



Società dei Concerti onlus
La Spezia
 Centro Studi Opera Omnia
 Luigi Boccherini
Lucca

CAMeC Centro Arte Moderna e Contemporanea
Piazza Cesare Battisti 1

Comitato scientifico:

Andrea Barizza, Roberto Illiano, Lorenzo Frassà
 Fulvia Morabito, Luca Sala e Massimiliano Sala.

Keynote speakers:

Clive Brown (School of Music, University of Leeds) e
 Robin Stowell (School of Music, Cardiff University).



Programma

Giovedì 16 LUGLIO

8.15-9.00: *Registrazione e accoglienza*

9.00-9.30: *Apertura dei lavori*

9.30-11.00 **Session I: Aspetti Biografici**

Presiede: Massimiliano Sala

Luigi Sisto: *Niccolò Paganini a Napoli (1816-1821)*

Matteo Mainardi: *Paganini e Milano*

Flavio Menardi Noguera: *Niccolò Paganini e Camillo Sivori:*

L'anello forte della scuola ligure del violino

Pausa caffè

11.30-13.00 **Session II/A: Paganini e le scuole violinistiche dei secoli XVIII-XIX**

Presiede: Massimiliano Sala

Gregorio Carraro: *I trii per due violini e basso di Francesco Zanetti (1737 - 1788). Testi e contesti nella tradizione violinistica italiana del secondo Settecento*

Diane Tisdall: *'Violon chanteur' Versus 'Violon virtuose': Contextualising the Technical Demands of Viotti's Violin Repertoire*

Tatiana Berford: *G.B. Viotti: un altro predecessore paganiniano*

13.30 Pranzo

15.00-16.00: Keynote Speaker 1: Robin Stowell *Cardiff University*: *The Diabolus in musica and Paganini redivivus* Phenomena, with some Thoughts on their Relevance to the *German Paganini* [August Wilhelmj (1845-1908)]

16.20-17.00: *Presentazione dei volumi*

- **Pietro Antonio Locatelli** di Fulvia Morabito (L'Epos 2009)
- **Giovanni Battista Viotti** di Mariateresa Dellaborra (L'Epos 2006)
- **Niccolò Paganini** di Danilo Prefumo (L'Epos 2006)



Pausa caffè**17.30-19.00: Session II/B: Paganini
e le scuole violinistiche dei secoli XVIII-XIX***Presiede:* Roberto IllianoPaolo Sullo: *I Solfeggi* di Alessandro Rolla nella didattica violinistica del XIX secoloAntonio Caroccia: *Paganini e la scuola violinistica partenopea*Enrica Donisi: *I rapporti di Nicolò Paganini con Gaetano Ciandelli e Onorio de Vito e una scuola di strumenti ad arco eccel-lente nell'orfanotrofio di Aversa***19.30 Cena****Venerdì 17 LUGLIO**

10

9.00-10.30: Session III/A: L'opera di Paganini*Presiede:* Massimiliano SalaPhilippe Borer: *The Chromatic Scale in the Compositions of Viotti and Paganini*Mariateresa Dellaborra: *Il concerto secondo con un campanello obbligato* di Paganini: problemi di prassi esecutivaRohan H. Stewart-MacDonald: *Thematic Processes and Episodic Discontinuity in the First Movement of Paganini's Violin Concerto in D major, Op. 6: An Analytical Investigation***Pausa caffè****11.00-12.30: Session III/B: L'opera di Paganini***Presiede:* Andrea BarizzaItalo Vescovo: *Opere cameristiche di Nicolò Paganini di recente riscoperta: modelli formali e aspetti filologici*Renato Ricco: *Influssi paganiniani nei 12 Études-Caprices op. 25 di Camillo Sivori e nelle 24 Cadenze op. postuma di Antonio Rolla*Danilo Prefumo: *Gli Studj n. 4 per violino solo di Nicolò Paganini. Problemi di autenticità*

13.00 Pranzo15.00-16.00: **Keynote Speaker 2: Clive Brown Leeds University: Polarities of Virtuosity in the First Half of the Nineteenth Century****16.30-18.00: Session IV/A: Paganini e la tradizione di bravura***Presiede:* Fulvia MorabitoMargherita Canale Degrassi: *Originalità e prestiti nella tradizione virtuosistica italiana: i Capricci di Nicolò Paganini e la produzione di Capricci nell'opera compositiva di allievi di Giuseppe Tartini*Anne Penesco: *Il violino del Diavolo* e il gusto musicale dei FrancesiCarmela Bongiovanni: *Virtuosi e musica per virtuosi tra fine '700 e primi '800 a Genova***Pausa caffè****18.30-20.00 Session IV/B: Paganini e la tradizione di bravura***Presiede:* Robin StowellJoseph Gold: *Paganini's Favorite Bow. Exactly what Bows did Paganini Use During his Fabulous Career?*Harald Herresthal: *Ole Bull – the Nordic Paganini. The Relations between Paganini and Ole Bull*Camilla Bork: *Transcribing Virtuosity: Robert Schumann's Piano-Transcriptions of Paganini's Caprices for Violin***20.30 Cena**

11





Sabato 18 LUGLIO

8.30-10.30: **Session VI/A: La ricezione della musica di Paganini**

Presiede: Clive Brown

Maiko Kawabata: *Paganini's Legacy*

Rosalba Agresta: *Paganini: diabolus in musica? La ricezione dei concerti di Paganini a Parigi*

Cécile Reynaud: *'Paganini dans les textes théoriques et biographiques de François-Joseph Fétis'*

Renata Suchowiejko: *Paganini in Poland and 'Polish Paganinis'*

Pausa caffè

11.00-13.00: **Session V: Paganini e il pianoforte**

Presiede: Roberto Illiano

12

Andrea Malvano: *Il lato poetico della composizione. La ricezione schumanniana dei Capricci di Paganini*

Klimis Voskidis: *Paganini Meets Pianism: The Influence of the Violin Virtuoso on Liszt's and Thalberg's Pianistic Writing*

Adalberto Maria Riva: *Differenti tipologie di trascrizioni per pianoforte da Paganini*

Veronica Gaspar: *Paganini's Heritage in the Piano Music*

13.30 Pranzo

15.30-17.00: **Session VI/B: La ricezione della musica di Paganini**

Presiede: Lorenzo Frassà

Antonio Carlini: *L'altro violino. Istinto e bisogno fra i violinisti popolari al tempo di Paganini*

Marina Esposito: *Le Souvenir de Paganini di Fryderyk Chopin*

Michela Niccolai: *Un virtuosismo da operetta: Paganini di Franz Léhar (1925)*

18.00 Trasferimento 20.30 Carro, concerto, cena



FABIO AXIANAS
GIARDINIERE



Via Milazzo, 24
19122 La Spezia (SP) ITALIA
Info +39 349 2346820

I partecipanti e gli abstract

Rosalba Agresta (*École Pratique des Hautes Études, Paris*): **Paganini: «diabolus in musica»? La ricezione dei concerti di Paganini a Parigi**

L'immagine di Paganini è da sempre stata avvolta da un alone di leggenda. La sua prodigiosa maestria tecnica, oltre a dargli fama, fece nascere numerosi aneddoti sulle presunte qualità demoniache della sua arte: secondo alcuni Paganini avrebbe ottenuto un'eccellente padronanza dello strumento durante vari anni passati in prigione, secondo altri avrebbe venduto l'anima al diavolo, secondo altri ancora avrebbe ucciso la propria amante e ne avrebbe rinchiuso l'anima all'interno della custodia del proprio violino. È probabile che questo carattere aneddótico, che è parte integrante della ricezione di Paganini presso i suoi contemporanei, abbia scoraggiato ogni tentativo di ricostruzione storico-critica da parte degli studiosi. Ciò è vero anche riguardo ai concerti di Paganini a Parigi. A partire dagli anni Trenta, la capitale francese divenne il principale centro di incontro e manifestazione delle nuove tendenze musicali. L'eco dei successi di Paganini a Vienna (1828), Praga (1828) e nell'attuale Germania (1829-1830) alimentò l'interesse e la curiosità della critica francese. Quale fu la risposta dei critici ai concerti del violinista genovese a Parigi? Indubbiamente, all'indomani della sua prima apparizione all'Académie Royale de Musique (9 marzo 1831), i giornali acclamarono all'unanimità i prodigi tecnici da lui compiuti. Ma qual era il parere dei critici riguardo al 'valore musicale' delle sue composizioni e delle sue esecuzioni? Si trattava ai loro occhi di un'Arte con la A maiuscola? O, anticipando una critica che Fétis rivolgerà più tardi al virtuosismo pianistico di Herz, Liszt e Thalberg, un'arte il cui unico scopo è *meravigliare e divertire*? Qual era la sottile linea di confine fra istrionismo, ciarlataneria ed espressione artistica? In che modo i suddetti aneddoti e il proverbiale attaccamento al denaro di Paganini influenzarono la sua ricezione in Francia? La mia comunicazione si propone di rispondere a queste domande attraverso una ricostruzione storica dei concerti di Paganini a Parigi.

