

FESTIVAL *di* CARRO  
PAGANINIANO

*il convegno*



LA DIREZIONE  
D'ORCHESTRA  
NELL'OTTOCENTO

CONVEGNO INTERNAZIONALE  
14-16 LUGLIO, LA SPEZIA  
CAMEC CENTRO ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

8

Società dei Concerti onlus

*La Spezia*

Centro Studi Opera Omnia  
Luigi Boccherini

*Lucca*

*in collaborazione con*

Palazzetto Bru Zane

Centre de Musique Romantique Française

*Venezia*

[Musicalword.it](http://Musicalword.it)

---

**CAMeC** Centro Arte Moderna e Contemporanea

*Piazza Cesare Battisti 1*

Comitato scientifico:

Andrea Barizza, *La Spezia*

Alexandre Dratwicki, *Venezia*

Lorenzo Frassà, *Lucca*

Roberto Illiano, *Lucca / La Spezia*

Fulvia Morabito, *Lucca*

Michela Niccolai, *Montréal*

Massimiliano Sala, *Pistoia*



## Programma

### GIOVEDÌ 14 LUGLIO

ore 9.30-10.00: Registrazione e accoglienza

ore 10.00-10.30: Apertura dei lavori

- Andrea Barizza (*Consigliere Società dei Concerti della Spezia*)
- Roberto Illiano (*Segretario Generale del Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini / Consigliere Società dei Concerti della Spezia*)
- Francesco Masinelli (*Presidente Società dei Concerti della Spezia*)
- Massimiliano Sala (*Presidente Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca*)
- Etienne Jardin (*Coordinatore scientifico Palazzetto Bru Zane, Venezia*)
- Cinzia Aloisini (*Presidente Istituzione Servizi Culturali, Comune della Spezia*)
- Paola Sisti (*Assessore alla Cultura, Provincia della Spezia*)

ore 10.30-11.30: **Session 1:**

La direzione d'orchestra nell'Ottocento:  
aspetti storici e sociologici (I)

*presiede:* Roberto Illiano

- Claudia Colombati (*Roma*):

La figura del direttore d'orchestra nella dimensione storico-estetica del XIX secolo

- Ruben Vernazza (*Parma*):

Il direttore d'orchestra nel sistema produttivo del teatro d'opera italiano di fine Ottocento: Riflessioni sull'epistolario di Emilio Usiglio

### *Pausa caffè*

12.00-13.00: **Session 1:**

La direzione d'orchestra nell'Ottocento:  
aspetti storici e sociologici (I)

*presiede:* Michela Niccolai

- Gilles Demonet (*Paris*):

Le rôle du chef d'orchestre au sein de l'institution orchestrale au XIX<sup>e</sup> siècle : l'apparition de la notion de directeur musical

- Jérôme Cambon (*Angers*):

Le *Faust* de Charles Gounod: de la partition originale à sa transcription pour harmonie et fanfare, une re-création musicale



---

### 13.30 Pranzo

15.30-16.30: **Keynote Speaker 1:**

• Rémy Campos (*Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris / Haute École de Musique de Genève*):

La répétition d'orchestre: d'un objet historique inédit à de nouvelles pratiques musicales

### *Pausa caffè*

17.00-19.00 **Session 2:**

La direzione d'orchestra: dal teatro alle bande militari

*presiede:* Michela Niccolai

• Emmanuel Hervé (*Tours*):

La disposition des musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris. Un plan oublié pour le XIX<sup>e</sup> siècle

• Maria Teresa Arfini (*Milano/Aosta*):

La formazione direttoriale del giovane Mendelssohn

• Enrica Donisi (*Napoli*):

I direttori delle bande militari e i direttori d'orchestra: riflessioni storiche e culturali

• Antonio Carlini (*Brescia/Trento*):

Il *Trattato di strumentazione* per banda (1878) di Domenico Gatti: strumento per la composizione o la direzione?

### 19.30 *Cena*

#### 21.00 *Concerto*

Teatro Civico della Spezia

**Viktoria Mullova**

*and* The Matthew Barley Ensemble



---

## VENERDÌ 15 LUGLIO

10.00-11.00: **Session 3:**

La direzione d'orchestra nell'Ottocento:  
aspetti storici e sociologici (II)

*presiede:* Fulvia Morabito

- Elisa Grossato (*Verona*):

Dal virtuosismo strumentale alla direzione di «Aida»: poliedricità artistica di Giovanni Bottesini (1821-1889), un direttore d'orchestra “impeciato di quartettismo”

- Diane Tisdall (*London*):

Crafting the Orchestral Musician at the Paris Conservatoire

### *Pausa caffè*

11.30-13.00: **Session 4:**

La direzione dei compositori-virtuosi

*presiede:* Renato Meucci

- Renato Ricco (*Salerno*):

Virtuosismo violinistico e direzione orchestrale: rapporti storici e scissione dei ruoli

- Mariateresa Dellaborra (*Torino*):

Alessandro Rolla direttore d'orchestra del Regio Teatro alla Scala

- Karl Traugott Goldbach (*Kassel*):

Louis Spohr: A German Pioneer in Orchestral Conducting

### *13.30 Pranzo*

15.30-16.30: **Keynote Speaker 2**

• Renato Meucci (*Università degli Studi di Milano / Conservatorio di Novara*):

L'orchestra della Scala e le sue modalità organizzative a metà dell'Ottocento



---

16.45-17.30: **Presentazione dei volumi:**

- *Beyond Notes*, a cura di Rudolf Rasch (Brepols, 2011)
- *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, a cura di Lorenzo Frassà (Brepols, 2011)

