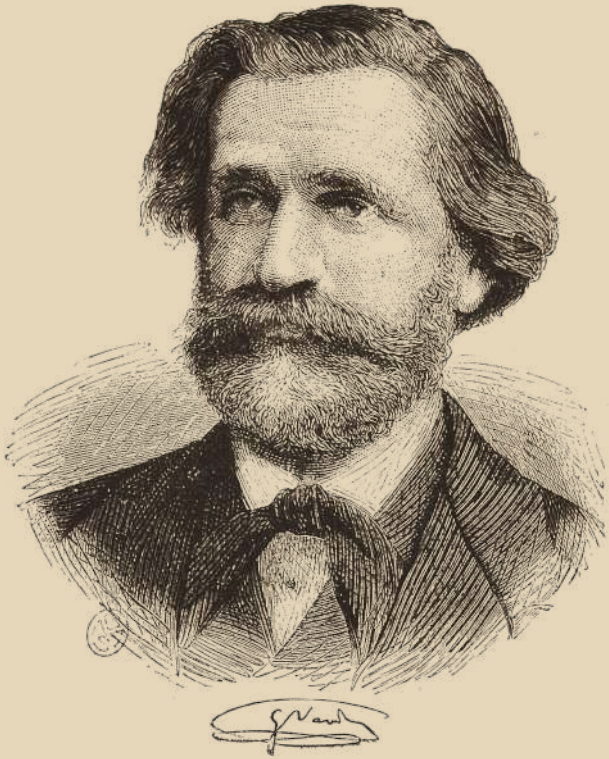


Giuseppe VERDI
Джузеппе ВЕРДИ

Fantasias for violin and piano
Фантазии для скрипки и фортепиано

WORKS BY A. BAZZINI AND C. SIVORI
ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.БАЦЦИНИ И К.СИВОРИ

ALESSIO BIDOLI violin
АЛЕССИО БИДОЛИ скрипка

BRUNO CANINO piano
БРУНО КАНИНО Фортепиано

PROGRAMMA / TRACKLIST / ТРЕКЛИСТ

ANTONIO BAZZINI (Brescia, 1818 - Milano, 1897)
Антонио Бацини (Брешия, 1818 – Милан, 1897)

01	Fantasia su temi tratti da "La Traviata" Op. 50 Fantasia on themes from "La Traviata" Op. 50 Фантазия на темы оперы «Травиата»	14:57
02	Fantasia su temi tratti da "I Masnadieri" Fantasia on themes from "I Masnadieri" Фантазия на темы оперы «Разбойники»	14:44

CAMILLO SIVORI (Genova, 1815 - Genova, 1894)
Камилло Сивори (Генуя,1815 – Генуя, 1894)

03	Fantasia su temi tratti da "Il Trovatore" Op.20 Fantasia on themes from "Il Trovatore" Op.20 Фантазия на темы оперы «Трубадур»	16:28
04	Fantasia su temi tratti da "Un Ballo in Maschera" Op. 19 Fantasia on themes from "Un ballo in Maschera" Op. 19 Фантазия на темы оперы «Бал-маскарад»	15:04

TOTAL TIMING 61:13

INDICE / SUMMARY / СОДЕРЖАНИЕ

Dall'opera alla parafrasi: le fantasie "Verdiane" di Bazzini e Sivori 6

From Opera to Paraphrase: Bazzini and Sivori's Fantasias on Themes by Verdi 11

De l'opéra à la paraphrase: les fantaisies «verdiennes» de Bazzini et Sivori 16

Von der Oper zur Paraphrase:
Die Phantasien "nach Verdi" von Bazzini und Sivori 20

От оперы к парафразе: Фантазии Бацини и Сивори на темы опер Верди 25

Colpi d'arco e colpi di fioretto 30

Strokes of the bow and strokes of the foil 34

Coups d'archet et coup de fleuret 39

Bogenstriche und florettstösse 44

Удары смычка и удары шпаги 48

Alessio Bidoli 52

Bruno Canino 60

DALL'OPERA ALLA PARAFRASI: LE FANTASIE "VERDIANE" DI BAZZINI E SIVORI

Alessandro Turba

Le opere di Giuseppe Verdi conquistarono il pubblico e i virtuosi di ogni strumento con la modernità della loro concezione drammaturgica e della resa dei personaggi, dai quali il canto sgorga da un'urgenza espressiva e attraverso una vocalità essenziale affatto nuova per gli spettatori dell'epoca. Le Fantasie di Antonio Bazzini sulle opere *I masnadieri*, *La traviata* e quelle di Camillo Sivori su *Un ballo in maschera* e *Il trovatore*, qui antologizzate, sono da considerarsi tra le più brillanti e rappresentative parafrasi su temi verdiani. Nella Fantasia su *I masnadieri*, diversamente da quanto accade nell'opera, Bazzini non ci presenta subito il protagonista, Carlo Moor, unitosi a una banda di briganti in seguito a un complotto ordito dal fratello minore, Francesco, che ne aveva causato l'allontanamento dal castello avito e dall'affetto di Amalia: all'introduzione, mutuata da quella all'alzar del sipario e all'espansione dei disegni terzinati affidati al violino, è giustapposto il 'tempo di mezzo' dell'Aria di sortita di Francesco, cui segue – giocoforza realizzato a corde doppie – il Duettino tra Amalia e Massimiliano, padre dei 'fratelli coltelli'. Senza soluzione di continuità emergono poi, rispettivamente, reminiscenze tematiche dall'infuocato Duetto tra Francesco e il pastore protestante Moser («*Trema,*

iniquo!»; parte iv dell'opera) e dalla belcantistica Cavatina di Amalia («*Lo sguardo avea degli angeli*»), la cui elaborazione è costellata da effettistici suoni armonici. Evocato con la sua prima Aria («*O mio castel paterno*»), Carlo guadagna finalmente la ribalta nella penultima sezione, prima di ricongiungersi ad Amalia nell'*Allegro* conclusivo, vieppiù accalorato da passaggi di bravura (quest'ultima sezione si appunta sulla tensiva introduzione orchestrale e sulla cabaletta del Duetto tra i due amanti nella parte III dell'opera). L'editore Francesco Lucca, al quale Verdi aveva ceduto i diritti de *I masnadieri*, fece prontamente pubblicare questa Fantasia ancor prima di licenziare lo spartito dell'opera andata in scena a Londra nel 1847. Anche alla luce di ciò si può comprendere l'importanza delle parafrasi nei cataloghi di un'editoria musicale italiana che, oltre a essere ingranaggio indispensabile dell'"industria del teatro d'opera', fu capace, grazie a una vastissima rete commerciale, di divulgare, tramite questo genere di composizioni, il repertorio operistico nei salotti borghesi di tutto il mondo. Se nel 1851 Bazzini aveva ricusato la proposta di Giovanni Ricordi di comporre sei pezzi su temi verdiani, sarà la casa editrice di quest'ultimo – ormai presieduta dal figlio Tito – a pubblicare la Fantasia su *La traviata*, op. 50, apprezzata dal pubblico sin dal 1862. In questa parafrasi Bazzini raccoglie sul proprio strumento le 'confessioni intime' di Violetta Valéry: qui, infatti, tutti i motivi musicali la riguardano, compreso quello orchestrale, particolarmente *larmoyant*, che, nella scena 6 dell'atto II, la incalza mentre tenta invano di scrivere la sua lettera di commiato ad Alfredo Germont. Motivo che, nelle mani di Bazzini, diventa 'ricorrente': dopo essere apparso sovrapposto alle inconfondibili note iniziali dell'atto III, esso riemerge, ancora più sconsolato, nel breve raccordo tra il flashback rappresentato dal Preludio dell'atto I e un'improvvisa, chimerica accensione, prima che Violetta dia sfogo alla propria disperazione con l'enunciazione

