

PARTECIPANTI E ABSTRACTS

• **FABRIZIO AMMETTO** (Universidad de Guanajuato, Gto., México)

Aspetti di prassi esecutiva nei concerti per due violini di Vivaldi

In Europa il più importante compositore di concerti per due violini è senza dubbio Vivaldi, con poco meno di una trentina di lavori scritti lungo quasi il suo intero arco creativo: questo nutrito “corpus” offre alcuni spunti di analisi sulla prassi esecutiva. La giustificazione compositiva di un concerto per due violini era duplice: da un lato, aveva una funzione pedagogica (un allievo poteva cimentarsi con una pagina solistica senza sentirsi troppo ‘scoperto’ suonando la parte del secondo violino); dall’altro, rappresentava una vera e propria competizione, una sfida, atta a misurare le capacità tecnico-musicali dei due contendenti. A livello compositivo le possibilità di combinazione delle linee melodiche dei due solisti (così come sono generalmente attestate nella tipologia del concerto barocco in generale e di quello vivaldiano in particolare) rientrano in quattro tipologie di base: (1) i due strumenti procedono per moti paralleli; (2) dialogano alternandosi; (3) le loro linee melodiche si imitano utilizzando qualche tipo di contrappunto; (4) uno dei due strumenti suona una melodia mentre l’altro esegue una figurazione d’accompagnamento. Alla luce di ciò, quale può essere stata, nelle intenzioni del compositore, la relazione tra testo scritto e resa esecutiva? Inoltre, dall’analisi delle partiture dei concerti per due violini di Vivaldi è spesso possibile dedurre anche la disposizione spaziale dei due solisti e dell’orchestra, così come dev’essere stata auspicata dal compositore stesso (un aspetto, questo, mai indagato finora). Nei concerti per due violini, infatti, si possono individuare almeno quattro diversi atteggiamenti compositivi, corrispondenti ad altrettante differenti disposizioni spaziali degli organici e a particolari rese esecutive.

• **CARMELA BONGIOVANNI** (Biblioteca del Conservatorio ‘N. Paganini’, Genova)

Testimonianze sulla prassi improvvisativa strumentale dei musicisti italiani tra '700 e '800

La prassi improvvisativa nella musica strumentale italiana del Settecento ha una lunga e straordinaria tradizione, già più volte documentata e ripercorsa dalla musicologia contemporanea. Due sono le linee guida di uno studio della prassi improvvisativa strumentale tra i musicisti italiani a cavallo dei secoli indicati: da una parte le preziose testimonianze teoriche, oggi molto spesso studiate e citate (per fare un solo cenno si pensi al trattato celeberrimo del Galeazzi, considerato forse il più importante del suo tempo per quanto concerne l’arte improvvisativa sul violino), e le preziose testimonianze dirette di virtuosi nel proprio duplice ruolo di interpreti e compositori (è il caso, per citarne solo una, delle memorie di Nicola Petrucci Zamboni). Dall’altra parte sono di estrema importanza le fonti cronachistiche che raccolgono e trasmettono in presa diretta le testimonianze degli ascoltatori e dei critici musicali di fronte alle esecuzioni di virtuosi, ma anche di musicisti compositori, nei diversi luoghi italiani. L’immagine restituita è quella di una diffusa prassi dell’improvvisazione, in particolare a livello strumentale italiano, che coinvolge le diverse figure del fare musica, da quella del compositore musicista (è il caso di Ferdinando Paër) a quella del virtuoso strumentista. Questa prassi tuttavia assume caratteristiche particolari, presenta cioè peculiarità proprie, a seconda dei casi e dei musicisti coinvolti. Il gusto per l’improvvisazione in musica si sviluppa in Italia contemporaneamente alla fortunata serie dei poeti estemporanei, acclamati come virtuosi dalle platee di primo Ottocento. Ciò segnala la tendenza verso il virtuosismo improvvisativo, gusto diffuso a più livelli nella società italiana del tempo.

• **PHILIPPE BORER** (Société Suisse de Pédagogie Musicale)

Paganini’s Virtuosity and Improvisatory Style

Paganini’s improvisatory style fascinated his listeners because they had the impression that the original creative process was unfolding before their eyes and ears. Improvisation most closely reflects the Romantic ideal of creation born out of the moment. Such instantaneous translation of the creative impulse into a coherent piece of music requires thorough musical grounding and a high degree of instrumental skill that is commonly called ‘virtuosity’. In defining (or re-defining) the laws of virtuosity and in illustrating their application in his Twenty-Four Caprices Op. 1, Paganini provided the «Artisti» with a tool that would give them access to artistic freedom. The Caprices elicited an enthusiastic response and became a sort of textbook of virtuosity for the rest of the 19th C. Striving for freedom marked the social, political and artistic movements of the time. Beyond their divergences, the French revolutionaries, the Risorgimento heroes and the young Romantics shared the ideal of “Liberté”. Thus, Paganini’s fundamental intuition about virtuosity – an aspect of musical language particularly suited to conveying the ideas of liberty and emancipation of the self – had a resonance in the emerging sensitiveness of the era. In this study special attention is given to the respective and distinct notions of virtuosity, improvisatory style, and improvisation. The antinomy of philological reading and improvisatory style in interpreting the music of Nicolò Paganini is discussed. The source material under scrutiny and supporting

documents include Bartolomeo Campagnoli's «L'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et des Cadences pour le Violon» (1790), Francesco Galeazzi's «Del Suonare all'improvviso» (1796), Carl Guhr's «Ueber Paganini's Kunst, die Violine zu Spielen» (1829), as well as relevant passages from Hugo's preface to the «Eastern Lyrics» (1829) and Balzac's «La Comédie Humaine» (1830-1856).