*Intervengono:*

Lorenzo Frassà, Roberto Illiano, Michela Niccolai, Rudolf Rasch

### *Pausa caffè*

18.00-19.30: **Session 5:**

Direzione e interpretazione musicale (I)

*presiede:* Renato Ricco

- Fabrizio Ammetto (*Guanajuato, Gto., México*):

Il concerto per organo e orchestra: aspetti di concertazione nei lavori di Gaetano Valeri

- Paola Cannas (*University of Sussex*):

Sonata Forms in Performance

- Kasimir Morski (*Katowice/Roma*):

La direzione d'orchestra nel secolo XIX: concezioni stilistico-interpretative ed aspetti tecnico-gestuali

### *20.30 Cena*



---

## SABATO 16 LUGLIO

9.00-10.30: **Session 6:**

I grandi compositori-direttori

*presiede:* Rémy Campos

- Gesine Schröder (*Leipzig*):  
The Historical Theory of Rhythm as Instruction for Conducting or How Liszt Performed his Symphonic Poems
- Walter Kreyszig (*Saskatoon/Vienna*):  
Hector Berlioz's Technique of Orchestral Conducting in Theory and Practice: His Subdivision of the *Tactus* in *Le chef d'orchestre: Théorie de son art and His Orchestral Scores*
- Michela Niccolai (*Montréal*):  
Charpentier dirige Charpentier: l'exemple d'un compositeur qui n'abandonne pas sa création

### *Pausa caffè*

13

11.00-13.00 **Session 7:**

Direzione e interpretazione musicale (II)

*presiede:* Massimiliano Sala

- Rudolf Rasch (*Utrecht*):  
From Phonascus to City Music Director: The Professionalisation of the Utrecht Collegium Musicum
- Fiona Palmer (*Maynooth, Ireland*):  
Conductors and Conducting in 19th-Century Britain: The Liverpool Philharmonic Society as Case Study
- Naomi Matsumoto (*London*):  
Michael Costa at the Haymarket: A Proto-Modern 'Director of Music' in a London Opera House
- Francesca Guerrasio (*Paris*):  
Furtwängler et « l'enjeu spirituel » de Beethoven

### **13.00 Pranzo**



*18.00: Trasferimento a Carro*

*20.30: Concerto*

Nuovo Insieme Strumentale Italiano

*Cena*





FESTIVAL *di* CARRO  
PAGANINIANO

*gli abstract*

## Partecipanti e abstract

- Fabrizio Ammetto

(Universidad de Guanajuato, Gto., México)

### Il concerto per organo e orchestra: aspetti di concertazione nei lavori di Gaetano Valeri

Tra i concerti per uno strumento e orchestra composti tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento quelli per organo costituiscono senz'altro un caso particolare, sotto vari punti di vista: per gli equilibri fonici, per le disposizioni spaziali del solista e dell'organico orchestrale, per gli aspetti di concertazione. I due lavori del genere del compositore Gaetano Valeri (1760/64-1822), attivo nella cattedrale di Padova, rappresentano una rarità nel panorama italiano dell'epoca. La presenza di indicazioni di registrazione nella partitura di uno dei due - che suggerisce al solista di utilizzare timbri peculiari - giustifica che la loro esecuzione fu strettamente collegata a strumenti specifici, gli organi costruiti da Gaetano Callido. È possibile ricostruire la prassi esecutiva ottocentesca di questi concerti? La particolare collocazione spaziale dell'organo in una chiesa pone problemi aggiuntivi di interazione tra solista e orchestra, al punto che (a volte) si rende necessaria la presenza della figura *indipendente* del direttore. Nel corso della relazione verranno presentati alcuni aspetti relativi ai problemi di concertazione che sono stati affrontati nella realizzazione della prima incisione discografica assoluta dei due concerti per organo e orchestra di Gaetano Valeri, curata dallo scrivente: Luca Scandali (organo), *Hermans Consort* (con strumenti originali), Fabrizio Ammetto (concertatore e direttore), Tactus (TC 762201).

- Maria Teresa Arfini

(Università della Valle d'Aosta / Istituto Europeo di Design di Milano)

### La formazione direttoriale del giovane Mendelssohn



Felix Mendelssohn mostrò sin dai primi anni di vita un eccezionale talento musicale: per questo motivo la famiglia, che disponeva peraltro di cospicue risorse finanziarie, non tardò a porlo nella favorevole condizione di potersi cimentare - quasi fosse un gioco - nella direzione di piccole compagini di strumentisti che il padre assoldava per la bisogna, in genere tra gli orchestrali della *Kapelle* reale berlinese. Le prime testimonianze di ciò sono del dicembre 1820. Lea, la madre di Felix, ci informa che egli sedeva al pianoforte in mezzo agli orchestrali, molto verosimilmente dirigendoli, com'era nella prassi tradizionale dell'epoca. Tali esperienze si consolidarono nella prassi privata delle cosiddette *Sontagmusiken*. Da lì a qualche anno Mendelssohn si fece anche promotore dell'uso direttoriale della bacchetta, allora soltanto sporadicamente utilizzata. Quando il giovane Mendelssohn iniziò a cambiare prassi direttoriale? Per influsso di chi e per quali motivazioni? Le testimonianze al riguardo sono discordi e vanno dagli entusiastici resoconti di Eduard Devrient alle pacate memorie di Julius Schubring - il futuro librettista degli oratori di Mendelssohn. È certo però che l'esecuzione della *Matthäuspasion* venne diretta dal ventenne Felix con la bacchetta e fronteggiando orchestrali e cantanti, propagandando anche una nuova figura direttoriale, le cui origini il presente contributo vuole tracciare.

