cioè l'accento sulla contrapposizione fra l'orchestra ed il solista. Questa contrapposizione trova spiegazione nel fatto che il tema principale, proposto nel registro medio dell'orchestra, si trasporta nel registro acuto del solista. Nell'esempio che segue, tratto dal concerto n. 17 in Re minore, notiamo la tessitura del solista che si pone "sopra" quella dell'orchestra.

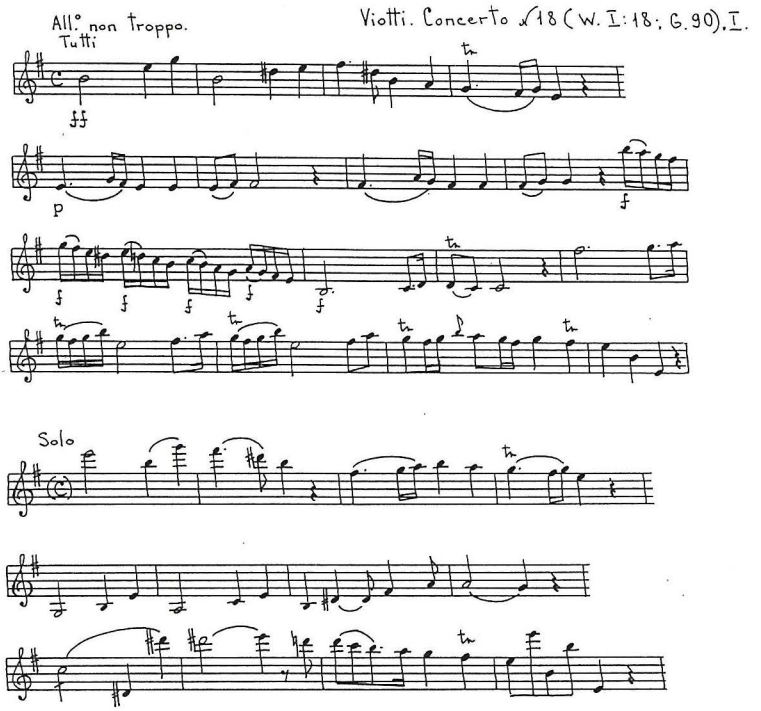
Esempio n. 1



Prima di Viotti l'apparizione del tema principale nel registro più acuto di quello del primo "Tutti" si riscontra anche nei concerti per violino di Mozart (vedi i primi movimenti dei concerti "Adelaide" n. 4 in Re maggiore, e n. 5 in La Maggiore). Mozart però non era sempre fedele a questo principio costruttivo, mentre Viotti si distacca da questo atteggiamento solo in due dei ventinove concerti e precisamente nel concerto in Si bemolle maggiore (n. 12) e in quello in Do maggiore (n. 27). Inoltre osserviamo che nei concerti di Viotti e dei suoi seguaci R. Kreutzer e J.P. Rode, il tema principale esposto dal violino,

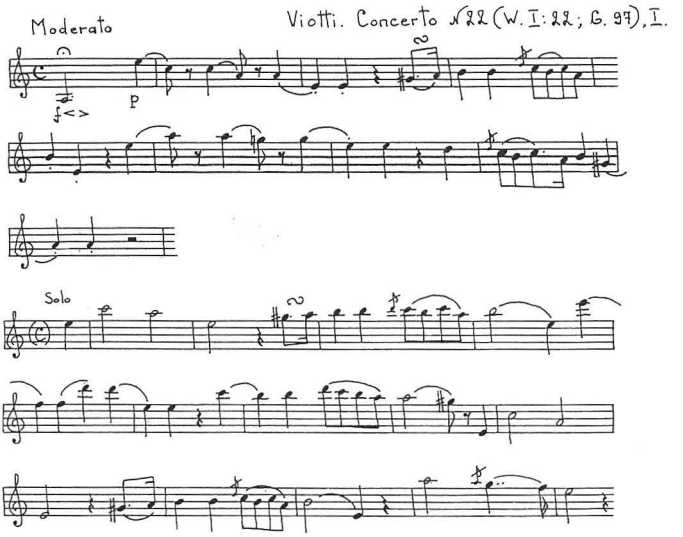
a differenza di quanto avviene nei concerti di Haydn e Mozart, non ripete semplicemente quello dell'orchestra, ma rappresenta una variante individualizzata. L'esempio che segue è tratto dal concerto in Mi minore n. 18.

Esempio n. 2



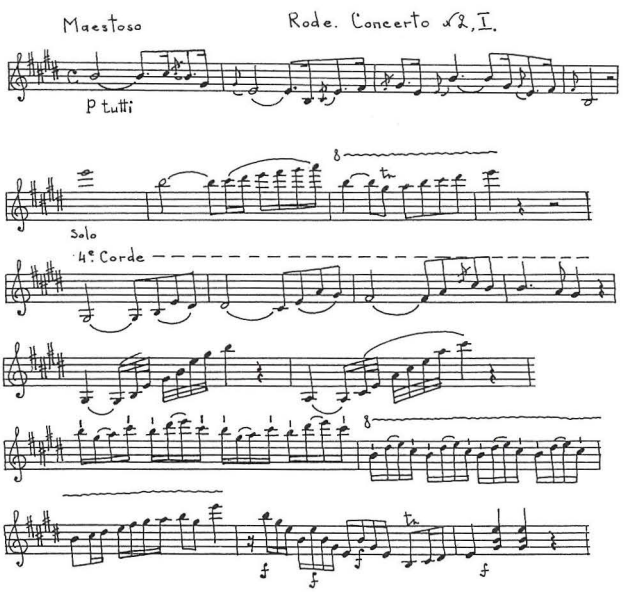
Vorrei evidenziare un punto importante di questo esempio. Dopo la presentazione nel registro acuto che evidenzia il predominio del solista attestando la sua superiorità nella gerarchia strumentale, la parte solistica passa nel registro grave, registro associato alla voce maschile. Questo aspetto si osserva anche nel concerto in La minore n. 22 (vedi esempio n. 3) nel quale, nonostante la composizione sia scritta nel periodo di Londra, notiamo che Viotti sviluppa maggiormente il modello parigino piuttosto che quello londinese.

Esempio n. 3



Kreutzer e Rode, come i successori di Viotti si comunicavano le caratteristiche legate alla modificazione dell'immagine semantica. Nell'esempio n. 4, tratto dal concerto di Rode, si può vedere che la correlazione caratteristica dei registri, le modifiche del tema principale e l'uso del registro grave si evidenziano più radicali che nei concerti di Viotti.

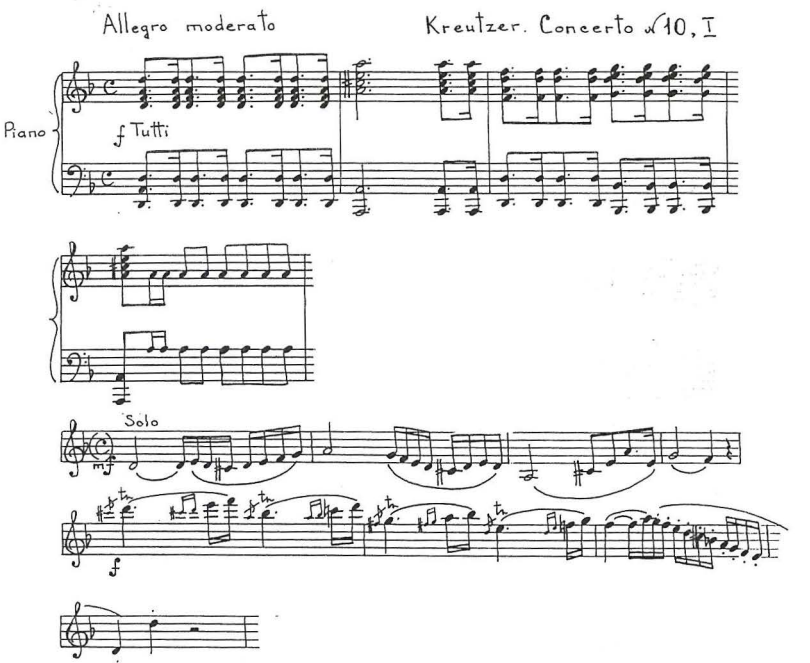
Esempio n. 4



È sintomatico che in questo caso Rode prescriva l'uso della quarta corda come elemento distintivo per evidenziare un carattere virile. Molti anni dopo P. Baillot nel suo trattato *L'art du violon* (Parigi, 1834) scrisse che questa corda «proclama l'impero del violino» e che «ci sono altri strumenti con i suoni più bassi ma nessun'altra corda ha tanta imperiosità»[6]. Anche il violinista francese paragonò il timbro della quarta corda al suono del tenore[7].

Ma le idee del Maestro nei concerti dei suoi discepoli variano e si sviluppano anche in modo originale. Kreutzer, per esempio, nel concerto in Re minore n. 10 inverte l'ordine degli elementi che consentono l'identificazione della nuova immagine semantica del violino: il primo *Solo* si presenta nel registro grave e continua il tema nel registro acuto.

Esempio n. 5



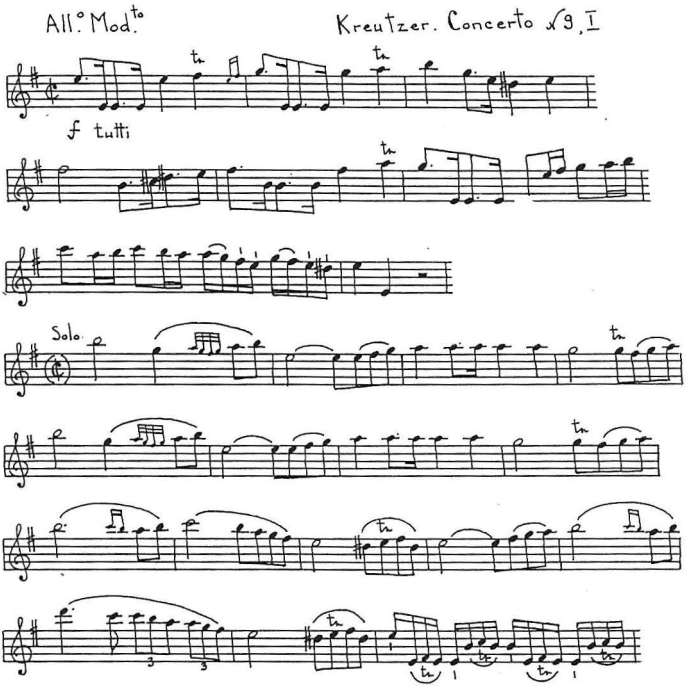
Il contributo più rilevante, portato dai due violinisti-compositori francesi, consiste nel cambiamento dello stile del tema principale. Kreutzer e Rode

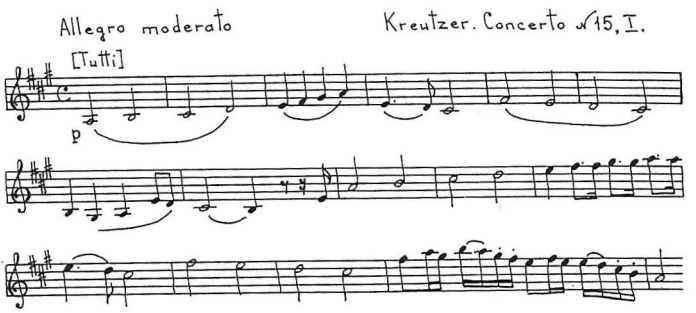
---

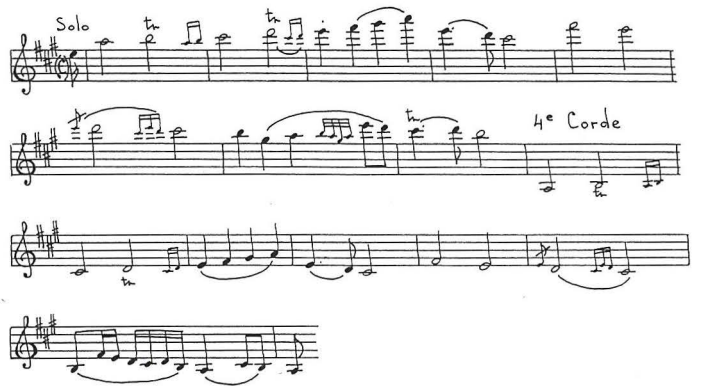
[6] R. STOWELL, *Violintechnique and Performance Practice in Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge, 1985, p. 135.
[7] STOWELL, *Violintechnique* cit.

hanno introdotto la "declamazione" che prima non faceva parte del repertorio violinistico. Le intonazioni imperiose, unite ai ritmi di marcia caratteristici dei concerti francesi della seconda metà del XVIII secolo, integrano l'immagine del violino con una punta autoritaria. Nel concerto in Mi minore n. 9 di Kreutzer la declamazione si rivela nelle ripetizioni dello stesso suono; nel concerto in La maggiore n. 15 l'impiego dell'intervallo di quarta in anacrusi del tema solistico evidenzia una intonazione dal carattere energico ed autoritario.

Esempio n. 6

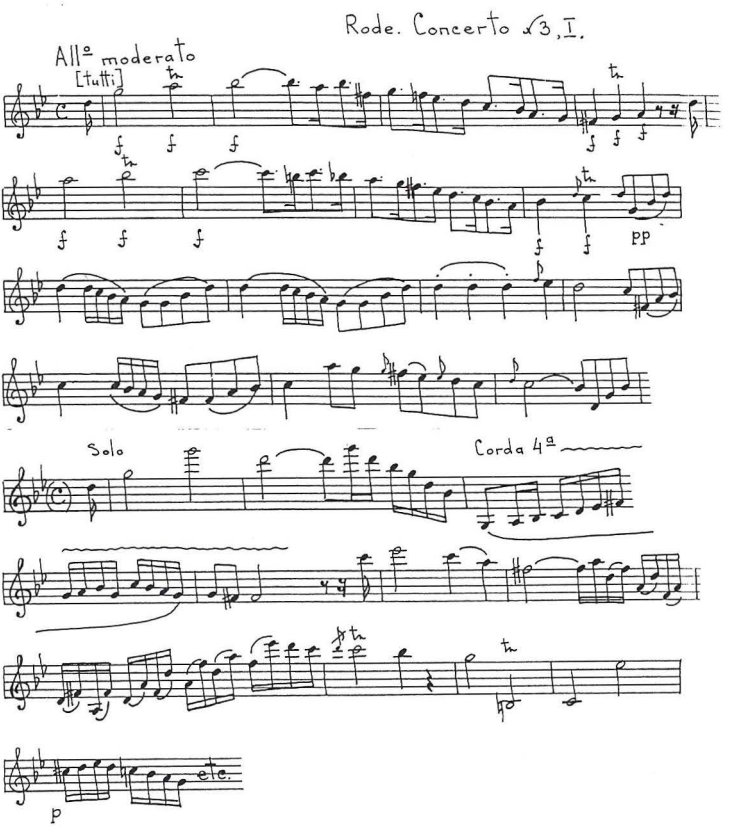






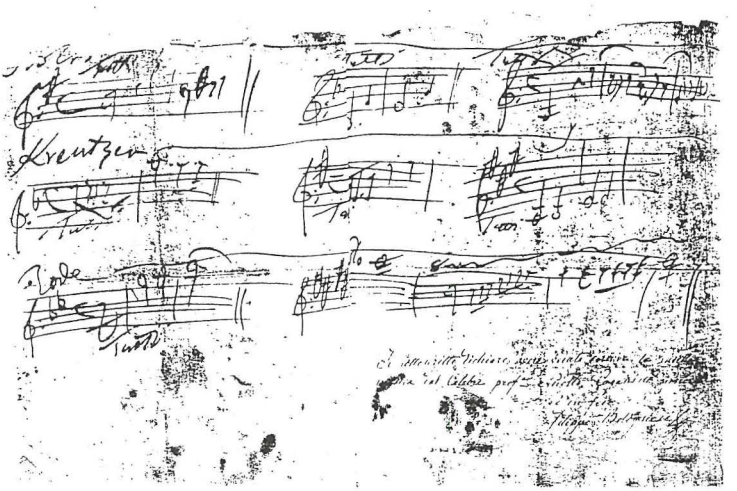
Come si può vedere nel concerto il Sol minore n. 3, la declamazione ipertrofica è peculiare nei primi concerti di Rode:

Esempio n. 7



La scelta dei concerti francesi per le mie osservazioni è dovuta al fatto che Paganini non solo conosceva la musica dei concerti sottoelencati ma li eseguiva pubblicamente. Questa mia affermazione trova ragione in un importante documento autografo pubblicato da Alberto Cantù circa vent'anni fa[8]. Il documento, che si trovava nella collezione del violinista genovese Renato De Barbieri[9], contiene l'elenco dei temi dei concerti di Viotti (n. 18, n. 17, n. 22 secondo l'ordine dato nel documento), Kreutzer (n. 10, n. 9, n. 15) e Rode (n. 3 e n. 2)[10].

Esempio n. 8



Credo che l'elenco sia stato redatto da Paganini per motivi pratici. Esso poteva aiutare gli organizzatori delle sue accademie in Italia o, più verosimilmente, in Austria e in Francia nella ricerca delle parti orchestrali dei diversi concerti. Com'è noto, infatti, in epoca paganiniana i concerti non avevano la numerazione che passa da concerto a concerto e pertanto non sempre era possibile identificare di quale concerto si trattava sulla base della sola indicazione del numero (o della lettera)[11] e anche della tonalità comunicata verbalmente dal virtuoso durante i suoi giri artistici. È verosimile che Paganini conse-

---

[8] A. CANTU', *I 24 capricci e i 6 concerti di Paganini: Guida e analisi critica*, Torino 1980, pp. 64-65.

[9] CANTU', *I 24 capricci* cit., p. 64.

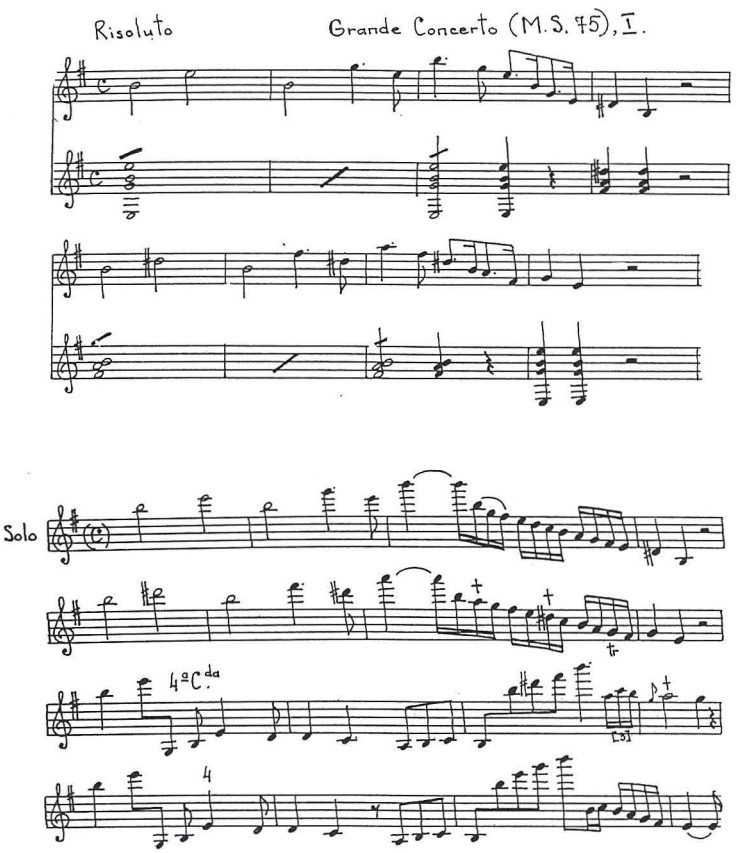
[10] Nella maggior parte dei casi sono riprodotti i temi del primo *Tutti*. Unica eccezione è il concerto n. 2 di Rode del quale è riprodotto il tema del primo *Solo*.

[11] Alcuni concerti di Viotti e di Kreutzer erano pubblicati in serie sotto le lettere A, B, C ecc.

gnasse la lista dei concerti all'organizzatore, il quale avrebbe potuto cercare agevolmente le parti del concerto da eseguire. Pertanto l'elenco della collezione De Barbieri rappresenta una sorta di "catalogo tematico" del principale repertorio francese di Paganini compilato dallo stesso violinista.

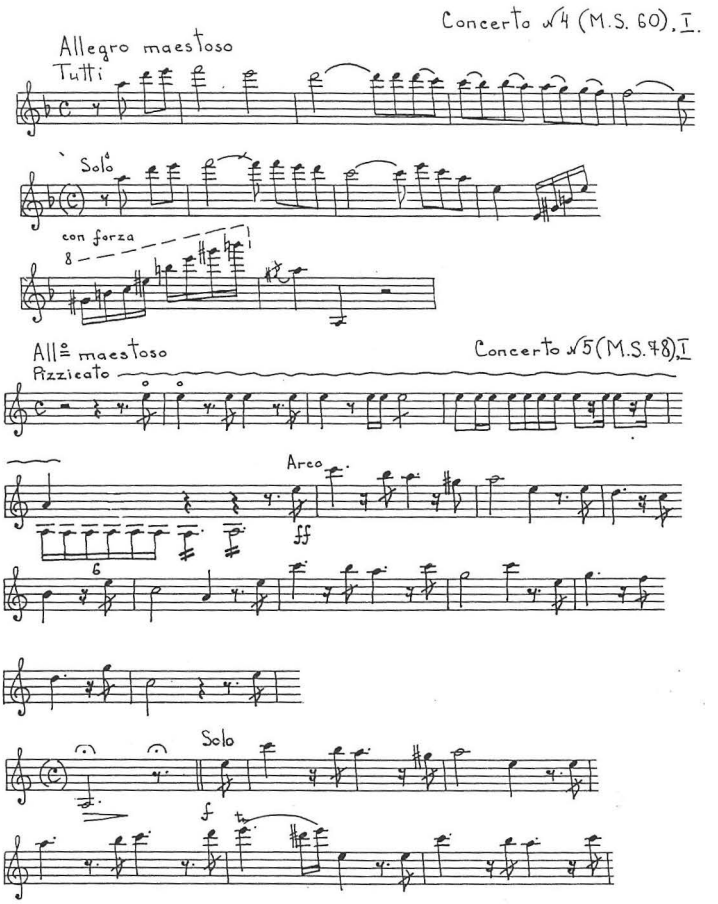
E' logico supporre che Paganini assimilasse dai francesi i procedimenti per formare la nuova immagine semantica del violino. Nel *Grande concerto* in Mi minore (M. S. 75), che fu scritto prima degli altri concerti, si può osservare tutto il complesso delle particolarità descritte (il confronto dei registri, la dimostrazione del registro basso sulla quarta corda, la declamazione ipertrofica):

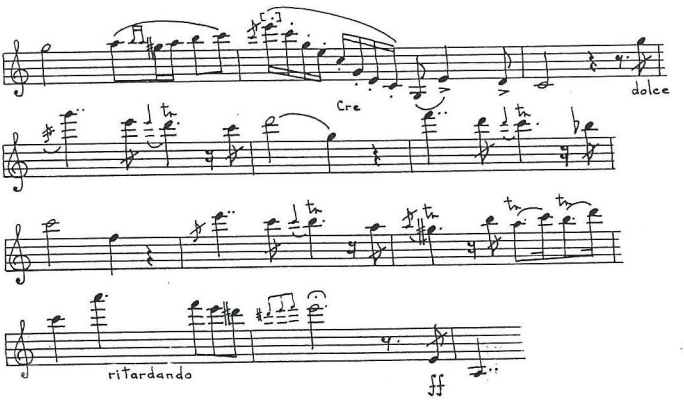
Esempio n. 9



Nella maggior parte dei concerti paganiniani pervenuti - cioè in quattro su sei - il compositore adopera come i suoi predecessori lo stesso tipo di correlazione dei registri dei temi principali. Ciò non si verifica solo nel quarto e nel quinto concerto (M. S. 60 e M. S 78), scritti nel 1830, dove i temi principali compaiono in registro acuto. Probabilmente a quell'epoca la nuova immagine del violino era fissata al punto che non si riteneva più necessario dimostrarlo attraverso il confronto dei registri impiegati. Negli ultimi concerti di Paganini, come nel concerto n. 3 di Rode, emerge in primo piano la declamazione iperboleggiante, elemento che prima era stato considerato secondario.