de «*Alfredo, Alfredo, di questo core*» (dal Finale dell'atto II). Dopo averci fatto sentire l'«Addio del passato», nella conclusiva perorazione de «*Amami, Alfredo*», il canto di Violetta si sdoppia sul violino in una sorta di estremo e appassionato abbraccio con l'amato. Se nelle Fantasie di Bazzini si è potuto apprezzare la fedeltà nel restituire le tinte specifiche delle opere verdiane e la psicologia dei suoi personaggi, in quelle di Sivori, invece, in conseguenza di un diverso approccio esecutivo, gli spunti musicali verdiani agiscono da detonatori per esplosive *performances*. Sivori compose le Fantasie opp. 19 e 20 a Baden-Baden nel luglio 1862. La Fantasia su *Un ballo in maschera* principia come una vera e propria scena operistica, dove il pianoforte, a conclusione dell'energica introduzione, assume il più franto andamento di un'orchestra assecondante il 'recitativo' del violino, il quale, dopo aver dispiegato l'Aria di Riccardo «*La rivedrà nell'estasi*», passa al «*cantabile espressivo*» tratto dall'Aria dell'atto III dell'antagonista, Renato, cospiratore per ragioni di cuore e d'onore. Quest'ultima sezione costituisce una sorta di tregua prima che il violinista si cimenti, durante la briosa Canzone di Riccardo «*Di' tu se fedele il flutto m'aspetta*» e il Quintetto «*È scherzo od è follia*», in un vero e proprio *tour de force* che, secondo testimonianze dell'epoca, sotto l'archetto di Sivori suscitava nel pubblico ovazioni tali da costringere il virtuoso a interromperne ripetutamente l'esecuzione. L'impianto della Fantasia sul *Trovatore* non è dissimile da quello dell'opera precedente. In questo caso, però, Sivori sembra seguire con più partecipazione lo scioglimento della trama, concentrandosi prevalentemente sull'ultima, fatale parte dell'opera. Dopo una fulminea introduzione pianistica e l'accorato esordio del violino, quest'ultimo fa proprio il canto rassegnato di Manrico («*Ah che la morte ognora*»), il quale, incarcerato nel palazzo del Conte di Luna insieme ad Azucena (la zingara che gli aveva fatto da madre), attende che per entrambi si compia il supplizio. A differenza del

dettato verdiano, tra le due stanze cantate dal trovatore sono omesse la ripresa del lugubre *Miserere* e l'invocazione dell'amata Leonora, ma Sivori compensa tale 'rimozione' suggellando la sezione con un'ascesa nel registro acuto che sembra prefigurare, trasfigurandola dolcemente, la morte dell'eroina. Inaspettato è pure il passaggio alla 'caratteristica' scena d'apertura della parte ii dell'opera, laddove il violino contrappunta con ricami virtuosistici la Canzone di Azucena «*Stride la vampa*», affidata alla parte pianistica. Dopo un breve e sospensivo ponte, però, si ritorna alla parte conclusiva dell'opera con l'Aria di Leonora «*D'amor sull'ali rosee*», quindi precipitando, dopo una breve cadenza, nel carcerario Finale Ultimo, che qui si apre sul cullante Duettino tra Azucena e Manrico («*Ai nostri monti ritorneremo…*»). Segue il Terzettino, a partire dall'ingrata invettiva di Manrico contro Leonora («*Ha quest'infame l'amor venduto*»). Questa sezione sfocia in una cadenza paganiniana; al solito, non è che l'inizio di un 'crescendo' di difficoltà tecniche che, prendendo avvio dalle ultime note cantate dall'agonizzante Leonora, si sprigiona fino al parossistico *Presto*, dove i bicordi del violino si divaricano fino a lancinanti decime.

RITRATTO DI GIUSEPPE VERDI

DIPINTO DA DOMENICO MORELLI NEL 1859.

(Da un' incisione di S. Cucinotta.)

FROM OPERA TO PARAPHRASE: BAZZINI AND SIVORI'S FANTASIAS ON THEMES BY VERDI

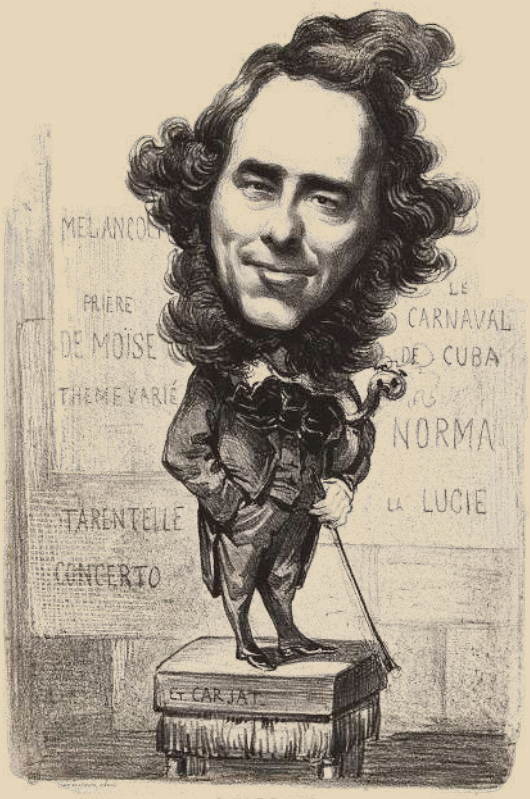
Alessandro Turba

The operas of Giuseppe Verdi won over the public and virtuosos of every instrument with the modernity of their dramaturgical conception and the presentation of their characters, from whom the singing poured out with an expressive urgency and in an essential vocal style that was completely new for the audience of the day. Antonio Bazzini's Fantasias on the operas *I masnadieri* and *La traviata* and Camillo Sivori's on *Un ballo in maschera* and *Il trovatore*, anthologised here, shall be considered as some of the most brilliant and representative paraphrases of themes from Verdi. In the Fantasia on *I masnadieri*, unlike in the opera, Bazzini doesn't have us meet the protagonist straight away, Carlo Moor, who had joined a band of robbers following a plot hatched by his younger brother, Francesco, which had resulted in his being sent away from the ancestral castle and his estrangement from the affections of Amalia: to the introduction, derived from the one played at the raising of the curtain and the expansion of the triplets entrusted to the violin, is juxtaposed the *tempo di mezzo* of Francesco's aria di sortita, which follows – inescapably played with double stopping – the short duet between Amalia and Massimiliano, father of the rival brothers. These are fol-