• **ROGERIO BUDASZ** (University of California, Riverside)

Harmonic Patterns and Melodic Paraphrases in 18th Century Portuguese Guitar Music

Three early-eighteenth-century codices of music in tablature for the five-course guitar (viola) are about all that remains from the Portuguese repertory for that instrument up to the publication of Manuel da Paixão Ribeiro's book in 1789. The absence of Portuguese printed books for the guitar before that date should not be taken as evidence of an absence of a local tradition. Rather, these manuscript sources provide a rare glimpse on local practices of guitar playing, improvising and paraphrasing, sometimes bordering a gray area between written and unwritten traditions. This paper will analyze some examples of such practices, namely the use of harmonic patterns probably originated in Portugal (rojão, chácara, magana, sarau), and local paraphrases of foreign melodies (Mantwana, Aimable Vainqueur, Marizapalos), attempting at identifying what is imported and what is local in terms of styles and techniques of variation, improvisation, ornamentation and improvised accompaniment in the Portuguese guitar repertory.

• **VINCENZO CAPORALETTI** (Università degli Studi di Macerata)

Ghost Notes. Problematiche delle improvvisazioni inaudibili

Sulla base dell'innovativo modello teorico recentemente proposto dall'autore, inerente alla fenomenologia dei processi improvvisativi nella musica, sono individuate alcune decisive questioni epistemologiche e metodologiche che attengono alla ricerca sulle pratiche di creazione estemporanea nella tradizione musicale scritta e d'arte europea, tra Sette e Ottocento. Contestualmente, è delineato un criterio esplicativo dell'eclissi dei processi improvvisativi nella musica d'arte occidentale.

• **GREGORIO CARRARO** (Università degli Studi di Padova)

Natura e arte nell'ornamentazione di Giuseppe Tartini. Le sonate del ms. 1888 fasc. 1 (Padova, Archivio Cappella Antoniana)

Diminuzione, ornamentazione, improvvisazione. Saranno formulate alcune considerazioni sulle principali abitudini non scritte della musica strumentale di medio Settecento. Si ragionerà intorno alle sovrastrutture di un testo qualora questo venga fatto oggetto di ornamentazione, entro quali termini esso possa divenire 'altro' da sé, rispetto alla sua struttura originaria. Saranno presi in considerazione alcuni esempi tratti da due fonti violinistiche tartiniane: il ms. dell'Università di Berkeley e il ms. 1888 della Biblioteca Antoniana di Padova. Le sonate per violino e basso continuo di Tartini diventano così un pretesto per parlare dell'ornamentazione secondo il Piranese. Sarà analizzato il suo stile improvvisativo a partire non soltanto dalla sua teoria e pratica dell'ornamentazione («Traité des Agréments»), ma anche dalla sua più generale idea di musica 'secondo natura' («Tratatto di Musica secondo la vera scienza dell'armonia»).

• **SIMONE CIOLFI** (Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata')

Modelli d'improvvisazione nei recitativi della Cantate di Alessandro Scarlatti

Fra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII, la cantata da camera fu uno tra i generi musicali più frequentati dai compositori e più consumati dal pubblico: del solo Alessandro Scarlatti ce ne sono giunte poco più di seicento. Note fin dai primi decenni del Settecento per i suoi recitativi insoliti e sperimentali, le Cantate sono state studiate dalla moderna musicologia solo dal punto di vista delle arie. L'analisi sistematica dei recitativi ha messo in evidenza come la musica di queste composizioni sia caratterizzata dalla sovrapposizione di strategie espressive appartenenti alle tecniche del basso continuo e di modelli tonali (come quello della scala armonizzata, la cosiddetta Regola dell'Ottava) che, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, divengono il sostrato di un linguaggio musicale diffuso e apprezzato per tutto il secolo XVIII. Ma ciò che più interessa è la varietà che Scarlatti sa trarre da questi modelli, palesi nei recitativi più piani, camuffati dalla diminuzione o dall'elisione nella più peregrina sperimentazione, ma sempre al servizio del verso e della parola 'specificata'. Tale repertorio di schemi permette al compositore una produttività intensa dal punto di vista della quantità, e al contempo gli fornisce lo spunto, tramite il tradimento delle aspettative o la variazione minimale, di creare l'insolito e il nuovo, di realizzare una qualità espressiva 'unica' per le composizioni più riuscite. Inoltre, all'interno del recitativo, della sua costruzione tonale aperta e della sua struttura a pannelli di sostegno al verso, tali schemi vengono organizzati per evocare proprio la natura di un'improvvisazione, per dare l'impressione dell'estemporaneità. Tale discorso di 'economia' dell'energia creativa (reperibile in qualunque mestiere) porta