21

- Jérôme Cambon

(Angers)

## Le *Faust* de Charles Gounod : de la partition originale à sa transcription pour harmonie et fanfare, une re-création musicale

Pratiques compositionnelles majeures se généralisant à partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à l'ensemble des genres musicaux, l'arrangement et la transcription investissent massivement le répertoire des harmonies et des fanfares. À une époque où



n'existent pas encore les supports de diffusion musicale que nous connaissons aujourd'hui, l'arrangement participe à l'édition d'une culture musicale populaire. Ne pouvant fréquenter le théâtre ou le concert populaire, l'auditeur modeste découvre une littérature lyrique et symphonique parfois inédite. Un même opéra peut être ainsi arrangé par différents auteurs selon des normes consignées dans des traités d'orchestration et d'instrumentation dédiés aux formations à vent. L'œuvre, présentée au public sous des éclairages renouvelés, acquiert alors une notoriété nouvelle. Le *Faust* de Charles Gounod connaît aussi un grand succès auprès des sociétés instrumentales qui le programment fréquemment dans leur concert. Ses nombreuses déclinaisons instrumentales et structurelles concourent, au côté d'autres arrangements, à l'affirmation d'une expression musicale à part entière dont les soli sont confiés aux instrumentistes les plus aguerris.

22

- Rémy Campos

*(Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris / Haute École de Musique de Genève)*

## La répétition d'orchestre : d'un objet historique inédit à de nouvelles pratiques musicales

L'intérêt accru depuis dix ans de certains chefs familiers de la musique baroque (Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Hervé Niquet) pour le répertoire romantique n'a pas toujours été précédé ou suivi d'enquêtes historiques approfondies sur les modes de jeu concernés. La plupart des concerts ou des enregistrements de partitions de Beethoven ou de Berlioz affichant un projet historiciste ne s'appuient pas sur une connaissance rigoureuse de l'ensemble des sources d'époque ni des questionnements les plus récents de la musicologie. Cette communication présentera les résultats combinés d'un chantier de recherche portant sur les pratiques orchestrales dans la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle et d'un essai d'application



tenté en octobre-novembre 2010 à Paris et à Genève avec un orchestre d'étudiants issus des Conservatoires de Paris et de Genève. Les deux démarches se fondaient sur une même constatation: jouer sur instruments anciens ne satisfait qu'une faible partie des exigences d'authenticité désormais attendues d'une interprétation *historiquement informée*. Au croisement des études historiques et des pratiques artistiques, nous nous sommes d'abord penchés sur deux institutions musicales: la Société de Musique de Genève (1823-1842) et la Société des Concerts du Conservatoire de Paris (fondée en 1828). En utilisant des sources très variées: archives des institutions, matériels d'orchestre, articles de presse, images, nous avons formulé une série d'hypothèses (sur la manière de diriger un orchestre et sur les techniques de répétition vers 1830) qui ont ensuite été mises à l'épreuve concrètement lors d'un atelier musical ayant débouché sur deux concerts.

23

- Paola Cannas

(University of Sussex)

## Sonata Forms in Performance

Sonata form has traditionally been defined as characterized by the opposition of two distinct, contrasting themes or groups of themes (see Reicha: 1826; Marx: 1845; Czerny: 1848). That has not always been the case. A great many works in sonata form have one or several themes, some of which are not clear cut and not easily definable in much the same way as the term sonata form itself is not univocal (see Rosen: 1988). Moreover, functions and shapes of themes have been interpreted differently by different composers and at different times (see Dahlhaus: 1974). What are the consequences of different analytical readings and evaluation of themes in performance? By drawing from some examples from works of the Classical-Romantic symphonic repertoire and by considering issues such as tempo, dynamics, phrasing, articulation and bowings, I



will address the ways in which different conceptions of thematic material have been reflected in the performances of some of the greatest interpreters of the Central European tradition of conducting.

- Antonio Carlini

(Conservatorio "L. Marenzio" di Brescia / Società Filarmonica di Trento)

### Il *Trattato di strumentazione* per banda (1878) di Domenico Gatti: strumento per la composizione o la direzione?

Fra i molteplici parallelismi coltivati dall'Ottocento nel campo della musica, il rapporto tra orchestra e banda risulta particolarmente robusto. I due organismi si scambiavano i musicisti, le musiche, il pubblico, utilizzavano gli stessi strumenti, gli stessi stilemi; i maestri studiavano sopra gli stessi metodi, nelle stesse scuole e passavano indifferentemente dai teatri alle piazze. Molti maestri di banda erano dotati di una cultura musicale vasta e tradizionale, con diplomi in pianoforte, composizione, strumentazione per banda, violino ed erano attivi quasi sempre anche in teatro alla guida di orchestre. Con la presente relazione si cercherà di capire quanto della loro cultura provenisse dai libri o dalla pratica, quanto ci fosse di artigianato e quanto di accademia, quanto forte fosse, ancora nel secondo Ottocento, l'antica scuola napoletana, e ancora il ruolo del sapere compositivo per una carriera direttiva, i passaggi linguistici fra banda e orchestra. Il *Trattato di strumentazione* di Domenico Gatti, stampato nel 1878, nella sua puntigliosa articolazione e sapienza didattica, è un punto d'osservazione eccezionale pur rimanendo, ancora, un'opera pressoché sconosciuta.