lowed without a break by reminiscences of themes from the impassioned duet between Francesco and the protestant pastor Moser ('*Trema, iniquo!*'; act 4 of the opera) and by Amalia's bel canto cavatina ('*Lo sguardo avea degli angeli*'), whose elaboration is studded by harmonic sounds. Evoked with his first aria ('*O mio castel paterno*'), Carlo at last makes his entrance in the penultimate section, before being reunited with Amalia in the concluding *allegro*, increasingly animated by bravura passages (this last section turns on the tense orchestral introduction and the cabaletta of the duet between the two lovers in act 3 of the opera). The publisher Francesco Lucca, to whom Verdi had sold the rights to *I masnadieri*, was quick to bring out this fantasia, even before he had passed the proofs of the score of the opera, first performed in London in 1847. This helps to explain the importance of paraphrases in the catalogues of an Italian music publishing house that, in addition to being an indispensable cog in the machinery of the 'opera industry', was able, thanks to a vast sales network, to bring the repertoire of opera into bourgeois drawing-rooms all over the world through this genre of composition. Although in 1851 Bazzini had turned down Giovanni Ricordi's proposal that he composed six pieces on themes from Verdi, it was the latter's publishing company – now run by his son Tito – that published the Fantasia on *La Traviata*, Op. 50, in 1862, which proved an immediate hit with the public. In this paraphrase Bazzini transfers the 'intimate confessions' of Violetta Valéry to his own instrument: here, in fact, all the musical motifs turn around her, including the particularly *larmoyant* orchestral one that, in scene 6 of act 2, follows her as she tries in vain to write her letter of farewell to Alfredo Germont. A theme that, in Bazzini's hands, becomes 'recurrent': after having appeared superimposed on the unmistakable initial notes of act 3, it re-emerges, even more desolate, in the brief link between the flashback rep-

resented by the prelude of act 1 and an impromptu, chimerical flaring up, before Violetta gives vent to her own despair with the words '*Alfredo, Alfredo, di questo core*' (from the finale of act 2). After regaling us with the '*Addio del passato*' in the concluding peroration of '*Amami, Alfredo*', Violetta's song is doubled on the violin in a sort of extreme and passionate embrace with her beloved. While in Bazzini's Fantasias we can appreciate his fidelity to the specific tints of Verdi's operas and the psychology of his characters, in Sivori's, as a consequence of a different approach to execution, Verdi's musical cues act more like detonators for explosive performances. Sivori composed the Fantasias Op. 19 and Op. 20 at BadenBaden in July 1862. The Fantasia on *Un Ballo in Maschera* begins as a true operatic scene, where the piano, at the end of the energetic introduction, takes on the more broken modulation of an orchestra following the 'recitative' of the violin, which, after unfolding Riccardo's aria '*La rivedrà nell'estasi*', moves onto the *cantabile espressivo* drawn from the aria sung in act 3 by his rival Renato, conspirator for reasons of love and honour. This last section constitutes a sort of lull before the violinist embarks, during Riccardo's spirited canzone '*Di' tu se fedele il flutto m'aspetta*' and the quintet '*È scherzo od è follia*', on a genuine *tour de force*. According to accounts of the time, Sivori's rendition of this piece prompted the audience to give him so many ovations that the virtuoso was obliged to interrupt his performance repeatedly. The structure of the Fantasia on *Il Trovatore* is not unlike that of the previous work. In this case, however, Sivori seems to follow the unfolding of the plot more closely, concentrating chiefly on the last, fateful part of the opera. After a lightning-quick piano introduction and the sorrowful opening from the violin, the latter takes up the resigned song ('*Ah che la morte ognora*') of Manrico, who, imprisoned in the palace of the Count di Luna with Azucena (the gypsy who had acted as his mother), waits

for them both to be executed. Unlike in Verdi's score, the reprise of the gloomy *Miserere* and the invocation of his beloved Leonora between the two stanzas sung by the troubadour are omitted, but Sivori compensates for this 'excision' by closing the section with an ascent to a high register that seems to prefigure the death of the heroine, transfiguring it gently. As well unexpected is the passage to the 'characteristic' opening scene of act 2 of the opera, where the violin counterpoints with virtuoso embellishments Azucena's aria '*Stride la vampa*', entrusted to the piano part. After a brief and suspenseful bridge, however, the Fantasia returns to the concluding part of the opera with Leonora's aria '*D'amor sull'ali rosee*' and then plunges, after a short cadenza, into the last finale in the dungeon, which opens here on the beguiling duet between Azucena and Manrico ('*Ai nostri monti ritorneremo...*'). Next comes the terzetto, starting from Manrico's ungrateful tirade against Leonora ('*Ha quest'infame l'amor venduto*'). This section leads into a cadenza in the style of Paganini; as usual, it is only the beginning of a 'crescendo' of technical difficulties that, starting off from the last notes sung by the dying Leonora, erupts into the frantic *presto*, where the double notes of the violin spread out into piercing tenths.


MELANCOLIE
PRIERE
DE MOÏSE
THEME VARIÉ
TARENTELLE
CONCERTO
LE
CARNAVAL
DE CUBA
NORMA
LA LUCIE
ET CARJAT

SIVORI

DE L'OPÉRA À LA PARAPHRASE: LES FANTAISIES «VERDIENNES» DE BAZZINI ET SIVORI

Alessandro Turba

Les opéras de Giuseppe Verdi conquirent le public et les virtuoses de tous instruments par la modernité de leur conception dramaturgique et par le rendu des personnages, desquels le chant semble jaillir avec une urgence expressive et à travers une technique vocale essentielle, entièrement nouvelle pour les spectateurs de l'époque. Les fantaisies d'Antonio Bazzini sur les opéras *Les Brigands* et *La Traviata* et celles de Camillo Sivori sur *Un Bal masqué* et *Le Trouvère*, publiées ici sous forme d'anthologie, comptent à n'en pas douter parmi les paraphrases les plus brillantes et représentatives de thèmes verdiens. Dans la fantaisie sur *Les Brigands*, se démarquant de l'opéra, Bazzini ne nous présente pas d'emblée le protagoniste, Karl von Moor, lequel s'est joint à une bande de brigands à la suite du complot ourdi par son frère cadet, Franz, qui a provoqué son éloignement du château de ses ancêtres et de l'amour d'Amalia : à l'introduction, empruntée à celle du lever de rideau et à l'expansion des motifs joués en triolets par le violon, s'oppose le « *tempo di mezzo* » de l'aria de l'entrée en scène de Franz, suivie du duo enflammé entre Amalia et Maximilian, père des « frères ennemis », duo réalisé comme il se doit en doubles cordes. En parfaite continuité émergent ensuite, respective-