direttamente alla velocità del comporre e all'improvvisazione: Giovan Mario Crescimbeni, nel Libro VII prosa V dell'«Arcadia» (stampata a Roma nel 1711), racconta come Gian Felice Zappi e Alessandro Scarlatti fossero capaci, nell'ambito di un'adunanza musicale, di scrivere in forma estemporanea l'uno i versi e l'altro la musica. L'aneddoto rimane tale, ma trapela tra le righe l'apprezzamento per chi, con velocità e precisione, fornisce in breve un prodotto artistico. Le Cantate di Scarlatti furono copiate e utilizzate fino alla metà dell'Ottocento: la sopravvivenza secolare di questo repertorio ne testimonia la bellezza e l'intelligenza costruttiva, la capacità interpretativa del testo, la modernità protratta di un linguaggio duttile ma basato su impeccabili congegni.

• **MARIA CHRISTINA CLEARY** (Leiden University, The Netherlands/Orpheus Institute, Ghent, Belgium)
The Single-Action Harp: The Unwritten Score

The historical evidence and the extent musical scores for the single-action harp appear to tell two different and opposing stories about harp playing from 1750-1830. The majority of harp music of this time looks simple to us nowadays, but if historical performance practice and cultural context are considered, it would seem that harpists continued to improvise on a bass line as well as melodically, in a similar way to their 17th century counterparts, even though the written score becomes more important through the 19th century. Many keyboard players began to play the newly developed pedal harp and the repertoire for both instruments was interchangeable. This would imply that as the practise of composing in real-time over a bass line ("basso continuo") was still a fundamental part of a keyboard player's education, it was also part of a harpist's training. Evidence is found in harp scores where "basso continuo" figuration is printed near the bass staff. Melodic ornamentation is often included in the initial chapters of harp method books. This shows that the apparently elementary scores were actually elaborated upon, similar to the examples found in these books. Another example of improvisation is the plethora of examples of Preludes used for introducing a new key, modulating, ensuring that the harp was in tune and as musical introductions to Sonatas. The music published in Paris from 1770 onwards includes many examples of the compositional form: the Theme and Variations. A culturally important form, it was especially suited to the musical salons and could be used as a way to show off the technical ingenuity of a performer. Casimir Baecker was one of the most renowned harpists for improvising and some of his compositions were published. Considering the large amount of harp composer-performers, one could propose that each player would have invented their own improvised variations on the well-known themes of the time. As an artistic researcher, I try to experiment with all these forms of improvisation in my historically informed performances.

• **DAMIEN COLAS** (CNRS/Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, Paris)
Improvvisazione e ornamentazione nell'opera francese e italiana nella prima metà dell'Ottocento

Lo studio proposto riguarda la storia dell'interpretazione dell'opera italiana nella prima metà dell'Ottocento, più precisamente l'attività dei cantanti, e si prefigge come obiettivo d'esaminare il tipo di rapporto che esisteva, all'epoca di Rossini, tra l'ornamentazione dei cantanti e la pratica dell'improvvisazione. Lo statuto dell'interprete nell'opera italiana della prima metà dell'Ottocento ha sempre posto un problema storiografico, in quanto eludeva i principi estetici e poetici che si affermarono sotto l'influenza del Romanticismo musicale tedesco. Ne sono testimoni l'idea errata, ma persistente, secondo cui Rossini avrebbe abolito la libertà dei cantanti di variare le loro parti, o ancora la categoria a parte che Hegel dovette creare nelle sue «Vorlesungen über die Ästhetik» (1838) per fare entrare l'opera italiana nel suo sistema di classificazione fondato sui rapporti tra compositore e interprete. Ora la realizzazione di cadenze, così come la variazione di riprese, è un fenomeno corrente nell'opera della prima metà dell'Ottocento, che testimonia la persistenza, nell'ambito di una tradizione dotta che si caratterizza per una concentrazione sempre maggiore sul testo scritto, dell'arte dell'improvvisazione, così come nel caso delle cadenze dei concerti solistici. I trattati di canto e pubblicazione di arie staccate sono una fonte d'informazione per l'ornamentazione delle arie italiane da Rossini fino al primo Verdi. Ora queste variazioni pubblicate contengono spesso artefatti: alcune di esse sono state ritoccate in modo a volte significativo in vista dell'esecuzione in concerto, poi della pubblicazione, allontanandosi così dall'oggetto sonoro reale che incarnava l'interprete sulla scena all'origine. Al contrario, le annotazioni dei cantanti nei materiali d'esecuzione rivelano uno stato della loro ornamentazione che è il testimone fedele dell'interpretazione sulla scena. La genesi delle varianti, che si può osservare e si può ricostituire, attraverso gli schizzi e le modifiche, mostra come l'ornamentazione si avvicini all'attività d'improvvisazione. È ciò che il mio intervento illustrerà attraverso lo studio di qualche caso preciso, tratto dai materiali d'esecuzione del Théâtre Italien di Parigi e dell'Académie royale de Musique.