- Claudia Colombati

(Università di Roma 2 "Tor Vergata")

### La figura del direttore d'orchestra nella dimensione storico-estetica del XIX secolo



La direzione d'orchestra affonda le radici nel XVIII secolo, anche se, nella sua dimensione autonoma, rientra in una tradizione che si presenta all'inizio dell'Ottocento evolvendosi fino a ricoprire un ruolo centrale nell'ambito dell'interpretazione musicale. Alcune delle varianti di tipo estetico e stilistico furono determinate dal fatto che la prassi interpretativa, per molto tempo, fu unita all'attività creativa attraverso grandi figure di compositori e virtuosi: la stessa evoluzione concertistica, nei suoi particolari aspetti, non poté distinguersi dalla gestualità, poiché la loro poetica creativa rappresentò un tutt'uno con lo strumento. Nell'Ottocento nuove tendenze segnano anche la direzione rispetto a questioni interpretative legate all'ampliarsi degli organici, agli accompagnamenti degli strumenti solistici, delle voci. Si confermano così tradizioni tecnico-espressive più sensibili alla libertà belcantistica o maggiormente legate alla disciplina sinfonica e al sorgere di diversi generi musicali, ma sempre più identificate con l'abilità e la sensibilità direttoriale. Nell'ampio ambito delle relazioni tra compositori, virtuosi, e direttori, l'attenzione viene dunque posta sulle differenti caratteristiche riferite alla consuetudine teatrale-operistica o puramente strumentale. Ciò avviene ad esempio con lo stesso Liszt a Weimar, sia per i repertori che per l'esercizio della direzione, dai propri *Poemi sinfonici* ai drammi wagneriani. Nonostante le differenze di concezione e di stile, l'idea carismatica del direttore d'orchestra, nata nel XIX secolo ed evolutasi nelle sue componenti gestuali e tecnico-espressive, fu per molti anni legata alla tradizione di questi maestri, ciò almeno sino ai grandi direttori degli anni '50-'60 del Novecento.

25

• Mariateresa Dellaborra  
(Conservatorio "G. Verdi" di Torino)

## Alessandro Rolla direttore d'orchestra del Regio Teatro alla Scala

Com'è noto, Alessandro Rolla gestì le sorti dell'orchestra del Teatro alla Scala dal 1802 al 1833 portandola a un livello ese-



cutivo ammirevole e invidiato da molti critici e autorevoli visitatori stranieri. Sono altresì conosciuti, sebbene in modo non sistematico e completo, i programmi delle serate allestiti da Rolla all'interno delle varie stagioni scaligere, nonché quelli predisposti per i saggi e i concerti del neonato conservatorio milanese. Meno investigato invece è l'operato del violinista-violista negli altri teatri cittadini o più ancora nelle dimore private dove, accanto a performances prevalentemente cameristiche, periodicamente si proponevano eventi musicali di più ampie dimensioni. La relazione intende innanzitutto offrire il quadro quanto più completo dell'attività svolta dal musicista durante i trenta anni di lavoro direttoriale, le innovazioni anche tecniche apportate o i cambiamenti di natura pratica imposti, e quindi soffermarsi sulle scelte da lui operate, puntualizzando il suo ruolo nell'individuare concertisti e programmi. Rileggere in modo critico le testimonianze note, incrociandole con i dati desunti da recensioni e cronache recentemente venute alla luce, significherà allora riconsiderare da una nuova prospettiva e ridisegnare il mondo musicale milanese della prima metà del XIX secolo.

26

- Gilles Demonet

*(UFR de Musique et Musicologie, Université Paris-Sorbonne)*

## Le rôle du chef d'orchestre au sein de l'institution orchestrale au XIX<sup>e</sup> siècle : l'apparition de la notion de directeur musical

La figure du directeur musical moderne, entendu comme un chef se trouvant dans une relation durable et organisée avec un orchestre et disposant de pouvoirs qui excèdent ceux habituellement dévolus à un simple chef d'orchestre, est apparue au XIX<sup>e</sup> siècle. La diversité des relations possibles, s'incarnant dans des personnalités aussi différentes que Habeneck à Paris, Hans von Bülow à Meiningen, Mahler à Vienne et Toscanini à Milan, et pouvant même dans certains cas conduire à une





émancipation complète (Vienne, Londres et Berlin), permet de proposer une approche de la fonction de chef d'orchestre qui est encore valide au XXI<sup>e</sup> siècle. En filigrane de cette approche, on voit aussi s'affronter dès le XIX<sup>e</sup> siècle deux conceptions qui correspondent aujourd'hui encore à un clivage au sein de la profession: celle du bâtisseur-entraîneur et celle du virtuose.

- **Enrica Donisi**

*(Napoli)*

## I direttori delle bande militari e i direttori d'orchestra: riflessioni storiche e culturali

L'indagine verte sul ruolo, gli uffici e il reclutamento dei direttori di banda, in particolare i direttori delle bande militari. Nell'Ottocento spesso i direttori delle bande civiche avevano maturato dapprima un'esperienza come direttore della banda di qualche reggimento. In genere, i direttori di banda erano anche maestri nella scuola di musica e dirigevano l'orchestra del teatro comunale, per cui spesso al direttore della banda erano richieste competenze negli strumenti ad arco. Lo studio mira ad approfondire e comprendere le differenze e le analogie fra i direttori delle bande militari e i direttori d'orchestra, le matrici comuni e gli istituti di formazione soprattutto nella prima metà dell'Ottocento nel Regno delle due Sicilie. Molti direttori delle bande militari hanno scritto composizioni per orchestra e hanno istruito futuri direttori d'orchestra. Saranno presi ad esempi alcuni direttori di bande fra cui Generoso Risi e Giuseppe Vaninetti.