Esempio n. 10





Cominciando dal *Primo concerto* (M. S. 21) notiamo che i temi solistici paganiniani sono privi di un'altra componente della nuova immagine semantica: l'impiego della quarta corda. Essa pero non scompare dall'arte di Paganini, anzi diventa un tratto caratteristico del suo stile.

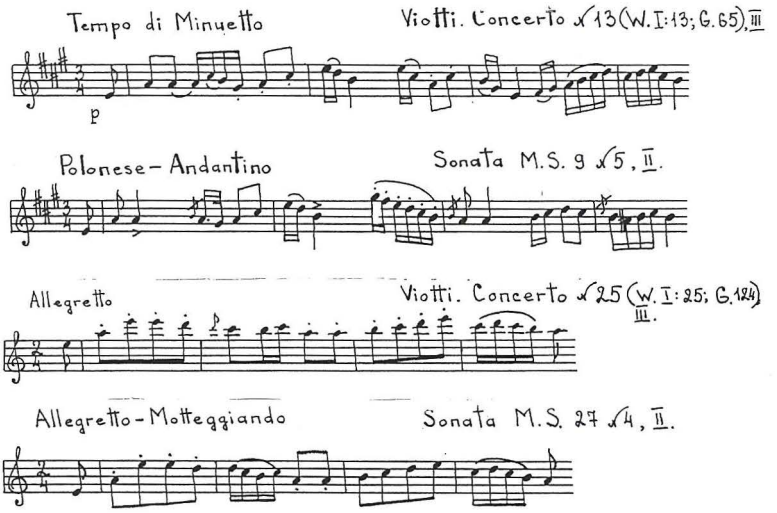
In Paganini, infatti, l'impiego della quarta corda non è legata esclusivamente al genere del concerto come in Viotti, Kreutzer e Rode. Essa viene introdotta anche in altri generi come la sonata concertistica per violino e orchestra - si può ricordare la sonata per la quarta corda denominata significativamente *Napoléon* (M.S. 5) - o come le variazioni concertistiche quali la *Sonata a Preghiera* (M.S. 23).

Paganini inoltre conferma la nuova immagine dello strumento anche nei generi da camera della sonata per violino e chitarra, e del quartetto per strumenti ad arco e chitarra.

Dal risultato delle mie ricerche si ha conferma che alcune sonate di Paganini furono scritte sotto l'influenza dei concerti francesi per violino: l'inserimento della "polacca" nel microciclo della sonata è 'segno' dello stile francese in generale e del concerto francese dell'età napoleonica in particolare. A conferma di quanto detto notiamo che Paganini in due casi ricava i temi dai concerti di Viotti sebbene essi non siano tratti dai primi movimenti. E' sufficiente comparare il finale del concerto in La maggiore n. 13 di Viotti con la *Polonèse* della sonata M. S. 9 n. 5 nella stessa tonalità, e il finale del concerto in La minore n. 25 di Viotti con il finale della sonata M.S. 27 n. 4 nella stessa tonalità[12]:

[12] Nonostante ambedue i temi fossero molto diffusi in età paganiniana indipendentemente dai citati concerti per violino di Viotti, credo che Paganini li abbia assimilati proprio da quelli. Purtroppo i limiti di questa mia relazione non permettono di riportare tutte le prove a favore di questa affermazione.

Esempio n. 11



Il fatto dell'assimilazione del tema del concerto di Viotti n. 13 conferma l'ipotesi di Danilo Prefumo che Paganini conoscesse la musica di questo concerto[13].

Nelle sonate da camera di Paganini il violino è sempre lo strumento dominante: solo in un limitato numero di opere da camera il violino infatti ha funzione di strumento accompagnatore. Inoltre osserviamo che Paganini affida al violino un tematismo particolarmente attivo e "virile". Talvolta esso assume anche il carattere di una certa aggressività che non concorda con le regole del genere intimo da camera. Come esempio mi riferisco al primo movimento della sonata M.S. 27 n. 4 (il tema dal carattere declamatorio è da eseguirsi sulla terza corda), al finale della sonata M.S. 27 n. 5 (la marcia porta la specificazione "Energicamente") e al primo movimento della sonata M.S. 112, lettera A, n.1 (Introduzione e Tempo di marcia).

Per quanto riguarda i quartetti, le parole di Paganini esprimono con precisione la sua concezione dell'essenza dei rapporti degli strumenti che ne costituiscono l'organico. Nel *post scriptum* della lettera a Luigi Germi del 14 marzo

[13] D. PREFUMO, *Giovanni Battista Viotti (1755-1824): I Concerti per violino n. 7, 13,16* [testo d'accompagnamento del CD "Giovanni Battista Viotti. Violin Concertos Nos. 7-13-16: Vol. 3"]. Genova, Dynamic (CDS 103-DDD), 1996, p. 5.

1818[14], Paganini comunica infatti di aver appena terminato di scrivere un quartetto in La maggiore (si tratta presumibilmente del M.S. 41) «tutto obbligato al violino».

In conclusione, le tappe della formazione della nuova immagine semantica del violino che si potrebbe definire "napoleonica" sono le seguenti:

1. La posizione prevalente del violino solista viene sottolineata tramite la sua collocazione al registro acuto del tema principale solistico che corrisponde bene alle tendenze dell'individuazione del tematismo del violino

2. L'impiego del registro grave ("maschile") dello strumento (hanno avuto luogo nei concerti parigini di Viotti)

3. L'introduzione della declamazione come qualità costante del genere del concerto nel tema principale del solista; aspetto che è stato realizzato contemporaneamente (anni 90 del secolo XVIII) da Kreutzer e Rode

4. Il consolidamento della nuova immagine semantica del violino sia nel concerto che negli altri generi (compresi quelli da camera) che incontriamo nell'opera paganiniana.

Nell'uno o nell'altro modo si è conservata fino ad oggi l'immagine semantica del violino dal carattere "napoleonico" creata all'inizio del secolo XIX con la partecipazione dei rappresentanti della scuola francese e di Paganini, e pertanto le successive ricerche sulle condizioni della formazione e dell'esistenza di tale immagine semantica rappresentano un compito di attualità.

(Traduzione dal russo di
Valeria Razzoli e Tatiana Berford)

[14] E. NEILL, *Paganini: Epistolario*, Genova, 1982, p. 25.

Nota di presentazione del saggio "Paganini e l'orchestra Ducale di Parma" di Niccolò Paganini. In ordine di tempo l'ultima tesi su Nicolò Paganini si deve a un suo diretto discendente del ramo parmense, che reca lo stesso nome e cognome. La tesi relativa all'anno accademico 1997-1998 dell'Università degli studi di Parma ha avuto come relatore il Prof.Gian Paolo Minardi. Frutto di ricerche compiute negli Archivi di Parma, la tesi è divisa in tre sezioni intitolate: Paganini - Il Ducato - L'Orchestra Ducale. Completano il lavoro la bibliografia e un'appendice contenente la trascrizione puntuale di importanti documenti d'archivio. Al Dott. Nicolò Paganini abbiamo chiesto di scrivere un saggio sullo stesso argomento della sua tesi, che qui pubblichiamo.

Edward Neill

PAGANINI E L'ORCHESTRA DUCALE DI PARMA DI NICCOLÒ PAGANINI

Il rapporto tra Paganini e l'orchestra Ducale di Parma è durato solo sei mesi, dal novembre 1835 al maggio 1836, ma ha lasciato un segno indelebile nella storia della città di Maria Luigia e soprattutto nella storia della musica strumentale italiana. Dopo anni di intensa attività concertistica, che gli avevano dato fama e fortuna il violinista accoglie l'invito della corte di Parma che desiderava riorganizzare la propria orchestra. Paganini, conoscendo il grado di liberalità e di cultura che vigeva con Maria Luigia, accetta di buon grado l'incarico e riuscirà a portare l'Orchesta Ducale ad un ottimo livello tanto da considerarla la migliore d'Italia. Il Progetto di Regolamento dell'orchestra Ducale che Paganini elaborò in quei mesi, per desiderio della Duchessa austriaca, presentava un nuovo modo di concepire l'orchestra ma soprattutto le funzioni del suo direttore. Era un modello ancora lontano dalla vigente mentalità italiana di primo ottocento. Anticipava di molti anni ciò che avverrà nelle organizzazioni strumentali d'Italia solo nell'ultimo quarto di secolo. In grande rilievo, come ho precedentemente scritto, veniva posto il direttore d'orchestra, non più il primo violino come nella tradizionale orchestra barocca ma una figura specifica in grado di essere il principale punto di riferimento per gli strumentisti con il

compito di concertare di dare il tempo e dare il segno per gli attacchi agli esecutori. I pezzi orchestrali diventavano sempre più complessi e abbisognavano proprio di un direttore che fosse capace di guidare, di interpretare e di dettare i tempi con il gesto delle mani. Paganini nei suoi viaggi all'estero venne a contatto con le migliori orchestre esistenti, conobbe il loro modo di esercitarsi e di preparare l'esecuzione di un pezzo sotto la guida del direttore. Ascoltò le sinfonie di Beethoven, ma soprattutto ebbe un intenso rapporto con l'orchestatore per eccellenza, Berlioz. Ebbe modo di conoscere il pensiero del musicista francese considerato il padre dell'orchestra moderna, che proprio in quel periodo cominciava ad elaborare il concetto nuovo che aveva dell'orchestra. Lo vide dirigere, orchestrare, comporre ed imparò direttamente come sarebbe stata l'orchestra del futuro. Paganini ebbe contatti anche con il grande direttore d'orchestra Habeneck, il quale aveva diretto i suoi concerti parigini. In una lettera del 1831, il violinista si esprimeva entusiasticarnente nei suoi confronti: "..non voglio lasciare Parigi senza testimoniarle la riconoscenza per la cura che Lei ha posto nel dirigere i miei concerti, nonché il talento da Lei dimostrato nel conseguimento dei miei successi...".[1]

Un'altra novità che il Regolamento presentava era la figura del Direttore Caporesponsabile dell'organizzazione artistica e della disciplina. In Italia non esisteva ancora questo ruolo, in quanto erano le corti soprattutto che amministravano le orchestre. In Germania, però, esisteva ed era chiamato *Generalmusikdireckor,* creato nel 1820 a Berlino e ricoperto da Gaspare Spontini. Aveva l'incarico di coordinare tutto ciò che riguardava la musica, dalla scelta dei pezzi da far eseguire al mantenere l'ordine tra gli orchestrali. Paganini seguendo sempre i modelli europei, voleva ampliare l'organico dell'orchestra portandolo a 49 elementi, inserendo anche i sostituti degli strumenti a fiato e del timpano. La storri dell'Orhestra Ducale di Parma era stata attraversata da continui alti e bassi che non permettevano il progredire della compagine. Costantemente bersagliata da conflitti di potere tra la corte e l'amministrazione l'orchestra viveva una situazione alquanto instabile dove gli strumentisti si permettevmo qualsiasi indisciplina, causando un detenoramento continuo della qualità dell'orchestra. Paganini volle quindi dare ordine e professionalità al complesso della Corte desiderando portare l'Orchestra Ducale ai livelli delle organizzazioni strumentali conosciute in Europa. Nel suo

[1] E. Neil, *Nicolò Paganini*, Genova 1990, p. 220.

Regolamento prevedeva anche un prototipo dell'odierna Stagione dei concerti in quanto desiderava istituire un'Accademia Filarmonica in grado di tenere almeno dodici concerti all'anno, introducendo anche la possibilità di entrata ad abbonamento. Il violinista voleva un'orchestra ormai sganciata dalla corte, capace di eseguire concerti per un pubblico pagante, per la borghesia, la nuova classe emergente. Il concerto doveva essere una manifestazione culturale aperta a tutti e doveva servire a "... *promuovere l'Arte musicale...*".[2] Queste prime forme di stagioni concertistiche erano già sorte in Francia, in Inghiltera, in Germania intorno agli anni 1820. La fondazione della *Philharmonic Society* di Londra, i *Gewandhauskonzerte* di Lipsia sotto la guida di H. August Matthai, i *Musikfeste* di Dusseldorf; la *Société des concerts du conservatoire* dirette da Habeneck del 1828. In Italia tali istituzioni si vedramo solo a fine secolo: a Torino con i *Concerti Popolari* nel 1872, a Firenze nel 1873 con la *Società Orchestrale*, la *Società Orchestrale Romana* nel 1874 a Roma e a Milano la *Società Orchestrale della Scala* nel 1878 e a Bologna i *Canti Popolari* diretti da Luigi Mancinelli. Paganini elaborò il suo progetto con grande impegno ma esso era troppo rivoluzionario per il piccolo Ducato di Parma il quale non aveva una classe borghese come forza egemone in grado di appoggiarlo. Infatti commise l'errore di introdurre un modello, nato nei paesi d'Europa grazie al potere borghese, in uno Stato dominato ancora dagli aristocratici. La chiusa ed ottusa corte trovò naturalmente troppo ambizioso ed inutilz il lavoro del violinista. Paganini s'illuse, conosciuta l'eccellente tradizione musicale di Parma e la non meno celebre passione per quest'arte da parte di Maria Luigia, di trovare un luogo aperto alle innovazioni in corso in Europa.

Il Regolamento, quindi non venne approvato ma non fu un fallimento in quanto l'avvento di Paganini creò una vitalità nuova nell'orchetrsa, la quale venne poi rilanciata ulteriomente dall'ottima direzione del De Giovanni e negli anni successivi dal bolognese Giulio Cesare Fez e dal fidentino Giovanni Rossi. Le sue idee trovarono parziale attuazione a Milano, che con Rolla prima e con Cavallini dopo l'orchestra subì una tasformazione. Infatti venne ammodernato il repertorio, introducendo musiche di Beethoven, di Haydn e Mozart.

---

[2] Archivio di Stato di Parma, *Casa e Corte di Maria Luigia*, p. 808, "Progetti di Regolamento per la Ducale Orchestra di Parma e per un'Accademia da erigersi nella stessa città umiliati alla Maestà di Maria Luigia da Barone Nicolò Paganini l'anno 1836" (v. Appendice). Allegato a questi due documenti composti rispettivamente di 52 e 15 articoli vi è un progetto indicante lo "Stato generale dei Sigg. Professori, Sostituti e Aspiranti alla Ducale Orchestra di Parma prima e dopo la Riforma proposta dal Barone Paganini".

Eugenio Cavallini assunse la direzione unica dell'orchestra, provocando anche molti malumori, ma migliorando sensibilmente la qualità della compagine milanese portandola a livelli europei. Il suo lavoro, però, venne cosi apprezzato che lo definirono: "*Habeneck italiano*".[3] Nelle altre città italiane il direttore unico d'orchestra venne introdotto solo nell'ultima parte del secolo.

L'orchestra di Parma, dopo Paganini, mantenne sempre la fama di essere tra le migliori in Italia. Farà scuola per i suoi numerosi e validi strumentisti e per i tanti direttori d'orchestra che si formeranno e andranno a portare il loro talento all'estero: quali Emilio Usiglio, Giovanni Bolzoni, Emanuele Muzio, Manlio Bavagnoli, il figlio Gaetano, Achille Tomasi, Roberto Hazon, Cleofonte Campanini, Angelo Ferrari, Giovanni Tronchi, Guglielmo Zuelli, Amilcare Zanella, Giuseppe Del Campo e il celeberrimo Arturo Toscanini.[4] Con la riforma proposta dal De Giovanni l'orchestra venne ampliata come già il Paganini aveva proposto e la spesa complessiva manteneva i costi uguali a quelli desiderati dal genio genovese nel suo non approvato Regolamento escludendo quindi che la causa dell'incomprensione tra la corte e il Paganini fosse di natura economica come alcun studiosi ritenevano.

È possibile ormai credere ohe il maestro genovese sia stato incaricato solo per risolvere i singoli interessi privati che esistevano all'interno dell'orchestra Ducalet Sanvitale, gran ciambellano di corte e presidente della Commissione amministrativa della compagine strumentale ducale, aveva bisogno di trovare un aiuto nel governare l'orchestra contro le continue intromissioni esterne, e la corte, invece, voleva dar lustro alla città con un nome importante alla guida della propria compagine orchestrale. Molto probabilmente Maria Luigia era la sola a desiderare veramente la riforma di Paganini, infatti, i cortigiani fecero in modo di tenerla sempre lontana dal Violinista. Anche il Sanvitale, che dagli studi precedenti veniva descritto come uno strenuo difensore del violinista, da una lettera che ho trovato nell'archivio di Stato di Parma, ho scoperto che invece tramava alle sue spalle. Infatti nel gennaio del 1836, nella lettera è scritto 1835 ma è sicuramente un errore dell'autore, il gran ciambellano, preoccupatosi della situazione, scriveva in un francese "*parmigianizzato*" ad un non ben identificato cavaliere, forse il Mistrali, ministro delle Finanze, chiedendo pre-

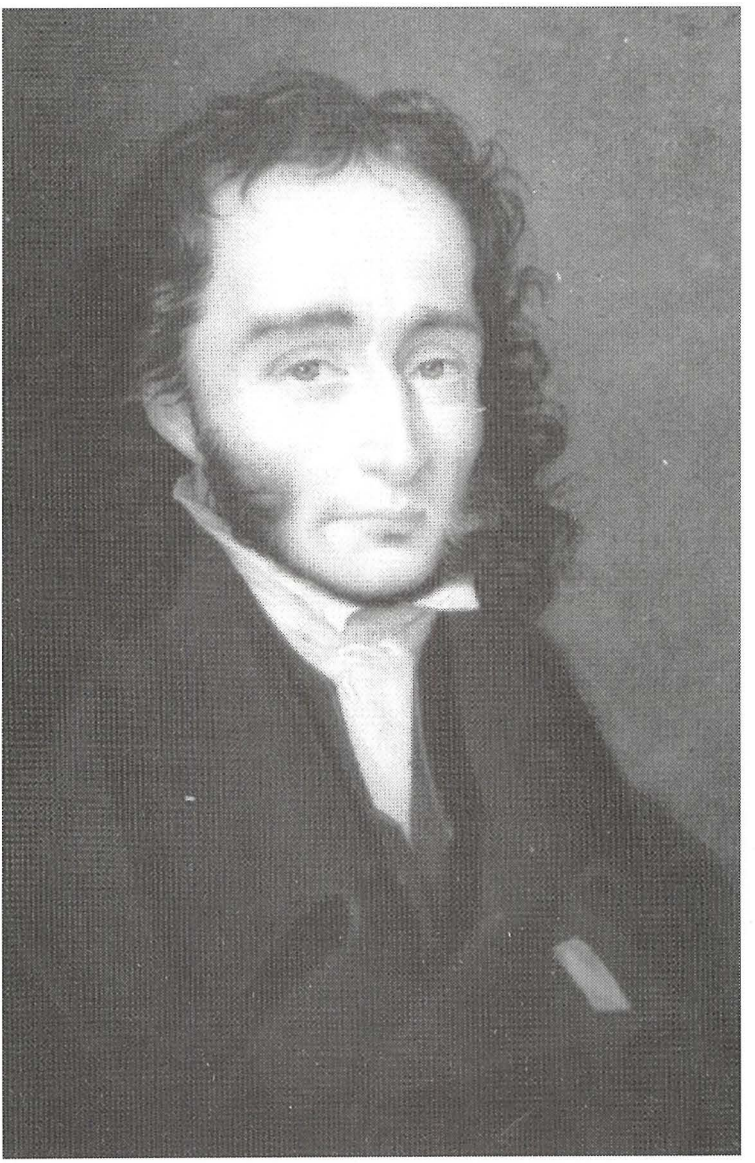
---

[3] P. Cambiasi, *Accademia della Società Filarmonica*, in "Gazzetta musicale di Milano", V. 1846, p. 138.