• **MARIATERESA DELLABORRA** (Istituto Superiore di Studi musicali 'F. Vittadini', Pavia)
«L'orecchio più che 'l tempo dee servire di guida»: l'improvvisazione nella trattatistica della seconda metà del XVIII secolo

Relativamente al tema dell'improvvisazione i trattati settecenteschi di autori italiani formalizzano alcune soluzioni in modo pressoché sistematico e costante anche se destinati a strumenti differenti. Per meglio cogliere la varietà degli

atteggiamenti e fornire un quadro quanto più possibile vasto e approfondito degli argomenti, la relazione si concentrerà sui trattati della seconda metà del XVIII secolo investigando sia tra le fonti edite sia tra quelle manoscritte. Dai più noti «Regole armoniche» di Vincenzo Manfredini (nell'edizione del 1775 e in quella del 1797), «Riflessioni pratiche sul canto figurato» di Giambattista Mancini (1777), «Saggio per ben suonare il flauto traverso» di Antonio Lorenzoni (1779), «Regole pratiche per accompagnare il basso continuo» di Pellegrino Tomeoni (1795), «Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples» di Florido Tomeoni [1798], alle numerose «Regole per accompagnare» manoscritte si evidenzieranno una serie di temi ricorrenti: suggerimenti per meglio rendere concretamente “affetti” e specifici passaggi; riferimenti al repertorio contemporaneo o del passato come paradigma da seguire o evitare; buoni e cattivi maestri; compositori autorevoli del repertorio nonché differenze ed eccezioni nella realizzazione di certi procedimenti pratici a riprova ulteriore della discrepanza tra teoria e prassi.

• **RAFFAELE DI MAURO** (Università degli Studi di Roma ‘Tor Vergata’)

Improvvisazione popolare e urbana a Napoli nel primo '800: dai canti “del Molo” a «Io te voglio bene assaie»

Nella parte introduttiva della relazione si cercherà brevemente di ricostruire il contesto musicale popolare e urbano della Napoli della prima metà del XIX sec., popolata da diverse figure di musicisti ambulanti gravitanti particolarmente intorno a una zona ben precisa della città: il Molo. Si passerà poi subito ad analizzare, con un approccio di tipo etnomusicologico, il fenomeno degli ‘improvvisatori’ nel capoluogo partenopeo durante quel periodo. Si parlerà a tal proposito, attraverso fonti sia letterarie che musicali, di un doppio livello di improvvisatori. Il primo più tipicamente ‘popolare’, riferibile a quella che Diego Carpitella chiamava «fascia agro-pastorale», con forme di repertorio ancora oggi presenti nella musica di tradizione orale campana (‘fronne’ e ‘canti a figliola’) attraverso le quali si disputavano vere e proprie gare, anche sullo stesso Molo, oppure come quella che si svolgeva annualmente a Nola al ritorno dalla festa di Montevergine. Il secondo livello invece più riconducibile alla fascia definita dallo stesso Carpitella «artigiano-urbana» (più soggetta alle influenze della musica colta), con vere e proprie sfide organizzate nei salotti e nei teatri (in particolare nel Teatro dei Fiorentini) con un pianista che improvvisava melodie sulle quali i concorrenti, appartenenti per lo più al mondo delle arti e delle professioni, a sua volta improvvisavano testi a partire da un tema estratto da un’urna. Si procederà quindi all’analisi musicale e testuale di un brano contenuto nei «Passatempo musicali» di Guglielmo Cottrau (pubblicati in tre edizioni dal 1824 al 1829) e indicato come “aria d’improvvisatore”, fornendo alcune considerazioni generali sulle raccolte ottocentesche di musica popolare destinate ai salotti nobili e borghesi. Si ricostruirà infine, attraverso il confronto incrociato tra tre versioni apparse su fogli volanti ottocenteschi e la prima versione a stampa della partitura, la genesi della famosa canzone «Io te voglio bene assaie», ritenuta erroneamente, da molti storici della canzone, la prima canzone ‘d’autore’ napoletana e spesso impropriamente attribuita a Donizetti. Si dimostrerà che la nascita del brano è invece riconducibile al fenomeno dell’improvvisazione salottiera e urbana di cui si è detto sopra e della quale Raffaele Sacco, ottico di fama, era uno dei principali esponenti. Non a caso la versione del brano ancora oggi cantata e conosciuta in tutto il mondo non è esattamente quella ‘improvvisata’ da Sacco ma quella pubblicata, sempre dal Cottrau, nel 1840 a partire da varianti spurie apparse precedentemente su fogli sparsi.