Tatiana Berford (*Novgorod State University 'Yaroslav the Wise', Veliky Novgorod, Russia*):

G. B. Viotti: un altro predecessore paganiniano

L'arte di Paganini è sorta sull'intersezione del violinismo di P. A. Locatelli e delle opere dei rappresentanti della scuola classica francese capeggiata da G. B. Viotti. L'ascendente di Viotti sull'opera di Paganini si evidenzia dai fatti seguenti: 1. I concerti per violino di Viotti figurano nei programmi delle accademie di Paganini; il *catalogo* autografo paganiniano dei concerti del suo repertorio contiene tre concerti viottiani (nn. 17, 18, 22)*. 2. In qualche opera di Paganini si trovano allusioni a concerti di Viotti e anche prestiti diretti dagli stessi. In

particolare, il complesso delle allusioni unite alle informazioni biografiche di nostra conoscenza permette di concludere che il Secondo concerto fu scritto in memoria di Viotti e deve essere considerato come una specie di tombeau. 3. Dal punto di vista della struttura e della drammaturgia i concerti di Paganini sviluppano il modello degli ultimi concerti di Viotti del periodo parigino.

* Già menzionato in: Berford, Tatiana. 'La formazione della nuova immagine semantica del violino nel concerto classico francese e l'opera di N. Paganini', in: *Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani*, n. 11 (1999), pp. 10-23.

Carmela Bongiovanni (*Conservatorio 'G. Nicolini', Piacenza*): **Virtuosi e musica per virtuosi tra fine '700 e primi '800 a Genova**

Lo studio si propone l'indagine - tramite le pagine della stampa periodica e l'esame di fonti musicali genovesi - dell'ambiente musicale che vide la prima formazione musicale di Paganini: le più importanti figure di musicisti virtuosi ospiti in città (in particolare violinisti) insieme all'humus culturale e musicale cittadino composto da violinisti e interpreti che esplicarono la propria attività di strumentisti soprattutto in area locale. I dati in nostro possesso permettono di collocare Genova a pieno titolo nel circuito dei centri europei di produzione di musica strumentale: abbiamo ad esempio notizia dalle pagine degli *Avvisi* di Genova del passaggio a Genova, nel secondo e tardo Settecento, di virtuosi di prima grandezza, quali i violinisti Antonio Lolli e Rodolphe Kreutzer, o ancora il violoncellista Johann Konrad Schlick. L'ambiente musicale genovese entro cui Paganini ricevette la prima educazione musicale era fortemente legato alla prassi del mecenatismo musicale: la maggior parte delle accademie di musica strumentale locale di cui si ha notizia in questo periodo sono annunciate in palazzi privati e solo occasionalmente la scelta di pubbliche sale, quali chiese o teatri permette di riconoscerci una impostazione moderna, indipendente dalle forme tradizionali di committenza aristocratica (è il caso singolarmente per alcune delle prime accademie del fanciullo Paganini a Genova nel secondo Settecento). Anche l'immagine del virtuosismo di fine Settecento risente quindi dei luoghi dell'ascolto, degli spazi più o meno angusti in cui esso si esplica: la stampa periodica locale funge già ora da cassa di risonanza per musicisti locali e forestieri, ricoprendo sullo scorcio del secolo un ruolo di non secondaria importanza nella promozione delle carriere dei virtuosi.

Philippe Borer (*Société Suisse de Pédagogie Musicale*):

The Chromatic Scale in the Compositions of Viotti and Paganini

The Concertos and Sonatas for the violin of Giovanni Battista Viotti (1755-1824) do not contain complete chromatic scales. Viotti's restrai-



ned version is still made up of two fourths run together. This traditional formula (perhaps an unbroken tradition ever since Corelli) is recurrent throughout the work of Viotti. It already appears in the early Concertos and Sonatas and can still be found unchanged in the Violin Concerto No. 29 and in the Duetto per un Violino Solo dedicated to Cherubini. It is generally limited to the span of one octave and may therefore be played on two adjacent strings, without necessitating a change of position. By contrast Nicolò Paganini (1782-1840) writes the complete succession of twelve pitches and does not hesitate to traverse the entire register of the violin. This study aims to shed light on the transition from the traditional formula used by Viotti to Paganini's systematic utilisation of twelve-pitch chromatic scales and extended chromatic runs. The varied as well as the common backgrounds of the two performing composers' musical training is examined. The source material under scrutiny includes the violin methods which appeared between 1750 and 1850 as well as some of the writings of Giuseppe Tartini. Special attention is placed on relevant passages from the violin concertos of Giomovich, Kreutzer, Beethoven, Rode, Bohrer, and Spohr.

16

Camilla Bork (*Humboldt-Universität, Berlin*):

Transcribing Virtuosity: Robert Schumann's Piano-Transcriptions of Paganini's Caprices for Violin

Virtuosity is generally considered as a musical phenomenon of performance. It is based on the musician's outward appearance, gestures, stage-persona and, above all, on the transgression of generally accepted standards of technical difficulties. Yet virtuosity also leaves its traces in the written text, especially in genres such as transcription. Focussing on the transcriptions of the Paganini's Caprices, which Schumann composed after hearing Paganini in Frankfurt in April 1830, this paper discusses this genre as a transition between text and performance, and original and arrangement. As can be gathered from the contemporary criticism and Paganini's own compositions, his Caprices are deeply rooted in the 18th-century tradition of violin playing and closely connected to the traditions of Italian violin virtuosity. In his transcriptions op. 3 and op.10, Schumann however recomposes the caprices in light of his Romantic musical aesthetic by adding new rhythmical layers and additional expression markings, and by changing phrasing and articulation. Considering these compositional changes and Schumann's aesthetic together with general traits in the Paganini-reception around 1830, this paper argues that the transcriptions do not only reveal a compositional aesthetic. They also allow us to rethink the construction of Paganini as a Romantic virtuoso.



Clive Brown (*Leeds University*):

Polarities of Virtuosity in the First Half of the Nineteenth Century

The last decades of the eighteenth century saw increasingly rapid social, technological and political changes that were to transform the way of life in Western Europe during the succeeding century. Cultural attitudes were profoundly affected by these changes and many of the developments that took place in the performance and composition of violin music during these years, although they seem at first sight the product of individual tendencies and genius, can only be satisfactorily understood in the context of their time. Fundamental to these changes was the growing importance of the middle classes as patrons of music, through the increasing number of public concerts and the declining influence of the old aristocracy on social attitudes and manners.

Paganini's phenomenal impact on audiences in Italy, Austria, Germany, France, and England during the period 1810 to 1834 was intimately connected with these changes. A mass public, less constrained by etiquette that reflected deference to aristocratic models of public behaviour, reacted enthusiastically to the unfamiliar showmanship of Paganini's performances and were uninhibited in their admiration for his exploitation of striking technical aspects of the violin that were uncharacteristic of other virtuosos of his generation. His example initiated a period of radical change in violin playing. His expansion of violin technique is clearly seen in the practices revealed by his compositions and analysed in Carl Guhr's treatise *Ueber Paganinis Kunst die Violine zu spielen* (publisher circa 1830), which powerfully influenced a succession of younger players such as H. W. Ernst, Charles de Bériot, Camillo Sivori, Ole Bull, Hendrik Wieniawsky, Pablo de Sarasate, and August Wilhelmj. These and other violinists were directly or indirectly inspired by Paganini's performances or compositions to exploit and develop previously neglected technical possibilities. Less directly, the employment of virtuoso techniques profoundly affected the long-established tradition of performance, deriving through Mannheim and the Viotti School from North Italian eighteenth-century practice, which lay at the roots of the classical conventions of violin playing that were fundamental to the performance of the compositions of German composers from Haydn and Mozart to Mendelssohn and Schumann. Bowing practice and the use of vibrato were particularly affected.