ment, des réminiscences thématiques du duo enflammé entre Franz et le pasteur protestant Moser (« *Trema, iniquo !* » ; acte IV) ; et de la cavatine belcantiste d'Amalia (« *Lo sguardo avea degli angeli* »), dont l'élaboration est constellée par des sons harmoniques à effet. Karl, évoqué par sa première aria (« *O mio castel paterno* »), se présente enfin sur scène dans l'avant-dernière section, avant de se joindre à Amalia pour l'*Allegro* final, enflammé au fur et à mesure par des morceaux de bravoure (cette dernière section se termine par l'introduction orchestrale riche de tension et par la cabalette du duo entre les deux amants dans l'acte III de l'opéra). L'éditeur Francesco Lucca, auquel Verdi avait cédé les droits des *Brigands*, fit promptement publier cette fantaisie, avant même d'avoir autorisé l'édition de la partition de l'opéra, mis en scène à Londres en 1847. Ce qui permet également de comprendre l'importance des paraphrases dans les catalogues des éditeurs de musique italiens, qui non seulement étaient un engrenage indispensable de l'"industrie du théâtre d'opéra', mais aussi surent, grâce à un très vaste réseau commercial, divulguer à travers ce genre de compositions le répertoire d'opéra dans les salons bourgeois du monde entier. En 1851, Bazzini avait refusé de composer six morceaux sur des thèmes verdiens à la demande de Giovanni Ricordi, mais la maison d'édition de celui-ci, désormais dirigée par son fils Tito, n'en publia pas moins la fantaisie sur *La Traviata*, op. 50, appréciée du public dès 1862. Dans cette paraphrase, Bazzini réunit sur son instrument les 'confessions intimes' de Violetta Valéry : ici, en effet, tous les motifs musicaux la concernent, y compris le motif orchestral, particulièrement larmoyant, qui dans la scène 6 de l'acte II la harcèle tandis qu'elle tente en vain d'écrire sa lettre d'adieu à Alfredo Germont. Motif qui, sous les doigts de Bazzini, devient 'récurrent': après s'être superposé aux incomparables notes initiales de l'acte III, il émerge à nouveau, plus triste encore, dans le court raccord

entre le *flashback* représenté par le prélude de l'acte I et une ascension soudaine, chimérique, avant que Violetta ne donne libre cours à son désespoir et s'exclame « *Alfredo, Alfredo, di questo core* » (tiré du final de l'acte II). Après nous avoir fait entendre l' « *Addio del passato* », dans la péroraison conclusive d' « *Amami, Alfredo* », le chant de Violetta se rédouble sur le violon en une sorte d'étreinte extrême et passionnée avec son bien-aimé. Si, dans les fantaisies de Bazzini, on a pu apprécier la fidélité avec laquelle le compositeur reproduit les teintes spécifiques des œuvres de Verdi et la psychologie de ses personnages, dans celles de Sivori, en revanche, du fait d'une approche d'exécution différente, les premières notes verdiennes font office de détonateurs pour des performances explosives. Sivori compose les fantaisies op. 19 et 20 en juillet 1862 à Baden-Baden. La fantaisie sur *Un Bal masqué* commence comme une véritable scène d'opéra, dans laquelle le piano, au terme de l'énergique introduction, adopte le rythme brisé d'un orchestre accompagnant le 'récitatif' du violon ; celui-ci, après avoir joué l'aria de Riccardo « *La rivedrà nell'estasi* », passe au « *cantabile espressivo* » tiré de l'aria de l'antagoniste Renato, conspirateur pour des raisons de cœur et d'honneur, dans l'acte III. Cette dernière section constitue une sorte de trêve avant que le violoniste ne se lance, durant la sémillante chanson de Riccardo « *Di' tu se fedele il flutto m'aspetta* » et le quintette « *È scherzo od è follia* », dans un véritable tour de force qui, sous l'archet de Sivori, suscitait dans le public, à en croire des témoignages de l'époque, de telles ovations que le virtuose se voyait obligé d'en interrompre à plusieurs reprises l'exécution. La construction de la fantaisie sur *Le Trouvère* n'est pas sans rappeler celle de l'œuvre précédente. Dans ce cas, cependant, Sivori semble suivre plus fidèlement le dénouement de l'intrigue, se concentrant principalement sur le fatal final de l'opéra. Après une introduction fulgurante au piano et le préambule plein de tristesse du violon, ce dernier s'appro-

prie le chant résigné de Manrico (« *Ah che la morta ognora* ») ; celui-ci, emprisonné dans le palais du comte de Luna, attend, avec Azucena (la bohémienne qui l'avait élevé comme une mère), leur supplice à tous deux. Contrairement au texte de Verdi, entre les deux stances chantées par le trouvère il manque ici la reprise du lugubre *Miserere* et l'invocation de la bien-aimée Leonora, mais Sivori compense cette absence en terminant la section par une ascension dans le registre aigu qui semble préfigurer, en la transfigurant doucement, la mort de l'héroïne. Un autre élément inattendu est le passage à la 'caractéristique' scène d'ouverture de l'acte II de l'opéra, lorsque le violon se superpose en contrepoint, en une dentelle de virtuosité, à la chanson d'Azucena « *Stride la vampa* » que joue le piano. Après une courte suspension, on revient cependant à la partie finale de l'opéra avec l'aria de Leonora « *D'amor sull'ali rosee* », avant que d'accélérer, au terme d'une brève cadence, vers le final de la prison, qui ouvre ici sur le duo apaisé entre Azucena et Maurico (« *Ai nostri monti ritorneremo…* »). Vient ensuite le terzetto, à partir de l'ingrate invective de Manrico contre Leonora (« *Ha quest'infame l'amor venduto* »). Cette section débouche sur une cadence paganinienne; ce n'est, là encore, que le début d'un 'crescendo' de difficultés techniques qui, à partir des dernières notes chantées par Leonora agonisante, s'échappe vers un *Presto* paroxystique, dans lequel les deux notes du violon divergent jusqu'à devenir de lancinants dixièmes.

VON DER OPER ZUR PARAPHRASE: DIE PHANTASIEN "NACH VERDI" VON BAZZINI UND SIVORI

Alessandro Turba

Giuseppe Verdis Opern eroberten Publikum und Virtuosen jeglichen Instruments durch den modernen Charakter ihres dramaturgischen Konzepts und der Wiedergabe der Personen, aus denen der Gesang mit einer expressiven Dringlichkeit und mittels einer essentiellen Vokalität dringt, die für die damaligen Zuschauer völlig neu waren. Die hier als Anthologie wiedergegebenen Phantasien Antonio Bazzinis über die Opern *I masnadieri* und *La traviata* und die von Camillo Sivori über *Un ballo in maschera* und *Il trovatore* gehören zu den brillantesten und repräsentativsten Paraphrasen auf Themen von Verdi. In der Phantasie über *I masnadieri* stellt uns Bazzini – im Gegensatz zur Oper – nicht sofort den Protagonisten Carlo Moor vor, der sich infolge eines von seinem jüngeren Bruder Francesco ausgeheckten Komplotts, das ihn vom Schloss seiner Ahnen und der Liebe Amalias entfernte, zu einer Räuberbande gesellte. Der aus der Einleitung bei Aufgehen des Vorhangs entlehnten Introduktion und der Darlegung der der Geige anvertrauten, nach Triolen rhythmisierten, Linien steht der Mittelteil von Francescos Auftrittsarie gegenüber, worauf das kleine Duett zwischen Amalia und Massimiliano, dem Vater der feindlichen Brüder (notwendigerweise mit Doppel-