• **MARTIN EDIN** (Örebro University, Sweden)

Cadenza Improvisation in Solo Piano Music According to Czerny, Liszt and their Contemporaries

It is well known that an instrumentalist during the eighteenth century could be expected to provide his own embellishments of fermatas in composed pieces of music. The continuation of this practice into the nineteenth century is, however, an issue that has not, hitherto, received enough attention. Carl Czerny, writing in 1829, gives a description of “cadenza” improvisation in his «Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte». The paper will take Czerny’s views on this topic as its point of departure. His ideas will be examined in the light of writings by other musical authorities in his time. Czerny’s instructions on this subject will, moreover, be related to the piano compositions, teachings and performance practice of Franz Liszt, and suggestions for the employment of “cadenza” improvisation in some nineteenth century piano pieces will be presented.

• **MARINA ESPOSITO** (Università degli Studi di Lecce)

Improvviso e improvvisazione negli scritti di W. H. Wackenroder ed E. T. A. Hoffmann

Due insigni esponenti del Romanticismo tedesco, W. H. Wackenroder (1773-1798) ed E. T. A. Hoffmann (1776-1822), furono pienamente inseriti nei dibattiti del loro tempo, alfieri e punti di riferimento della prima generazione dei romantici tedeschi; il primo, infatti, si legò con profonda amicizia a Ludwig Tieck ed esercitò un notevole influsso sul circolo di Jena, radunato intorno ai fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel, mentre Hoffmann si impose come una delle figure di spicco del gruppo di Berlino. Wackenroder si occupò principalmente di questioni estetiche concentrando il suo interesse su argomenti inerenti musica e pittura, mentre Hoffmann scese in campo con un’intensa attività che lo

vide critico musicale, pittore e compositore, nonché organizzatore di concerti, scrittore e giurista. Due approcci diversi, dunque, e per alcuni aspetti antitetici nel panorama musicale della loro epoca, eppure accomunati dalla medesima volontà di porre la musica – «la più romantica di tutte le arti, perché solo l'infinito è il suo oggetto» (E. T. A. Hoffmann) – tra i temi privilegiati di dibattito e confronto. La relazione esaminerà gli scritti dei due autori tedeschi – in particolare le «Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders» e le «Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst» di Wackenroder, i «Fantasiestücke in Callots Manier» e «Die Serapionsbrüder» di Hoffmann –, mettendo in luce le peculiarità della loro riflessione intorno al tema dell'improvviso e al concetto di improvvisazione nell'ambito delle teorie estetiche coeve che hanno ampiamente affrontato le tematiche legate all'originalità e alla creatività del genio, all'immediatezza dell'ispirazione e dell'espressione artistica.

• **VALERIE W. GOERTZEN** (Loyola University, New Orleans, LA)
Clara Schumann's Improvisations and Her "Mosaics" of Small Forms

Clara Schumann's introductory preludes, which she notated in 1895, document this eminent pianist's improvisatory practice and her engagement with music of her time, including the music of Robert Schumann. These preludes also allow us to envision the sets or "mosaics" of short pieces by different composers that she performed beginning in the mid-1830s, as Clara Wieck. She connected these small forms, which the public was unaccustomed to hearing in concerts, by improvised transitions, thereby creating an extended work of contrasting characters, keys, and tempos. Thus a Bach fugue might lead to the finale of Beethoven's 'Appassionata', followed by character pieces of Chopin, Mendelssohn, Robert Schumann, Clara Schumann herself, D. Scarlatti, or other composers. Clara Schumann's groupings of pieces show her concern for large-scale design, her highlighting of relationships among seemingly disparate pieces, and a sense of historical progression in the repertory. Thus her selection of pieces, and her improvised preludes and transitions that connected them constituted a form of analysis. Although she did not notate transitions for any specific set of short pieces, Clara Schumann's preludes to works of Robert Schumann – «Des Abends» and «Aufschwung» from «Fantasiestücke», Op. 12, «Schlummerlied» from «Albumblätter», Op. 124, and the slow movement of the F-Minor Sonata – provide rich evidence of the manner in which she constructed improvised introductions. Her composed introductions, instructional materials by her father, Friedrich Wieck, and others, and reviews of her performances in the press are also helpful. This paper examines Clara Schumann's programmed sets that included pieces by Robert Schumann for which she notated introductory preludes. Study of these materials enhances our understanding of her programming and the role of improvisation in communicating her interpretations.

• **MARTIN KALTENECKER** (Centre de Recherches sur les arts et le langage-EHESS, Paris)
Improvisation as Oration

We analyze several texts that conceptualize improvisation techniques at the beginning of the nineteenth century by means of rhetorical categories. The rhetorical approach to music, which predominates in the Baroque era, introduces techniques of persuasion in the realm of musical composition. Music thus conceived aims at immediate appraisal and consent and is addressed to a present – not a future, absent or hypothetical – community. On the one hand, the improvising pianist – passing gradually (as Hummel did) from small to gigantic audiences – tests the rationalized rules of "dispositio" and "elocutio", of intelligible form and manifold variation. On the other hand, he offers the image of inspiration or enthusiasm 'at work', the fascinating figure of a genius. While his 'fantastic' production displays at the end of the eighteenth century something like a 'super-work' (revealing the essence of creating and communicating music), the improvisation is little by little devaluated and disappears from concert programs. A new work concept – linked exclusively to precise notation (as Schumann underscores) and organicism – considers every fantasy as an 'infra-work', seducing only ephemeral or superficial audiences.