[4] M. Conati, *Il Progetto di Paganini di Riforma dell'Orchestra Ducale parmense e una ricerca sulle orchestre in Emilia Romagna*, in *Orchestra in Emilia-Romagna*, Parma 1982, p. 9.

sto un intervento per risolvere il delicata problema: "... *Quoique tout ce qui regarde l'orchestre pour la Chapelle Ducalet pour les Accademies et les bals à la Cour ne sait par les faits dans mes attributions, comme Gran Chambellan, nonostant pour le bien du service, afin qui n'arrive d'inconveniens graves ce carnaval en la circostance des bals, je me permet de vous faire observer confidentiellement et d'une manière très réservée, qu'il serait très à propos, que son Excellence Monseigneur le Comte de Bombelles daigne avoir une conférence avec le Baron Paganini, et avec vous pour combiner l'orchestre des bals de la Cour. Toutes les autres années passées il était très difficile de combiner le service du teatre et celui de la Cour aux mêmes heures tous les deux. Le retranchement proposé par le Baron Paganini de six individus jouer de violon metera toujusqu'à organisation de l'orchestre après le carnaval prochain. La prudence exige a prendre des mésures avant que l'époque arrive, et voila le motif, qui me determina à vous écrire confidentiellement ces deux mots comme simple et très simple observation, sans prétention vous déviez faire droit...*".[5] L'importanza di questa lettera oltre a non essere mai stata citata in nessun altro studio sull'argomento, mette in nuova luce il comportamento ambiguo il Sanvitale. Ora è più chiaro perché Paganini, in un post-scriptum di una lettera del 19 novembre 1836 all'avvocato Germi, lo aveva definito una carogna. Non è difficile ritenere, quindi, che il violinista genovese non sia stato altro che una pura e semplice operazione d'immagine, quando poi quest'immagine ha cominciato a pensare e a rivoluzionare la precedente organizzazione, escludendo anche gli elementi incapaci a suonare, gl'intrighi di corte l'hanno estromessa, non riconoscendo la modernità e l'eccezionalità del suo agire; ma alla corte, naturalmente, questo, non importava.

[5] A. S. Pr., Ministero delle Finanze, b. 1091.



Ritratto di Paganini, fino a pochi mesi fa mai esposto in pubblico, donato dall'Autore A. Desfray a Sivori dall'autore A. Desfray, il 2 febbraio 1858 (dall'Archivio Sivori, proprietà degli Eredi Sivori)

Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento

SUGGERIMENTI PAGANINIANI PER UNA ESECUZIONE CAMERISTICA DELLE COMPOSIZIONI VIRTUOSISTICHE PER VIOLINO E ORCHESTRA

Se scorriamo l'«Indice per organico delle composizioni», pubblicato in appendice al Catalogo delle opere di Niccolò Paganini[1], osserviamo che il numero più consistente di opere rientra nel gruppo delle *Composizioni per violino e orchestra.* Si tratta di ventinove componimenti, dodici dei quali sono evidenziati con un asterisco in quanto incompleti della parte solistica o dell'accompagnamento. Le composizioni prive della parte solistica, tutte da eseguirsi sulla sola quarta corda, sono: *Sonata a Preghiera* (M.S. 23)[2], *Pot-Pourri* (M.S. 24), *Sonata Militare* (M.S. 46), *Suonata Appassionata* (M.S. 58), *Sonata Amorosa Galante* (M.S. 61), *St. Patrick's Day* (M.S. 64). Prive dell'accompagnamento orchestrale risultano invece: *Adagio* (M.S. 49), *Suonata Varsavia* (M.S. 57), *La Primavera* (M.S. 73)[3], *Grande concerto* (M.S. 75), *Quinto con-*

---

[1] *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, a cura di Maria Rosa Moretti e Anna Sorrento, Genova, Comune di Genova, 1982, pp. 385-388. A questo Catalogo si rinvia implicitamente per le notizie che seguono.

[2] In assenza delle fonti manoscritte relative al violino solista, la versione comunemente eseguita si basa sulla prima edizione postuma, curata da E. Mollenhauer ed edita ad Amburgo nel 1855 da J. Schuberth & Co.

[3] Dell'Introduzione possediamo in autografo la sola guida orchestrale, denominata *armonia,* e redatta in accordi chitarristici.

certo (M. S. 78)[4], *Maria Luisa* (M.S. 79). Nell'Indice sopracitato è apposto un asterisco anche ad una tredicesima composizione, la *Sonatina e Polacchetta* (M.S. 55) che è mutila rispetto al numero dei movimenti: mancano infatti le fonti musicali dell'*Introduzione a capriccio* per violino solo che completava il «Capriccio sul tema "La ci darem la mano" e Polacchetta con variazioni» inserito da Paganini al numero 14 dell'*Elenco di pezzi di musica da stamparsi*[5].

A queste note preliminari aggiungiamo l'osservazione che mancano ancora oggi edizioni in grado di offrire la partitura di molte composizioni paganiniane delle quali le fonti dell'accompagnamento orchestrale si sono tuttavia conservate[6]. Alcune tra le più note opere del violinista genovese vengono pertanto ancora oggi eseguite con accompagnamento pianistico che nei casi più fortunati riprende, quando esista, la prima edizione postuma curata da Schonenberger a Parigi nel 1851[7].

* * *

A questo punto è però necessario verificare quali sono le composizioni per le quali Paganini ha predisposto e talvolta redatto di sua mano, accompagnamenti alternativi alla grande orchestra.

---

[4] La parte solistica, autografa, è costantemente corredata dalla guida orchestrale. In copia possediamo due elaborazioni per violino e pianoforte curate da Marco Anzoletti (*Catalogo* cit., p. 251).

[5] Cfr. *Catalogo* cit., pp. 361-362. Poiché questa introduzione a capriccio era usata nelle accademie paganiniane anche come composizione autonoma, essa è stata isolata ed inserita tra le opere perdute (Sez. IV, n. 2). Sebbene l'ipotesi più immediata sia quella che Paganini eseguisse a memoria questa introduzione, senza averla mai annotata, all'esistenza di un manoscritto fa riferimento la «Nota delle opere manoscritte lasciate da Paganini all'erede suo figlio, e presso di lui esistenti attualmente» (cfr. Gian Carlo CONESTABILE, *Vita di Niccolò Paganini,* nuova edizione con aggiunte e note di Federico Mompellio, Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1936, pp. 513-514. Cfr. inoltre *Catalogo* cit., pp. 176, 332).

[6] Tra le composizioni note soprattutto per essere state pubblicate nella versione con accompagnamento pianistico, oltre alla già citata *Sonata a Preghiera* ricordiamo: *Sonata movimento perpetuo,* Wien, Universal Edition, 1922 (questa composizione, in una riduzione per violino e pianoforte, è limitata al solo Moto Perpetuo, era gia stata pubblicata in appendice al *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln,* catalogo curato da Georg Kinsky e pubblicato da Breitkopf & Hartel nel 1916 (cfr. *Catalogo* cit., p. 205), *Suonata con variazioni,* Wien, Universal Edition, 1922, *Napoléon,* Milano, Ricordi, 1940, *Sonata per la Grand Viola,* Mainz, Schott, 1974.

[7] Ricordiamo inoltre che per alcune composizioni ci sono pervenute trascrizioni per violino e pianoforte elaborate dal pianista Giulio Dacci e dal violinista Romeo Franzoni: *Napoléon, Suonata con variazioni, Suonata Varsavia, Sonata per la Grand Viola, La Primavera, Tarantella* e *Maria Luisa. Si* tratta di opere di cui non sempre esiste una versione autografa dell'accompagnamento, per cui deve essere sottolineata l'importanza di tali trascrizioni, verosimilmente realizzate su manoscritti a suo tempo messi a disposizione dagli eredi (Cfr. Maria Rosa MORETTI - Anna SORRENTO, *Dall'archivio Sivori nuovi autografi paganiniani,* in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», 8 (1996), pp. 27-33: 28).

Tra le Opere databili osserviamo che la produzione paganiniana prende il via dalla *Carmagnola con variazioni* per violino e chitarra (M.S. 1), composta presumibilmente tra il 1795 e il 1800. Di tale composizione ci restano solo fonti in copia. La parte della chitarra d'«accompagnamento» è scritta per disteso e con accuratezza; tuttavia la ripetitività dello schema armonico suggerisce il configurarsi della composizione non tanto come un duetto cameristico quanto come un ciclo di variazioni virtuosistiche per violino, cui la chitarra mutua il sostegno orchestrale. A favore di questa ipotesi giocano l'indicazione «violino principale» nonché l'alternarsi delle diciture «solo» e «tutti» nella parte del violino. Tuttavia ricordiamo che il ruolo predominante della chitarra nel periodo giovanile della produzione paganiniana conferma la priorità della sua attribuzione ad una esecuzione cameristica[8].

Nel caso della sonata *Napoléon* per violino (IV corda) e orchestra (M.S. 5), datata 1805-1808, osserviamo che, pur dotata di tutte le parti orchestrali autografe, la composizione è corredata da Paganini anche da due differenti accompagnamenti: uno per chitarra e l'altro per pianoforte.

La *Polacca con variazioni* (M.S. 18), composta intorno al 1810, è apparentemente priva di accompagnamento. La destinazione orchestrale, sottintesa anche qui dall'espressione «Principale», trova conferma e completamento nella successiva *Sonatina e Polacchetta,* databile intorno al 1829. Dal confronto con la partitura e le parti contenute nel materiale relativo a questa ultima composizione emerge un organico cameristico destinato a due violini, due clarinetti in Si bemolle, violoncello e contrabbasso.

Le variazioni per violino e orchestra *Le Streghe* (M.S. 19), composte nel 1813, rientrano nel numero di quelle composizioni per le quali Paganini riordinò le parti d'orchestra per le sue tournées europee[9]. Tra le fonti sono presenti due versioni dell'accompagnamento per pianoforte. La prima, incompleta della terza variazione e del Finale, è autografa; la seconda, completa, è invece

---

[8] Non sappiamo se Paganini ebbe mai l'occasione di eseguire queste variazioni con accompagnamento di orchestra: le notizie che si possono riferire all'esecuzione della *Carmagnola* indicano comunque grandi ambienti quali il teatro Rangoni di Modena e il Sant'Agostino di Genova (*Catalogo* cit., pp. 5-6). Su questa composizione si veda anche l'introduzione di Edward Neill a N. PAGANINI, *Variazioni sulla Carmagnola per violino e chitarra (Rev. Salvatore Accardo),* Genova, Istituto di Studi Paganiniani, 1980, p. 3.

[9] Identifichiamo nel 1826, anno di composizione del Secondo e Terzo concerto per violino e orchestra (M.S. 48 e M.S. 50), o nei primi mesi del 1827 il momento in cui Paganini mise ordine nel materiale delle composizioni che intendeva eseguire con le grandi orchestre europee in occasione delle sue imminenti tournées.

la copia manoscritta che probabilmente Schonenberger utilizzò per la sua edizione a stampa.

Della citata *Sonata a Preghiera,* composta intorno al 1819, sono conservate le parti orchestrali (solo quattro sono autografe) ed una riduzione per pianoforte corredata della linea del solista[10]. L'edizione postuma già citata, unica fonte disponibile per la parte del solista, presenta un'accompagnamento per pianoforte o quartetto/quintetto d'archi[11].

Nel 1826, contestualmente alla redazione del *Secondo concerto* per violino e orchestra (M.S. 48), Paganini abbozzò anche un *Adagio* per violino in Mi maggiore (M.S. 49), completo della parte solistica ma con un sostegno limitato a un semplice basso; e nel 1828, al momento della composizione della *Maestosa Suonata Sentimentale* per violino (IV corda) e orchestra (M.S. 51), Paganini dispose anche un frettoloso e schematico accompagnamento per pianoforte[12].

Le variazioni sul Carnevale di Venezia *O mamma mamma ca* (M.S. 59), composte nel 1829, sono complete delle parti d'orchestra. L'autografo del solista, oggi alla Biblioteca Nazionale di Parigi, è corredato da un ripetitivo accompagnamento pianistico che si riferisce alla sola *Canzonetta* con variazioni.

Particolarmente complessa si rivela la situazione della *Sonata movimento perpetuo* (M.S. 66) composto a Parigi tra il 1831 ed il 1832. Di questa composizione, strutturata in due movimenti dei quali il secondo è la rielaborazione del Finale del Quartetto n. 14 per violino, viola, violoncello e chitarra (M.S. 41), esistono due versioni, diverse per la parte introduttiva e per l'organico impiegato[13]. Osserviamo innanzitutto che per ambedue le versioni Paganini prevede organici cameristici. La *Versione «A»,* che per il «Larghetto» intro-

---

[10] La tonalità di Mib minore/Mib Maggiore, coincidente con quella della prima edizione (cfr. *supra)* e divergente da quella delle copie d'orchestra (Fa minore/ Fa Maggiore), lascia intuire che questa copia fu redatta da Franzoni sulla base della stampa.

[11] La dicitura quartetto/quintetto d'archi impiegata nel presente studio, sottintende un organico composto da due violini, viola, violoncello e contrabbasso: quest'ultimo in funzione di rinforzo con la parte in comune a quella del violoncello. Osserviamo però che l'edizione Schuberth & Co. recita genericamente "Quatuor".

[12] Esiste anche una riduzione pianistica in copia, differente da quella autografa, predisposta dal pianista Pio Cianchettini.

[13] Le due versioni sono pubblicate in appendice a N. PAGANINI, *Quattro quartetti per violino, viola, violoncello e chitarra, numeri 8, 10, 14, 15*, a cura di Anna Maria De Chiara, Edizione nazionale delle opere di N. Paganini, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma, 1980, vol. III.

duttivo riprende il terzo movimento del Quartetto n. 11 per archi e chitarra (M.S. 38), vede in entrambi i movimenti il solista sostenuto da un sestetto d'archi formato da due violini, due viole, violoncello e contrabbasso; la *Versione «B» si* serve invece di un complesso formato da due viole, violoncello e contrabbasso nell'«Andante amoroso», più il flauto alternato all'ottavino nel «Moto perpetuo». Inoltre per il Moto perpetuo della *Versione «B»* è disponibile una partitura autografa per pianoforte, destinata al violinista direttore parigino François Antoine Habeneck.

A Londra, nell'aprile del 1834, fu composta la *Sonata per la Grand Viola* (M.S. 70), dotata di fonti autografe di notevole importanza. Accanto alla partitura d'orchestra è conservata una parte di chitarra d'accompagnamento che suggerisce una possibile esecuzione cameristica.

L'*Allegro vivace a movimento perpetuo* (M.S. 72), composto a Genova nell'aprile del 1835, nasce dichiaratamente per violino e chitarra: ambedue le parti, autografe, registrano infatti l'indicazione «Per violino, con accomp.to di Chitarra». Nonostante questa indicazione, la composizione fu curiosamente pubblicata da Schonenberger "aver Piano-Petite Orchestre séparem.", e tutt'oggi viene eseguita spesso in questa versione.

Passando ora al gruppo delle Opere non databili, osserviamo che il *Grande concerto* per violino e orchestra (M.S. 75), da annoverarsi genericamente tra le composizioni giovanili, è privo di un sostegno orchestrale sebbene quest'ultimo sia sintetizzato nella guida del solista. La composizione è dotata di un accompagnamento per chitarra pervenutoci in copia come la parte del violino.

La composizione delle variazioni su *I Palpiti* (M.S. 77) non è unitaria dal punto di vista cronologico: l'improvvisazione della parte solistica e la stesura affrettata delle prime versioni cameristiche dell'accompagnamento (arpa o quartetto/quintetto d'archi) risale forse già al 1813 o poco dopo, mentre per quanto riguarda la stesura autografa della parte del violino principale e il completamento del materiale d'orchestra, dobbiamo attendere fino al 1826-27[14].

---

[14] Cfr. nota 9. Precisiamo che la prima esecuzione pubblica con accompagnamento a grande orchestra è quella del 6 giugno 1828 al Karnthnerthor-Theater di Vienna e non quella del 24 giugno (*Catalogo* cit., p. 247). La generica indicazione «... und spielte als Schlusstück zum ersten Male neue Variationen auf ein Rossini'sches Motiv» che si legge sulla *Allgemeine Musikalische Zeitung* del 30 luglio 1828 (n. 31, p. 510) non consentiva infatti di riferire con certezza questa testimonianza a *I Palpiti*. Tuttavia dobbiamo considerare che la recensione dell'accademia non poteva sottintendere le variazioni sul *Mosé* in quanto esse furono eseguite lo stesso 6 giugno, né quelle sulla *Cenerentola*

Alla versione cameristica si riferiscono quasi tutti i manoscritti autografi relativi a questa composizione: particolare importanza riveste, anche come testimone delle elaborazioni successive, l'autografo riservato esplicitamente all'esecuzione con l'arpa[15].

La datazione della sonata *Maria Luisa* è già stata discussa e precisata agli anni 1810-1813 in un nostro precedente lavoro[16] nel quale avevamo evidenziato le numerose analogie con la sonata *Napoléon*. Anche nella sonata *Maria Luisa,* infatti, l'accompagnamento d'orchestra (in questo caso perduto) è mutuato da un sostegno di chitarra autografo. Sul frontespizio della parte di violino è comunque dichiarata la consistenza dell'organico previsto originariamente: due violini, viola, violoncello, contrabbasso, due oboi e due corni.

* * *

Oggi, grazie anche allo studio e al confronto effettuato in più occasioni sui manoscritti paganiniani, è possibile aggiungere alcune osservazioni e tracciare una panoramica sulla esecuzione cameristica di molte composizioni virtuosistiche.

Si conferma senza dubbio la funzione privilegiata della chitarra, il cui impiego si rivela continuo a partire dalle prime composizioni giunteci in copia (M.S. 1 e 75) fino alle opere della piena maturità, quando la carriera di Paganini è segnata dall'esperienza europea (M.S. 66 e 70): l'estrema maneggevolezza di questo strumento, che consentiva a Paganini di portarlo con sé persino nei trasferimenti in carrozza, spiega forse il ruolo di questo strumento non solo in quanto protagonista di una ricchissima produzione cameristica e solistica, ma anche quale strumento d'elezione per la composizione e l'idea-

---

che erano già state ascoltate alla Redouten-Saal il 29 marzo e al Hofburgtheater il 13 maggio (cfr. *Catalogo* cit., p. 371). Alla data del 6 giugno fa riferimento anche Gerhard Croll (*Paganini a Vienna 1828. La prima tappa della sua prima tournée all'estero,* in «Nicolò Paganini e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni», atti del Convegno internazionale, Genova, 27-29 ottobre 1982, a cura di Raffaello Monterosso, Genova, Comune di Genova, 1984, pp. 63-77: 71), il quale forse è in possesso di altre testimonianze.

[15] Per tutte queste notizie cfr. l'introduzione a N. PAGANINI, *I Palpiti,* a cura di Anna Sorrento (in stampa per l'Edizione nazionale delle opere di N. Paganini). Il volume offrirà in partitura la ricostruzione delle tre versioni possibili del brano, a partire da quella definitiva: 1. a grande orchestra, 2. archi e/o arpa, 3. arpa.

[16] Maria Rosa MORETTI - Anna SORRENTO, *Appunti per un aggiornamento del catalogo tematico dell'opera di Niccolò Paganini*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», 5 (1989), pp. 48-53.

zione armonica degli accompagnamenti. Inoltre ricordiamo che il primo Ottocento vede l'affermarsi della chitarra a livello europeo come strumento solista destinato all'istruzione musicale e al diletto domestico[17], nonché inserito in organici cameristici di particolare resa timbrica.

Mentre in alcuni casi la chitarra sembra rappresentare la base per una successiva elaborazione di un accompagnamento a grande orchestra, più indicato per una composizione di struttura complessa quanto il concerto[18], in altri casi la chitarra è prevista da Paganini come alternativa all'orchestra, pur essendo disponibili partitura e parti anche autografe. Riteniamo pertanto che la realizzazione di una parte di chitarra di sostegno sia una prassi largamente applicabile, soprattutto in presenza di una riduzione autografa per pianoforte o arpa. Una operazione del genere è stata compiuta per esempio da Erwin Schwarz-Reiflingen nella revisione per violino e chitarra della *Tarantella* per violino e orchestra (M.S. 76[19]). Unico accorgimento da rispettare nel redigere un accompagnamento di chitarra è quello di porre attenzione alle tonalità e alla accordatura: ricordiamo infatti che l'iperaccordatura del violino è talvolta applicata anche alla chitarra. Tra le composizioni esaminate nel presente studio incontriamo la sonata *Napoléon* che doveva essere accordata mezzo tono sopra, e la sonata *Maria Luisa* che prevedeva un'accordatura un «tuono sopra». Vediamo per esempio il caso de *Le Streghe* dove l'accompagnamento orchestrale è nella tonalità di Mib Maggiore mentre la parte del solista è scritta in Re Maggiore, con la specificazione dell'iperaccordatura dello strumento di mezzo tono. L'eventuale accompagnamento di chitarra dovrà pertanto essere predisposto in Re Maggiore, tonalità comoda per questo strumento e adeguata nel caso che il violino conservi l'accordatura comune. Se il violino desidera

---

[17] Fondamentale ci pare l'esperienza didattica che emerge dall'esecuzione delle *Sonatine* e dei *Cantabili e Valtz* (M.S. 124-129) composti per Camillo Sivori e con lui eseguiti in concerto il 15 marzo 1824. Sempre nella stessa occasione Paganini accompagnò alla chitarra anche la *Sonata con variazioni* (M.S. 132), mentre la parte della viola fu eseguita da Dellepiane e quella di violoncello da Casella (cfr. MORETTI - SORRENTO, *Dall'archivio Sivori* cit., pp. 31-33 e Flavio MENARDI NOGUERA - Stefano TERMANINI, *Il ritrovamento dell'archivio di Camillo Sivori,* in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», 8 (1996), pp. 5-26).

[18] Cfr. per esempio il *Grande concerto* M.S. 75 la cui partitura fu ricostruita da Federico Mompellio (Nicolò PAGANINI, *Concerto in Mi minore per violino (opera ostuma),* Genova, Istituto di Studi Paganiniani, 1973 con cenni storici e apparato critico di Edward Neill). L'opera è stata nuovamente edita nell'ambito dell'Edizione Nazionale (N. PAGANINI, *Concerto in mi minore per violino e orchestra* (M.S. 75), a cura di Federico Mompellio, Edizione Nazionale delle opere di Niccolò Paganini, vol. VI, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 1995).

[19] Pubblicata a Frankfurt am Main dalla Zimmermann nel 1959. Circa vent'anni dopo Paul Bulatoff pubblica questa composizione in una versione per violino e pianoforte (Milano, Curci, 1978).

invece applicare l'iperaccordatura paganiniana, anche la chitarra dovrà alzare l'accordatura di un semitono. Nel primo caso la tonalità risultante sarà Re Maggiore, mentre nel secondo caso ambedue gli esecutori leggerannno in Re Maggiore ma il risultato sonoro sarà in Mib Maggiore, come ideato da Paganini. D'altra parte l'effetto dell'iperaccordatura, finalizzata a far emergere il timbro del violino sulla massa orchestrale, è forse trascurabile in una esecuzione cameristica[20].