This paper will explore some of the technical and aesthetic polarities in European violin playing that existed during the years of Paganini's ascendancy. It will consider in particular how his style of performance contrasted with that of the leading exponents of the Viotti School. The compositions, techniques and approach to public performance of such violinists as Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont and Spohr will be compared with Paganini's. Examples of Paganini's reception by con-

17



temporary musicians and critics will also be drawn upon in an attempt to elucidate the extent and nature of the divisions and developments in the musical world that were initiated by his concert tours. Consideration will also be given to the longer term consequences of the developments in violin technique that were inspired by him, particularly to the evolution of specific approaches to technique that were to displace earlier practices not only in the performance of virtuoso music, but also in the performance of the classical solo and chamber music repertoire.

Margherita Canale Degrassi (*Conservatorio di Trieste, Università di Padova*):

Originalità e prestiti nella tradizione virtuosistica italiana: i «Capricci» di Nicolò Paganini e la produzione di Capricci nell'opera compositiva di allievi di Giuseppe Tartini

18 Il gran numero di violinisti che fanno capo alla scuola violinistica di Giuseppe Tartini ha fortemente improntato il violinismo italiano a cavallo tra '700 e '800. Sebbene formule di *virtuosità* siano largamente impiegate in quest'ambito come modalità esecutive e approcci interpretativi relativi a tutti i generi del repertorio violinistico, si intende porre particolare attenzione alla produzione di *Capricci per violino* tra gli allievi di Tartini. Un filo conduttore nell'ambito del virtuosismo violinistico e nella tradizione della forma del Capriccio collega in particolare gli *Studi*, attribuiti a Giuseppe Tartini, ai *Capricci* attribuiti a Pietro Nardini e alla produzione di Bartolomeo Campagnoli. Assonanze e prestiti da questo repertorio si ritrovano nei *Capricci op. 1* di Nicolò Paganini, che in parte riprendono, rielaborano o interpretano materiale musicale affine. L'intervento intende indagare l'apporto paganiniano a questa forma a partire dalla tradizione tartiniana, evidenziandone originalità e prestiti dal punto di vista delle formule, della scrittura violinistica e degli stilemi musicali, oltre che della concezione della forma del Capriccio.

Antonio Carlini (*Conservatorio 'C. Monteverdi', Bolzano / Società Filarmonica di Trento*):

Altro violino. Istinto e bisogno fra i violinisti popolari al tempo di Paganini

Mentre con Paganini il violino all'inizio dell'Ottocento cominciava una stagione solistica assolutamente straordinaria, fra contadini, operai, artigiani e pastori il pur *glorioso* violino cominciava un'inesorabile decadenza sostituito sempre più da fisarmoniche, clarinetti, trombe e mandolini. La relazione proposta intende affrontare le cause e le modalità del rapido cambiamento di gusto assieme ai repertori, le condizioni di vita, le occasioni di esibizioni, le modalità esecutive dei

violinisti popolari fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Si cercheranno anche le interrelazioni fra stilemi popolari e scritture colte in riferimento all'opera di Paganini.

Antonio Caroccia (*Conservatorio 'S. Giacomantonio' di Cosenza*):

Paganini e la scuola violinistica partenopea

Nel XIX secolo la pratica violinistica sospinta dal formidabile impulso di grandi virtuosi come Paganini si sviluppa e si arricchisce di nuove tecniche espressive. Il violino diventa uno strumento capace di sedurre e incantare non solo per le già ben conosciute proprietà timbriche, ma anche per le inimmaginabili possibilità tecniche esaltate dalla bravura di strumentisti che, oggi, possiamo considerare fondatori di una più moderna concezione della *scuola di violino*. È tuttavia difficile ricostruire lo sviluppo della scuola di violino che, talvolta, risulta affidata al talento di singoli esecutori non sempre dediti alla ragionata ricerca didattica. A volte la commistione di influenze diverse, non di rado in antitesi tra loro, ha determinato intricate mescolanze di stili che non consentono una completa ricostruzione dei fatti e dei meriti. Fondamentale, per lo sviluppo di ogni scuola, è il luogo di appartenenza, ossia quel determinato contesto ambientale e sociale che ne caratterizza la musicalità e la sensibilità. Come dimostra la scuola violinista partenopea, che si sviluppa soprattutto in virtù delle istituzioni specializzate nell'organizzazione degli studi musicali. Una storia che resta in gran parte da tracciare. Probabilmente altre città italiane possono vantare fasti maggiori e numerosi personaggi di spicco. Però, all'ombra del Vesuvio l'arte violinistica è stata oggetto d'interesse fin dalla prima metà del XVII secolo, quando Andrea Falconieri era maestro della Real Cappella. Proprio per questo la città di Napoli ha fatto registrare un'importante attività didattica che si sviluppò esaurientemente nel corso del XIX secolo attraverso nomi del calibro di Onorio De Vito, Francesco Fiorillo, del rumeno Eusebio Dworzak von Walden, Vincenzo e Salvatore Pinto, Luigi D'Ambrosio, Ernesto Centola, del lombardo Angelo Ferni. Il tutto in un'unica linea che porta sino ai nostri giorni con Curci, Gaudino e Accardo.

Gregorio Carraro (*Università degli Studi di Padova*):

I trii per due violini e basso di Francesco Zannetti (1737-1788). Testi e contesti nella tradizione violinistica italiana del secondo Settecento

Verranno presi in considerazione alcuni aspetti biografici del compositore toscano Francesco Zannetti, utili a metterne in evidenza non solo la statura di compositore di musica sacra, operistica, strumentale, ma anche le sue abilità di polistrumentista, cantante e impresario di se stesso. Questa singolare figura di musicista verrà quasi sbalzata a vivo



dalla lettura dell'orazione funebre dedicatagli durante una pubblica commemorazione: per la prima volta in tempi moderni è stata trascritta e analizzata nei suoi dettagli più significativi. Il particolare spunto ha consentito di inquadrare il Nostro nell'ambito delle vicende storiche e politiche dell'Italia centrale della metà del Settecento, in relazione alla coeva storia della Toscana e dell'Umbria, regioni nelle quali Zannetti ha operato quasi ininterrottamente, fino alla morte. Per quanto riguarda l'opera strumentale del compositore, essa sarà mostrata nel suo insieme, con riferimento alla disseminazione e alla ricezione dei trii per due violini e basso e si porranno alcune riflessioni di tipo filologico e stilistico utili ad annodare gli eventuali fili che collegano i trii alla coeva tradizione violinistica italiana ed europea. Questo lavoro intende accendere una luce sull'opera di un compositore (forse a torto) considerato minore, la cui musica, invece, ha saputo espandersi dalla periferia dello Stato Pontificio all'Europa, dal suo rigore accademico di matrice bolognese ai più moderni stili cameristici in circolazione nella seconda metà del XVIII secolo, alla vigilia della Rivoluzione francese.

Mariateresa Dellaborra (*Istituto Superiore di Studi Musicali 'E. Vittadini', Pavia*):

20

Il concerto «secondo con un campanello obbligato» di Paganini: problemi di prassi esecutiva

Numerose sono le fonti che tramandano il secondo concerto in si minore per violino e orchestra di Paganini. La collazione integrale delle stesse, finora mai effettuata ma intrapresa dalla scrivente per un'edizione critica della composizione destinata a far parte dell'edizione nazionale delle opere paganiniane a cura dell'Istituto per la Storia della Musica, oltre a offrire una nuova versione dell'opera, solleva una serie di questioni che attengono la corretta prassi esecutiva. Dopo l'esame e l'evidenziazione delle varianti più significative pertinenti soprattutto l'esecuzione, si prenderanno in considerazione i problemi più rilevanti ad esse connessi per giungere a una proposta interpretativa in linea con la prassi coeva e soprattutto con i restanti concerti dell'autore.