27

- **Karl Traugott Goldbach**

*(Spobr Museum Kassel)*

## Louis Spohr: A German Pioneer in Orchestral Conducting



According to older works concerning the historiography of music Louis Spohr and Carl Maria von Weber introduced the baton in German musical life in 1817. Despite this pioneering feat research literature about Spohr just combines some citations from his autobiography. This paper will not only discuss this but also several other sources about the conductor Spohr. It is divided in following sections: Suggestions: Spohr reports that he began to conduct «in French manner» with a stick in 1817 in Frankfurt. He did not visit France before 1820 but he was in contact with some French musicians. It is likely that he became acquainted with the baton at his first appointment at the Braunschweig court orchestra. Its musical director Charles LeGaye used the baton at least since 1809 in Kassel but probably already in his Braunschweig years. Conducting technique: Louis Spohr explains several beating patterns in the introduction of his *Violinschool* (1831). Thus, we get an impression about his conducting technique. Accounts of eyewitnesses make up this source. Baton: The painter Emilie von der Emde portrayed Spohr about 1850 with a baton. This baton remained and permits some conclusions about the use of this baton. Scheduling and execution of rehearsals: Numerous examples from Spohr's correspondence show that he precisely planned which parts of a work should be tried how many times. Of course this does not mean that Spohr was a cool conductor. On the contrary eyewitnesses report that Spohr, who was normally very calm and genteel, became a tyrant against his orchestra in rehearsals.

- Elisa Grossato

(Università degli Studi di Verona)

## Dal virtuosismo strumentale alla direzione di «Aida»: poliedricità artistica di Giovanni Bottesini (1821-1889), un direttore d'orchestra “impeciato di quartettismo”

La sfolgorante carriera concertistica del “Paganini del contrab-



basso” e l’alto valore del suo virtuosismo sono sicuramente riconosciuti dalla storiografia musicale, mentre altrettanto non si può dire della sua attività di direttore d’orchestra. I giudizi sono spesso un po’ contrastanti. La mia ricerca tenterà di sgombrare il campo da eventuali pregiudizi ricostruendo la complessa carriera di Bottesini direttore attraverso lettere, documentazioni, recensioni e critiche di giornali del tempo. Il musicista cremasco appartiene a quella generazione di direttori italiani (Federico Ricci, Emanuele Muzio, Luigi Arditi, Emilio Usiglio) che si affermarono nel secondo Ottocento imponendosi ovunque fosse richiesta una prestazione. Bottesini non fu dunque al servizio di una particolare orchestra o Ente, ma si spostò dall’Italia in Europa e anche in teatri americani. Cercherò allora di ricostruire attraverso alcune fonti documentarie tutta la sua carriera direttoriale. Per la sua nota direzione di *Aida* al teatro del Cairo può essere definito un direttore verdiano, anche se diresse e concertò opere di altri compositori oltre a molti suoi lavori teatrali. È risaputo che il maestro di Busseto gli avrebbe preferito il suo allievo Emanuele Muzio. Per questo motivo proverò anche a confrontare le due personalità evidenziando possibili similitudini e differenze artistiche. Bottesini non fu comunque esclusivamente direttore d’opere, ma data la sua formazione di strumentista e il suo interesse per la musica da camera, si dedicò con passione anche al sinfonismo tedesco, imponendosi così, a mio giudizio, nel panorama ottocentesco italiano come un direttore completo e moderno.

- Francesca Guerrasio

(*Université Paris-Sorbonne / Università di Padova*)

## Furtwängler et « l’enjeu spirituel » de Beethoven

Comme l’écrit Elisabeth Furtwängler, il est absolument impossible d’imaginer Furtwängler sans Beethoven et d’ailleurs aujourd’hui on ne peut pas penser à Beethoven sans faire référence aux interprétations du chef allemand. Ces dernières sont exemplaires



d'une certaine idée de direction d'orchestre qui privilégie l'unité de l'œuvre et révèle la simplicité profonde du langage beethovénien. Pour Furtwängler, jouer Beethoven, c'était avant tout retrouver ses idées et leur ordre ; dévoiler les différences des thèmes, leur conflits et rencontres pour en suite les replacer à l'intérieur d'une unité supérieure. A la recherche de « l'enjeu spirituel » plutôt que d'une exécution objective vouée au respect du texte, il en met donc en évidence le « dramatisme » : alliance parfaite d'esprit dionysiaque et apollinaire. Une conséquence importante de ces recherches est sa conception des tempi en tant qu'expression nécessaire et fluctuante de l'Idée. Si on lui a souvent contesté ses choix, les enregistrements de 1948 des symphonies n° 2 en ré majeur op. 36 et n° 8 en fa majeur op. 93, montrent bien que ses interprétations ne sont pas plus lentes ou plus rapides que celles de la plupart de ses confrères. Il en donne fortement l'impression à travers son art d'accompagner un *accelerando* avec un *crescendo* et un *ritardando* avec un *diminuendo*, mais ce genre de critiques ne le touchaient pas davantage car sa priorité était de réconcilier l'auditeur avec le génie et le dramatisme du compositeur. Contrairement aux affirmations de nombreux musicologues, il est faux que Furtwängler détestait ces deux symphonies. Tout simplement, comme le montre un recensement de ses interprétations, elles n'étaient pas les plus jouées. En tous cas ces interprétations de 1948 révèlent le caractère le plus prégnant de chaque symphonie. Dans la Symphonie n°2, le chef d'orchestre souligne la fraîcheur de l'œuvre et l'influence de Haydn ; dans la Symphonie n. 8 qui se dégage nettement de la version de 1953 avec la Philharmonie de Berlin, il montre très clairement comment les thèmes se développent les uns par rapport aux autres dans une apparente insouciance du tempo. Le « manque d'habileté » de l'orchestre suédois dans quelques passages, n'enlève rien à son admirable énergie et à une interprétation riche et sans doute incomparable.