griffen), folgt. Dann tauchen ohne Unterbrechung Themenreminiszenzen aus dem zündenden Duett zwischen Francesco und Pastor Moser («*Trema, iniquo!*», 4. Akt der Oper) und aus der Belcantokavatine Amalias auf («*Lo sguardo avea degli angeli*»), deren Ausarbeitung sich durch effektgeladene Töne der Harmonik auszeichnet. Endlich erscheint auch Carlo im vorletzten Abschnitt, an den mit seiner ersten Arie («*O mio castel paterno*») erinnert wird, bevor er im abschließenden *Allegro* wieder mit Amalia zusammen kommt. Dieses wird durch Bravourpassagen noch hitziger. (Dieser letzte Abschnitt basiert auf der spannungsvollen Orchestereinleitung und der Cabaletta des Duetts zwischen den beiden Liebenden im 3. Akt der Oper). Der Verleger Francesco Lucca, dem Verdi die Rechte an *I masnadieri* überlassen hatte, ließ diese Phantasie prompt veröffentlichen, noch bevor der Klavierauszug der Oper, die 1847 in London uraufgeführt wurde, herausgekommen war. Auch in Anbetracht dessen kann die Bedeutung der Paraphrasen in den Katalogen eines italienischen Musikverlags erfasst werden, der nicht nur eine unerlässliche Maschinerie der „Industrie der Opernbühne" war, sondern mit Hilfe eines äußerst umfangreichen kommerziellen Netzes imstande, über diese Art von Kompositionen das Opernrepertoire in den bürgerlichen Salons der ganzen Welt zu verbreiten. Hatte Bazzini 1851 den Vorschlag Giovanni Ricordis für die Komposition von sechs Stücken auf Themen Verdis abgelehnt, so wird dessen Verlagshaus (dem nunmehr Giovannis Sohn Tito vorsteht) die vom Publikum bereits seit 1862 geliebte Phantasie über *La traviata*, op. 50, veröffentlichen. In dieser Paraphrase versammelt Bazzini auf seinem Instrument die „intimen Geständnisse" Violetta Valérys: Alle musikalischen Motive betreffen hier sie, einschließlich des besonders tränenreichen, das sie in der sechsten Szene des zweiten Akts bedrängt, während sie vergeblich versucht, Alfredo Germont einen Abschiedsbrief zu schreiben. Dieses

Motiv wird in Bazzinis Händen zu einem wiederkehrenden; nachdem es über den unverwechselbaren einleitenden Noten des dritten Akts erschienen war, taucht es – noch untröstlicher – im kurzen Verbindungsteil zwischen der Rückblende, die vom Vorspiel zum 1. Akt und einem plötzlichen, trügerischen Aufflammen dargestellt wird, auf, bevor Violetta ihrer Verzweiflung mit dem Aufschrei «*Alfredo, Alfredo, di questo core*» (aus dem Finale des 2. Akts) Luft macht. Nachdem wir «*Addio del passato*» im abschließenden Flehen des «*Amami, Alfredo*» gehört haben, spaltet sich Violettas Gesang auf der Geige in eine Art letzte, leidenschaftliche Umarmung des Geliebten. Waren in Bazzinis Phantasien die Treue in der Wiedergabe der spezifischen Farben von Verdis Opern und der Psychologie seiner Gestalten zu bewundern, so dienen die Ausgangspunkte von Verdis Musik in den Phantasien Sivoris hingegen infolge einer anderen Auffassung von Interpretation als Sprengkapsel für explosive Wiedergaben. Sivori schrieb die Phantasien op. 19 und 20 im Juli 1862 in Baden-Baden. Die Phantasie über *Un ballo in maschera* beginnt mit einer echten Opernszene, wo das Klavier zum Abschluss der energischen Introduktion das gebrochenere Tempo eines Orchesters übernimmt, welches das „Rezitativ" der Geige unterstützt. Nachdem diese Riccardos Arie «*La rivedrà nell'estasi*» ausgebreitet hat, geht sie zu dem aus der Arie des 3. Akts des Gegenspielers Renato, der aus Gründen des Herzens und der Ehre zum Verschwörer wird, entnommenen «*cantabile espressivo*» über. Dieser letzte Abschnitt bildet eine Art Rast bevor sich der Geiger während Riccardos schwungvoller Canzone «*Dí tu se fedele il flutto m'aspetta*» und dem Quintett «*È scherzo od è follia*» in eine wahre *tour de force* wagt, die laut damaligen Zeugenberichten unter Sivoris Bogen beim Publikum derartige Ovationen hervorrief, dass der Virtuose gezwungen war, die Wiedergabe wiederholt zu unterbrechen. Die Phantasie über den *Trovatore* ist in der Anlage derjenigen für die vorher-

gehende Oper nicht unähnlich. In diesem Fall scheint Sivori aber an der Auflösung der Handlung größere Beteiligung zu zeigen und konzentriert sich vorwiegend auf den letzten, verhängnisvollen Teil der Oper. Nach einer blitzartigen Klavierintroduktion und dem traurigen Einsetzen der Geige übernimmt diese den resignierten Gesang Manricos («*Ah che la morte ognora*»), erwartet dieser doch im Gefängnis des Palastes des Grafen Luna zusammen mit Azucena, der Zigeunerin, die an ihm Mutterstelle vertrat, ihrer beider Hinrichtung. Im Unterschied zu Verdis Original sind zwischen den beiden von dem Troubadour gesungenen Stanzen die Reprise des düsteren *Miserere* und die Anrufung der geliebten Leonora gestrichen. Sivori kompensiert diese „Verdrängung" aber durch eine Besiegelung des Abschnitts mit einem Aufstieg in das hohe Register, der den Tod der Heldin vorwegzunehmen scheint, indem er ihn milde verklärt. Unerwartet kommt auch die Passage zur charakteristischen Eröffnungsszene des zweiten Akts der Oper, wo die Geige mit virtuosen Verzierungen Azucenas dem Klavierpart anvertraute Canzone «*Stride la vampa*» kontrapunktiert. Nach einem kurzen, unterbrechenden Übergang kehrt jedoch der Schlussteil der Oper mit Leonoras Arie «*D'amor sull'ali rosee*» zurück und stürzt sich dann nach einer kurzen Kadenz in das letzte Finale im Kerker, das hier mit dem einlullenden Duettino von Azucena und Manrico («*Ai nostri monti ritorneremo...*») beginnt. Mit Manricos undankbarer Beschimpfung Leonoras («*Ha quest'infame l'amor venduto*») folgt das kurze Terzett. Dieser Abschnitt mündet in eine Kadenz im Stile Paganinis. Wie üblich ist sie nur der Anfang eines Crescendos technischer Schwierigkeiten, die – beginnend mit den letzten von der sterbenden Leonora gesungenen Noten – sich bis zum erregten *Presto* steigern, wo sich die Zweiklänge der Geige bis zu stechenden Dezimen spreizen.