Enrica Donisi (*Università degli Studi 'Tor Vergata', Roma*):

I rapporti di Nicolò Paganini con Gaetano Ciandelli e Onorio de Vito e una "scuola di strumenti ad arco eccellente" nell'orfanotrofio di Aversa

Il presente contributo prende in esame le relazioni di Nicolò Paganini con Gaetano Ciandelli, violoncellista, e Onorio de Vito, violinista, entrambi compositori e docenti nell'orfanotrofio di San Lorenzo in Aversa e nel conservatorio di San Pietro a Maiella di Napoli. I rapporti saranno analizzati sia sul piano culturale, sia dal punto di vista delle loro conseguenze artistiche sulla didattica della scuola d'archi attiva



nell'orfanotrofio di San Lorenzo di Aversa. Gaetano Ciandelli può essere considerato il padre della scuola violoncellista di Aversa e di Napoli (insegnò nel conservatorio di San Pietro a Maiella dal 1835 al 1865 e anche nell'Istituto dei ciechi). Egli è stato anche primo violoncellista al teatro San Carlo di Napoli. Varie testimonianze, anche postume, confermano la sua elevata qualità artistica. Ciandelli è uno dei pochissimi discepoli a cui Paganini ha confidato il suo *segreto*, ossia la sua tecnica artistica. Come lo stesso Paganini afferma in diverse lettere, grazie alle sue lezioni Ciandelli aveva acquisito una notevole abilità. Il legame tra i due inizia nel 1819 e continua almeno fino al 1829. Paganini tiene particolarmente a cuore le sorti dell'allievo, che considera come un *fratello*, un *figlio*, raccomandandolo più volte presso diverse autorità. Nel 1827 Paganini si reca a Torino due volte affinché Ciandelli possa essere assunto presso la corte di Torino. Su consiglio del maestro, nel 1829 Ciandelli inizia una serie di viaggi e di concerti. Completamente diverso è il rapporto professionale fra Paganini e Onorio de Vito. Le relazioni, per molti aspetti ancora oscure, rispondono in parte all'esigenza di Paganini di reperire accessori per gli strumenti (Paganini si rivolse a de Vito, fra l'altro, per commissionare le corde di un violino). Il legame, nato in una riunione in cui Paganini conobbe anche Ciandelli e altri violinisti di Napoli, si protrae almeno fino al 1836.

21

Marina Esposito (*Università di Lecce*):

«Le Souvenir de Paganini» di Fryderyk Chopin

Il giovane Chopin ascoltò a Varsavia i dieci concerti tenuti da Paganini tra il 23 maggio e il 14 luglio 1829. È probabile che Chopin si recò a una di queste manifestazioni con Józef Nowakowski e che in tale occasione Paganini eseguì il *Carnevale*, composto in quell'anno. In seguito alla forte impressione ricevutane, il pianista compose un breve ciclo di Variazioni (costituito da Tema, quattro Variazioni e Coda), nello stesso 1829. Considerandola opera d'occasione, consegnò il manoscritto al Nowakowski, senza tenerne copia. L'autografo non ci è giunto, ma l'autenticità della composizione è certa. La presente relazione ricostruirà il contesto in cui il *Souvenir de Paganini* ha avuto origine. In seguito, verrà tracciata la storia del manoscritto chopiniano, con particolare attenzione alla prima pubblicazione sull'*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* nel 1881. Passo successivo sarà l'analisi formale e stilistica, con il conseguente confronto tra la partitura paganiniana e quella chopiniana, per mettere in luce analogie e differenze, sempre considerando le diversità organologiche degli strumenti a cui le due partiture sono rivolte. Concludendo, si osserverà come Chopin imiti l'abilità esecutiva del violinista per mezzo di accorti elementi stilistici, ma allo stesso tempo riversi nell'opera alcuni dei caratteri peculiari della sua produzione futura, ancora sotto forma di incunaboli (in particolare la concezione formale e il cromatismo che ritroveremo nella



Berceuse). In appendice, saranno delineate le ragioni per le quali le Variazioni in Re maggiore per pianoforte a quattro mani su un'Aria nazionale di Moore di Chopin, pur presentando lo stesso tema del *Carnevale di Venezia op. 10*, non siano riconducibili alla ricezione della musica di Paganini: infatti Chopin aveva desunto il tema dal Ries e non da Paganini, come dimostrato anche dalle cronologie dell'elaborazione compositiva.

Veronica Gaspar (*National University of Music, Bucharest*):

Paganini's Heritage in the Piano Music

The role of Nicolò Paganini in the piano creation was not enough highlighted. Beside a direct influence of his *Capricci* that carved consistent marks in works from Moscheles to Lutosławski, the *character Paganini* aroused the Romantic imaginary releasing the demonic, cryptic or apocalyptic side of the musical sensibility. Paganini's centennial influence on piano music could be perceived as well in obvious reconstructions of some of his particular themes as in some works in the early Modernity with no direct quotation (Georges Enesco for instance). For the revolutionary Romantic composers as Schumann or Liszt, Paganini is symbolizing (besides unfeathering of 'paganism') free movement and self-challenge. He is symbolizing the gesture and the special rhetoric of the nineteenth century adding a significant page to a new mythology which is subliminally influencing the contemporary musical communication.

Joseph Gold (*Piedmont, CA, USA*):

'Paganini's Favorite Bow'. Exactly what Bows did Paganini Use During his Fabulous Career?

Exactly what bows did Paganini use during his fabulous career? I will show examples of the bows that Paganini played upon. We will learn about their historical significance, and discover how they affected his artistic development. Bowing technique is as important, at least, as left hand technique! These bows certainly contributed to his technical innovations. The first bow dates from the early period of Paganini. It was this bow that invented his sensational bowings. The second was his favorite bow, as claimed by Achilles Paganini. I commissioned an artist's rendition to show this bow in perfect condition — the way it looked when Paganini first obtained it. The name of the mysterious bowmaker will be revealed, and we might even learn from whom Paganini obtained his magic bow. The third bow is the famous Vuillaume steel bow which Paganini endorsed. This endorsement is a complete declaration of his philosophy of bows and bowing. I will exhibit to the symposium actual examples of these bows. This exhibit will include the twin to Paganini's favorite bow.



Harald Herresthal (*The Norwegian Academy of Music, Oslo*):

Ole Bull - «the Nordic Paganini». The Relations between Paganini and Ole Bull

Ole Bull (1810-1880) from Bergen in Norway was only 14 years old when he started to study the *24 Caprices* of Paganini. In 1831 he went to Paris where he studied Paganini's music together with the Paganini-pupil Heinrich Wilhelm Ernst. He saw and heard Paganini play on concerts in Paris and wrote in his diary enthusiastic about his technique. Ole Bull met Paganini in his Casino in Paris in 1838 and announced himself as his only real successor after the master's death in 1840. In Leipzig Bull's publisher and impresario the same year advertised a new Paganini-Ole Bull-kolophonium (rosin). Besides his own concerto's and fantasy's Ole Bull played Paganini's music on his concerts. The paper will try to show how Ole Bull was inspired by Paganini, his technique and his virtuoso style, and give examples of how his interpretations of Paganini's music were received during his concert tours all over the world from 1834 to his death in 1880.