Per quanto riguarda le versioni autografe dell'accompagnamento per pianoforte e arpa, notiamo prima di tutto l'ambivalenza della scrittura strumentale che, in mancanza di indicazioni specifiche, può riferirsi ad entrambi gli strumenti: particolarmente consueta era nel primo Ottocento l'indicazione "pianoforte o arpa".

Nel caso della sonata *Napoléon* l'autografo, che nel Catalogo avevamo riferito genericamente ad un accompagnamento di pianoforte, è infatti adattabile tanto a questo strumento quanto all'arpa. La scrittura e le scelte grafiche, quali l'indicazione di ritornello e le dinamiche, sono straordinariamente simili a quelle che compaiono nell'autografo destinato all'arpa de *I Palpiti.* Ambedue i manoscritti si rivelano molto consunti con frequenti annotazioni autografe a penna, oltre a ritocchi e annotazioni a matita di altra mano che testimoniano un adattamento al pianoforte. Pertanto, per quanto riguarda il *Napoléon,* la presenza di quest'ultima versione accanto a quella per chitarra autorizza a scegliere liberamente, nel rispetto delle intenzioni paganiniane, un accompagnamento di chitarra, arpa o pianoforte.

Nel caso de *Le Streghe* la parte che nel Catalogo era riferita al pianoforte, pur essendo priva di destinazione strumentale specifica, richiama proprio una esecuzione pianistica. Nonostante il ripetuto impiego di un segno interpretabile come un arpeggio particolarmente elaborato[21], rintracciabile anche nel *Napoléon* e nella parte dell'arpa de *I Palpiti,* la destinazione privilegiata sembra essere il pianoforte: l'introduzione infatti è ricca di ottave alle due mani, e quelle realizzate dalla mano destra sono spezzate in un tremolo particolarmente veloce. La scrittura in ottave alle due mani all'unisono viene ripresa anche nella coda del «Larghetto», con un atteggiamento non agevole per la tecnica arpistica. Tuttavia mediante alcuni accorgimenti, comunque limitati ai pochi passi sopra citati, il brano sembra eseguibile anche con l'arpa.

---

[20] Cfr. la citata introduzione a *I Palpiti.*
[21] Cfr. l'introduzione a *I Palpiti.*

Come già menzionato, la destinazione dell'arpa de *I Palpiti* è esplicita, eppure i segni a penna e a matita apposti da un esecutore ne rivelano un uso pianistico, verosimilmente risalente ad un periodo decisamente posteriore alla genesi della composizione. Questo autografo dunque, come abbiamo più volte rimarcato, riveste una particolare importanza per il confronto con altri autografi simili, privi di indicazioni esplicite.

Un discorso particolare deve essere riservato alla *Sonata a Preghiera* della quale, come abbiamo visto, non sono sopravvissute le fonti autografe o in copia utilizzate per la prima edizione, che rappresenta comunque la base per l'esecuzione di questa frequentatissima composizione. Edward Neill riferisce che Paganini eseguì la *Sonata a Preghiera* con accompagnamento di arpa a Livorno il 4 agosto 1827[22]. E' possibile quindi ipotizzare che anche per la *Sonata a Preghiera* fossero allora disponibili manoscritti relativi ad un accompagnamento per pianoforte (o arpa?) e per quartetto/quintetto d'archi[23].

Osserviamo infine che le tonalità d'impianto di queste ultime composizioni sono comode per l'accordatura dell'arpa: Mib Maggiore per il *Napoléon* e *Le Streghe,* Sib Maggiore e Sib minore per *I Palpiti,* Mib minore e Mib Maggiore per la *Sonata a Preghiera* nella citata edizione Schuberth & Co., e Fa minore e Fa maggiore nelle fonti manoscritte.

A partire dal 1828 l'arpa sembra essere tralasciata come strumento di accompagnamento alle composizioni paganiniane. La *Maestosa Suonata Sentimentale* composta in questo anno è dotata di un accompagnamento privo di una indicazione specifica ma nel quale si riconosce una scrittura decisamente pianistica[24]. Esplicita è invece la destinazione degli autografi di *O mamma mamma ca* e della *Sonata a movimento perpetuo* sui quali leggiamo: «accompagnamento al pianoforte sempre lo stesso» e «sonata Movimento perpetuo pianoforte».

Sembra pertanto di poter individuare una preponderanza dell'impiego dell'arpa da parte di Paganini nelle composizioni dei primi venti anni del secolo, mentre in epoca successiva, accordando la preferenza al pianoforte sia per

---

[22] Edward NEILL, *Nicolò Paganini il cavaliere filarmonico,* Genova, De Ferrari editore, 1990, p. 158.
[23] Nell'archivo Sivori esistono inoltre una parte di contrabbasso ed una di pianoforte di accompagnamento scritta da Sivori (MENARDI NOGUERA - TERMANINI, *Il ritrovamento* cit., p. 12).
[24] N. PAGANINI, *Maestosa Suonata Sentimentale per violino e orchestra,* a cura di Anna Maria Monterosso Vacchelli, Roma, Edizione Nazionale delle opere di Niccolò Paganini, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1978.

la redazione dell'accompagnamento a nuove composizioni sia per l'esecuzione di opere precedenti, Paganini si adegua al cambiamento di gusto. Quanto abbiamo analizzato ci permette dunque di segnalare una variabilità timbrica tra strumenti accomunati da una sostanziale funzione di sostegno armonico.

Nella produzione paganiniana emerge infine anche l'impiego di particolari organici cameristici in funzione di accompagnamento. Prendiamo come base il quartetto/quintetto d'archi[25] che incontriamo in fonti prevalentemente autografe. Nella versione primitiva de *I Palpiti* questo organico si rivela alternativo o addirittura sovrapponibile a quello di arpa sopra citato[26]; un quartetto/quintetto d'archi o pianoforte, o arpa si ritrova anche nella prima edizione della *Sonata a Preghiera;* un sestetto d'archi formato da due violini, due viole, un violoncello e un contrabbasso - questi ultimi in parti separate - è previsto nell'accompagnamento alla *Versione «A»* della *Sonata a movimento perpetuo,* mentre per la *Versione «B»,* oltre ad un accompagnamento pianistico, è prescritto un organico nel quale alle due viole, al violoncello e al contrabbasso si unisce un flauto, alternato all'ottavino nella stessa parte[27]. Sempre un sestetto è destinato all'accompagnarnento della *Sonatina e Polacchetta:* qui però Paganini inserisce due clarinetti in si bemolle al posto delle due viole, accanto ai due violini, al violoncello e al contrabbasso. Per la sonata *Maria Luisa,* già dotata di un sostegno di chitarra, era stata ideata una formazione particolare consistente in due violini, viola, violoncello, contrabbasso, due oboi e due corni. Tale accompagnamento, purtroppo perduto, rispecchia un gusto ed una prassi comuni nel primo Ottocento specie tra i compositori attivi tra Milano e Parma[28].

* * *

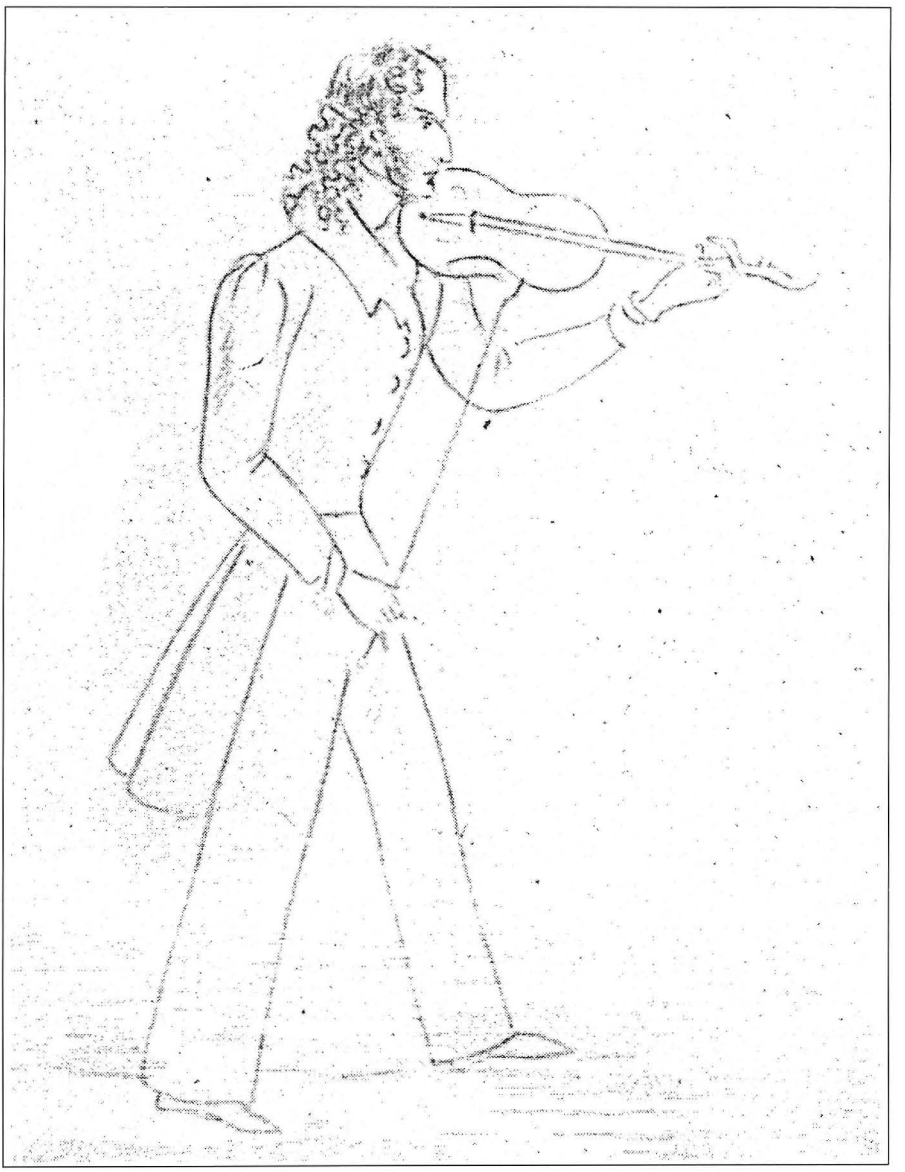
L'individuazione di queste diverse possibilità esecutive, che nascono da precisi suggerimenti o indicazioni paganiniane, permettono oggi come allora di trasferire in piccole sale molte composizioni virtuosistiche per la cui esecu-

---

[25] Cfr. nota 11.
[26] Cfr. l'introduzione a *I Palpiti.*
[27] Cfr. N. PAGANINI, *Quattro Quartetti* cit.
[28] È forse utile segnalare che nell'archivio Sivori è conservato un gruppo di manoscritti per pianoforte e/o quartetto/quintetto d'archi relativi a *O mamma mamma ca* (MENARDI NOGUERA - TERMANINI, *Il ritrovamento* cit., p. 12).

zione sarebbero necessarie grandi orchestre e grandi spazi. In tali esecuzioni cameristiche, nelle quali viene esaltata la trasparenza e l'eleganza della scrittura musicale, si potranno riscoprire aspetti non ancora completamente valorizzati nel panorama dell'arte paganiniana, e percorrendo tale via potranno essere agevolmente superate tutte quelle edizioni nelle quali lo stile paganiniano viene offuscato o distorto: le modifiche della scrittura violinistica, della struttura armonica e formale stravolgono infatti in alcuni casi anche la sostanza musicale. In questa luce acquistano invece oggi rinnovata importanza le operazioni editoriali condotte nel lontano 1851 dall'editore parigino Schonenberger il quale, consapevole dell'importanza delle fonti paganiniane a sua disposizione, preferì rinunciare a pubblicare quando riteneva di poter travisare le intenzioni dell'Autore[29]. Per tale motivo molte delle opere postume (op. 6-14) non furono corredate dell'accompagnamento d'orchestra, ma fornite solo di un attendibile sostegno pianistico.

[29] Cio si è verificato per esempio per la *Sonata movimento perpetuo* dove l'editore preparò la partitura d'orchestra alla quale appose la sigla editoriale «S.N 1806», ma al momento della verifica con la parte solistica annotò «Nul n'allant pas avec le morceau» e rinunciò alla sua pubblicazione (Cfr. *Catalogo* cit., pp. 202- 203, 205). Anche nella partitura delle variazioni su *Non più mesta accanto al fuoco* (M.S. 22) Schonenberger pose la sigla editoriale «S.N. 1807», ma annotò «Ne va pas avec non più mesta».



Disegno di Enela Radziwill - Varsavia 1829 - Museo Nazionale di Varsavia

Philippe Borer

PAGANINI AND THE PHILOSOPHY OF THE VIOLIN

(continued from Quaderno 10)

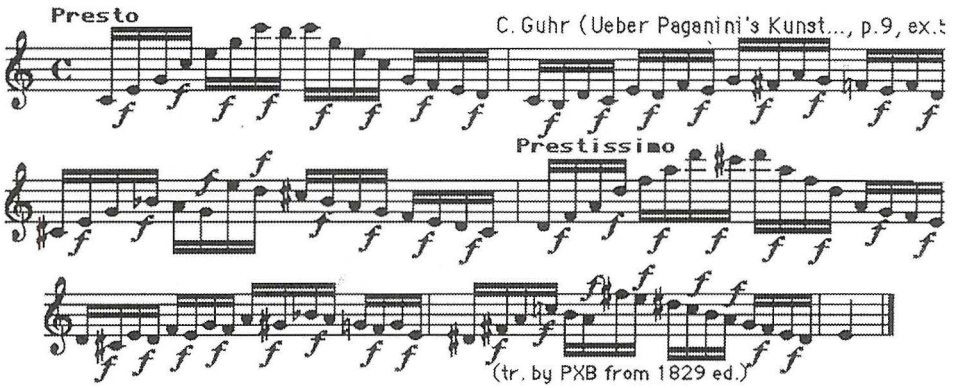
4. Tempo flustuation

Contemporary reports invariably mentioned Paganini's rigorous time-keeplng:

> "...Even in the most difficult passages, he does not tamper with the meter. Much in contrast to most of the great instrumentalists who resort to the expedient of complacent time-keeping, never does he push nor drag the tempo to facilitate the execution. Faithful to the most rigorous proportions, he never strays, and does nothing outside the value of the meter. This law which he observes intuitively, as it were, far from stifling his verve, gives it poise and fresh vitality.
> The precision which he brings to the strict observance of the beat manifests itself in the quality of his sound, which he renders as pure as gold."[1] [trl.PXB]

[1] Il n'est point de passage si difficile dans lequel il transige avec la mesure; bien différent en ce point de la plupart des grands instrumentistes, qui pensent sauver leur habileté en recourant à l'expédient d'une mesure complaisante, jamais il n'ouvre ni ne serre le mouvement pour faciliter l'exécution. Fidèle aux proportions les plus rigoureuses, il ne s'en écarte pas, et ne fait rien hors de la valeur du temps. Cette loi, qu'il observe comme à son insu, loin d'étouffer sa verve, en régularise au contraire l'essor, en lui donnant une vigueur nouvelle. Cette précision qutil apporte dans la stricte observation de la mesure, on la retrouve dans la qualité du son, qu'il rend pur comme l'or." Imbert de Laphalèque (1830, p.19).

"...He possesses the greatest and most distinct execution in marking the unaccented subdivisions of the beat, in the most rapid tempo *without altering the time:*



[2]

In view of Paganini's original and highly imaginative performing style, this seemingly clockwork precision was a further element of surprise. In a letter to Louis Spohr, Wilhelm Speyer related how Paganini varied the theme of the Rondo of Beethovents Spring Sonata, playing it the second time in artificial harmonics.[3] Later in the same letter, he observed:

Wilhelm Speyer to Louis Spohr, September 17, 1829

"The theme of the Adagio [of the Spring Sonata] he began each time with the upbow, proof that he does not follow the traditional usage. In spite of his many thirty-second and sixty-fourth note embellishments, *I have never in all my life heard anyone play so stristly in time!*"[4] [trl. de Courcy]

---

[2] "Die große Fertigkeit und Deutlichkeit besitzt er in dem Markiren der schlechten Takttheilchen im schnellsten Tempo, ohne Ve1Tuckung des ZeitmaBes." Guhr (1829, p.9).

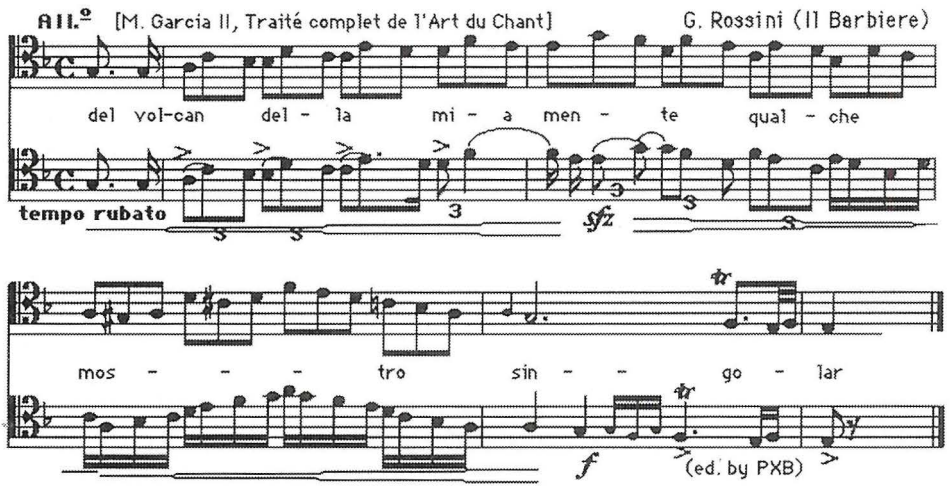
[3] See *Quaderno* 10, October 1998, p.45.

[4] "Das Thema des Adagios begann er jedesmal mit dem Aufstrich, ein Beweis, daß er sich an gewisse eingefuhrte Usancen nicht kehrt. Ungeachtet seiner vielen zweiunddreilßigstel und vierundsechszigstel Verzierungen *habe ich in meinem Leben niemand so streng im Takt spielen hören*" Speyer (1829, p. 103) (the emphasis is mine).

Tempo rubato applied by phrase

The importance that Paganini attached to strict time-keeping is reflected in tempo indications such as *Largo con precisione* (Sonata for violin and guitar, op.2, N°6), or *Adagio tenuto, con precisione* (Quartet for violin, viola, guitar and 'cello N°12), etc. However, Paganini's precision probably had little to do with mere mechanical regularity. In a most enlightening passage of his Traité complet de l'Art du Chant, Manuel Garcia[5] gave evidence that Paganini was, in fact. an expert in the kind of tempo fluctuation well kno wn in the Italian operatic tradition:

> "...Two artists of a very different kind, Garcia (my father), and Paganini, excelled in the use of the tempo rubato applied *by phrase*. While the orchestra maintained the tempo regularly, they, on their part, abandoned themselves to their inspiration to rejoin with the bass only at the moment the harmony would change, or else at the very end of the phrase. But this requires above all an exquisite feeling of the *rhythm* and an imperturbable poise. One can scarcely use such a procedure except in passages where the harmony is stable, or slightly varied... nevertheless, here is a judicious use of this difficult means:



[6]

[5] Garcia, Manuel Patricio Rodriguez (Manuel Garcia II) (1805-1906). His father, Manuel Garcia I (> Corri >Porpora), was one of the greatest tenors of all times, thoroughly grounded in the performance traditions of the great Italian school.

[6] "Deux artistes d'un genve très - différent, Garcia (mon père) et Paganini, excellaient dans l'emploi du tempo rubato appliqué *par phrase*. Tandis que l'orchestre soutenait régulièrement la mesure, eux, de leur coté, s'abandonnaient à leur inspiration pour ne se rencontrer avec la basse qu'à l'instant où

Kestner's observations

August Kestner (1777-1853), councillor of the Hannover legation and vice president of the Archeological Society in Rome, attended several of Paganini's concerts. He subsequently devoted an entire chapter of his *Römische Studien* to the Genoese master.[7] Kestner, who otherwise could be highly critical of certain aspects of Paganini's performing styles greatly admired his cantabile playing. The following observation also appears to make reference to a very perceptive use of the *tempo rubato*:

> ..."This is one of the most beautiful things I have ever heard, lyrical, played in long sustained strokes of the bow, high in the fifth octave. The highest degree of skill dominated his performance insofar as the master recognised the bar as the basis - covered by the leisurely flow of tones - without ever allowing its structure to come to the surface."[8] [trl. PXB & JHT]

References

Cuno, Franz. "Die École de Garcia, zur Historie der modernen Gesanglehre", in: *Feuillets Suisses de Pédagogie Musicale*, July 1954, pp. 153-159.

Garcia, Manuel. *École de Garcia - Traité complet de l'art du chant en deux parties*, Paris: l'Auteur, 1847 / R Genève: Minkoff, 1985.

Guhr, Karl. *Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung uber das Flageolettspiel in einfachen und Doppeltönen*, Mainz: B. Schottts Sohnen, 1829.

Imbert de Laphalèque, George. *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, Paris: Guyot, 1830.

Kestner, August, *Römische Studien*, Berlin: Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1850.

Speyer, Edward, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist 1790-1878. Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen dargestellt von seinem jüngsten Sohn*, Munchen: Drei Masken Verlag, 1925.

---

l'accord changeait, ou bien à la fin meme de la phrase. Mais ce moyen exige avant tout un sentiment exquis du rhythme et un aplomb imperturbable. On ne peut guère employer un pareil procédé que dans les passages où l'harmonie est stable ou légèrement variée. Hors ces exceptions, il paraitrait singulièrement dur à l'oreille et présenterait de grandes difficultés à l'exécutant. Voici toutefois une application heureuse de ce moyen difficile: " Garcia (1847, part II, p. 25).

[7] See also *Qaaderno* 9, October 1997, p. 55.

[8] "Dies war von den schonsten Sachen, die ich jemals gehort habe, gesangvoll, in langen Bogenstrichen in der funften Oktave oben vorgetragen.. Hier herrschte der hochste Grad von gewandter Erfahrung im Vortrag, w orin der Mei ster den Takt, als die v on dem gemachlichen Gange der Töne bedeckte Grundlage anerkennt, ohne seiner Gliederung irgend ein Hervortreten zu erlauben." Kestner (1850, p. 41).