VERDI

ОТ ОПЕРЫ К ПАРАФРАЗЕ: ФАНТАЗИИ БАЦЦИНИ И СИВОРИ НА ТЕМЫ ОПЕР ВЕРДИ

Алессандро Турба

Произведения Джузеппе Верди покорили публику и виртуозов каждого инструмента современностью их драматургической концепции и изображением персонажей, у которых песенное искусство обретает выразительные ритмы, звучащие через совершенно новую сложную вокализацию для зрителей того времени. Фантазии Антонио Бацини на темы опер «Разбойники», «Травиата» и Камилло Сивори на темы «Бала-маскарада» и «Трубадура», антология которых приводится здесь, считаются одними из самых ярких и представительных парафраз на темы Верди. В фантазии о разбойниках, в отличие от развития сюжета в опере, Бацини не сразу представляет главного героя Карло Мура, присоединившегося к группе разбойников после заговора, устроенного его младшим братом Франческо, который стал причиной его удаления из родового замка и лишения внимания Амалии: введение, заимствованное из начала после открытия занавеса и показа картин, доверенных скрипке, сопоставляется со «средним временем» вступительной арии Франческо, за которой следует — игра на двойных струнах — Дуэттино между Амалией и Массимилиано, отцом

«братьев-ножей». Затем всплывают темы огненного дуэта между Франческо и протестантским пастором Мозером («Трепещи, злодей!», IV часть оперы) и бельканто каватины Амалии («Его лицо было улыбкой ангела» соответственно); чья проработка усеяна бьющими на эффект гармоническими звуками. Призванный со своей первой Арией («О, мой отчий замок»), Карло, наконец, становится центром внимания в предпоследнем разделе, прежде чем воссоединиться с Амалией в заключительном аллегро, все чаще акцентируемом пассажами бравурности (последний раздел выделяется напряженным оркестровым вступлением и кабалеттой дуэта между двумя влюбленными в III части оперы). Издатель Франческо Лукка, которому Верди уступил права на «Разбойников», опубликовал эту фантазию еще до утверждения в печать партитуры оперы, поставленной в Лондоне в 1847 году. Также в свете этого мы можем понять важность парафраз в каталогах итальянских музыкальных изданий, которые, помимо того, что были незаменимым механизмом «оперной индустрии», смогли, благодаря обширной коммерческой сети, распространить через подобные сочинения оперный репертуар по великосветским салонам всего мира. Если в 1851 году Бацини отклонил предложение Джованни Рикорди о сочинении шести пьес на темы Верди, то издатель последнего — теперь под председательством его сына Тито — опубликует «Фантазию» о «Травиате», соч. 50, благосклонно принимаемую публикой с 1862 года. В этой парафразе Бацини собирает на своем инструменте «интимные признания» Виолетты Валери: здесь, собственно, все музыкальные мотивы касаются ее, в том числе оркестровый, особенно трогательный, который в 6 сцене из II акта преследует ее, когда она напрасно пытается написать прощальное письмо Альфредо Жермон-

ту. Мотив, который в руках Бацини становится «повторяющимся»: после появления наложенного на безошибочные начальные ноты III акта, он вновь, еще более безутешно, всплывает в краткой связи между воспоминанием, представленным прелюдией акта, то есть внезапным, химерическим воспламенением, прежде чем Виолетта даст волю своему отчаянию, произнося «Альфредо, Альфредо, в сердце моем» (из финала II Акта II). После того, как мы прослушали «Прощание с прошлым», в финальной части «Люби меня, Альфредо», пение Виолетты удваивается на скрипке в своего рода пылких и страстных объятиях с любимым. Если в Фантазиях Бацини можно было оценить верность в возвращении определенных красок произведений Верди и психологии его персонажей, то у Сивори же, наоборот, как следствие другого творческого подхода, первые музыкальные такты Верди действуют как взрывные детонаторы исполнения. Сивори сочинил Фантазии 19 и 20 в Баден-Бадене в июле 1862 года. Фантазия на тему «Бала-маскарада», похожая на настоящую оперную сцену, где фортепиано после энергичного вступления исполняет самое потрясающее выступление оркестра в соответствии с «речитативом» скрипки, которая после Арии Риккардо «увидит ее снова в экстазе», она переходит к «выразительному кантабиле», взятому из Арии III акта антагониста Ренато, заговорщика по сердечным делам и вопросам чести. Этот последний раздел представляет собой своего рода перемирие до того, как скрипач проявит себя, во время веселой песни Риккардо «Скажи, не грозит ли мне буря» и квинтета «Безумство или шутка, всё это», в блестящем исполнении, которое, по свидетельствам того времени, под смычком Сивори вызывало бурные аплодисменты и заставляло виртуоза неоднократно прерывать музыку. Фантазия на тему

«Трубадура» мало чем отличается от предыдущей работы. В этом случае, однако, Сивори, кажется, следует за развязкой сюжета с большей заинтересованностью, концентрируясь в основном на последней, роковой части оперы. После легкого вступления на фортепиано и печального продолжения скрипки, звучит тягостная песня Манрико («Тянется ночь уныло»), который, находясь в темнице во дворце графа Луны вместе с Азученой (цыганкой, которая была для него матерью), ждет казни обоих. В отличие от варианта Верди, между двумя стансами, спетыми трубадуром, опущены реприза мрачного «Мизерере» и призыв любимой Леоноры, но Сивори компенсирует это «удаление», запечатлевая раздел с подъемом в остром регистре, который, кажется, предопределяет и деликатно преображает смерть героини. Также неожиданным является переход к «характерной» вступительной сцене второй части оперы, где скрипка контрастирует с виртуозным исполнением — песней Азучены «Языки пламени» в сопровождении фортепианной партии. Однако после короткого перехода мы возвращаемся к заключительной части оперы с Арией Леоноры «Любовь на розовых крыльях», затем погружаемся, после короткой каденции, в тюремную сцену Заключительного финала, который открывается здесь усыпляющим дуэтом Азучены и Манрико («В горы родные...»). Затем следует Терцеттино, начиная с вызывающего выпада Манрико против Леоноры («Преданная любовь печальна»). Этот раздел впадает в языческую каденцию; как обычно, это только начало «крещендо» технических трудностей, которое, начиная с последних нот, спетых умирающей Леонорой, доходит до пароксизмального Престо, где аккорды скрипки тянутся до пронизывающих децим.