Maiko Kawabata (*University of East Anglia*):

Paganini's Legacy

What was Paganini's legacy? Compositions recycling the theme from *Caprice n. 24* attest to one legacy (Brahms, Rachmaninov, etc.), while his legion imitators on violin and other instruments from during his lifetime to the present speak to another (Collins, Liszt, and others). This paper argues that where his legacy remains the most potent is in fact not in the realm of composition or performance - not in music at all - but rather in the realm of cultural history. One aspect of this is the negative valuation of virtuosity as an aesthetic; another is the association of virtuosity with demonism. I will focus on another, less obvious aspect: the idea of performance as an expression of the self, i.e. as the externalization of *authentic* traits of identity. Paganini shaped the Romantic cult of self-expression as a performer in ways that were just as important and influential as Beethoven's as a composer. Yet not only is this legacy under-recognized by historians, it is overshadowed by the superficial inheritance of pyrotechnics, prestidigitation, and striking stage-presences that we see in countless virtuoso performers today. They include soloists who specialize in performing Paganini's music (e.g. Alexander Markov) and rock/heavy metal musicians who have adapted his techniques to the electric guitar (e.g. Yngwie Malmsteen) under the pretext, knowingly or not, of *expressing themselves*. More than the faithful interpreters of *Caprices* and *Concertos*, however, it is the *heroic*, hyper-masculine improvisers emphasizing originality through the creation of new music and cross-generic fusions, using humor and physicality, and working against the classical music mainstream, who are in a sense the most profoundly *Paganinian*. I will



show this by examining the performance styles of, and discourses surrounding, *modern-day Paganinis* Gilles Apap and Tracy Silverman, and the unique improvisation Salvatore Accardo performed for the *death scene* of Klaus Kinski's film *Paganini* (1989).

Matteo Mainardi (*Civico Liceo Musicale 'Malipiero', Varese*):

Paganini e Milano

Nicolò Paganini soggiornò in sei occasioni a Milano tra il 1813 e il 1827. Con la sola eccezione del soggiorno del 1822-1824, dovuto principalmente a motivi di salute, Paganini visse nella capitale lombarda importanti esperienze di carattere musicale. L'importanza di Milano risiedeva nel suo ampio circuito teatrale, che offrì al violinista differenti occasioni di esibizione, non soltanto presso il Teatro alla Scala (1813, 1816, 1824 e 1827) ma anche sulle scene di teatri privati quali il Teatro Carcano (1813) e il Teatro Re (1827); di particolare interesse è il ritrovamento di notizie inedite relative a un concerto che Paganini tenne nel giugno del 1814 presso il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (Varese). Ulteriore motivo di interesse il ruolo di centro editoriale di primaria importanza che Milano assunse, grazie soprattutto all'attività di Giovanni Ricordi, che nel 1820 pubblicò cinque raccolte di musiche di Paganini (opp. 1-5) seguite da ulteriori sporadici brani editi entro il 1838. Molto più defilato invece il ruolo di Francesco Lucca: la lettura dei documenti conservati presso l'Archivio Storico di Casa Ricordi, permette di interpretare il particolare rapporto che si creò tra editore e virtuoso. L'intervento intende quindi approfondire in modo specifico le relazioni che Paganini instaurò con la città di Milano, analizzando attraverso i programmi dei concerti e gli articoli pubblicati sui differenti periodici dell'epoca il successo che riscosse in città, avvalendosi anche di informazioni ricavate da fonti d'archivio inedite e dalla lettura dei manoscritti originali conservati presso l'Archivio Ricordi precedentemente citato. In particolar modo si intende ricostruire l'attività concertistica del violinista genovese a Milano, mettendola in relazione alla complessiva attività dei teatri italiani: questa ricostruzione si pone come obiettivo non solo la ricostruzione della cronologia dei concerti quanto l'analisi dei programmi eseguiti, registrando la reazione del pubblico milanese testimoniato dalle cronache dei giornali coevi.

Andrea Malvano (*Conservatorio 'G. Verdi', Torino*):

«Il lato poetico della composizione». La recezione schumanniana dei «Capricci» di Paganini

Che Robert Schumann ammirasse Paganini è un fatto macroscopico: le due trascrizioni pianistiche dei *Capricci* (op. 3 e op. 10) sono la manifestazione più appariscente di una devozione rimasta intatta dal

1834 al 1856. Del resto molti illustri pianisti del tempo, da Cramer a Liszt, reperirono proprio in Paganini le radici di un virtuosismo strumentale destinato a conquistare le vaste platee del concertismo internazionale. Ma Schumann era davvero allineato alla recezione di quei virtuosi della tastiera? Nei suoi scritti troviamo riflessioni estasiaste circa le *catene magnetiche* che Paganini sapeva gettare sul pubblico. Tuttavia nella sua recensione agli *Studi di bravura sui Capricci di Paganini* di Liszt leggiamo un'affermazione illuminante: *Se la trascrizione di Schumann voleva mettere maggiormente in risalto il lato poetico della composizione, Liszt, invece, sottolinea (pur senza disconoscere quello) il lato virtuosistico; egli titola giustamente questi pezzi Studi di bravura, in quanto è ben chiaro che li suona anche per brillare di fronte al pubblico* (R. Schumann, *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi-LIM 1991, vol. I, p. 885). Schumann identificava due anime artistiche in Paganini: da una parte un virtuoso mirabolante che esercitava facili seduzioni sulle platee delle sale da concerto; dall'altra un compositore dal *lato poetico*, che rischiava di rimanere sepolto sotto le appariscenti tentazioni del virtuosismo. L'aggettivo *poetico* non era certo usato in maniera sprovveduta: negli scritti di Schumann si trova solo a contatto con i nomi più ammirati (Bach, Schubert, Hoffmann, Shakespeare). Le trascrizioni schumanniane, nelle intenzioni dell'autore, dovevano esaltare proprio il Paganini-compositore, l'autore in grado di esprimere contenuti poetici attraverso la sua scrittura musicale; qualcosa che accadeva sulla carta, ancor prima che si aprissero le porte del palcoscenico. L'atteggiamento era piuttosto anomalo rispetto alla comune recezione paganiniana della prima metà dell'Ottocento. Ma in che cosa consisteva quel misterioso *lato poetico* che Schumann leggeva nel tessuto compositivo dei *Capricci*? Le analisi degli *Studi* op. 3 e op. 10 ci aiutano a rispondere a questa domanda, testimoniando una recezione che prediligeva sistematicamente l'invenzione primigenia alla trascrizione del virtuosismo.

Flavio Menardi Noguera (*Biblioteca Mediateca Finalese*):

Nicolò Paganini e Camillo Sivori: l'anello forte della scuola ligure del violino

Le ricerche pluriennali dedicate alla figura e all'opera del violinista e compositore Camillo Sivori (1815-1894), l'unico che Nicolò Paganini abbia riconosciuto come suo allievo, hanno permesso di ricostruire in modo puntuale il rapporto tra i due protagonisti di quella che si può definire la *Scuola ligure del violino* che se ha in Paganini il suo campione universalmente riconosciuto, ritrova in Sivori un artista moderno capace di declinare il virtuosismo spettacolare con le più intime esigenze dell'interpretazione. La relazione si propone di illustrare in profondità il rapporto tra Nicolò Paganini e Camillo Sivori come



emerge da tutta una serie di fonti (in parte inedite): la bibliografia e la letteratura coeve, le corrispondenze e le cronache giornalistiche ottocentesche, i documenti d'archivio (in particolare quelli appartenuti a Camillo Sivori e custoditi dagli eredi del violinista genovese) tra cui le musiche dedicate dal primo al secondo, le lettere, documenti di vario genere, materiali iconografici e molto altro ancora.