• **WALTER KREYSZIG** (University of Saskatchewan, Canada/Center for Canadian Studies, University of Vienna)
The «Adagio» in C-Major for Flute and Basso continuo (QV 1:7) in the "Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (1752) of Johann Joachim Quantz

In his widely disseminated «Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen» (Berlin, 1752), Johann Joachim Quantz, (1697-1773), composer of a large body of sonatas and concertos for the flute, devotes most of his attention to the "tactus" and its subdivision, both with regard to regular notation and ornamentation, with the latter topic discussed in four chapters, respectively, and the headings 'Of the appoggiaturas, and the little essential graces related to them' (Chapter 8), 'Of shakes' (Chapter 9), 'Of extempore variations on simple intervals' (Chapter 13), and 'Of cadenzas' (Chapter 15). While the latter chapter pertains merely to the execution of solo concertos, the other chapters identified here, serve as the basis for the interpretation of the entire body of Quantz's instrumental repertoires. Since the relatively sparsely notated slow movements within the sonata da chiesa and sonata da camera provide ample room for the exploration of a wide range of diminutions, as illustrated in the «Adagio» in C-Major for flute and basso continuo (QV

1:7), with the approach of presenting the flute part in a plain version (with no diminution) and a highly ornate version perhaps gleaned from the edition of the «Zwölf Methodische Sonaten» (Hamburg, 1728, 1732) of Georg Philipp Telemann (1681-1767), a composer whose compositional skills Quantz praises on several occasions in his «Versuch». Indeed, the ten hitherto extant autograph scores of Quantz's sonatas for flute and basso continuo, identified in Georg Thouret's «Katalog der Musikaliensammlung aus der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin» (Leipzig, 1895), are almost completely devoid of diminutions, with the exception of occasional trills and appoggiaturas. Therefore, the sole fully notated example of small-scale and large-scale diminutions in the «Versuch» is of prime significance, in that it offers insight into a vital aspect of contemporary performance practice, one that received little attention in the actual autographs and subsequent printed editions of Baroque instrumental repertoires.

• **JOHN LUTTERMAN** (Whitman College, University of California at Davis)

«Cet art est la perfection du talent»: Chordal Thoroughbass Realization, the Accompaniment of Recitative, and Improvised Solo Performance on the Viol and Cello

One of the most striking characteristics of the earliest cello treatises is that so many of them give instruction in chordal thoroughbass realization, especially the conservatory methods designed to train professional musicians. Anecdotal evidence, often in the form of complaints, shows that virtuoso viol players were in the habit of improvising harmonic realizations of continuo lines, and the practices described in the cello treatises reflect the type of harmonic thinking and improvisatory traditions that solo viol players had developed over the previous two centuries – ways of thinking and traditions that the many eighteenth-century viol players who abandoned the viol for the cello would almost certainly have adapted to their new instrument. In most of the treatises, continuo realization is discussed as a means of accompanying, and written-out realizations of bass lines are frequently given as examples. However, as the popularity of eighteenth-century composition treatises founded on thoroughbass practices attests, continuo realization served as a foundation of both written composition and improvised solo performance, a practice often referred to today as “partimento”. The chapter on “fantasieren” in C. P. E. Bach's «Versuch» is perhaps the most famous example, but the practice is documented in Friedrich Niedt's «Musicalische Handleitung» and other eighteenth-century sources connected to the Bach circle. While these sources are aimed at keyboard players, there is reason to believe that musicians would have employed similar techniques when improvising on the viol or cello. Indeed, traces of the practice of continuo realization may be discerned in several examples of eighteenth-century music for solo viol and cello, traces which offer valuable clues to the idiomatic nature of improvised solo practices on these instruments.

• **NAOMI MATSUMOTO** (Goldsmiths College, University of London)

'Free' Virtuosity and 'Rehearsed' Traditions: A Study of the Flute-Accompanied Cadenza in Donizetti's «Lucia di Lammermoor»

In the final act of Donizetti's ‘mad’ opera «Lucia di Lammermoor», the deranged Lucia sings a cadenza accompanied by an echoing flute, in which the instrument takes on the mantle of a ghostly Doppelgänger. The music provides a potent symbol of the abandon of Lucia and, by extension, seems to act as a vehicle for the apparently unfettered dramatic and musical skills of the performer who plays her. But the subtext here of the equation of psychological abandon with performer freedom hardly does justice to the complex traditions and constraints that feed into this illuminating moment. This paper will first attempt to trace the origins of this cadenza through documentary studies by examining the composer's autograph and investigating the performers who established its earliest staged version. Next, early recordings and materials indicative of the history of vocal pedagogy will be surveyed so as to unravel the transmission lines of the various versions of the cadenza through the different ‘schools’ of singing. It will soon become clear that the cadenza is almost always a carefully-learned and well-rehearsed collaboration. These factors enable us to see ornamentation less as a kind of freedom and more as an indicator of a performer's pedigree. Finally, the cadenza and its manifestations will be related to nineteenth-century views on virtuosity and improvisation in general. Despite recent feminist readings, Lucia's “freedom in madness” can be seen as ironically reversed as her character is embodied in performers who are tightly constrained by the practices of teacher-imitation and apprenticeship – victims themselves of one of the most “patriarchal” contexts within musical society.