Flavio Menardi Noguera

DUE LETTERE INEDITE DI NICOLO' PAGANINI ALL'IMPRESARIO FRANCESCO SANGUINETI

I discendenti dell'ingegnere Giorgio Finocchio conservano due lettere ed un ritratto a stampa di Nicolò Paganini; riferiscono che questi documenti furono donati al loro avo dal violinista genovese Camillo Sivori, concertista di fama internazionale che di Paganini fu allievo ed amico, in occasione dell'inaugurazione del Civico Teatro di Finalmarina (20.12.1868)

Il teatro era stato progettato dall'ingegnere Finocchio che, pur essendo all'epoca appena ventiseienne, aveva dato prova di notevole maturità professionale, creando una sala elegante per fattura e proporzioni come ancora oggi si può ammirare, e la città rivierasca l'aveva voluto dedicare a Sivori che, tra l'altro, era membro onorario della locale Accademia Filarmonica. Finocchio era un grande appassionato di musica ed anche un buon violoncellista[1] tanto che, il 31 maggio 1873, si esibì nel "suo" teatro nel corso di un "Grande

[1] La famiglia custodisce un bel ritratto di Giorgio Finocchio, il suo violoncello ed altri strumenti musicali, numerosi disegni relativi a importanti progetti a Finale, nella Riviera ed a Genova, non purtroppo le tavole del progetto del Teatro Sivori.

Concerto Vocale ed Instrumentale"[2]. E' verosimile che Sivori, che possedeva numerosi materiali paganiniani[3], decidesse di ringraziare il progettista del teatro facendogli un omaggio prezioso nel nome del suo grande maestro.

Le lettere in questione, fino ad oggi inedite, risalgono al periodo in cui Paganini soggiornò a Parma (20 settembre 1835 - 12 luglio 1836) e venne incaricato dalla duchessa Maria Luigia della riorganizzazione dell'orchestra ducale. Furono mesi di grande impegno per il virtuoso ("nulla muove senza mio consiglio" scriveva con un certo orgoglio all'amico Germi il 5 gennaio 1836) ma le sue proposte innovative e di respiro internazionale finirono per urtare i cortigiani locali, ed il suo progetto venne ben presto archiviato.

Entrambe le lettere sono indirizzate a Francesco Sanguineti da Ceriana (1802-1874), che proprio nel 1835 era succeduto a Michele Canzio come impresario del Teatro Carlo Felice[4], ed hanno lo scopo di raccomandare degli artisti.

Nel primo caso si tratta del mezzosoprano Adelaide Schiazzetti (1802-?), citata a volte come Schiassetti o Schiasetti, figlia del generale Fortunato. Stendhal, scrivendo ad Adolphe de Mareste il 30 agosto 1820, ne tesseva l'elogio in questi termini: "... elle fait ce qu'elle veut de sa voix... Elle *sait* trente opéras, le meilleurs qu'elle a chantés, toujours le premier rôle ... Vous aurez un contr'alto avec des cordes hautes, une espèce de baryton femelle". Attiva per molti anni a Monaco di Baviera dal 1818, la Schiazzetti fu scritturata nel 1824 dal Théâtre des Italiens, riscuotendo successo come interprete rossiniana. Nella stagione 1834-35 era impegnata presso il Teatro Eretenio di Vicenza [5]. La conoscenza di Paganini risaliva almeno al 1829; la Schiazzetti infatti è citata insie-

---

[2] Partecipò all'esecuzione di un "Trio su' motivi dell'opera *Ballo in maschera* per piano-forte, violino e violoncello" e di un "Quartetto per istrumenti a corde, su' motivi dell'opera *Parisina*, di Donizetti". La *Gazzetta Finalese* (1.6.1873) recensì la serata in termini lusinghieri: "La serata che iersera ebbe luogo al Teatro Sivori a beneficio dell'Asilo d'Infanzia riuscì splendida per l'esecuzione di diverse parti sia di canto che di pianoforte".

[3] Si vedano: Flavio Menardi Noguera e Stefano Termanini, *Il ritrovamento dell'archivio di Camillo Sivori*, in "Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani" n. 8, ottobre 1996, e il catalogo della mostra *Camillo Sivori, la fama l'immagine*, la musica, Chiesa di S. Pietro - Genova Prà, 16-26 giugno 1999, a cura di Stefano Termanini.

[4] Vi sarebbe rimasto per diciannove anni. Sanguineti resse anche per qualche tempo la carica di direttore dell'Istituto di Musica (1849-50) e fu fondatore del Teatro Paganini (1955).

[5] Queste notizie sono tratte da: *Gioachino Rossini, Lettere e documenti, volume I, 29 febbraio 1792 - 17 marzo 1822*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Fondazione Rossini Pesaro, 1992, p. 321. La Schiazzetti è anche ricordata in: K. J. Kutsch / Leo Riemens, *Großes Sängerlexicon*, Bern und Stuttgart, 1987, II, p. 2624.

me ad altri artisti in una lettera del violinista da Berlino del 9 marzo, indirizzata al Sig.r Moschetti[6]. La relazione, che coinvolgeva anche la sorella della cantante, non si interruppe come dimostrano altre due lettere di Paganini, scritte da Nizza e indirizzate all'amico Giovan Battista Giordano di Genova, in cui vengono citate le "Signore Schiassetti"; la prima è datata 19.12.1839, la seconda è l'ultima lettera conosciuta del violinista (12.5.1840) e recita testualmente:

"Oh! quante scuse avrei da fare a quelle amabilissime Signore Schiassetti... Per non aver ancora riscontrato una loro graziosissima lettera. Ma perdoneranno ad una tal mancanza, conoscendo la bontà che hanno per me. Riveritemele cordialmente e "datemi" le loro notizie"[7].

Gentilmente, Edward Neill ci ha segnalato una lettera delle sorelle Schiassetti indirizzata a Paganini, datata "S. Vito 7 gennaio 1840", che potrebbe essere proprio la "graziosissima lettera" citata. In questa missiva le sorelle ringraziano "per le care righe che si degnò di scrivermi" e, dopo alcune notizie di carattere musicale, nell'invitarlo a Nervi, si lamentano che Paganini non suoni più per loro la chitarra.

Nel secondo caso si tratta del compositore Luigi Savi (1803-1842), figlio e allievo del padre Alfonso (1773-1847), a sua volta compositore e violoncellista che aveva studiato con quel Gaspare Ghiretti (1754-1797) che figura tra i maestri di Paganini. Tra le opere di Luigi Savi, "tutte favorevolmente accolte e ripetute in parecchi teatri"[8], si ricordano: *Il Cid* (1834), *Caterina di Cleves* (1838), *Adelson e Salvini* (1839) e *l'Avaro, ovvero Un episodio del S. Michele,* su libretto di Felice Romani, rappresentato presso il Teatro Carlo Felice di Genova il 24 ottobre 1840. Possiamo dunque immaginare che, in qualche modo, la "raccomandazione" di Paganini abbia avuto qualche effetto. Savi scrisse anche musica strumentale: svariati pezzi per pianoforte, quattro quartetti per archi e un *Quintetto per due violini, viola, violoncello e contrabbasso dedicato al Barone N. Paganini*, eseguito per la prima volta il 20 marzo 1836 a Parma, in casa del Conte Stefano Sanvitale (tra gli esecutori Antonio Bazzini).

"Il Savi ed il Bazzini ebbero un grande elogio ed il più lusinghiero - scri-

---

[6] Edward Neill, *Nicolò Paganini registro di lettere 1829*, Genova, p. 32.
[7] Edward Neill, *Paganini Epistolario*, Genova, 1982, p. 311.
[8] Carlo Schmidl, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano, 1926, II, p. 454.
[9] "Gazzetta di Parma" del 2 aprile 1836, citata in: Arturo Codignola, *Paganini Intimo*, Genova, 1935, p. 465.

veva la *Gazzetta di Parma* - e che dimostra quanto sia il merito di entrambi, allorché il Paganini, che li onorò di sua presenza, fece vivissimo applauso ad essi"[9].

Ecco il testo delle lettere trascritto senza correzioni (le sottolineature sono nell'originale):

"Parma / Li 27 8bre 1835 / Nicolo Paganini / R.° li 31 d.° All'Ill.mo Sig.r C.re C.mo / Il S.r Francesco Sanguineti / Impresario di Teatri / Genova" [timbro in inchiostro rosso: Parma]

Parma li 27 8bre 1835

Gentiliss.mo S.r Francesco
Mi fu gratissimo l'annunzio essere V.S. rimasto l'Impresario del Teatro Carlo Felice e devo con tutta sincerità ringraziarla della sollecitudine con cui si è compiacciuto communicarmi tale notizia. Io sono persuaso come vivamente desidero che colla sua attività e prudenza, e con i consigli e suggerimenti del suo bravo Zio disimpegnerà Ella codesta difficile Impresa a traverso degli ostacoli che le circostanze che tempi e la qualità degl'uomini presentano.
Recandomi in Milano esplorerò per riguardo ai virtuosi di canto ciò che potrebbe convenire al Sua Impresa, ne la farò sfuggire occasione alcuna senza tenerne conto e darne a V. S. avvertimento anche prendere le Sue misure. Evvi presentemente in Milano la virtuosa S.ra Schiazzetti che da varii anni era stabilita in Dresda: questa è un mezzo soprano di buona scuola, e quantunque non sia forse per propporsi per prima donna di canto nella circostanza del primo debut della Sua Impresa pure io la pongo in vista di V. S. avendo essa nelle ultime sue opere cantato il Torquato Tasso, come Eleonora, la Sonnambula come Amina, I Capuleti come Romeo, l'Otello come Desdemona, il Crociato come Armando, Nina pazza del P. Copola come Nino[10].
Nel caso che questo soggetto potesse convenire alla Sua Impresa devo avvertirla di diriggersi direttamente alla med.a S.ra Schiazzetti lasciando da parte i sensali anche per torna conto.
Porga i miei distinti saluti al Suo Sig.r Zio, mi conservi la sua benevolenza, e gradisca i sentimenti della mia distinta stima.

Paganini.

"Parma / Sig.e e C.e Nicolò Paganini / Li 17 Mag.o 1836 R.° li 2/ d.° / All'Ill.mo Signore / Il Sig. Francesco Sanguineti / Impresario dei Teatri di Genova" [timbro in inchiostro rosso: Parma 20 maggio]

Parma 17 Maggio 1836

Pregiat.mo Signore
Nella lusinga che V.S. ormai sia di ritorno in patria, dopo aver con piacere visitata Venezia, ove senza dubbio avrà conosciuto e s[alutato] da parte mia il Conte Vendramin[11], mi prendo la libertà di dirigerle la presente collo scopo di raccoman-

[10] Si tratta delle seguenti opere: *Torquato Tasso* (1833) di Donizetti, *La Sonnambula* (1831) e *I Capuleti ed i Montecchi* (1830) di Bellini, *Otello* (1816) di Rossini, *Il crociato in Egitto* (1824) di Meyerbeer, *Nina pazza per amore* (1835) di Pietro Antonio Coppola.
[11] Famiglia di nobili che per oltre 250 anni fu proprietaria del Teatro di S. Luca in Venezia.

darle il Parmigiano Maestro Luigi Savi nel caso assai probabile che Le occorresse di fare scrivere qualche opera.
E' questi un giovine ben distinto fra i nuovi Maestri che io attesto in pari circostanza di ciò incaricherei, è inoltre persona educatissima, di niuna pretesa, e che sarebbe contento del basta vivere. V. S. nello scorso carnevale ne intese un bel pezzo a tre in questo Teatro ed avendomi egli stesso pregato di raccomandarglielo, prego la sua gentilezza di farmi tenere un suo grazioso riscontro onde provare al mio raccomandato tutto il mio impegno.
Relegato finora in Parma dallo stato di mia salute, spero di potermene allontanare fra poco in un momento di tregua per portarmi a Torino ove potrebbe dirigermi la risposta posta e restante.
Io non ometterò premure ed indagini per poterle suggerire cosa che possa essere di utilità alla sua impresa. Mi continui la sua amicizia, faccia gradire i miei complimenti al suo zio Giacomo, e mi creda con piena stima

L'aff.mo Suo N. Paganini

Una bella immagine di C.Sivori giovane recentemente pubblicata per la prima volta (dall'Album appartenuto a Camillo Sivori, proprietà degli Eredi Sivori)

Gérard Thomas-Baruet

À LA DECOUVERTE DE CAMILLO SIVOR1

Le 19 février 1894 disparaît Camillo Sivori, aú terme d'une carrière lors de laquelle il aura donné neuf cents concerts en ne comptant que l'Europe. Celui que Paganini considérait comme son unique élève tombe alors rapidement dans un oubli aussi injuste que quasi total. Vers 1910 ses Romances sans paroles n° 1 et 2 seront encore enregistrées par trois fois sur disques 78 tours et de rares apprentis violonistes travailleront de loin en loin ses douze Etudes-Caprices. C'est tout.

L'année 1994 est celle de l'espoir. Tout d'abord pour le centenaire de la mort de leur ancetre les héritiers Sivori permettent d'accéder à leurs archives. Puis, avec des partitions exhumées de diverses bibliothèques, la firme Dynamic grave un premier disque. Je vous avoue que peu avant l'enregistrement de ce CD je ne comprenais pas très bien l'enthousiasme de Bruno Pignata qui en assurait la partie de violon et ce n'est qu'après son audition que j'ai réalisé.

Flavio Menardi Noguera me demande alors de chercher à Paris ce qui existe sur Sivori. Notre homme était Génois mais n'oublions pas qutil avait élu domicile dans notre capitale, port d'attache où il revenait entre deux tournées. Si la Bibliothèque Nationale de France nous a permis de compléter en partie notre capital de partitions, je n'ai absolument rien tiré des trois cent cinquante

personnes ou établissements contactés. L'héritier violonistique de Paganini était quasiment oublié. Il faut considérer qu'en France, la moitié des jeunes violonistes ne connait pas ses caprices, le seul ouvrage encore édité. Quant aux ainés ils ignorent totalement qu'il a écrit d'autres choses et que il était un pionnier de la fantaisie sur des opéras.

Sivori est donc presque totalement à découvrir et un énorrne travail est à faire dans plusieurs domaines.

I1 faut faire jouer cette musique et bien entendu il faut avoir des partitions et encore qu'elles soient lisibles. Les photocopies sont dans un état tel qu'il faut les reprendre. Les hampes des notes sont quasiment disparues, le centre des notes est effacé tant et si bien que les noires sont devenues des blanches et parfois d'immenses taches noires, dues à la couleur du papier et la qualité des photocopies en noir et blanc rendent la lecture encore plus difficile. Si la première et la dernière ligne des portées est lisible, les trois lignes intermédiaires sont souvent effacées. La pire difficulté réside dans le fait que leur déformation empeche de les retracer à la règle. Il y a donc à faire d'urgence un travail de sauvegarde et dans un premier temps je reconstitue les Romances sans paroles n° l et n° 2. Je dois procéder à la plume car à l'époque je n'ai pas encore de logiciel de musique. Je retrouve l'enthousiasme de Bruno Pignata chez la jeune Amanda Favier à qui je les présente. A la lecture des partitions elle exclame: "C'est une musique formidable et je veux la jouer le plus tôt possible". Elle en fera la (re)création en France. Ce n'est qu'un modeste début et il faut aller beaucoup plus loin. Je propose à Gaetane Prouvost, alors professeur au Conservatoire de Paris avec Régis Pasquier, non seulement les Romances, mais tout ce qui a été enregistré sur le CD de Dynamic. Le patient travail est plus ample car par exemple le Trouvère présente 27 pages qu'il faut recalligraphier comme le faisait les copistes d'autrefois. Mais la récompense est au bout du chemin avec un premier concert, le 13 mai 1998, lors duquel on entendra 7 oeuvres, soit 45 minutes de Sivori, ce qui ne s'est jamais produit depuis le début du siècle.

La Cité de la Musique me contacte car une exposition Vuillaume est prévue à partir du 25 octobre. Le violon de Sivori, copie de celui de Paganini par le luthier français est convoité. Malheureusement l'accord entre les autorités italiennes et françaises ne peut se faire et le concert que j'avais tant espéré avec les deux violons n'aura pas lieu. Cependant les deux Romances et le Trouvère sont donnés par Gérard Poulet, premier Prix Paganini 1956, également ravi par ces pages. La prestation n'est pas des moindres.

On peut dire que à la simple lecture de cette musique les violonistes sont immédiatement conquis. Quand Amanda Favier a présenté les deux Romances en Suisse à son professcur Igor Ozim, il s'est immédiatement mis au piano pour les jouer avec elle et il a obtenu que l'une d'elle soit mise en épreuve imposée, en septembre 1999 au Concours international de Cologne.

Désormais équipé. en informatique, j'ai décidé de reprendre toutes les partitions pour en faire une sorte d'édition Sivori dans le but de les déposer à la Bibliothèque Nationale de France. Onze partitions, ont été remises le 9 juin 1998 (neuf autres sont prêtes ou en cours). Les huit ébauches ont été également rédigées au propre. Avec les éditions qui seront faites par les professionnels la sauvegarde sera assurée.

La récolte faite en Italie, à Paris et dans des bibliothèques d'autres pays nécessite alors des comparaisons avec le fond Sivori. Le travail est long et difficile car nous butons sur des problèmes techniques - le fonds est difficilement accessible , la disponibilité des uns ne concorde pas avec celle des autres - la situation géographique est axée sur Genes, Finale et Paris. D'autre part les deux tiers des partitions ne sont pas numérotées et il y a des doublons comme par exemple l'opus 30 attribué deux fois ("Dors mon enfant" et "Norma"). Une nouvelle numérotation s'impose d'autant plus que nous avons à ce jour répertorié soixante sept ouvrages, huit ébauches, trois oeuvres perdues et cinq douteuses. Dans un premier temps une datation a pu ètre faite pour la presque totalité des œuvres. Ainsi que Maria Rosa Moretti et Anna Sorrento ont réalisé leur catalogue M.S. pour le Maitre, Paganini, nous avons décidé de procéder de manière semblable pour l'élève, Sivori. Le sigle retenu est T.M., du nom des protagonistes Gérard Thomas-Baruet et Flavio Menardi Noguera.

La série commençant à T.M. I concerne les compositions complètes.

T.M. 30 l est réservée aux ébauches, dédicaces, etc...

T.M. 401 aux ccuvres totalement perdues

T.M. 501 aux pages douteuses.

Par ordre alphabétique ce catalogue indique pour chaque référence:

Le titre

L'instrumentation

La tonalité - la datation

Les premières mesures de l'ouvrage ou de chaque mouvement

La dédicace

Le rappel du tempo (ou les tempi)

Le manuscrit

Les remarques éventuelles

Les éditions musicales et discographiques

Employer le "T.M." est relativement facile puisque presque rien ne subsiste mais l'édition d'un catalogue n'est qu'un projet. N'oublions pas que la réalisation de la discographie de Paganini, plus importante il est vrai, a nécessité huit années de recherches et de travail. Le concours de bonnes volontés me sera nécessaire pour cette découverte de Sivori.

DOUZE Etudes-CAPRICES **T.M. 42**

pour violon

Tonalités : voir page suivante.

Datation : année 1860.

1 - Allegretto scherzando

mf avec élégance *dolce* *rfz* *dolce*

75 mesures

2 - Moderato

ligne mélodique très expressive

mf

ben legato

84 mesures

3 - Allegro

Avec un mécanisme ferme et souple

dolce *mf* *dolce*

49 mesures

4 - Allegro scherzando

Très rythmé, en vibrant les notes longues

mf

88 mesures

5 - Andante religioso

cresc.

71 mesures

6 - Allegro moderato

mf

78 mesures

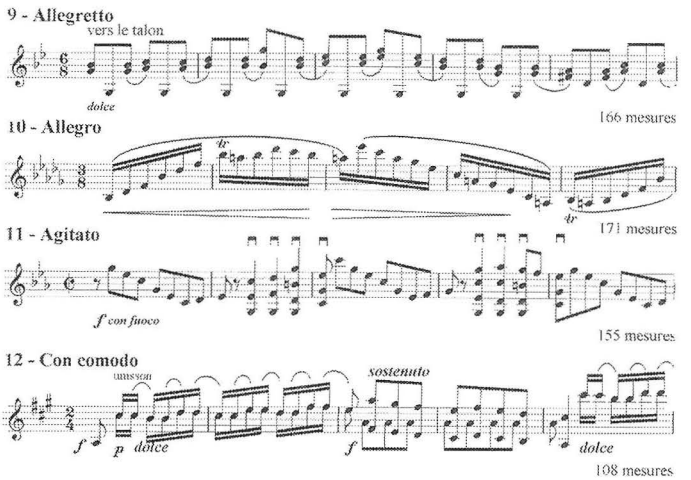
7 - Cantabile

f *pizz.* *p* *arco*

52 mesures

8 - Maestoso (Tempo di marcia)

94 mesures



Dédicace: à mon Ami H. Léonard

Manuscrit: n'a pas été retrouvé à ce jour ni dans les archives Sivori ni dans celles de l'éditeur Leduc.

Tempi:
I - ut majeur, allegretto scherzando.
2 - sol majeur, moderato.
3 - mi bémol majeur, allegro.
4 - fa majeur, allegro scherzando.
5 - si bémol majeur, andante religioso.
6 - sol majeur, allegro moderato.
7 - la mineur, cantabile.
8 - ré majeur, maestoso (tempo di marcia).
9 - sol mineur, allegretto.
10 - si bémol mineur, allegro.
11 - ut mineur, agitato.
12 - la majeur, con comodo.

Remarque: l'édition Leduc indique un n° d'op 25 et mentionne par erreur "G." Sivori.

Editions: Alphonse Leduc, Paris, 1880, A.L. 6103 - BNF, cotes Vml S.6973 - K. 6078 et L. 8914.
aucune édition discogrtaphique intégrale n'a été réalisée à ce jour.
édition partielle
SIAE 1994 MC 19/2 CD Caprices n° 4 - 7 - 8 Coco

Andante religioso - reprise du caprice n° 5; pour violon & orgue ou pour violon et quatuor d'archets

Manuscrit: archives Sivori.

Editions: violon & orgue: Carara, Bergamo 1995, 4189.
violon & orgue: Ed. Sivori, G.T.B. 1998-27 - BNF, d.l. 09.1998, cote...
violon & quatuor: aucune.
aucune.

Adagio pour violon seul - version simplifiée du caprice n° 7

Manuscrit: n'a pas été retrouvé à ce jour.

Editions: Edition anonyme, sans cotage - BNF, cote K. 6081.
Ed. Sivori, G.T.B. 1998-28 - BNF, d.l. 09.1998, cote...
aucune.