- Emmanuel Hervé

*(Université François-Rabelais, Tours)*

## La disposition des musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris. Un plan oublié pour le XIX<sup>e</sup> siècle

La disposition des musiciens de l'orchestre de l'Opéra au XIX<sup>e</sup>



siècle a été très peu étudiée. L'une des raisons majeures de ce désintérêt s'explique par le très petit nombre de sources. Rares, les plans d'orchestre constituent pourtant une source privilégiée afin d'appréhender la disposition des musiciens. Pour l'Opéra, deux plans étaient jusqu'à présent connus: le premier fut réalisé vers 1820 par François Debret et le second date des années 1870-1880. Excepté ces deux documents distants d'une soixante d'années, aucun autre plan n'a été à ce jour étudié. Pourtant, une source fondamentale a été négligée: le *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (1836-1838) d'Alexandre Choron et Adrien de Lafage qui contient un plan de l'orchestre de l'Académie de musique. La première partie de cette communication a pour but de présenter et de confronter cette nouvelle source au regard des documents déjà connus. Les modifications constatées sont la manifestation d'une évolution interne de l'orchestre qui révèle de nouvelles spécificités d'écriture, de pratique et d'utilisation des instruments. La seconde partie est axée sur le plan de l'orchestre de l'Opéra publié par Pietro Lichtenthal dans son *Dizionario di musica* (1826). Par sa date de publication, ce document semble au premier abord intéressant car il fixe une étape intermédiaire de l'orchestre entre le plan de Debret et celui du Manuel de Choron. Cependant, à la lumière des documents d'archives de l'Opéra, il est possible de remettre en doute la véracité des informations fournies par cette source.

- Walter Kreyszig

(University of Saskatchewan, Canada / Center for Canadian Studies, University of Vienna)

## Hector Berlioz's Technique of Orchestral Conducting in Theory and Practice: His Sub-division of the *Tactus* in *Le chef d'orchestre: Théorie de son art* and His Orchestral Scores

For Hector Berlioz, the technique of conducting is intricately



linked with both compositional practice and orchestration, as substantiated in his *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Paris, 1843). Berlioz concludes his treatise with a chapter on orchestral conducting (Chapter 67: *Le chef d'orchestre: Théorie de son art*), in which he contemplates the actual positioning of the conducting baton and provides a detailed account of the conducting patterns. While Berlioz attributes no challenges to the conducting of both even and odd meters, he considers the 5/8 time signature and the resulting uneven subdivision of the tactus theoretically not without ambivalence, specifically in the subdivision of this meter in groups of two and three eighth notes, respectively, or vice-versa, with the solution of the appropriate subdivision of the tactus and its reflection in the conducting pattern squarely placed within the autograph or the Urtext.

32

- Naomi Matsumoto

(Goldsmiths College, The University of London)

## Michael Costa at the Haymarket: A Proto-Modern *Director of Music* in a London Opera House

Michael Costa (1808-1884), who arrived in Britain from his native Italy in 1829, rapidly established his reputation as the most sought-after conductor on the London musical scene. His musicianship was not only praised highly by contemporary critics but also led him to be knighted in 1869. This paper will focus upon his career between 1830 and 1846 at the King's Theatre in the Haymarket, London (renamed as Her Majesty's Theatre after Queen Victoria's ascension in 1837). Before his arrival the musical direction of an opera house tended to be caught between several roles which had derived separately from the practices of the eighteenth century. For example, there was the *maestro al piano* (who looked after the day-to-day running of the orchestra and had control over rehearsals and some interpretative issues); the first violinist (who coordinated the



playing during the actual performances); and the impresario (who had control over casting and repertory). Using letters, newspaper reports, performers' diaries and other documents, this paper will demonstrate how Costa was gradually able to coalesce these different roles into an official (and officially recognised) position as *Director of Music*. Although he began as the *maestro al piano* in 1830, it will be shown that he became *the director of the orchestra* in 1832, and *the Director of the Music* (capital letters!) in 1834, a role which (in his case at least) also included composing and conducting, as well as some responsibilities in respect of repertory. Also, surviving correspondence from contemporary composers such as Rossini and Donizetti indicates that Costa was influential in the casting, the selection of orchestral members and the chorus, and compositional decisions such as the use of insertion arias. This paper will examine the real nature of this newly-emergent, proto-modern, role of *Director of Music*, especially as it effected new conducting practices. However rapid his progress was, Costa did not have an easy time establishing these new practices. He had to contend with rather undisciplined orchestral players and even more temperamental singers, and it was he who, in the eyes of the critics, had the chief responsibility towards the burgeoning taste for an individual interpretative approach to the music. Clearly Costa succeeded in these endeavours since many singers and orchestral members followed him when he transferred himself from his old establishment to the newly constructed Royal Theatre at Covent Garden in 1847.

33

- Kasimir Morski

(Università Slesiana di Katowice / Università di Roma 2 "Tor Vergata")

## La direzione d'orchestra nel secolo XIX: concezioni stilistico-interpretative ed aspetti tecnico-gestuali

Nel pensiero del compositore è insita un'idea interpretativa connessa alla struttura del linguaggio musicale nel quale si