• **LAURA MÖCKLI** (Universität Bern, Switzerland)

Abbellimenti o Fioriture: The Singer's Creative Process in Nineteenth Century Opera

During the first half of the nineteenth century, vocal expression, interpretation and ornamentation were essential components of most Italian opera performances. However, due to their oral and improvisational nature, first hand written evidence of ornamentation practice is hard to be found. In a few cases – most famously that of the Parisian soprano Laure Cinti-Damoreau – personal notes have been preserved, giving essential insight into her creative work. Though we have no precise knowledge of how much singers of the time actually wrote, it is clear that such personal

notes or didactical material are only rarely found in libraries today. This paper presents an anonymous, previously unknown source, written between 1840 and 1850, and containing examples of ornamentation for over fifty arias and duets by Rossini, Pacini, Mercadante, Vaccai, Conti, Donizetti, Bellini and Mozart's «Le nozze di Figaro». The quantity and variety of the examples offer new insight into Nineteenth century aesthetics, opening perspectives on singers' original means of expression and individual ornamentation propositions. My transcriptions of some of these ornamented arias will allow us to reconsider the paradigms underlying different ornamentation styles. In exploring the expressional and vocal freedom required for their performance, we will observe how the fine structure of these works is completed and enhanced by the 'Abbellimenti o Fioriture' they presuppose.

• **CSILLA PETHŐ-VERNET** (Université de Paris IV 'Sorbonne')

The Advantages and Drawbacks of Notation or How to Face Improvisatory Elements in 19th-Century Hungarian Popular Music

In 19th-century Hungarian popular dance music called 'verbunkos' (which was succeeded but at the same time partly protected later by the 'csárdás' repertoire), improvisation played an important role. The performers of this corpus, the Gypsy musicians employed the improvisatory techniques in a very creative way. As the introductory part of the paper will demonstrate, writings of the period provide us valuable information about this performance practice. However, it remains difficult, if not impossible, to retrace certain aspects of this practice in the musical sources. The noted repertoire is obviously unable to capture the improvised embellishments of a melody or the richly improvised solo passages (both being products of the musicians individual creative power) the way they are described in the literary sources. The second part of the paper will deal with the lack of notation in this context, but also it will point out that in certain cases (i.e. in the first noted sources of the early verbunkos) notation can help us to understand which common models helped the musicians to create and re-create musical ideas in the instrumental practice. Finally, the paper will try to shed light on a problematic question of Hungarian music of this period: was the augmented second really so characteristic in this repertoire? Here again, the problem will be examined in the context of "improvisation versus notation".

• **RUDOLF RASCH** (Utrecht University, The Netherlands)

La fugacità della composizione musicale

A prima vista l'improvvisazione musicale e la composizione musicale sembrano essere due campi completamente diversi. Ma considerandoli più da vicino la distinzione non è così assoluta. L'improvvisazione parte spesso da un modello fisso, pre-composto per così dire, mentre una composizione scritta lascia ampio spazio alla libertà esecutiva, non solo per quanto riguarda abbellimenti e altre aggiunte prevedibili ma anche per la scelta del tempo, della dinamica, dell'agogica e talora perfino dell'organico. Occorre dunque fissare tali aspetti preventivamente o durante il corso dell'esecuzione. Non di rado poi gli esecutori cambiano deliberatamente alcuni dettagli prescritti dal compositore (e chi può impedirlo?), perciò una singola composizione notata su carta permette una molteplicità di realizzazioni sonore. Ma anche la forma scritta di una composizione non rappresenta di solito la versione 'attendibile' della composizione. La storia dell'edizione musicale, per esempio, ci insegna che una certa composizione viene notata in modo differente a seconda dell'epoca, dipendentemente dalla prassi del tempo e dalle aspettative dei fruitori. Inoltre una composizione può esistere in versioni dissimili, in arrangiamenti, ecc. La volontà di fissare su carta la forma 'definitiva' di una composizione produce solo un'ulteriore realizzazione. La composizione musicale risulta essere un'entità nascosta dietro le note scritte, un'entità inafferrabile ed essenzialmente provvisoria.