Stefano Termanini

ALCUNE NOTE SULL' EPISTOLARIO DI CAMILLO SIVORI

Le lettere che Camillo Sivori scrisse alla famiglia durante l'amplissimo arco della propria carriera (dal 1827 al 1893) sono state conservate dagli stessi destinatari, quindi dagli Eredi, e formano un *corpus* sufficientemente privo di soluzioni di continuità di oltre settecento pezzi. Questo epistolario è dunque, già per estensione e per compattezza, un documento straordinario, ricco di precise informazioni biografiche.

Il rapporto tra scrivente e destinatari si riflette in misura considerevole sulla tipologia della scrittura, sempre corrente, talvolta non molto sorvegliata. Poiché mancano completamente le lettere che i famigliari inviavano a Camillo Sivori e si conservano soltanto quelle con cui egli – o chi di volta in volta gli fece da accompagnatore e segretario – narrava dei propri incontri e successi rispondendo loro o assecondando le diverse aspettative, è difficile stabilire quanto la scrittura si modellasse su precise richieste di informazioni, sulla curiosità o sulla premura dimostrata dagli interlocutori circa questo o quell'argomento. Non ci si stupisce, peraltro, di trovare, accanto alle descrizioni di sale teatrali, di concerti e ricevimenti (quelli più eleganti e formali e le riunioni tra amici), un fondale di vicende quotidiane, di arrivi e di partenze, di commenti, spesso amabili ma talora pungenti, sulle compagnie e le frequentazioni o, più semplicemente, sul clima. I due aspetti – la quotidianità e l'ufficialità – si

coniugano perfettamente nelle lettere degli ultimi anni, che fanno da specchio a un Sivori ormai abbastanza anziano eppure ancora in piena attività e lasciano trapelare il suo carattere frontale e – non si fa fatica ad accorgersene – il suo attaccamento alla vita.

Procedere alla periodizzazione dell'epistolario *ad familiares* di Camillo Sivori non è difficile, ma l'operazione si giustifica se consegue da una periodizzazione biografica, tenendo conto delle grandi *tournées* attraverso le quali la carriera del musicista si sviluppò. A questo fattore si aggiunge, peraltro, la presenza di destinatari diversi, pur compresi nello stesso ambito famigliare. Nelle lettere degli ultimi anni il nipote Federico sembra esser diventato il più diretto e assiduo interlocutore di Camillo Sivori. È, dunque, il nucleo famigliare del defunto fratello Fortunato, "il mio amato e compianto Fortunato"[1], a essere privilegiato nella corrispondenza rimasta degli ultimi anni. Le lettere inviate alla nipote Maria e quelle inviate a Federico, figli di Fortunato, furono divise, a quanto pare con una certa approssimazione, tra i rispettivi discendenti e sono in gran parte conservate (presso due diversi rami della famiglia)[2]. Trovano ampie conferme dalla lettura di queste pagine le descrizioni che i biografi ottocenteschi fecero del temperamento del musicista genovese, che, colto nella sua misura quotidiana, si dimostra sempre affabile, cortese, amante degli intrattenimenti semplici e della conversazione spiritosa e gioviale. La semplicità e la praticità delle descrizioni che Sivori dà di se stesso nelle lettere alla famiglia si trovano d'accordo con l'orgoglio addirittura urgente di rendere partecipi gli altri dei propri successi o di raccontare del favore ottenuto presso qualche principe o potente. Le lettere consentono, dunque, una ricostruzione piuttosto puntuale (salvo le poche lacune dell'epistolario) della biografia del musicista. È lecito dubitare, tuttavia, che questo sia il più alto risultato raggiungibile attraverso lo studio dell'epistolario sivoriano: in quanto a documentazione, forse anche a precisione cronologica, i periodici del tempo sono probabilmente una fonte di informazioni più ricca dell'epistolario. Come autobio-

---

[1] Come si legge nella lettera inviata a Federico da Parigi il 7 febbraio 1886.

[2] Numerose lettere inviate ai nipoti Maria e Federico sono state pubblicate in appendice alla monografia di Flavio MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche*, Graphos Ed., Genova, 1991 (appendice 3, pp. 245-96). Si osserva che la parte dell'epistolario famigliare ivi pubblicata si arricchisce notevolmente, in qualche caso con integrazioni e suture pressoché perfette, con le lettere ritrovate nel 1994 nell'Archivio Sivori (cfr. F. MENARDI NOGUERA, S. TERMANINI, *Il ritrovamento dell'Archivio di Camillo Sivori*, in "Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani", Civico Istituto di Studi Paganiniani, 8 (1996), pp. 5-26). Nel presente contributo si tenta un commento dell'ultima sezione di questo gruppo di lettere inedite.

grafia filtrata attraverso lo schermo traslucido del racconto ai famigliari, l'epistolario – e le lettere degli ultimi anni che in questo studio si propongono come banco di prova – consente di ordinare gli eventi secondo un'ideale gerarchia che rifletta il valore assegnato ai fatti narrati da chi, dopo averli vissuti, li descrive. Prendendo come evento di riferimento il cambiamento di destinatario (dai fratelli, Nicolino sopra tutti, a Federico, il nipote) si separano dall'ampio epistolario, come *corpus* omogeneo, le lettere degli anni 1886-93. Di queste si può tentare una lettura trasversale, soltanto documentaria, riscrivendone gli eventi, ordinati secondo una direttrice cronologica, per dare corpo in seguito a qualche altra considerazione.

L'epistolario come repertorio di fatti. Visite e concerti degli ultimi anni secondo l'"autobiografia" delle lettere.

Al principio del *1886* Camillo Sivori pare in piena attività: nel gennaio è a Monte Carlo, ove entra in trattativa per due concerti da tenere nel seguente aprile. Prevede, peraltro, che nel marzo sarà a Napoli. Nella seconda metà di gennaio, intanto, si trasferisce a Parigi, dove ascolta J. Joachim, insieme all'amico Léonard, rimanendone non del tutto soddisfatto. Ai primi di febbraio è ancora a Parigi, dove suona in alcune occasioni e anche per aiutare l'amico Guion di Sèvres. Nel marzo, quando gli accordi con Napoli sono ormai presi per le "sedute di musica classica", Sivori annuncia che passerà da Genova. A Napoli suona alla Società Filarmonica e in tutte le comparizioni in pubblico ottiene enorme successo. Incontra il violinista Thomson, che egli sospetta voglia osteggiarlo, e Bottesini. Nell'aprile si reca, secondo i progetti, a Monte Carlo, ove suona la domenica di Pasqua. Nel maggio torna a Parigi passando per Torino e per Chalon, dove ritrova l'amico Pernet Jouffroy. A Parigi suona al Trocadero e conosce Luis Pasteur, mentre con l'estate si reca a Nogent-sur-Marne, presso l'amico Michel, quindi a Sèvres dall'amico Guion, per poi andare a far visita a Léonard a Maisons-Laffitte (dove si trova anche, molto malato, l'amico Bonjour, ripetutamente citato nelle lettere, con pena per la sua sofferenza[3]). Trascorre, probabilmente tra il luglio e l'agosto, anche una deci-

[3] Questo amico di Camillo Sivori, Abel Bonjour, morì di malattia nello stesso 1886. Nel 1887 Sivori scriveva di aver ricevuto dalla famiglia Bonjour, in segno di ricordo, un orologio d'oro con il proprio nome inciso. Secondo le notizie che si ricavano dalle lettere, Bonjour aveva una villa di campagna a

na di giorni nel castello della famiglia Stern, dove torna in ottobre. Nuovamente a Parigi, conosce senza entusiasmo il violinista Larosa, che tuttavia aiuta, e progetta altri viaggi a Napoli e in Sicilia mentre, sul finire del novembre, quando già pensa di rientrare a Genova per il Natale, si preoccupa per un'epidemia di colera ivi scoppiata.

Nel febbraio del *1887* Sivori è a Milano, da dove commenta la soppressione della replica di un'opera di Verdi (non ne cita il nome, dandolo per noto, ma si tratta dell'*Otello*) cui numerosi melomani e musicisti speravano di poter assistere. Egli, tuttavia, è presente alla prima, seduto nel palco stesso di "Madama Verdi". L'opera gli pare subito lontana dal consueto stile compositivo verdiano. Incontra Verdi, ma un'indisposizione gli impedisce di partecipare a una "grande colazione di 112 persone offerta da Ricordi". Torna a Genova. Nel maggio è a Firenze (per le celebrazioni rossiniane) dove esegue proprie composizioni e ottiene un dono prezioso; spera di suonare alla corte e frequenta intanto la buona società fino a che un'indisposizione (per curare la quale i medici gli prescrivono "vari giorni di riposo") lo costringe a fermarsi. Comincia a soffrire di quella "soffocazione" che lo tormenterà negli ultimi anni sul volgere dell'estate e durante i mesi estivi. A giugno torna a Parigi dove suona ed è molto richiesto da amici, conoscenti e ammiratori cui va, come di consueto in questa stagione, a fare visita. Parte quindi per St. Gratien, non lontano da Parigi, dove è ospite degli amici Hayem e Klotz e riceve un invito a pranzo dalla principessa Mathilde, "cugina del fù Imperatore Napoleone III". Spera inoltre che l'imperatore del Brasile, tornando da Baden Baden, lo mandi a chiamare come gli ha annunciato durante un'udienza a Parigi. Nell'ottobre va a suonare al palazzo del "Signor Auban Möet (quello del Champagne)" e viene chiamato dall'imperatore del Brasile, presso il quale esegue proprie composizioni con notevolissimo successo, ricevendone la promessa di una decorazione o altra onorificenza. Si prepara a suonare, il 22 novembre, in una delle maggiori chiese di Parigi, "una gran messa di Gounot" che l'aveva pregato di interpretare un *solo* composto "espressamente" per lui. Verso la metà

Maisons-Laffitte, dove Sivori era spesso invitato. Nel 1884, mentre a Genova si diffondeva un'epidemia di colera, Bonjour si diceva disposto, per premura verso di lui, ad accompagnare Sivori al suo rientro. Il 20.9.1884, scrivendo al fratello Fortunato, Sivori annunciava questa intenzione dell'amico, che descriveva come molto affezionato e "uomo privo affatto di cerimonie, *et tout à fait sans façon*" (dalla lettera di C. Sivori al Fortunato, da Maisons-Laffitte, 20.9.1884, pubblicata in F. MENARDI NOGUERA, op. cit., appendice 3, pp. 283-84).

di novembre, dopo una visita ad Aubau-Möet, scrive da Parigi di essere molto impegnato e si lamenta di non avere mai un momento di riposo. Ma, dopo essere stato a Nantes e aver dato un concerto d'accordo con la locale Società Filarmonica, in prossimità del Natale Sivori torna a Genova.

Nel maggio del *1888*, a Bologna per l'Esposizione Internazionale della Musica, ospitato dall'amico Peruzzi (di cui poi resta scontento), incontra i sovrani e viene chiamato a "verificare se la musica di Paganini è in regola" (6 maggio). In seguito incontra nuovamente la regina e racconta di essere stato invitato a una lussuosa "festa da ballo in onore delle loro maestà" al Club Felsineo. Qui parla lungamente con il re che lo invita a suonare a Roma. Spera di potersi produrre in un grande concerto ai primi di giugno, quando i sovrani torneranno a Bologna e va ospite per qualche giorno da un "antico amico gran signore, e molto affabile", il cavaliere Balestreri, industriale tessile, di cui visita la fabbrica nei pressi di Lucca provandone un certo stupore. Il 31 maggio dà un concerto al Politeama Livornese, mentre ne ha in programma uno per il 18 giugno a Bologna, a cui probabilmente assisteranno i sovrani, in città per la celebrazione del centenario di quella Università. Un concerto si aggiunge tra le due date al "massimo Teatro di Lucca". Dopo il 18 giugno Sivori passa da Genova, ma il 28 di quel mese è già a Parigi, da dove parte per Epernay, ospite di Raoul Chandon che gli ha chiesto di suonare in un concerto privato il 1° luglio. Assistono al concerto oltre 1500 persone. Di ritorno a Parigi, come di consueto invitato da amici e conoscenti, suona al Liceo Luis le Grand (il 19 luglio 1888). Quell'estate il caldo lo fa soffrire molto e lo costringe a rifiutare inviti importanti come quello del principe di Solms, che lo vorrebbe nel suo castello nei pressi di Ems. Cerca rifugio al caldo, che dice soffocante, in campagna, a St. Gratien, ospite della famiglia Hayem. Vi resta fino alla fine di agosto. Va quindi ospite dalla famiglia della vedova Spooner e tra il settembre e i primi d'ottobre è nuovamente a St. Gratien per poi tornare ad Epernay da Raoul Chandon. Ai primi di novembre si reca a Tours, ingaggiato dalla Società Filarmonica per due concerti (il primo dei quali cadde probabilmente il 4 novembre, il secondo il 18) e quindi torna a Parigi, amareggiato dalle notizie di una discordia sorta in famiglia che gli giungono attraverso le lettere dei nipoti. Muore frattanto, a Parigi, Maria Brignole Sale De Ferrari, duchessa di Galliera, e Sivori se ne rammarica. A causa delle discordie famigliari, rinuncia a tornare a Genova per il Natale, mentre nella seconda metà di dicembre si trova a Tours, per la terza volta in quell'anno, ospite dell'amico van Gelder. Qui suona destinando il ricavato del concerto alla sottoscrizione per un monu-

mento a Balzac. Sul finire dell'anno è in trattative per un giro di concerti in Francia e Inghilterra.

Nel gennaio del *1889*, mentre soggiorna a Parigi, Sivori riceve la nomina di "membro della Commissione di Vigilanza del Civico Istituto di Musica", con una lettera formale del Municipio. Spera in un concerto a Monte Carlo nell'aprile venturo, cosicché potrà cogliere dalla vicinanza rispetto a Genova l'occasione propizia per rientrare in famiglia e celebrarvi la Pasqua. Il 15 di febbraio è a Nantes "ingaggiato da quella Società Filarmonica". Pochi giorni dopo rientra a Parigi. Nei mesi primaverili, sempre a Parigi, si mantiene in attività (e suona soprattutto "per concerti di beneficenza"), frequentando, come d'abitudine, gli amici e onorando i numerosi inviti a pranzo. Non si realizza la speranza del concerto a Monte Carlo previsto per l'aprile e Sivori si ferma a Parigi fino all'estate. Qui, ogni domenica, esegue qualche pezzo in formazione quartettistica "dall'amico Guion [a Sèvres], quello che fece fabbricare una gran sala nella sua dimora, chiamandola *Sala Sivori*" (lettera del 15.4.1889), e suona per importanti ricevimenti. Il sindaco di Genova, Castagnola, gli scrive per comunicargli la nomina di "membro della Commissione pel Giubileo di Verdi". Suoi ritratti e un "busto molto rassomigliante" fattogli da "un buono scultore Russo" (lettera del 15.4.1889) saranno messi in mostra forse alla prossima esposizione a Parigi (che Sivori visita nel giugno, traendone grande impressione) o altrove. Tra il giugno e il luglio, a causa di un'indisposizione, si ritira presso la casa di cura "Chez les frères St. Jean de Dieu", a Parigi. Progetta di recarsi in visita, non appena guarito, a Maisons-Laffitte, dall'amico Léonard. Nell'agosto si trova presso M.me Spooner, nel suo castello di Neuilly-sur-Eure, dove suona durante una grande festa il *Carneval di Venezia*. M.me Spooner apre il proprio castello ai paesani e ai contadini, che l'ascoltano con ammirazione insieme agli invitati. Nel settembre è a Maisons-Laffitte presso l'amico Léonard e progetta di recarsi dai coniugi de Sandoz, con cui è in amicizia. Resta ospite di questi, a Miremont, fin verso la metà di ottobre, quindi rientra a Parigi. Nel novembre lo trattengono a Parigi "varii ingaggiamenti", ma il 22 parte per Reims, ove suona "alla Società Filarmonica al loro primo Concerto". Si dice dispiaciuto di non essere stato avvertito della circostanza del giubileo di Verdi perché avrebbe cercato in ogni modo di rientrare in Italia. A Genova torna in dicembre, ritrovando la famiglia per il Natale.

La prima lettera indirizzata al nipote Federico nel *1890* porta la data del 5 settembre, spedita da Voltaggio, dove Sivori aveva soggiornato durante l'estate dopo un inverno e una primavera trascorse a Genova (dove, si sa dalle cro-

nache, aveva suonato ripetutamente e con grande successo[4]). Al principio di settembre torna sulla propria decisione di trascorrere un periodo presso gli amici de Sandoz; a Voltaggio, peraltro, si trova a suo perfetto agio e il clima gli pare benefico alla salute. In autunno va in Monferrato, a Salabue, ospite nella villa dei "Signori Mojou", ma spera di rientrare a Genova per la vendemmia presso Antonio Sturla, cui vorrebbe prendere parte. Così fa e, nel novembre, prima di tornare a Parigi, dove rincontra numerosi amici e conoscenti, ma prova insofferenza per il clima, va a trovare la nipote Maria. Pochi giorni prima di Natale torna a Genova.

Nel marzo del *1891*, a Roma, Sivori suona alla corte dei Savoia, ancorché un lutto gli faccia temere, sulle prime, che si decida di sospendere o rimandare *sine die* il suo concerto. Il 16 marzo esegue alcuni pezzi, con grande successo, alla presenza della regina Margherita di Savoia; gli si chiede di tornare ancora due giorni dopo, ma non si sa se questa udienza abbia luogo. È certamente ricevuto dalla regina il 23 marzo. In quella circostanza suona alcune sue composizioni ("il mio Cantabile, e le mie due Romanze") e accompagna sul violino il canto della regina ("Ha una voce giusta, e canta con sentimento"). Si trattiene a Roma fino alla sera del sabato prima di Pasqua, poiché prevede di essere ricevuto dal re Umberto I. Il 25 marzo ottiene, secondo l'usanza, un ricordo da parte della regina: un anello con tre pietre. La ringrazia facendole pervenire un proprio ritratto fotografico dedicato. L'epistolario riprende nel giugno del 1891, da quando, cioè Camillo Sivori, dopo aver trascorso la prima parte dell'anno a Genova, accetta l'invito dei de Sandoz. Sta in loro compagnia (ma non è, come appunto si lamenta, una compagnia molto allegra) fino al 25 giugno, a Villa Franel, e acconsente a dare un concerto per beneficenza. Torna quindi a Genova per ottemperare a una promessa fatta al marchese Giulio Negrone. Gli ultimi giorni di giugno va infatti a suonare nella sua villa di Prà (oggi Genova-Prà). Nel luglio, accompagnato da Bossola, è ospite nella splendida villa di Alfredo Brian, a Felino, nei pressi di Parma. Qui viene festeggiato con molto affetto nella circostanza del suo onomastico e durante l'intero periodo del soggiorno. Continua a interessarsi, tuttavia, ai fatti di famiglia, volendo restare aggiornato anche sui particolari e raccontando per esteso tutto ciò che lo riguarda. In agosto rientra a Genova, ma l'epistolario riprende nel

[4] Cfr. F. MENARDI NOGUERA, op. cit., p. 173.

novembre di quell'anno, quando Sivori si reca a Parigi. Le visite e gli inviti sono numerosi, ma il clima della capitale francese, che egli confronta con quello di Genova, gli è sgradito. Dispone per l'invio a Genova del proprio pianoforte preferito. La sua salute non è perfetta come in passato. Il 24 dicembre rientra a Genova.

Nell'aprile del *1892*, il 26, dà un concerto a Savona, che si risolve in un successo che egli definisce "colossale", di cui è molto compiaciuto. Trascorre gran parte dell'anno a Genova, ma, per sua caratteristica strutturale, l'epistolario alla famiglia tace completamente intorno a questo periodo. Tra luglio e i primi giorni di settembre è ospite del de Sandoz, nel suo castello di Miremont, in Svizzera, dov'è trattato con ogni riguardo, ma dove, anche, a tratti si annoia.

Nel maggio del *1893* Sivori torna a Parigi, dove si ferma per alcuni mesi. In agosto va a Château-la-Vallière, presso gli amici van Gelder e poi a St. Gratien, ospite di Klotz e Hayem. Appena arrivato a Parigi, nonostante il clima tenda al grigio e al piovoso, Sivori ha l'impressione di averne avuto un vantaggio per la salute e si sente fortificato. L'"abate di Versailles" lo invita a trascorrere alcuni giorni in sua compagnia: è l'abate Szrejter, uno dei cari amici degli ultimi anni di Sivori, cui sono indirizzate alcune tra le lettere più riflessive del musicista[5]. D'altronde, "dopo 18 mesi d'assenza da Parigi", gli impegni cui fare fronte sono numerosi. Il 16 giugno, dunque, Sivori si reca dall'abate di Versailles e pochi giorni dopo si sposta fino a Tours dall'amico van Gelder. Con il sopraggiungere dell'estate, infatti, il calore eccessivo della capitale francese gli pare insopportabile. Va progettando, intanto, di ospitare per qualche giorno a Parigi il nipote Federico, cui mostrerà la città prima di farsi riaccompagnare a Genova. Il soggiorno parigino si protrae dunque più del previsto e nella prima metà di luglio Sivori manifesta l'intenzione (poi non soddisfatta per il sopraggiungere di continue piogge) di recarsi in villeggiatura, ospite dell'amico Klotz a St. Gratien per trovare ristoro al calore eccessivo. Il 28 luglio lascia Parigi per Château-la-Vallière, dove l'amico van Gelder lo ospita con tutti i riguardi. A Parigi dal 12 agosto, Sivori lamenta ancora un persistente malessere e senso di "soffocazione" dovuto al clima afoso. Resta nel frattempo in contatto epistolare con i de Sandoz e con altri che gli scrivono regolarmente. Si accorda con il nipote per il ritorno a Genova, che rimanda alla fine dell'estate. Nella seconda metà d'agosto (e forse già dal 14) si trova a

[5] Cfr. F. MENARDI NOGUERA, op. cit., appendice 3.

St.Gratien dall'amico Klotz. Di qui spedisce, il 21 agosto, l'ultima lettera dell'epistolario famigliare. Vi si descrive ancora in piena attività, accenna a un invito a pranzo della principessa Matilde e al desiderio di rientrare nella città natale. Prima di partire, in tempo per la vendemmia (che quest'anno non vorrebbe perdere) nella casa di villeggiatura dei nipoti, vorrebbe passare ancora una settimana a Parigi.