articolerà l'opera nella sua struttura definitiva come esito di scelte formali ed espressive. L'interpretazione perciò, se considerata nella visione creativa del compositore prima che in quella ri-creativa dell'esecutore, reca già in sé la rappresentazione dell'opera apparsa e perseguita nel pensiero compositivo. In particolare nel XIX secolo, questi due aspetti appaiono inscindibili nella prassi esecutiva dei virtuosi, ma anche - e con sempre maggiore importanza - nella direzione d'orchestra. Un esempio emblematico si ha, nelle testimonianze dell'epoca, con evidente attenzione alle sinfonie beethoveniane e alla Quinta in particolare, laddove l'accento dell'intenzione estetica ottocentesca verte sull'intensità dell'inizio, sul tempo, sulla dinamica, sul gesto. È questo uno dei temi principali su cui si sofferma Richard Wagner nella sua opera *Über das Dirigieren* affermandone la trascendenza espressivo-simbolica: si pone infatti l'interrogativo se la tensione contenuta nel celeberrimo *incipit* della Quinta, in relazione anche al suo originario organico, rimanga intatta a seconda delle differenze di recezione e delle modalità esecutive nelle epoche successive. Ciò condurrebbe non solo a giudicare in senso classico o romantico le interpretazioni storiche, ma anche ad analizzarne la portata, il significato e la tecnica nell'ambito della concertazione e dell'esecuzione, comportando, all'interno della stessa epoca e delle conseguenti derivazioni tra Otto e Novecento, una ricca relazione di visioni artistico-interpretative da parte delle maggiori figure di musicisti del XIX secolo, in particolare con l'affermarsi dell'autonomo ruolo interpretativo del direttore d'orchestra.

• Renato Meucci

(Università degli Studi di Milano / Conservatorio di Novara):

## L'orchestra della Scala e le sue modalità organizzative a metà dell'Ottocento

L'Archivio Storico Civico di Milano conserva gli atti amministrativi esterni del Teatro alla Scala per il periodo compreso tra i primi anni '30 e i primi anni '60 dell'Ottocento, documenti





a lungo ritenuti perduti nei quali mi imbattei nella seconda metà degli anni '80 rivelandone l'esistenza e la sorprendente consistenza. Si tratta di testimonianze riguardanti la gestione dell'orchestra, del coro, del corpo di ballo, e delle maestranze impiegate nelle rappresentazioni, come pure di attività complementari all'attività di messa in scena e rappresentazione. Per quanto riguarda l'orchestra, il materiale consente di ricostruire con notevole precisione le modalità di funzionamento della compagine, le sue dimensioni e la distribuzione dei ruoli rivelando, oltre ovviamente ai nominativi dei professori in servizio, anche aspetti inconsueti della vita quotidiana, come il sistema organizzativo delle prove, la rigorosa suddivisione tra le prime parti dell'orchestra per l'opera e quella dei balli, le modalità di sostituzione in caso di malattia o assenza, le retribuzioni, nonché, in un documento di eccezionale interesse risalente al 1846, perfino dettagliate notizie sul diapason allora in uso.

35

- Michela Niccolai

(Université de Montréal – OICRM)

## Charpentier dirige Charpentier : l'exemple d'un compositeur qui n'abandonne pas sa création

Gustave Charpentier est passé à la postérité comme l'homme d'un seul opéra, *Louise*. Ce chef-d'œuvre du théâtre musical si, d'un côté, a rendu célèbre son maître, de l'autre côté a figé l'image d'une personnalité extrêmement complexe et articulée. Bien que la composition ait tenu une place fondamentale dans la vie de Charpentier, toutefois n'a pas été la seule activité. Critique de talent et animateur hors du commun, le compositeur lorrain a une extraordinaire capacité de transmettre son *message social* par les voies les plus diverses. Nous avons déjà analysé l'importance qu'il accordait aux nouveaux médias, la radio et le cinéma. En revanche, son activité de chef d'orchestre reste encore à découvrir. Dans la présente communication nous souhaitons concentrer notre attention sur la double



casquette de compositeur-chef d'orchestre (de ses propres compositions) de Charpentier, mettant en valeur notamment l'aspect de la spatialisation du son qui caractérise sa production musicale. Commencant du dernier tableau de la symphonie-drame *La Vie du Poète* (1889, publiée en 1892), à travers le poème chanté *La Ronde des compagnons* (1894), puis *Le Couronnement de la Muse* (1897) et *Louise* (1900) nous retracerons le parcours qui, de la composition, nous mène à son activité de chef d'orchestre, témoignée notamment par les enregistrements effectués par l'orchestre Pasdeloup sous la baguette du compositeur, désormais âgé de 70 ans, dans les années 1930.

- Fiona M. Palmer  
(National University of Ireland, Maynooth)

## Conductors and Conducting in 19th-Century Britain: The Liverpool Philharmonic Society as Case Study

36

Drawing on previously untapped primary sources, this paper takes the Liverpool Philharmonic Society (established 1840) and its gallery of conductors during the nineteenth century as a case study. By reconsidering the nature of the work done by conductors within this Society, operated not by musicians but by men of business, much can be learned about expectations among musicians, employers and critics. The evolution of the status and function of the role of conductor within this developing organization is revealing. Issues of training, supply and developing remit among conductors are explored through the perspective of this important institution in the northwest of England. The reach of the central European tradition was strongly evident in Liverpool. J. Zeugheer Herrmann's (1844-1865) struggle for authority and influence was followed by the controversies and issues arising from the work of Alfred Mellon (1865-1867), Max Bruch (1880-1883), and Charles Hallé (1883-95). Today it is the names of the German-born Bruch and Hallé that continue to resonate. Of the four men discussed in this pa-



per only one was an Englishman, all of them were solo/chamber musicians or composers by training. Bruch was primarily a composer; Hallé was a celebrated pianist. The Swiss-born Herrmann was a violinist, as too was Mellon. The concert life of the Liverpool Philharmonic Society pivoted around its chorus and orchestra. The Society's conductors therefore had to direct and manage a disparate mix of amateur and professional, local and imported performers. Light is shed on the developing role of conductor in nineteenth-century Britain through this examination of centres of influence and of managerial mechanisms (including the resolution of issues relating to rehearsal allocation, personnel, repertoire and soloists). The impact of these conductors in Liverpool is understood within the broader context of the marketplace for conductors in Britain.