Lit. Frat. Perrotta

REGIO
MUSEO
NAPOLI
BIBLIOTECA

COLPI D'ARCO E COLPI DI FIORETTO

Antonio Bazzini, Camillo Sivori e le sfide virtuosistiche d'Ottocento

Alberto Cantù

L'esistenza di Antonio Bazzini (1818-1897) copre in pratica il XIX secolo e rispecchia le due diverse fasi delle esperienze strumentali dell'Ottocento nostrano: della prima metà avanzata e di fine secolo. La 'fase uno' vede il Bazzini concertista di violino di corso internazionale con un'attività frenetica almeno fino al 1864. Possiamo individuare il più temibile avversario de «*l'unico che può chiamarsi mio scolaro*», come attesta Niccolò Paganini: Camillo Sivori (1815-1894), i cui rapporti anche umani col collega bresciano sono tutt'altro che idilliaci. È il Bazzini autore di brani ricchi d'estro oltre che pirotecnici: ritagliati sulla sua formidabile bravura. Emblema, la *Ronde des lutins* o *Ridda dei folletti*, cavallo di battaglia di tanti virtuosi fino a Perlman e Vengerov. Brano che il concertista rimpiazza talora con *Le carillon d'Arras: aria fiamminga variata con Tarantella finale*. Nell'attraversare la prima metà avanzata dell'Ottocento, il Bazzini di questi brani coincide con il predominio assoluto in Italia del melodramma. Un primato che si riflette nelle 'trasposizioni' strumentali di brani d'opera e nei modi strumentali delle Accademie, passatempo musicale (ed extramusicale) dove a famosi solisti e virtuosi d'uno strumento e/o di canto, con la presenza obbligatoria dell'orchestra, si avvicendano

imitatori, ventriloqui, prestigiatori, attori e ballerini, enfant prodige dalle più diverse abilità (in Italia il Récital e il Concerto sinfonico prenderanno forma solo a fine secolo). Nel bagaglio di Bazzini, artista ammirato da Paganini, Schumann e Mendelssohn, vi sono anche, con i caratteri già descritti, quattro *Concerti* tra cui uno – gusto corrente – *Militare* e molte Fantasie su motivi d'opera, spesso verdiane, le quali, eredi delle "Variazioni su un tema" settecentesche fino a Paganini, caratterizzano gli anni post Congresso di Vienna ovvero il periodo Biedermeier col ripiegamento dell'uomo nel privato dopo il terremoto napoleonico. Le Fantasie di Bazzini – eloquente il saggio di Alessandro Turba qui incluso – sono più 'da compositore' il quale innesta la bravura sulla drammaturgia del Bussetano assecondandola. Quelle sivoriane, invece, figurano più 'da violinista' sul modello di Paganini tra farciture di cadenze e cadenzine e con i temi che innescano formidabili occasioni virtuosistiche. Sull'attività senza sosta dei concertisti-compostori riferisce, parlando di Sivori, il periodico *La musica* di Genova: "11.754 concerti in circa 40 anni dal 1827 al 1868 per «non meno di 83.905 ore»; 300 concerti circa l'anno". L'altro Bazzini è quello che, smessi i panni del concertista, nella seconda metà dell'Ottocento si dedica alla promozione dell'attività concertistica, scrive musica sinfonica e sinfonico-corale, compone brani cameristici – sei *Quartetti* e un *Quintetto* – che Sivori ha in parte nel suo repertorio (spicca il *Quartetto in do maggiore*, primo premio al concorso indetto dalla Società del Quartetto di Firenze nel 1865). Insegnante di composizione a Milano dal 1873 (Cesare Pollini, Puccini e Catalani fra i suoi allievi) e direttore del Conservatorio milanese dal 1882, Bazzini è artefice e testimone di un interesse nuovo nel Bel Paese per lo strumentalismo sia a livello creativo (lo stesso Bazzini, Bottesini, il genovese Carlo Andrea Gambini), sia a livello esecutivo, specie con le neonate "Società del Quartetto".

La 'fase eroica' del concertismo di Bazzini e Sivori coincide con la moda, già settecentesca, delle sfide tra virtuosi. Tali duelli a colpi d'archetto si tengono nei palazzi privati o nei pubblici teatri anche a distanza di pochi giorni, nello stesso luogo e nella stessa città. Il 3 settembre 1840 Paolo Branca, un dilettante colto che ha fatto della casa milanese un centro di promozione musicale, invita presso di sé Sivori e Bazzini a una di queste tenzoni (da Mozart/Clementi a Paganini/Lafont a Liszt/Thalberg) che in genere non vedono né vincitori né vinti. La conferma di un'«amica gara» viene dalla "Gazzetta Musicale di Milano". Così Luigi Toccagni: «Sivori aspira alla palma di *suonatore di bravura*, e la consegue sopra tutti; Bazzini vuole per sé la corona di *suonator patetico e grave* [e conclude]. Sivori, a creder mio ci serberà la scuola di Paganini, il Bazzini ne fonderà una sua». Sullo stesso periodico, rispettivamente nel 1859 e nel 1869, leggiamo: «Sivori gioca come un folletto, Bazzini canta come un angelo» con un oggettivo 'distinguo' fra Paganini e il suo unico allievo: le mani di Sivori «sono piccole, femminee, graziose; a certi ardimenti di Paganini non arrivano, pur essendo [l'artista] il primo fra i nostri violinisti». Ecco invece una sfida a distanza ravvicinata. A Bruxelles, nel 1852, in viaggio verso Parigi, Sivori duella con la piemontese Teresa Milanollo (1827-1904). Assieme alla sorella Maria (1832-1848), più giovane di cinque anni e prematuramente scomparsa per 'mal sottile', Teresa è enfant prodige e strumentista acclamata (Joseph Joachim la ammira per la sicurezza nei passaggi più difficili e il timbro così caldo). Teresa e Maria Milanollo sono entrambe allieve di Charles-Auguste de Bériot, fondatore della scuola violinistica franco-belga, ma dal temperamento assai diverso: soprannominate, rispettivamente, «*M.lle Adagio*» e «*M.lle Staccato*». Riferisce la "Gazzetta" che la «gara fra la Milanollo e Sivori incomincerà a "Brusselle". I loro nomi si leggono in lettere cubitali sopra due affis-

si rivali. Sivori annuncia un concerto per il 29 di questo mese, e la Milanollo si farà udire il 13 novembre». Negli anni Cinquanta del XIX secolo la stampa parigina considera Sivori e Vieuxtemps i maggiori violinisti del tempo. Scrive però Bazzini da Parigi all'amica marchesa Maria Bartellini: «Mi è arrivata ieri una lettera curiosa e senza sottoscrizione [anonima] che diceva così "*Sivori s'est fait entendre et la gloire d'Antonio Bazzini s'en est accrue*"». D'altronde i rapporti fra i concertisti, ieri come oggi, sono spesso, al di là delle apparenze, tutt'altro che liliali.