Intorno all'ultima sezione dell'epistolario sivoriano: alcune considerazioni sulla modalità della scrittura

Le lettere che Sivori spedì ai famigliari rispondono quasi uniformemente a un'esigenza informativa. Sivori si trova infatti nella peculiare dimensione della distanza: con il viaggio che lo porta in *tournée* si sottrae a un universo coerente di abitudini, di modi di espressione e di pensiero. La descrizione, quasi sempre molto asciutta, si realizza dunque attraverso il procedimento del confronto o per accenni che prevedono integrazioni da parte dell'oralità (d'altronde, Sivori era sempre molto indaffarato). In tal senso, e proprio nella sua struttura, la lettera inviata ai famigliari anticipa il momento dell'incontro, del ricongiungimento, e spesso serve a quello scopo sia smussando le differenze e i cambiamenti che il passare del tempo, in assenza di informazioni, potrebbe causare, sia progettando il viaggio di rientro o l'incontro stesso.

È naturale, peraltro, che nelle lettere famigliari entri più facilmente il ritmo della quotidianità piuttosto che l'immagine ufficiale. Nel proprio epistolario Sivori riferisce spesso dei concerti tenuti e da tenere, ma quasi mai lascia trasparire l'impegno e la fatica. Sivori tace quasi del tutto sulla preparazione cui i concerti lo obbligano. Tradotti nel frasario famigliare, semplice e disimpegnato, questi divengono occasioni d'incontro con un pubblico che la musica conduce, senza fallo, all'applauso, all'acclamazione o alle lacrime. E sono – anche – occasioni di guadagno.

Camillo Sivori continua a suonare anche in tarda età, ciò è noto, ma nelle lettere scritte alla famiglia negli ultimi anni resiste soltanto un tenue riscontro di questa attività, cui la maggior parte delle volte si allude globalmente (per brevità, per la somiglianza di eventi che si incastrano uniformemente gli uni negli altri). Gli impegni, peraltro, lo privano della libertà di rispondere alle lettere del nipote con la ricchezza di dettagli che desidererebbe. È quasi cronica, anzi, la mancanza di tempo e lo costringe alla fretta: "Poche righe perché il mio

tempo è limitato" (da Parigi, 7.2.1886), "sempre di fretta devo scriverti" (da Napoli, 28.3.1886), "qualche riga soltanto per avvisarti" (da Napoli, 7.4.1886), secondo un *cliché* che si ripete innumerevoli volte, quasi a ogni lettera e, talvolta, anche nel corpo di una stessa lettera. Soltanto minimamente la giustificazione della propria brevità corrisponde all'applicazione di un uso prescritto dalla retorica. Molto spesso – e sono, oltre alla conoscenza attraverso altre fonti della reale quantità di impegni contratti dal musicista, la fisionomia stessa dei documenti, le vistose cancellature, la grafia rapida, ecc., a darne conferma – Sivori cura la propria corrispondenza in margine ai molteplici affari.

Non deve sfuggire l'impiego di circonlocuzioni formularie, né essere interpretato come povertà di lessico o di idee o, peggio, di fatti da comunicare. Dopo essersi scusato per la brevità cui il poco tempo lo costringe, non sempre Sivori si mantiene coerente alla ragione delle scuse. La lettera gli si allunga, si direbbe, sotto la penna. La formularietà rinvia, dunque, a una tipologia della scrittura epistolare che ha il fine più urgente nel mantenimento di un contatto o di un legame e che, forse, fa conto sull'equazione del dare proprie informazioni per riceverne in contraccambio. Il rapporto con la famiglia e lo spazio concesso alla discussione degli accadimenti che la riguardano sono infatti tra gli elementi caratterizzanti delle lettere degli ultimi anni. Così come la narrazione dei fatti esterni alla famiglia, quelli di cui il musicista, come suo membro esterno – ma mai estraneo – è protagonista. I successi, i concerti, i ricevimenti subiscono anzi una sistemazione nella scrittura epistolare che scavalca il limite della comunicazione, poiché vengono partecipati alla famiglia come se tutti dovessero appropriarsene.

Rispetto alle lettere della maturità, quelle della vecchiaia rivelano spesso una maggiore sbrigatività nel chiedere e nel dare notizie. Resta il fatto che il lustro acquistato da un soggetto della famiglia si estende a tutti i suoi membri, divenendo patrimonio comune. È anche questa un'idea che sembra concorrere ad accorciare le distanze fisiche e spaziali. Sivori aveva formulato questo pensiero, sia pure in forma negativa, già almeno in una lettera, sfogando la tristezza di non ricevere dai fratelli la considerazione che sapeva di meritare. Così, infatti, si era espresso in una fittissima pagina inviata al fratello Nicolino da Porto S.ta Maria (Francia) il 6 settembre 1854:

> Fanno molto meno [i fratelli] per me che gli Stranieri, poiché essi mi scrivono per felicitarmi! Si direbbe quasi che essi son gelosi di vedermi dare la celebrità al nome che portiamo tutti!

Tale inclinazione sopravvive, dunque, anche negli ultimi anni e spiega il significato della forma narrativa che la lettera assume soltanto a tratti, di preferenza quando si siano verificati eventi insoliti, tali da far segnare uno scarto rispetto alla *routine*. Vi sono viaggi che ancora entusiasmano l'anziano musicista che ha girato in *tournée* due continenti. Quando, nel 1855, a Lisbona, Sivori incontra il re del Portogallo, da cui riceve il titolo di cavaliere dell'ordine di N.S. Gesù Cristo e uno schizzo autografo, è colpito dalla familiarità con cui il sovrano si intrattiene a conversazione con lui più che inorgoglirsi per l'onorificenza ricevuta. Nel 1888, a Bologna, Sivori incontra il re d'Italia, Umberto I, e la regina Margherita e la considerazione che gli è riservata è ancora capace di produrre in lui un moto di soddisfazione. Quest'ultima, forse, rende più vivaci le lettere scritte in quella circostanza e vi inserisce spunti scherzosi che sembrano derivare dall'impulsività o dalla flagranza della stesura: "Cari miei. All'istante ritorno dall'Esposizione, e sono stanco come una bestia, perciò sarò breve" (da Bologna, 5.5.1888).

Sono molti i fatti imprevisti, gli accadimenti che lasciano intravedere conseguenze, guadagnando campo sulla formularietà. Non si tratta delle assicurazioni di "salute eccellente". A Bologna, l'amico Peruzzi è venuto a prenderlo alla stazione, l'ha accompagnato nella camera che gli ha fissato, "nel centro della città"; quindi l'ha condotto a pranzo in famiglia, una compagnia composta di "una vecchia sorella, non maritata, ed una sua vecchia zia". Ne è nata, per una sciocchezza, una discussione e Sivori ha preferito gettare subito acqua sul fuoco: "Come ho veduto che la cosa si faceva seria, ho finito per troncare con lui, e ci siamo stretti la mano". Ma l'indomani mattina, dopo avere ben dormito e fatta una gustosa colazione, si veste con "marsina e cravatta bianca e tutte le [...] decorazioni, compreso la commenda". Il re e la regina lo riconoscono e lo salutano pubblicamente: "La Regina mi ha fatto un grazioso saluto, ed il Re parimente". Nei giorni seguenti i sovrani visitano la città, venendo ovunque acclamati ("un entusiasmo indescrivibile. Strade ingombre ove dovevano passare, e delli evviva da insordire la gente"; da Bologna, 11.5.1888) e Sivori ha modo di parlare loro. Nella soddisfazione per il colloquio sembra aver parte l'elemento della devozione postrisorgimentale di un suddito verso il proprio re. Il lettore contemporaneo deve compiere un certo sforzo per appropriarsene e anche soltanto per comprenderlo. L'incontro con il re d'Italia non è per Sivori altro che lontanamente simile all'incontro con il re del Portogallo di trent'anni prima o all'accoglienza di ineccepibile cortesia goduta presso l'imperatore del Brasile. Risalta la concentricità morale di patria e famiglia, senza

alcuna scalfittura né cedimento alla retorica. I meriti acquisiti possono avere degna celebrazione – pare – soltanto in seno alla famiglia o alla patria. E Sivori scrive, da Bologna, l'11 maggio 1888:

> Uscendo dal concerto la Regina mi fermò e mi strinse la mano in faccia dei ministri e del suo seguito, e mi disse cosa molto lusinghiera. Ieri sera poi vi fu una magnifica festa da ballo in onore delle Loro Maestà al Club Felsineo, ove anch'io fui invitato. Non potrei descrivervi il lusso straordinario che queste belle Bolognesi avevano in vestiti e in diamanti. La Regina poi era imponente di *toilette*, e coperta di perle fine, ed una corona di diamanti sulla testa, di un gran valore.

Al ballo in onore dei sovrani, la folla degli invitati è fitta e Sivori non riesce a farsi largo. Uno dei soci del club, allora, lo prende sotto braccio e fa ritirare i presenti, in modo da condurlo presso il re: "Il Conte Malvezzi mi presentò al Re, il quale mi strinse la mano e mi trattenne a parlar lungamente con lui". Dalla conversazione nasce la possibilità di recarsi a suonare a Roma: "Poi gli dissi che l'occasione non si è mai presentata di suonare alla sua corte, e che ciò desideravo ardentemente. Ecco la sua risposta. Quando verrete a Roma questo sarà fatto".

Il viaggio a Roma che l'epistolario documenta nel marzo del 1891, quando Sivori suona per due volte negli appartamenti privati della regina, era dunque in programma da quasi tre anni. Il breve periodo romano del marzo 1891 entra nell'ultima sezione dell'epistolario come una vera ventata di vitalità, dopo le lettere – poche e crudamente informative – del 1890. L'udienza privata con la regina e l'opportunità di suonare due volte per lei hanno per Sivori una vera importanza morale; la gioia che ne trae e che, tuttavia, mai gli fa perdere in concretezza ("Ora starò qui fintanto che non mi arrivi qualche ricordo dalla Regina. Aspettiamo, dunque."; da Roma, 24 marzo 1891), sembra configurarsi come un'aggiunta onorifica, guadagnata con la faticosa brillantezza di una lunga carriera.

E Sivori si presenta alla regina d'Italia nella doppia, ma più integra veste di esecutore e di compositore, poiché suona propri pezzi; attribuisce, cioè, alla circostanza il valore dell'ufficializzazione. Se quell'incontro deve essere considerato alla stregua di un riconoscimento, appartiene a lui soltanto. Sotto questo rispetto riesce anche più comprensibile la delusione, in apparenza egoistica, che insorge in lui quando la malattia del principe Gerolamo Napoleone rischia di impedirgli di suonare:

Roma, 9 marzo, 91

Caro Federico.
Questo giorno che sarebbe stato felice per me di suonare dalla Regina, è invece giorno di dispiacere.
La gravissima malattia del Principe Gerolamo Napoleone ha fatto sospendere la serata di questa sera alla Corte.
Se il Principe muore, vi sarà un lutto che si prolungherà per lungo tempo, e Dio sa quando potrò suonarvi. Che fatalità! Avevo già fatte due prove col mio accompagnatore, e l'ultima jeri al Quirinale. Entrando jeri sera all'Albergo trovai una lettera del Marchese Marchetti, che mi annunziava questa brutta notizia, la quale mi impedì di passare una buona notte. Infine, vi saprò dire più tardi ciocché succederà.

Quando, finalmente, gli riesce di suonare per la regina, pare ansioso di dare alla famiglia un preciso ragguaglio della serata. La ripercorre nel concitato racconto destinato al nipote Federico:

Roma, 17 marzo 1891
Albergo Minerva

Caro Federico.
Qualche riga solamente per dirti che finalmente jeri sera ebbi la soddisfazione di suonare dalla Regina nei suoi appartamenti particolari, ed il mio successo fù immenso, e prova ne sia che mi fa venire nuovamente domani alle 2.
Questa serata era dedicata per me solo, poiché ho dovuto eseguire varii pezzi cioè 6 o 7 e volle ancora farmi suonare altri due pezzi, e nelli intervalli mi fece sedere a canto a Lei; facendomi un'infinità di domande sui miei viaggi etc. Le Dame di Corte erano presenti, come pure la Duchessa di Genova sua Madre, e varii distinti Signori, compreso i figli del Duca di Aosta.

Il racconto si arricchisce di un capitolo fondamentale il 24 marzo, quando Sivori spedisce da Roma un'altra lettera, forse ancora più concitata della precedente, con cui descrive l'esito della seconda udienza presso la regina. L'indicazione delle musiche eseguite, anche perché piuttosto rara nelle lettere di questi anni, ha certamente un significato.

Roma, 24 marzo 1891
Albergo Minerva

Caro Federico.
Indirizzo a te queste righe perché so che le communicherai alle nostre famiglie ed amici.
Dunque jeri alle 2 sono andato per la 2da volta a Corte, nelli appartamenti della Regina, la quale mi venne incontro con molta cordialità, stringendomi la mano, naturalmente vestita in gran lutto, ed erano presenti soltanto il Marchese, la Marchesa Villamarina con sua figlia, il Maestro Marchetti, e l'accompagnatore di Corte Sig.r Luccidi.
Ho suonato varii miei pezzi, i quali produssero grande impressione; quindi la pregai di cantare qualche cosa con violino obbligato, ma non osava farlo in mia presenza. Finalmente ha aderito al mio desiderio, e cantò la serenata di Braga, ed un altro pezzo, anche con violino obbligato. Ha una voce giusta, e canta con senti-

mento. Le feci i miei complimenti stringendole la mano. Dopo mi pregò di suonarle altri miei pezzi, cioè il mio Cantabile, e le mie due Romanze. Fù talmente commossa che le lagrime le cadevano dagli occhi. Nel licenziarmi da Lei alle 4, mi strinse parecchie volte la mano con affetto, dicendomi: spero che ci incontreremo un'altra volta.

Due giorni dopo Sivori spediva un'altra lettera al nipote Federico. Metteva in apertura la notizia del rientro imminente ("partirò Sabato sera col treno delle 9 e 40 per arrivare a Genova Domenica di Pasqua alle 8 e 40 di mattina"; da Roma, 26 marzo 1891). Soltanto poche righe più oltre il racconto aveva la sua degna conclusione: era probabile che nella giornata di sabato Sivori sarebbe stato ricevuto dal re. Perciò doveva trattenersi a Roma fino a quel giorno. Nel frattempo, la regina gli aveva inviato un prezioso in dono, accompagnandolo con una "bellissima e lusinghiera lettera" e Sivori l'aveva ringraziata consegnando al marchese Villamarina, per la regina, un proprio ritratto fotografico dedicato.

Fino all'ultimo – l'epistolario ne offre la testimonianza più chiara – Sivori dimostrò un particolare, vitalistico gusto nel progettare i propri spostamenti, i soggiorni di villeggiatura presso gli amici; nel cercare intrattenimenti sani e lieti. La progettualità (Sivori informa puntualmente il nipote circa i propri spostamenti), che talvolta si incontra con l'improvvisazione (non è raro il caso della rettifica in una lettera successiva di un progetto già annunziato), è forse un tratto imprestato al carattere dalle abitudini lavorative del concertista. Ancora in questi anni, infatti, gli ingaggi arrivano spesso all'ultimo, mentre progetti di lungo periodo possono improvvisamente svanire.

Così, ad esempio, scriveva al nipote da Monte Carlo il 18 gennaio 1886:

Ho parlato stamane a uno dei capi di questo Casinò, e mi promise d'ingaggiarmi per due Concerti nel corrente di Aprile, ma essendo a Napoli per il Marzo non so se potrò essere libero per l'Aprile. Spero però che passando di qui nel Marzo, mi faranno suonare in quel momento.

Il 7 febbraio di quell'anno, scrivendo a Federico da Parigi, ritornava sugli stessi progetti di viaggi e di concerti. Ancora in assenza di notizie certe, senza lasciar trasparire impazienza, ma tenendosi anzi pronto ad assecondare le occasioni che dovessero presentarsi, scriveva:

Niente di nuovo ancora per la gita che devo fare a Napoli e in Sicilia, ed aspetto lettere, ma se nel caso non si combinasse niente per colà, posso sempre accertarvi che faremo Pasqua insieme, dovendo suonare in due Concerti a Monte Carlo verso il 20 Aprile.

L'avviso della correzione di questa data gli arriva, a quanto pare, soltanto molto in ritardo, appena un mese prima che il concerto abbia luogo e mentre si trova a Napoli. Contemperare gli impegni musicali e le personali esigenze di riposo e di ritorno in famiglia, come questa volta, può non essere facile. Quando una data viene spostata, e ciò gli rende il compito più difficile, Sivori se ne indispettisce. È chiaro, tuttavia, che a imprevisti di questa specie, dopo una carriera come la sua, egli è del tutto abituato:

Napoli Domenica 28 Marzo
Hôtel de Genêve

Caro Federico.
Sempre in fretta devo scriverti perché questi artisti, *per loro bontà*, mi lasciano poca libertà. Ora mi trovo per un momento solo, e ne profitto per dirti che ricevo giornalmente le *Petit Journal*, ed anche il Caffaro, ed jeri sera l'Epoca, e le lettere, fra le quali vi era quella che desideravo di Monte Carlo, ove mi scrivono che il Concerto in cui devo suonare non ha luogo che il 24 Aprile, cioè, Sabato Santo, per conseguenza volendo essere il giorno di Pasqua a Genova, mi toccherà forse a partire dopo aver suonato, e ciò mi contraria alquanto.

La progettualità e la vitalità si trovano congiunte in tutte le lettere dell'ultima sezione dell'epistolario restituendo il ritratto di un uomo quasi incapace di far sosta troppo a lungo in uno stesso luogo; irrequieto forse, ma incapace di privarsi della varietà. Quando, nel giugno del 1891, si trattiene per alcuni giorni a Villa Franel presso gli amici de Sandoz, che pure gli riservano onori e squisite gentilezze, il soggiorno incolore e la mancanza di svaghi incidono sul suo animo, lo turbano, forse lo infastidiscono[6]. Sulla pagina, anche la grafia si dirada. L'anno seguente, durante un luglio assai caldo, che lo fa soffrire del solito (per questi ultimi anni) senso di "soffocazione", Sivori è nuovamente ospite dei de Sandoz, a Miremont, in Svizzera. La compagnia è ancora poco allegra, come egli rileva, e questo lo fa sentire a disagio e ha una negativa influenza sul suo temperamento:

Miremont 14 luglio 1892

Caro Federico.
Ricevo al momento la tua cara, e ringrazio di cuore tanto te, che Adele, tuo suocero e suocera per gli auguri di felicità inviatimi pel mio onomastico. È certo che

[6] Al nipote Federico, da Villa Franel, 11 giugno 1891: "i Signori de Sandoz si fermano ancora qui fino a tutta la settimana entrante, e per conseguenza devo rimaner con loro, quantunque a dirti il vero non mi diverto niente affatto. Ogni giorno abbiamo pioggia, e dalle lettere che il Sig.r de Sandoz riceve da Genova, pare anche voi altri ne siete regalati. / Il solo passatempo è quello di far la sera qualche partita di bigliardo, giuocando alla Carolina".

domani la mia festa passerà qui molto trista, perché saremo soltanto in tre a pranzo, e nessuno mi farà un sol brindisi, non sapendo i padroni di casa che il 15 sia il mio onomastico, e saremo ancora soli, fino alla settimana entrante, poiché poi verranno a stabilirsi nel castello il Padre de Sandoz, la Madre della Signora, la vecchia sorella di Sandoz ed ecco tutto. Come vedi non sarà una società allegra; ma che vuoi, non si può avere tutto ciò che si desidera, ma l'importante per me si è che qui fà quasi freddo, e che non soffrirò più del caldo[7].

Non era ingratitudine, ma bisogno di movimento; un giovanile bisogno di attività e di progettualità. Così anche nell'ultima lettera dell'epistolario famigliare, quella che Camillo Sivori spedì a Federico il 21 agosto 1883, da St. Gratien, ospite dell'amico Klotz, egli andava facendo progetti sull'arrivo del nipote a Parigi e sulle giornate che avrebbero trascorso insieme prima di rientrare a Genova. Sivori non voleva rinunciare a trovarsi nella città natale per la stagione della vendemmia, poiché era stato invitato da un parente che possedeva, come anche il nipote Federico, una villa in Albaro. Dunque cercava di programmare le date di arrivo e di partenza: "Sappiami dire con la prima tua, per mia regola, quando si faranno le vendemmie in Albaro, tanto da te, come dai Sturla, poiché desidererei che tu avessi il tempo, prima di queste, di rimanere in Parigi almeno una settimana".

Per poi concludere con una sorta di *post scriptum*: "Se arrivando a Genova facesse gran caldo, avrei forse ancora il tempo di andare a passare qualche giorno a Voltaggio. Vedremo".

[7] Il 19 luglio 1892, pochi giorni dopo, scriveva sempre da Miremont al nipote Federico: "Del resto, il mio soggiorno a Miremont è molto tristo. Società seria e compassata. La Signora de Sandoz sempre malata, la zia vecchia e gobba, e da tutto ciò vedi che allegria vi regna".

RECENSIONI

di

Alma Brughera Capaldo

XAVIER REY NICCOLÒ PAGANINI - LE ROMANTIQUE ITALIEN - *Prefazione di Gérard Poulet*

Il libro, preannunciato dall'autore stesso con un breve articolo apparso sul 9° Quaderno, è uscito recentemente, in una veste sobria ed elegante, nella collana "Univers musicale" della casa editrice l'Harmattan di Parigi. Il libro è frutto di una lunga e paziente macerazione, di un progetto accarezzato a lungo e sul quale si sono fatte convergere letture e meditazioni, annotando i più insignificanti e apparentemente inutili particolari, è infine la realizzazione di un sogno lungamente accarezzato.

Accurato e puntuale (troviamo solo qualche piccolissimo errore nelle parole italiane delle primissime pagine) l'Autore segue la vita di Paganini attraverso le lettere; ricostruisce a volte, esaminando gli avvenimenti storici del momento, le possibili cause dei comportamenti e financo dei silenzi di Paganini, attribuendo gli inspiegabili vuoti di notizie sul suo conto ad avvenimenti di cui ha notizia da lettere di personaggi di scarsissimo rilievo e del tutto marginali o addirittura estranei all'ambiente musicale. Rey segue Paganini in tutte le sue vicende, ne giustifica le azioni difendendolo appassionatamente dalle ingiuste accuse dei suoi dsetrattori e ricercando le cause che possono aver suscitato accuse e critiche; spiega l'incresciosa situazione venutasi a creare a Praga come una reazione ai troppi onori ricevuti dai viennesi (notoriamente avversi ai praghesi), arrivando perfino a giudicare "politicamente" il tutto, come reazione alla ben nota ammirazione di Metternich per Paganini. Nel seguire la vita e le avventurose vicissitudini del suo Eroe Rey lo difende dalle accuse di avarizia, che troppo spesso lo hanno perseguitato, elencando le molte donazioni a privati, ospedali, amministrazioni comunali e i numerosissimi concerti di beneficenza organizzati in ogni città da lui visitata.