Michela Niccolai (*Université de Saint-Étienne*):

Un virtuosismo da operetta: «Paganini» di Franz L  har (1925)

Paganini incarna il simbolo del virtuoso. La letteratura critica in proposito illustra come la fortuna di questo celebre violonista e compositore sia stata spesso influenzata, nel bene come nel male, da fattori esterni alla sua musica, al punto di essere guardato con sospetto. Se in un primo tempo   la sua fama di *tombreur de femme* a prevalere, in seguito   la sua musica diabolica ad interessare i critici. Anche il modo di vestire di Paganini   spesso sottolineato e criticato, rinforzando il mito di Paganini *artiste maudit*. Paul Knepler e Bela Jenbach prendono spunto proprio da questa letteratura che sfiora la leggenda per scrivere il libretto di *Paganini, operetta romantica in tre atti* sulla musica di Franz L  har (1925). Il *plot* narrativo   basato a Lucca, intorno al 1810, periodo in cui la citt  toscana   assoggettata alla dominazione francese, e trasformata nella capitale del Principato di Lucca e Piombino, affidato da Napoleone a suo cognato, Felice Baciocchi, e alla sua consorte, Anna Elisa, sorella dell'Imperatore. Se l'operetta trae spunto da vicende realmente esistite - Paganini   stato invitato a pi  riprese a Lucca da Elisa Baciocchi e la loro relazione amorosa ha spinto il celebre violinista sino nel castello piombinese della principessa -, il libretto si basa principalmente sulla trasposizione teatrale del mito del virtuoso romantico per eccellenza. Nella nostra analisi di questa leggera e divertente ricezione paganiniana terremo presente, oltre alla partitura per canto e pianoforte edita a Berlino nel 1925, anche la versione francese dell'operetta, approntata da Andr  Rivoire in occasione della prima parigina al Théâtre de la Gait -Lyrique (3 marzo 1928) - tuttavia, la prima francese era stata rappresentata ad Aix-les-bains il 27 maggio 1927, lo spartito sar  edito soltanto dopo la rappresentazione parigina. La *mise en scène* riveste in questo caso un'importanza di primo piano, e i documenti conservati alla Bibliothèque de l'Association de la R gie Th  trale (I-IV) ci permetteranno di ricostruire sin nel dettaglio le scene della *rêverie* di Paganini al II atto (baccanti e ballerine cha appaiono sulla scena illuminate da luci colorate per dare vita ai desideri del protagonista) e la prima scena dell'atto III, all'osteria del *Fer   cheval rouill *, tutta immersa in un gioco di *luci rosse*. Ultimo elemento, la ricezione della musica italiana nell'operetta. Il contesto lucchese si presta per fornire l'occasione a L  har di utilizzare vari temi popolari che, tuttavia, si riferiscono al mondo musicale napoletano,



il pi  stereotipato e citato dai compositori stranieri durante tutto il XIX secolo. Lungi dall'utilizzare una musica popolare toscana, L  har preferisce aggiungere delle sonorit  che richiamano l'attenzione del pubblico straniero all'universo musicale italiano: le castagnette, i tamburelli e i battiti di mani a tempo, articolati in un tempo di tarantella. Il doppio gioco da parte dell'autore sul virtuosismo reale di Paganini - nell'operetta il personaggio-Paganini ha diritto a ben due Soli virtuosistici, di cui il primo subito prima della sua apparizione sulla scena - e sul linguaggio musicale stereotipato - la canzone napoletana assunta a modello di tutta la tradizione nazionale - permette di fare luce al tempo stesso sulla ricezione del mito-Paganini e sulla concezione cristallizzata di una presunta unit  della musica popolare italiana.

Anne Penesco (*Universit  Lyon2/Centre de recherches Litt ratures, Id ologies et Représentations, C.N.R.S./Lyon2*):

«Il violino del Diavolo» e il gusto musicale dei Francesi

La prima apparizione parigina di Paganini - il 9 marzo 1831 -, aspettata a lungo, suscita una tale impazienza che le autorit  della capitale devono prendere provvedimenti perch  tutto si svolga ordinatamente alla biglietteria. Il virtuoso fa sensazione: il suo aspetto fisico - degno di un personaggio dei racconti fantastici di E. T. A. Hoffmann - e la sua vita avventurosa impressionano il pubblico, la sua esecuzione trascendente l'incanta. Il talento dei violinisti francesi   messo a confronto con il suo genio; perdendo la propria identit , gli altri musicisti sono definiti *Paganini del flauto* o dell'arpa... Teatro delle prodezze paganiniane, l'Opera di Parigi rappresenta nel 1846 un *balletto fantastico* di Saint-Léon e Pugno, intitolato *Il violino del Diavolo*. I musicisti si entusiasmano e anche gli scrittori. Paganini suscita una valanga di romanzi e di libri che pretendono svelare i suoi segreti tecnici. I violinisti francesi aggiungono capitoli ai loro trattati, Berlioz fa lo stesso nella seconda edizione del suo *Grand trait  d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1855). Sebbene la tecnica strumentale di Paganini trovi le proprie fonti nella scuola italiana barocca, essa sembra nuova; il suo stile   completamente diverso dai principi della scuola francese e belga di violino: Baillot - figlio spirituale di Viotti -, Rode, Kreutzer, Mazas, de Bériot, ecc. Il violinista genovese ispira commenti ditirambici, ma anche critiche molto aspre, in nome di un'estetica del buon gusto cara ad alcuni artisti francesi che censurano il virtuosismo e l'espressione di una sensibilit  esacerbata. Il fascino esercitato in Francia dal virtuoso italiano non finir  con la sua scomparsa.



Danilo Prefumo (Comitato Artistico Premio Paganini, Genova):

Gli «Studi n. 4» per violino solo di Nicolò Paganini. Problemi di autenticità

I quattro Studi per violino solo sono citati nel catalogo Moretti Sorrento (M.S. V/2, pp. 346/347) come opera dubbia, perché la collocazione del manoscritto (non autografo) era, al momento della compilazione del Catalogo Tematico delle opere di Nicolò Paganini, ancora sconosciuta. Il recente rinvenimento di questo manoscritto, appartenuto per due secoli a una famiglia genovese e facente parte di una raccolta di altre opere sicuramente paganiniane, permette ora di formulare ipotesi più certe sulla loro autenticità. Partendo dalla storia del testimone, e analizzando le quattro composizioni in esso contenute, si tenderà a dimostrare l'autenticità degli Studi.

Cécile Reynaud (Bibliothèque nationale de France, Paris):

«Paganini dans les textes théoriques et biographiques de François-Joseph Fétis»

28

The development of music history, biographies of musicians, and the great importance taken by musical historiographic thinking in France, in the first half of nineteenth century, find their principal origin in the theoretical works of François-Joseph Fétis. An important place is given in these writings to Nicolò Paganini. Not to speak of the *Revue musicale*, where the carrier of the violinist is attentively followed, it is interesting to see how central is the reflection on Paganini in the other productions of the Belgian musicologist. The successive editions of the *Biographie universelle des musiciens* (1835-1844; 1866-1868) not only focus on the life and carrier of the musician, but offer a possibility to understand how Paganini was considered as a model for other *virtuosi* of his time: the biographical articles on *Liszt*, for example, explain several points of convergence in the carriers of the two musicians. On another hand, the different editions of *La musique mise à la portée de tout le monde* (1830; 1834) present, in the chapter dedicated to *L'exécution* a reflection on the progresses of instrumental technique, based on the example of Paganini. The question of progress in music is central in the thinking of Fétis, and the *virtuoso* Paganini allows him to develop this reflection on musical perfectibility. The aim of this paper is to examine how these different theoretical works by Fétis reveal and influence the particular reception the violinist had in France. Not only was the public invited to admire the supremacy of his technical skills, but to see in him a precursor of what virtuosity was to become in the frame of other musical instruments. The texts by Fétis will be analysed and compared with other great writings on Paganini - in particular those by Berlioz and Liszt.



Renato Ricco (Università di Salerno):

Influssi paganiniani nei 12 «Études-Caprices» Op. 25 di Camillo Sivori e nelle «24 Cadenze» opera postuma di Antonio Rolla

Punto di partenza sarà l'esame dei Capricci di Paganini, considerati sia dal punto di vista storico-culturale che tecnico e artistico: in particolare modo si porrà attenzione al loro valore all'interno della parabola compositiva dell'autore. Verranno anche considerati i rapporti vigenti tra la ricchezza del bagaglio tecnico espressa, ed il concetto di *funambolismo*, che solo in un secondo momento, rispetto al 1820, anno di pubblicazione dell'op. 1 paganiniana, si legherà al nome del Genovese. Già quando la sua carriera di straordinario virtuoso è ampiamente affermata, infatti, Paganini diventa *Diabolus in musica*, sostanzialmente grazie alle (o meglio, a causa delle) recensioni parigine di Jules Janin. Dopo una contestualizzazione storico-musicale delle figure di Camillo Sivori e Antonio Rolla e una breve disamina dei loro rapporti con gli *arcbetipi* (Nicolò Paganini e Alessandro Rolla), si cercherà di capire, mediante l'analisi di vari aspetti (forma, armonia, tecnica violinistica impiegata) e della loro interazione, visti all'interno di alcune composizioni prese in esempio, se si possa parlare di *eredità* paganiniana e dove, invece, si possa riconoscere un'autonoma natura compositiva, relativamente sciolta dal modello dei *Capricci* del Genovese. Tenute presenti le differenze vigenti tra *Capriccio*, *Étude - Caprice*, *Étude de Concert* e *Cadenza*, si cercherà infine di capire quali realizzazioni tecniche queste comporteranno, anche in relazione all'evoluzione generale della tecnica violinistica nel XIX secolo.