- Rudolf Rasch

*(Utrecht University)*

37

## From Phonascus to City Music Director: The Professionalisation of the Utrecht Collegium Musicum

The Symphony Orchestra that existed in Utrecht until 1985 was in fact the outgrowth of a collegium musicum founded in 1629. Through the centuries one can observe a gradual development from a small amateur ensemble to a professional symphony orchestra in the modern sense of the world. During the first years the local organist assisted the ensemble, in the eighteenth century a few professional musicians assisted a small amateur orchestra, under the direction of a phonascus. The appointment of Johann Herman Kufferath in 1830 as director opened the way to further developments. He conducted the orchestra until 1862. Because of his activities the Utrecht public could get acquainted with the works of Mendelssohn, Schumann and Brahms and many others.



- Renato Ricco

(Università degli Studi di Salerno)

## Virtuosismo violinistico e direzione orchestrale: rapporti storici e scissione dei ruoli

Scopo della relazione è tentare di ricostruire l'evolversi dei rapporti tra il ruolo del concertista virtuoso e quello del direttore d'orchestra, cercando sia di ricostruire storicamente il processo di separazione dei ruoli sia di capirne le principali motivazioni. Pur con maggior attenzione all'Italia, considerando le stringenti connessioni tra scuola violinistica piemontese e francese, il discorso toccherà l'ambito parigino, soprattutto in relazione a Viotti e Habeneck. Per l'approfondimento del quadro storico italiano, punto di partenza è la documentazione tardo-settecentesca e ottocentesca - F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, 1791, G. Scaramelli, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, 1811, A. Belgioioso, *Sull'importanza dell'elezione del primo violino nelle principali città italiane*, 1845, L. Arditi, *My reminiscences*, 1896 -, e affronterà in particolar modo le figure di Nicolò Paganini e Giuseppe Paolo Ghebart, uno dei primi strumentisti a diventare direttore d'orchestra *tout court*. Muovendosi inoltre dalla particolare struttura formale del concerto violinistico parigino di marca viottiana, si cercheranno di mettere in luce le molteplici attività di Spohr (compositore/virtuoso/direttore).

38

- Gesine Schröder

(University of Music and Theatre "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig)

## The Historical Theory of Rhythm as Instruction for Conducting or How Liszt performed his Symphonic Poems

With the help of reports on how Liszt conducted and the instrumentation of the orchestra he directed in Weimar in 1850,



an attempt will be made to gain a more exact understanding not only of Liszt's ambitions as a conductor but also an idea of how his own music may have sounded under his own direction. For demonstration purposes Liszt's symphonic poem *Les Préludes* will be the focus of attention. On the one hand it will be explored how Liszt would probably carry out his conducting in certain passages, and how on the other hand sections of his music are built, where the really new (and idiosyncratically Lisztian) conducting in the sense of interpretation with nuances could be applied. In a next step, conducting treatises from the second half of the 19th century (Schroeder; Pembaur) are investigated on their significance for the reconstruction of Liszt's conducting style. The results of this research will then be judged from the perspective of contemporary theory of rhythm and meter (Lussy; Riemann). By 1900, one would not have hesitated to say that music theory is in many parts identical to teaching performance, since at least one music theoretical discipline, the theory of rhythm and meter, does not only indirectly deal with performance practice issues. Besides other things, it asks for the relations of musical weight and stress. What is intended as heavy or light, what is regarded as stressed or unstressed and how is it to be played? In a final step, the contemporary theories of rhythm and meter will be briefly discussed in the context of interviews with four living conductors regarding a four-bar passage from *Les Préludes*.

• Diane Tisdall

(King's College, London)

## Crafting the Orchestral Musician at the Paris Conservatoire

The *Exercices* (pupil concerts) at the early nineteenth-century Paris Conservatoire were highly praised for their quality of orchestral playing. Viotti's performing style was an undeniable inspiration for Baillot, Kreutzer and Rode, the institution's initial violin teachers. Yet the homogenous orchestral string sound



stemmed not only from Viotti; such a sound was the product of fifteen years' work at the Conservatoire. This period (1795-1810) was marked by one goal - to provide native musicians for French theatres. Driven by Napoleon's desire for European (musical) supremacy, a process of both institutional and pedagogical unification was set in motion at the Conservatoire. My paper will provide a historical examination of this unifying process. The Conservatoire regulations show an extraordinary micro-management of teachers, pupils and programmes of study. A totalitarian regime perhaps could be perceived (Rémy Campos, 1997) but accounts of lessons do not seem to describe a fraught environment. I will offer an alternative interpretation: in order to create unity within the Conservatoire, it was necessary to set a disciplined pedagogical system in place.

- Ruben Vernazza

*(Università degli Studi di Parma)*

## Il direttore d'orchestra nel sistema produttivo del teatro d'opera italiano di fine Ottocento: Riflessioni sull'epistolario di Emilio Usiglio

Se autorevoli studi hanno evidenziato come anche in Italia nel corso dell'Ottocento, e in particolare nella seconda metà del secolo, il direttore d'orchestra ottenne pieno riconoscimento della propria dignità artistica (Luke Jensen, 1991; Ivano Cavallini, 1998), solo marginalmente è stata rilevata l'importanza che questi andò contemporaneamente assumendo nel sistema produttivo del teatro d'opera. L'intervento verterà sul ricchissimo epistolario del direttore d'orchestra Emilio Usiglio (1841-1910): conservato nella Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma e rimasto finora pressoché inesplorato, esso si rivela una fonte privilegiata per chiarire le dinamiche che in quest'epoca regolavano le relazioni fra il direttore e i diversi attori dell'organizzazione dello spettacolo operistico. L'analisi di una significativa selezione di lettere che Usiglio ricevette da cantanti, strumentisti, agenti,