Si sofferma particolarmente sulle biografie dei contemporanei, mettendole a confronto; discutendone i risultati, additando le possibili cause dei punti dubbi e controversi, e dà notevole rilievo alla appassionata collaborazione di Fétis per la pubblicazione sulla Révue musicale dell'autodifesa di Paganini. Riafferma che Paganini, nonostante le feroci accuse e le malevole e volgari insinuazioni di loschi e invidiosi personaggi, ha goduto a Parigi della stessa fama e degli stessi onori di cui ha goduto a Vienna.

Segue infine con molta puntualità il "suo" Paganini nel soggiorno londinese commentandone le vicende, non sempre edificanti, anche quelle riguardanti la ben

nota propensione di Paganini per tutto ciò che era "morboso" (a Venezia ha suonato nell'isola di San Francesco, l'isola dei morti; a Genova ha visitato con il piccolo Achille all'ospedale di Pammatone, i colerosi; a Londra ha chiesto di poter presenziare ad una difficile operazione chirurgica). Occorre però ricordare che per i romantici, poeti, letterati, musicisti, ciò non era né inconsueto né straordinario.

Rey è insomma un vero e proprio "amico di Paganini", e nel leggerlo mi sono spesso trovata in pieno, totale accordo con Lui, assai più di quanto abbia concordato con altri biografi. Il suo libro è insomma un'importante "messa a punto" dell'uomo e dell'artista Paganini, al quale non si sono perdonate, ma anzi ingigantite, le debolezze e le originalità di tutti gli artisti, al quale si è fatto pagare ad altissimo prezzo l'eccezionale personalità e l'altissimo livello artistico.

Un bel libro, dunque, che molti genovesi dovrebbero leggere rivolgendo all'autore un pensiero riconoscente; esso è infine una vera e propria "revisione storica" del più misconosciuto e calunniato musicista di tutti i tempi.

Camillo Sivori: LA FAMA L'IMMAGINE, LA MUSICA

Sotto questo titolo è stata presentata da Stefano Termanini, a Genova-Prà (Villa Negrone), una mostra piccola ma ricca di interesse, di cui Egli stesso ha curato il catalogo in cui sono riuniti i testi, riprodotti i documenti e gli oggetti, descritto infine il percorso espositivo.

La scelta del luogo è stata determinata oltrecché dalla disponibilità dei "padroni di casa" dalla frequente partecipazione di Sivori, come concertista e come amico, ai ricevimenti di Villa Negrone.

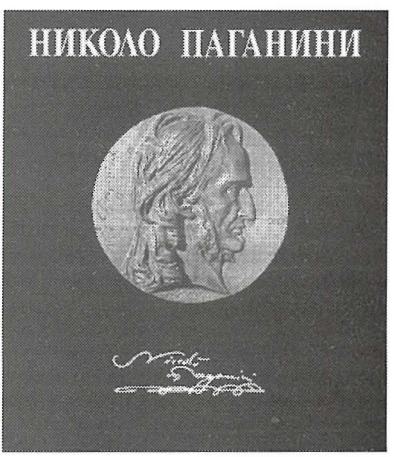
Il catalogo, ordinato e ben suddiviso, parte da una presentazione di Flavio Menardi Noguera, il maggior studioso vivente di Sivori, autore della monografia "Camillo Sivori, la vita, i concerti, le musiche" (è membro dell'Istituto di studi paganiniani) e continua con l'esame, da parte di Termanini, delle opere esposte: lettere, musiche e uno sconosciuto ritratto di Paganini proveniente dall'archivio. Termanini si sofferma sull'Album di Sivori dichiarandolo "uno dei pezzi più interessanti dell'archivio Sivori (ma noi dissentiamo da lui ritenendo assai più importanti le opere musicali sia di Sivori che di Paganini). Termanini passa poi all'esame delle testimonianze dei grandi contemporanei, alle dichiarazioni di stima e di amicizia di Rossini, Mendelssohn, Liszt, non dimenticando di citare alcuni brani del libro di Adele Pierrotet, antica fonte di tante informazioni su Sivori. Se "chi ben comincia è alla metà dell'opera", ci pare giusto incoraggiare Termanini a proseguire nella strada intrapresa e a preparare materiali e musiche per la "casa di Paganini" che sarà certo, nei confronti di Sivori, amica generosa e ospitale come fu Paganini nei confronti dell'unico suo allievo.

"A VAGHEGGIARE ORFEO"

Alla vigilia di andare in tipografia ci è giunto dal Comune di Fano, un grosso, inaspettato plico contenente due libri di diverse dimensioni, uno di documentazione della I Edizione del Festival di Musica Barocca, "A vagheggiare Orfeo", svoltosi nel

rinnovato e bellissimo Teatro della Fortuna, nel 1998; l'altro, il programma di sala che ha accompagnato le rappresentazioni della II edizione del Festival, appena concluso. La lettera di accompagnamento incomincia "Il Maestro Alberto Zedda ha il piacere di inviare questo libro... e si chiude con i ringraziamenti "per l'attenzione che vorrete riservare al nostro lavoro". Osserviamo il tutto con un moto di invidia per un Comune, tanto più modesto del nostro, il cui Assessorato alla cultura sente l'orgoglio del suo passato e sceglie, come direttore artistico non un politico o un Ente più o meno musicale, ma un musicista del calibro di Alberto Zedda. Finalmente, all'invidia subentra la curiosità di leggere, di conoscere e quindi di avere il tempo sufficiente per rendere conto di un libro che è costato studio, tempo, lavoro. La prima sorpresa viene proprio dalla presentazione dell'assessore Martino Branca; dalle sue parole si viene a sapere che il Festival si è costruito attorno alla figura di Giacomo Torelli, prestigioso cittadino di Fano, e famoso scenografo seicentesco. Ancora una lezione dalla piccola Fano! Se è vero il detto inglese che afferma "un popolo che non rispetta il suo passato da' poco affidamento per il suo futuro", Fano può essere davvero orgogliosa del suo Festival! La serie di saggi degli autorevoli musicologi che hanno curato ogni opera, Federico Agostinelli, Giovanni Morelli, Luigi Ferretti, Paolo Fabbri, Lorenzo Bianconi, si apre con una "dichiarazione di intenti" chiara e precisa, del direttore artistico Alberto Zedda; ha al centro la riproduzione di libretti e versi e si chiude con la traduzione in inglese dei saggi (e non dei versi). Un volume che fa onore a Fano e al maestro Zedda, che ricordiamo nostro prezioso collaboratore al convegno "Incontri con la musica di Paganini" che ha aperto le celebrazioni del II Centenario della nascita del grande Violinista genovese.

BOGIANA MOTZINOVA: UNA CURIOSA ED IMPOSSIBILE RECENSIONE



Due anni or sono, nell'ottobre paganiniano, mentre presentavo a Palazzo Tursi la "Discographie Paganinienne" di Gérard Thomas Baruet, edita dalla Bibliothèque Nationale de France, Bogiana Motzinova mi consegnò il I° volume del suo "Nicolò Paganini - La vita e le opere". Ne ho dato subito notizia al pubblico che ha applaudito l'autrice ma del libro, scritto in cirillico, non ho naturalmente potuto fare la recensione. È arrivato ora il II° volume, di cui riproduco la copertina, del quale però nonostante la perdurante impossibile lettura ho potuto comprendere, con l'aiuto degli esempi musicali (la citazione dei temi), qualcosa di più. Il I° volume, era imperniato sulla biografia, questo II°,

molto più, anche visivamente, importante (447 pagine) è dedicato al commento delle opere suddivise in vari capitoli: per violino solo, per violino e chitarra, per violino e orchestra, trio con chitarra, quartetti con chitarra, Quartetti per archi, ecc.

L'autrice si sofferma anche sulle opere false, o piuttosto attribuite erroneamente a Paganini e anche su quelle che i contemporanei dedicarono a Lui, non trascurando le opere composte sui suoi temi. Si chiude infine con le notizie del Premio Paganini, di cui elenca anche i vincitori, e una breve storia del mitico Violino.

Non mancano infine le riproduzioni di quadri e fotografie e una imponente bibliografia, eloquente testimonianza del serio e approfondito lavoro di ricerca condotto dalla Motzinova, docente all'università di Veliko Tornovo.

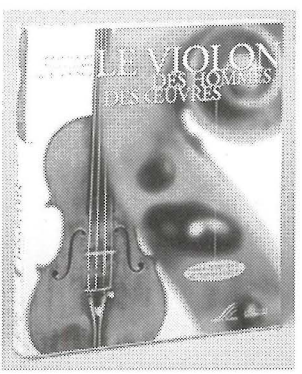
Questo è tutto ciò che posso riferire, ciò che sono riuscita a dedurre dalla sommaria decifrazione dei caratteri cirillici ma soprattutto dagli esempi musicali: ancora una volta, dunque, la musica si è rivelata l'unica lingua veramente universale e comprensibile a tutti, senza alcun aiuto di interprete.

RECENSIONI

di

Gérard Thomas-Baruet

LE VIOLON, DES HOMMES, DES ŒUVRES - Editions Montparnasse - 1 2, villa Cceur de Vey - 75014 PARIS (tél.: 01 56 53 56 53)



Qui aurait pu penser, il n'y a pas si longtemps, à l'informatique au service de la musique? Voilà un CD-ROM qui va étonner, faire découvrir, aider à comprendre, enseigner, divertir et parfois émouvoir.

Au contraire de multiples encyclopédies, aussi volumineuses que monotones c'est une immense documentation bien vivante qui permet non seulement de voir mais aussi d'entendre. Il suffirait de signaler la préface enthousiaste du luthier Etienne Vatelot et du violoniste Isaac Stern.

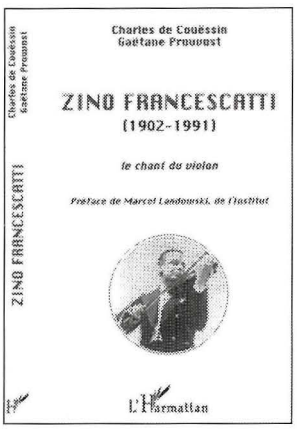
Chacun y trouve son compte: du violoniste virtuose a l'amateur le moins chevronné, du professeur à l'élève, du luthier de renom international au simple apprenti, de l'amateur d'arts au simple curieux, en un mot à tout artiste qutil soit professionnel ou simple amateur.

Une quarantaine de luthiers et leur œuvre, près de 650 compositeurs et leurs écrits pour violon, plus de 350 violonistes dont 90 font l'objet de 300 exemples audios et ó vidéos, soit trois heures de musique, la fabrication du violon et de l'archet, voilà qui est passionnant. Les origines du violon et ses techniques, l'histoire de l'archet, les grandes écoles de lutherie n'auront plus de secret et vous naviguerez de l'interprète au compositeur au luthier.

Une place particulière est réservée à Paganini: biographie, oeuvre avec référence M S., exemples musicaux et «Premio Paganini». Enfin Sivori n'est pas oublié puisque ses compositions y figurent également.

Précisions importantes: ce CD-ROM existe en francais ou en anglais, en version PC ou en version Mac.

CHARLES DE COUËSSIN - GAËTANE PROUVOST: ZINO FRANCESCATTI (1902-1991) - LE CHANT DU VIOLON - *Preface de Marcel Landowski, de l'Institut*



A la lecture du livre que Charles de Couëssin et Gaëtane Prouvost viennent de consacrer à Zino Francescatti, plusieurs choses retiennent l'attention.

Il faut avant tout préciser que si le plus important violoniste français n'a pas eu de descendants, Gaetane Prouvost était en quelque sorte la «fille de la maison». D'autre part l'excellente mémoire de son épouse, Yolande Francescatti, et la totalité des archives mises à la disposition des auteurs ajoutent à la véracité de l'ouvrage.

La partie biographique m'a frappée par des ressemblances entre Paganini et Francescatti: la constitution fragile, l'acharnement au travail et les années de galère pour gagner la reconnaissance du public avant que ne vienne le triomphe. Mais il ne faut pas omettre l'attachement à la famille et la fidélité envers les amis.

Plus subtile est la partie technique qui montre le lien entre les deux hommes, le virtuose génois n'ayant laissé qu'une tradition orale au travers de Camillo Sivori et Fortunato, le père de Zino. Personnage clé, Ernesta, élève puis épouse de Fortunato qui sacrifie une carrière exceptionnelle pour favoriser celle de son fils. A l'écoute des œuvres de Paganini (et il y a aujourd'hui quelques excellentes interprétations) des rares pages enregistrées de Sivori, des disques que Francescatti nous a légués et la lecture de l'ouvrage, on assimile parfaitement la filiation.

S'il fallait encore préciser la descendance violonistique de Paganini à Sivori et Francescatti, trois mots-clefs reviennent en permanence chez les trois interprètes: technique... précision... et... sonorité.

Ce livre est un ouvrage que tout paganinien ou plus simplement tout amoureux du violon doit posséder dans sa bibliothèque.

NOTIZIARIO

Da Edward Neill

Nei giorni 3-6 maggio si è svolto a Salerno il Convegno sulla liuteria del Mezzogiorno organizzato dal Centro di documentazione organologico "Vincenzo e Mariano Annarumma" diretto da Ciro Caliendo. Ha inaugurato il convegno la relazione "Paganini a Napoli" di Edward Neill. Il relatore ha posto in evidenza l'attività esecutiva e compositiva di Paganini durante i vari soggiorni nella città partenopea, con speciale riferimento ai contatti avuti con i liutai, gli archettai e i fabbricanti di corde locali. Sono seguite altre relazioni e interventi dell'organologo Marco Tiella, di Fausto Cacciatori in rappresentanza della scuola di liuteria di Cremona, e di studiosi e docenti dei Conservatori di Avellino, Napoli e Salerno. Dopo il Convegno concerti di musica da camera in uno dei quali figuravano due Capricci di Paganini eseguiti da Miriam del Don su un Antonio Gagliano del 1760.

* * *

Tra i compositori contempranei della nuova generazione che hanno voluto ricordare Paganini nelle loro opere, figura **Paolo Pessina** nato a Milano nel 1969 ma triestino d'adozione. Il suo catalogo comprende elaborazioni orchestrali del "carnevale di Venezia", del "Cantabile" e della "Polacca con variazioni" tutte opere che risalgono al 1995. Recentissime sono le "Variazioni su tema di Paganini" (1999) per violino e pianoforte, Op.25. Il tema è quello del ventiquattresimo "Capriccio" a sua volta basato su variazioni. Le Variazioni di Pessina sono dodici in tutte e vengono concluse da un Coda. Lo spartito è preceduto da una minuziosa analisi. Il linguaggio è esclusivamente tonale e la scrittura si segnala per la perfetta conoscenza della tecnica violinistica.

* * *

Da a.b.c.

Ci giunge notizia che il compositore Nikolay Stoykov autore di brani pianistici e da camera (pianoforte e violino, piano e flauto, pianoforte a 4 mani, ecc.) ha composto nel 1995 una parafrasi per piano, clarinetto e percussioni dal titolo "Viva Paganini", naturalmente su temi paganiniani. Si accresce così il già notevolissimo numero di opere ispirate a temi di Paganini (nel V Quaderno la studiosa americana Siegrun H. Foltner ne aveva elencati 163 che però, nei successivi Quaderni, sono aumentati di qualche unità). L'organico di quest'opera ci sembra singolare e degno di nota.

* * *

Apprendiamo che Gérard Poulet, Premio Paganini 1956, e che anche quest'anno fa parte della Giuria Internazionale del Premio Paganini (46° concorso), è stato insignito, il 25 gennaio scorso, del titolo di "Officer de l'Ordre du mérit". Tutti i paganiniani si rallegrano con Lui.

* * *

Nella Nuova Rivista Musicale Italiana, N. 1 1999, è stato pubblicato un articolo del nostro collaboratore Philippe Borer sotto il titolo "Scuola, tradizione e modernità in Paganini" e nella rivista The

Strad una recensione del critico americano Henry Roth del suo libro "The Twenty four Caprices of N. Paganini".

* * *

Tra i fondi autografi conservati nella Biblioteca Vaticana, in particolare tra le carte donate nel 1929 dal marchese Ferrajoli, noto bibliofilo romano, è stata scoperta una lettera di Paganini, datata 13 luglio 1826 e indirizzata a Vincenzo Degli Antoni, avvocato bolognese, nella quale Paganini scrive "Se non avessi proscritto la sua cura, mi avrebbe già spedito il passaporto per l'altro mondo". Questo a proposito di un medicinale sbagliato che lo aveva portato in grave pericolo di vita.

* * *

Rose rosse...

Una segnalazione del nostro Gerard Thomas Baruet ci fa "ritrovare" nella rivista "Femme actuelle" in una pagina intitolata "Jardin: Des rosiers bien dans leur pot" una serie di roseti variopinti, dalle più varie definizioni: il più profumato, il più generoso, il più romantico, ecc. Tra questi un rosaio definito "il più irresistibile", dal colore rosso intenso, dai petali vellutati e dal profumo delicato: è la rosa Paganini, creata dal famoso floricultore francese Alain Meilland. Ho detto "ritrovare" perché "la rosa Paganini" è stata presentata a Palazzo Tursi il 7 luglio 1990 (150° armiversario della morte) con un sontuoso atto di nascita dalla copertina riproducente una pagina di musica coperta da splendide rose rosse a fascio: all'interno, oltre alla qualità della rosa, ai riferimenti al colore e alla forma delle foglie, all'altezza del cespuglio, ecc., v'è persino l'albero genealogico della rosa, frutto di un lungo e intelligente lavoro di ibridazione e di selezione. L'assessore ai Giardini del Comune di Genova ha promesso di decorare entro pochi anni, le aiuole della città con i vellutati cespugli di Rose Paganini.

La riproduzione senza colore della presentazione della "Rosa Paganini" può dare solo una pallidissima idea della sua sontuosità.

* * *

Lorenzo Costa ci comunica di aver ascoltato, in una registrazione di Léonard Bernstein, a capo della Filarmonica di New York, un concerto per orchestra, in due movimenti, Tatoo, di David Del Tredici. Il movimento è intitolato "Omaggio a Paganini". La registrazione è della Deutsche Grammophon.

* * *

Nel 1990, in occasione del 150° anniversario della morte di Niccolò Paganini, lo scrittore ligure Mario Dentone pubblicò un lavoro teatrale dal suggestivo titolo "Ho sentito cantare un angelo". Ci giunge ora notizia che il 14

luglio è stata discussa una tesi, alla Facoltà di lettere del Magistero, su "La scrittura teatrale di Mario Dentoni con particolare riferimento al testo paganiniano".

* * *

La casa discografica Dynamic, davvero benemerita nei confronti di Paganini di cui si appresta a completare l'opera omnia, ha intrapreso la registrazione dei 6 Concerti per violino e orchestra: solista il Premio Paganini Massimo Quarta, che suona il Guarneri del Gesù, il Cannone, appartenuto a Paganini e da Lui donato alla città di Genova. L'orchestra è quella del Teatro Carlo Felice. In questi giorni sono terminate le registrazioni del I e II Concerto: se ne attende il CD per il prossimo Natale.

* * *

Perituris sonis

В поисках утраченного

Татьяна БЕРФОРД

Abbiamo esitato a lungo, combattuti tra il desiderio di pubblicare un articolo di Tatiana Berford e il fatto che esso è già stato pubblicato sulla Rivista Musicale di San Pietroburgo, naturalmente in russo. Il lungo articolo, gentilmente tradotto per noi da Patrizia Gennari, giovane laureata in lingue, venuta generosamente in nostro aiuto, è intitolato "Perituris sonis non peritura gloria", la storica frase incisa, nel 1828 a Vienna, su una medaglia d'argento di Joseph Lang. L'articolo, come tutti i lavori della giovane studiosa russa, è estremamente chiaro e profondo, e il leggerlo sarebbe certo interessante per gli studiosi paganiniani... Perdurando l'incertezza, chiediamo scusa ai più curiosi.

* * *

Ancora un plico inaspettato, proprio mentre stiamo correggendo le bozze: proviene dalla Biblioteca Comunale Ioppi di Udine e contiene un CD-Rom e un saggio di storia musicale. Il CD-Rom comprende tutti i libretti d'opera posseduti dalla Biblioteca civica Ioppi di Udine ed è realizzato da Alberto Alfare e Alba Zanini con la consulenza scientifica del Prof. Franco Rossi. L'opera a stampa comprende il saggio di Lorenzo Nassimbeni dal titolo "Paganini, Rossini e la Ferrarese" sottotitolo: Presenze musicali a Udine e in Friuli tra settecento e ottocento. Il tutto contenuto in un'elegante scatola con la riproduzione di un dipinto di Bernardo Strozzi: "Vecchio che accorda il liuto e suonatore di violino"; sormontato dalla scritta "Musica e Teatro a Udine". Quanto concerne Paganini è la dettagliata relazione delle sue Accademie a Udine, con accenni anche ai suoi annunciati ma improbabili viaggi, accuratamente dedotti da lettere e notizie sui suoi spostamenti.

* * *

Il 9 e 10 settembre 1999 l'*European Science Foundation: "Music Life in Europe 1600-1900"* organizza a Göttingen, presso il Max-Planck-Institut für Geschichte, un Convegno su *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations.* Maria Rosa Moretti parteciperà al Convegno con una relazione dal titolo "Six jour d'une tournée européenne de Niccolò Paganini: 25-30 mai 1830 (Kassel-Göttingen-Kassel)".

* * *

Nel Conservatorio "G. Nicolini" di Piacenza il 21 aprile 1999, nell'ambito degli Incontri Musicali organizzati dagli Amici del Conservatorio, il violinista Pavel Berman ha eseguito l'integrale dei Capricci di Paganini (M.S. 25). L'esecuzione è stata preceduta nel pomeriggio da una conferenza tenuta da Anna Sorrento.

Finito di stampare nel mese di settembre 1999
presso la Prima Coop. Grafica Genovese
Via M. Rubatto, 16 - 16124 Genova