29

Adalberto Maria Riva (Conservatorio 'Guido Cantelli', Novara):

Differenti tipologie di trascrizioni per pianoforte da Paganini

Mediante il raffronto tra alcune trascrizioni ispirate all'opera di Nicolò Paganini, e precisamente *Encore un Carnaval* di Adolfo Fumagalli, le *Variazioni su di un tema di Paganini* di Johannes Brahms e la *Sonatina canonica* di Luigi Dallapiccola, da un lato si dimostrerà come sul pianoforte si sia tentato di ricreare, in varie modalità, le combinazioni timbriche e i virtuosismi che tutta l'Europa udì intorno al 1830, in occasione della pluriennale tournée concertistica di Paganini. Dall'altro lato, mediante il confronto e l'esemplificazione al pianoforte di passi significativi scelti appositamente, si vedrà come, dopo la morte di Paganini, le elaborazioni e trascrizioni pianistiche su musiche sue non costituiranno più indagini, quasi in presa diretta, sugli artifizii pianistici necessari a trasporre sul pianoforte effetti timbrici violinistici, ma rivisitazione, omaggio e ricreazione in una nuova prospettiva del concetto di virtuosismo strumentale, che annovera Paganini tra i suoi massimi esponenti. È questo il caso delle *Variazioni* di Brahms, e soprattutto della *Sonatina Canonica sui Capricci di Paganini* di Luigi



Dallapiccola, un brano in cui l'aspetto virtuosistico risiede più nella capacità combinatoria delle melodie paganiniane nell'atto compositivo che non nell'abilità tecnica necessaria per la loro esecuzione.

Luigi Sisto (*Università degli Studi 'Tor Vergata', Roma*):

Nicolò Paganini a Napoli (1816-1821)

Il presente studio prede in esame alcuni inediti aspetti della biografia paganiniana nel periodo compreso tra il 1816 e il 1821. Grazie all'analisi di fonti iconografiche e documenti d'archivio recentemente ritrovati presso gli archivi napoletani è stato possibile individuare nell'aprile del 1816 un primo possibile passaggio del violinista genovese a Napoli, retrodatando così la sua prima permanenza nella capitale borbonica. Le fonti documentarie hanno reso inoltre del tutto nota la vicenda del matrimonio contratto con Maria Luisa Carolina Banchieri (finora solo documentato attraverso alcune lettere) e indagato sulle relazioni professionali, di amicizia e sentimentali maturate a Napoli tra il 1819 e il 1821. Ulteriori attestazioni hanno contribuito infine a una più chiara definizione dei rapporti intercorsi con Domenico Barbaja, impresario dei Reali teatri napoletani.

30

Rohan H. Stewart-MacDonald (*Murray Edwards College, Cambridge, UK*): **Thematic Processes and Episodic Discontinuity in the First Movement of Paganini's Violin Concerto in D major, Op. 6: An Analytical Investigation**

Perhaps reflecting its greater familiarity and more established reputation, Paganini's Violin Concerto no. 1 in D major, Op. 6 deploys harmonic and thematic resources differently from the other five extant concertos, particularly in its opening movement. The paper will begin with an analysis of the thematic structure of the exposition of the first movement, in which new themes are systematically derived from existing ones. This approach is seen to some extent in the other concertos but it is taken further in the present work. In the central part of the movement the previous continuity is eschewed in favour of a much more *episodic* approach, creating more direct parallels with some of Paganini's other opening movements — but again this is taken to greater extremes in the First Concerto. Like Viotti, Paganini construes this part of the structure more as a *second solo* following an orchestral ritornello rather than as a *development section*, as had become customary in other genres. The secondary aim of the paper, therefore, will be to consider the position of Paganini's violin concertos in the history of the genre relative to those of his older contemporary Viotti, whose works Paganini is known to have performed early on in his career.



Robin Stowell (*Cardiff University, UK*):

The Diabolus in musica and Paganini redivivus Phenomena, with some Thoughts on their Relevance to the German Paganini [August Wilhelmj (1845-1908)]

Robin Stowell aims broadly to discuss two terms associated with the life and work of Nicolò Paganini, relating their relevance to the Italian violinist's predecessors and successors, and to evaluate the common ground that may have existed between the performing styles of Paganini and one of his most significant German successors, August Wilhelmj.

The term *diabolus in musica* will be discussed as applied both to the tritone, the musical interval rejected as a consonance by most theorists on account of its harmonic instability, and to a prominent idiosyncratic performer or composer-performer whose unique style, bravura demands or appearance set him apart from the norm, yet attracted the enthusiasm and wonderment of his audience. The diabolical interval was frequently used, at least from the 18th century onwards, to conjure up a sense of the ominous, impending evil, or even imminent death. In parallel, the performing diabolus, as portrayed in artistic, literary and musical circles, was the agent of Death, who was commonly depicted as a sinister individual, often in a dark cape and almost always with a violin and bow in his hand.

The paper will illustrate how Paganini fitted the role of *diabolus in musica* like a glove, integrating skillfully his extraordinary technical facility and bravura performing style, his challenging compositions specifically designed to showcase his virtuosity, and his emaciated, spectral appearance and unusual mannerisms with his unique artistic and commercial aspirations. It will show how Paganini's performances prompted people of diverse rank and interests to idolize him, an idolatry that was constantly fuelled by his public image, variously described as *Satanic* or *ghostly*, and the anecdotes and allegations that were bandied around about his association with the underworld. Paganini's role in inspiring new attitudes and expectations in performance will also be discussed, along with his influence both in raising the status of the solo instrumentalist to equal, and even surpass, that of the solo singer and in grasping the opportunities offered by the explosion in concert activity of his times, paving the way for talented instrumentalists to operate independently without relying on patronage.

Close study of Paganini's compositions, contemporary reports of his performances, and in particular, Carl Guhr's informative account of Paganini's performing style, *Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen* (Mainz, [1829]), reveals that his contribution to the development of violin technique lay in two main directions: first, in evolving a technical approach which was unique to his physique and which

31



prompted a few innovations, chiefly with regard to posture, the manner of holding the violin and bow and the use of certain bow strokes; and secondly, in formulating an imaginative performing style which revived and exploited to unprecedented degrees techniques introduced into the violinist's vocabulary by various predecessors, some of whom were nicknamed *diaboli* in musica of their times. The respective contributions of those devilish predecessors to the evolution of Paganini's characteristic style will be reviewed, taking due consideration of those violinists who will be highlighted individually elsewhere by other speakers in this symposium's programme.

Paganini became the paragon of the touring violin virtuoso. His personal magnetism, technical expertise and expressive freedom caught the imagination of numerous contemporaries and successors, many of whom attempted to emulate his style and achievements for financial gain. The paper will survey those who most closely approximated the devilish violinist's performing style, focussing on those who were hailed in terms such as *Paganini redivivus* (literally, Paganini revived/brought back to life) and including some preliminary thoughts on the position of the so-called *German Paganini*, August Wilhelmj, in the hierarchy of violinists of the 19th century. Using evidence from archive sources, selected compositions and editions by Wilhelmj (particularly his editions of works by Paganini), Wilhelmj's pedagogical treatise (*A Modern School for the Violin*, written in association with James Brown) and other publications, contemporary critiques and some wax cylinder recordings purported to have been made by the German violinist, it will show that Wilhelmj took a path directly opposed to the conservative violin faction in Germany dominated by Joachim, espousing the musical worlds of Franz Liszt and Richard Wagner. Finally, it will consider if Wilhelmj lived up to Liszt's description of him (1861) as *the future Paganini*, and to what extent he combined the charisma, technical athleticism, interpretative skills and other performing traits of the Italian *diabolus in musica*.