• **RENATO RICCO** (Università degli Studi di Salerno)

Virtuosismo e improvvisazione in Charles-Auguste de Bériot

Mediante un'analisi degli snodi cruciali della vicenda biografica e artistica di Charles-Auguste de Bériot, violinista, compositore e didatta, e attraverso una ricognizione di alcune delle opere più significative all'interno della sua copiosa e variegata produzione violinistica, si cercherà di capire in quali sedi e secondo quali modalità il virtuosismo strumentale venga a interagire con la pratica improvvisativa. Dai primi studi di canto ai contatti giovanili con Viotti (la cui lezione Bériot recepisce grazie al contatto con André Robberechts) a Parigi, dove ascoltò Paganini; dal matrimonio con Maria Malibran, compagna di trionfali "tournées", alla carriera didattica (Henri Vieuxtemps è solo il nome più famoso di una vasta schiera di virtuosi formati alla scuola di de Bériot): questi alcuni dei passaggi cruciali di una personalità artistica che, oltre esser protagonista della vita strumentale del XIX secolo, è al contempo testimonianza di un'evoluzione e di uno sviluppo di un particolare stile strumentale. Senza dimenticare alcune fondamentali osservazioni, di carattere estetico-stilistico, contenute nella «Méthode de violon», sarà analizzato lo stile di Bériot per quel che concerne il lato compositivo, con adeguato riferimento al rapporto virtuosismo/forma e virtuosismo/improvvisazione: per quest'ultimo aspetto, particolare attenzione verrà data al «Prélude ou Improvisation», opera postuma.

• **ROHAN H. STEWART-MACDONALD** (Cambridge, UK)

Improvisation into Composition: The First Movement of the Sonata in F-sharp Minor, Op. 81 by Johann Nepomuk Hummel

In «Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World Mark» Kroll presents ample evidence of Hummel's contemporary reputation as a first-class improviser. Using this evidence as a starting point, this paper will explore the assimilation of 'improvisatory' techniques into the Sonata in F-sharp minor, Op. 81 (1819), one of Hummel's most imposing and prestigious works. 'Improvisatory' is an adjective often casually applied to this composition. My aim will be to explore its applicability and to hypothesise that, to a unique degree in Hummel's output, the opening movement of Op. 81 simulates an act of improvisation in which the 'heat of the moment' leads to occasional *non-sequiturs*, 'unnecessary' repetitions and fluctuations in the level of thematic content. I will consider what this means for Derek Carew's recent attempt to uncover a continuous network of motivic derivations from the opening theme (CAREW, Derek. 'Hummel's Op. 81: A Paradigm for Brahms's Op. 2?', in: "Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music", III/6 (2005), pp. 133-156). Ultimately, this motivic manipulation is only one dimension of Hummel's portrayal of the tension between the possibility of loss of control and direction posed by an improvisatory act and certain requirements of continuity and structural logic enshrined in the eighteenth-century stylistic models that Hummel continues to invoke. In this sense the piece microcosmically depicts Hummel's contemporary and modern reputation as a 'Janus-faced' figure in the early Romantic musical scene.

• **KLIMIS VOSKIDIS** (Goldsmiths College, University of London)

The Role of Improvisation in Liszt's early Piano Transcriptions

Liszt (1811-1886), early in his career, used elements of improvisation which would emphasize his skills both as a virtuoso pianist and inventive composer. His early piano composition included various Transcriptions which being written in 'theme and variations' form, favoured features such as structural liberty, imaginative melodic development and virtuosic manner. Since virtuosity and advanced technical skills were considered important ingredients for an instrumentalist's career in the beginning of the 19th century, improvisation was used by performers as a demonstration of their practical fluency on their instrument. Liszt often performed in his public appearances variations on popular themes, allowing the audience to choose randomly a tune. Therefore his parallel career as a performer and as a composer enabled him to exploit several aspects of improvisation. Liszt also reproduced on the piano various vocal 'bel canto' features such as coloratura, which were directly related to freedom of expression and improvisation. My paper will demonstrate musical examples of improvisational manner which characterize several of Liszt's Transcriptions. The study of particular scores and the comparison of some works' alternative versions would lead to valuable conclusions about Liszt's compositional approach in his early years. His first virtuosic works, more than his late style, display characteristically the relation between composition and improvisation, the motivic development through loose structural boundaries. In my presentation I will also highlight the role of improvisation during the development of the piano as an instrument, while Liszt was exploring and expanding the new limits of the keyboard in terms of technique, sonority and musical expression.

• **STEVEN YOUNG** (Bridgewater State College, MA)

Practical Improvisation: the Art of Louis Vierne

The art of improvisation often results in a dazzling concert performance or a brilliant recording. But in one of the least explored and most demanding aspects of this art, improvisation can have a vital practical function, contributing to the effective conduct of liturgical rites. One of France's leading organists at the turn of the twentieth century, Louis Vierne, was considered an especially skillful and brilliant improviser. Yet an examination of the four recorded improvisations he made for the Odeon label reveals less virtuosity than pragmatism. In these four pieces, one hears more predictable sounds than the term 'improvisation' suggests; the style might even be called pedestrian. A close study of these improvisations reveals the musical intelligence behind them: Vierne's brilliance can be observed not in extraordinary technical achievements or adventurous harmonies, but in his thoughtful attention to the needs of worshippers. This paper will elucidate Vierne's practical improvisations, contributing to our understanding of both the composer's artistry and the concept of improvisation.