Renata Suchowiejko (*Jagiellonian University, Kraków*):

Paganini in Poland and Polish Paganinis

Paganini was well known to the Polish public even before he appeared in Poland in 1829. The press had regularly reported his successes, concert tours and love affairs. However, the sort of effect his performances made in Poznan and Warsaw (among others, at a special concert on the occasion of the coronation of Tsar Nicholas I as King of Poland) exceeded all expectations. A fierce argument flared up in the press over different appraisals of his style of playing with that of Karol Lipinski which divided fans and critics into two opposing camps. The argument was certainly a great surprise to the artists themselves who had known each other for some time (they first met in Padua in 1817)

and respected each other. Two other renowned virtuosos, Apollinary Katski and Henryk Wieniawski, were compared to Paganini as well. What sort of artistic, cultural and social factors influenced this type of comparison and its outcome for contemporary research is the subject of the present paper.

Paolo Sullo (*Università degli Studi 'Tor Vergata', Roma*):

I Solfeggi di Alessandro Rolla nella didattica violinistica del XIX secolo

Il 18 ottobre del 1813, a Milano, Alessandro Rolla pubblicava *24 scale per violino ed altrettanti piccoli solfeggi progressivi con l'accompagnamento di altro violino*. Contemporanei ai *40 Études ou caprices* di Rodolphe Kreutzer e precedenti ai *24 Capricci* di Paganini, i solfeggi di Rolla, unici nel loro genere in quanto scritti per due violini, si inseriscono in una tradizione molto più ampia. Solitamente per *solfeggi* si intende una quantità di brani, per una o più voci e basso continuo, senza testo. I pochi studiosi che se ne sono finora occupati li hanno considerati come appartenenti in maniera esclusiva alla scuola di canto, quindi come esercizi preparatori all'esecuzione di uno specifico repertorio. Inseriti, invece, in un ambito più vasto, i solfeggi possono essere considerati anche un mezzo per iniziare gli allievi, in particolare della scuola napoletana, alla composizione libera, assumendo le caratteristiche di esercizi di stile complementari allo studio del contrappunto. Rolla, componendo piccoli pezzi caratteristici ad uso degli allievi del Conservatorio di Milano, impiega accorgimenti tecnici tipici dello stile paganiniano, come picchettati volanti, bicordi di terza, sesta e ottava, salti di decima, tredicesima e diciassettesima. La presente ricerca si propone lo scopo di individuare i nessi fra la didattica violinistica di Rolla, ben espressa nei suoi *Solfeggi*, e i tratti linguistici di Paganini.

Diane Tisdall (*King's College, London*):

Violon chanteur Versus Violon virtuose: Contextualising the Technical Demands of Viotti's Violin Repertoire

Viotti's dominance as both performer and composer in Paris at the turn of the nineteenth century is indisputable. Yet Paris did not suffer from a dearth of proficient indigenous violinists. Saint-Georges, Lahoussaye, Gaviniés and Guénin, not forgetting the maverick outsider Giornovich were an intrinsic part of French musical life, both as soloists, orchestral players, conductors and teachers. Why were they completely sidelined in favour of Viotti? What did the Italian musician offer that his Parisian contemporaries could not? Anne Penesco's statement: *En France, on préfère un violon chanteur à un violon virtuose* gives us the means to answer these questions. Viotti's performing



style was inextricably linked to the voice, with critics believing only the tenor Garat capable of equalling the violinist's expressive powers (*Tablettes de Polymnie*). Musical emotion, however, did not seem to figure as highly in French violinist-composers' concertos: they were traditionally used as a vehicle for technical virtuosity. In my paper I will compare the violin concertos of Viotti and his Parisian counterparts with the aim of identifying key stylistic features of the *violon chanteur* and the *violon virtuose*. In addition to noting the composer's melodic ability, technical content of passagework, their bowing technique and use of ornamentation, I hope to highlight Viotti's development of the *adagio* movement within the violin concerto. It is no understatement to say that the genre was regenerated in France due to the realisation of the second movement's expressive potential. Another reason for the popularity of Viotti's vocal style was perhaps its success in countering the Opéra's infamous *burleuses*. Baillot, Kreutzer and Rode (the Paris Conservatoire pedagogical triumvirate) certainly used Viotti's *cantabile* approach to prepare musically sensitive violinists for the various Parisian orchestras.

34 **Italo Vesco** (*Conservatorio di Musica 'G. B. Pergolesi', Fermo*):
Opere cameristiche di Nicolò Paganini di recente riscoperte: modelli formali e aspetti filologici

La produzione cameristica di Nicolò Paganini, ha avuto in tempi recenti un significativo incremento di composizioni cameristiche, dovuto ad alcune riscoperte fatte anche in ambiente genovese. Si tratta di musiche di cui non si aveva traccia se si escludono alcuni accenni nelle biografie o nelle lettere del musicista. Il ritrovamento dell'Archivio Sivori, in questo contesto, ha costituito un vero e proprio evento musicologico che si è rivelato particolarmente importante non solo per le ricchezze di documenti, materiali e musiche legate a Camillo Sivori (1815-1894), unico allievo di Paganini ed uno dei più importanti virtuosi dell'Ottocento, ma perché ha anche permesso di recuperare alcune musiche di Paganini considerate perdute e addirittura di portarne alla luce di sconosciute. Proprio quest'ultimo aspetto ci ha indotti a prendere in esame due gruppi di composizioni autografe di Paganini, diverse per organico, forma e destinazione, per fare su di esse alcune riflessioni di carattere analitico e filologico: si tratta dei *Tre Duetti concertanti* per Violino e Fagotto (M.S. 130), e dei *Sei Cantabili e Valtz* per Violino e Chitarra (M.S. 124-129), questi ultimi dedicati proprio al giovanissimo Camillo Sivori.



Klimis Voskidis (*Goldsmiths College, University of London*):
Paganini Meets Pianism: The Influence of the Violin Virtuoso on Liszt's and Thalberg's Pianistic Writing

In 1813, in Milan, Paganini's first triumphant concert in *La Scala*, established virtuosity as an important performing and musical virtue creating a new reality in the existing concert life. Paganini managed to attract the audience's attention towards his own virtuosic playing and his transcendental manner of performing created a mystical tale around his personality. Paganini's impact influenced vitally the fortune of the violin and the piano in terms of their *solistic* potential. Following Paganini's example, Franz Liszt and Sigismund Thalberg, the two most prominent piano-virtuosos of the mid nineteenth century, contributed with their pianistic innovations and their pioneering virtuosic approach towards piano technique, to the progressive establishment of the piano recital as a public event. The increasing popularity of the operatic transcription as a compositional genre, due to its improvisatory nature, was related to the romantic era's rise of virtuosity. Liszt and Thalberg, following the popularized in the 1830's composer-performer model, used the piano transcriptions from the Italian *bel canto* as the main vehicle for the progress of their ambitious career. Therefore, this paper demonstrates the influence of Paganini's writing and virtuosic manner on chosen operatic transcriptions of Liszt and Thalberg. While the beauty of tone, the quality of timbre and the agile and flexible delivery were considered necessary elements of the *bel canto* singing style, Liszt and Thalberg added in their piano transcriptions several virtuosic characteristics. The influence of Paganini's technical innovations in terms of violin playing and the bravura tradition is apparent in the piano technique of the nineteenth century and it is traced in Liszt's and Thalberg's music scores which consist of multiple layers in terms of voicing, phrasing and notation. The utilization of features of violin technique such as *pizzicato* and *portamento* in Liszt's and Thalberg's operatic transcriptions is demonstrated in this paper in relation to some of Paganini's virtuosic compositions. At this time, the piano as an instrument was rapidly developing, and gained new technical characteristics which Liszt and Thalberg instantly explored in their new transcriptions. Consequently, focusing on the insight that Liszt and Thalberg developed in terms of piano technique under Paganini's influence, this paper will also rationalize the extreme virtuosity used in a number of their transcriptions which sometimes is considered unnecessary.