STROKES OF THE BOW AND STROKES OF THE FOIL

Antonio Bazzini, Camillo Sivori and the virtuoso challenges of the 19th century

Alberto Cantù

The life of Antonio Bazzini (1818-97) basically covers the whole of the 19th century and reflects the two different phases in the Italian approach to the playing of instruments during that period: those of the latter part of the first half of the century and of its end. The 'first phase' saw Bazzini as a concert violinist of international standing who was much in demand up until at least 1864. We can identify him as the most formidable rival of 'the only person who can call himself my pupil', as Niccolò Paganini had described him: Camillo Sivori (1815-94), whose relations with his Brescian colleague were anything but idyllic, even on a personal level. Bazzini was the author of pieces rich in inventiveness as well as pyrotechnics: cut out to showcase his impressive skills. Emblematic of these, *La Ronde des lutins* or *The Dance of the Goblins*, which was to become a *pièce de résistance* of many virtuosos including Perlman and Vengerov. A piece that the concert performer replaced at times with *Le carillon d'Arras: aria fiamminga variata con Tarantella finale*. During the latter part of the first half of the 19th century, the Bazzini of these pieces coincided with the absolute domination of opera in Italy. A pre-eminence that was reflected in the instrumental 'transpositions' of operatic

themes and in the instrumental modes of the academies, a musical (and extra-musical) diversion at which famous soloists and instrumental and/or vocal virtuosos, with the obligatory presence of the orchestra, alternated with impressionists, ventriloquists, conjurers, actors, dancers and child prodigies of the most diverse abilities (in Italy the recital and the symphony concert did not take shape until the end of the century). In the stock-in-trade of Bazzini, an artist admired by Paganini, Schumann and Mendelssohn, there were also, with the characteristics already described, four concertos, including one *Concerto militare* – a fashion at the time – and many fantasias on motifs from operas, often Verdi ones, which, as heirs to the 'variations on a theme' of the 18th century up until Paganini, would characterize the years following the Congress of Vienna, i.e. the Biedermeier period with its withdrawal into the private sphere after the Napoleonic earthquake. Bazzini's fantasias – Alessandro Turba's essay, included here, is eloquent on the subject – are more the works of a composer, grafting the displays of bravura onto Verdi's drama and going along with it. Sivori's ones on the other hand seem to be more the creations of a violinist, on the model of Paganini, stuffed with cadenzas and cadenzinas and with themes that provide wonderful opportunities for virtuoso playing. The periodical *La musica* of Genoa, speaking of Sivori, showed just how unrelenting was the activity of these composer-concert performers: 11,754 concerts in around 40 years, from 1827 to 1868, for a total of 'no less than 83,905 hours', or about 300 concerts a year. The other Bazzini is the one who, giving up his career as a concert violinist, devoted himself in the second half of the 19th century to the promotion of concerts, as well as writing symphonic and choral music and composing chamber works – six quartets and a quintet – some of which Sivori included in his repertoire (in particular the Quartet in C Major, first prize in the compe-

tition held by the Società del Quartetto of Florence in 1865). Teacher of composition in Milan from 1873 onwards (Cesare Pollini, Puccini and Catalani were among his pupils) and director of the Milan Conservatory from 1882, Bazzini was architect of and witness to a new interest in instrumental music in Italy, at both the creative level (Bazzini himself, Bottesini, the Genoese composer Carlo Andrea Gambini) and that of performance, especially with the newly formed associations called Società del Quartetto.

The 'heroic phase' of Bazzini and Sivori's concert performances coincided with the fashion, originating in the 18th century, for contests between virtuosi. These violin duels were staged in private homes or public theatres, sometimes just a few days apart, at the same location and in the same city. On 3 September 1840 Paolo Branca, a cultivated dilettante who had made his home in Milan a centre for the promotion of music, invited Sivori and Bazzini to take part in one of these contests, which (from Mozart/Clementi to Paganini/Lafont to Liszt/Thalberg) in general had neither winners nor losers. The confirmation of a 'friendly match' came from the *Gazzetta Musicale di Milano*. Luigi Toccagni declared 'Sivori aspires to the palm of *bravura performer*, and wins it over all; Bazzini wants for himself the crown of *moving and serious player*'. And he concluded: 'Sivori, in my view, will preserve for us the school of Paganini, Bazzini will found one of his own'. In the same magazine, in 1859 and 1869 respectively, we find the statement 'Sivori plays like a sprite, Bazzini sings like an angel' and an objective distinction between Paganini and his only pupil: Sivori's hands 'are small, feminine, graceful; they are unable to carry out some of Paganini's more daring feats, despite [the artist] being the foremost among our violinists'. But there were challenges at closer quarters. In Brussels, in 1852, on his way to Paris, Sivori duelled with the

Piedmontese violinist Teresa Milanollo (1827-1904). Along with her sister Maria (1832-48), five years younger and prematurely carried away by consumption, Teresa had been a child prodigy and was an acclaimed instrumentalist (Joseph Joachim admired her for her confidence in the most difficult passages and her warm timbre). Teresa and Maria Milanollo were both pupils of Charles-Auguste de Bériot, founder of the Franco-Belgian school of violin playing, but had very different temperaments: they were nicknamed, respectively, 'MIle. Adagio' and 'MIle. Staccato'. The *Gazzetta* reported that the 'contest between MIle. Milanollo and Sivori will begin in Brussels. Their names are written in block capitals on two rival posters. Sivori announces a concert for the 29th of this month, and MIle. Milanollo will perform on 13 November'. In the 1850s the Parisian press considered Sivori and Vieuxtemps the greatest violinists of the time. But Bazzini wrote from Paris to his friend Marchesa Maria Bartellini: 'Yesterday I received a curious and unsigned [anonymous] letter that declared "*Sivori s'est fait entendre et la gloire d'Antonio Bazzini s'en est accrue*" ["Sivori has made himself heard and the glory of Antonio Bazzini has been increased by it"]'. Then as before, the relations between the concert performers were often, despite appearances, anything but cordial.

Monumento proposto dalla Cicala per
Camillo Sivori.

COUPS D'ARCHET ET COUP DE FLEURET

Antonio Bazzini, Camillo Sivori et les défis virtuosistiques du XIX

Alberto Cantù

L'existence d'Antonio Bazzini (1818-1897) couvre pratiquement tout le XIXe siècle, reflétant les deux différentes phases des expériences instrumentales du siècle en Italie, celle de la première moitié du siècle et au-delà, et celle de la fin de celui-ci. Dans la première de ces phases, Bazzini est un violoniste concertiste de niveau international, à l'activité frénétique au moins jusqu'en 1864. Son adversaire le plus redoutable est « *l'unico che può chiamarsi mio scolaro* », selon les termes de Niccolò Paganini, à savoir Camillo Sivori (1815-1894), dont les rapports, y compris humains, avec son collègue de Brescia sont loin d'être idylliques. C'est le Bazzini auteur de morceaux pyrotechniques et pleins de fantaisie, taillés sur mesure pour sa formidable virtuosité. Un emblème en est la *Ronde des lutins*, cheval de bataille de tant de virtuoses jusqu'à, de nos jours, Perlman et Vengerov. Morceau que le concertiste remplace parfois par *Le carillon d'Arras: aria fiamminga variata con Tarantella finale*. Au-delà de la première moitié du XIXe siècle, le Bazzini de ces œuvres est en syntonie avec la prédominance absolue du mélodrame en Italie. Une suprématie qui se reflète dans les 'transpositions' instrumentales de morceaux d'opéra et dans les règles instrumentales des Aca-

démies, passe-temps musical (et extramusical) qui, avec la présence obligatoire de l'orchestre, verra se succéder de célèbres solistes et virtuoses d'un instrument et/ou du chant, mais aussi des imitateurs, des ventriloques, des prestidigitateurs, des acteurs et des danseurs, enfants prodiges aux talents les plus divers (en Italie le récital et le concert symphonique ne prendront forme qu'à la fin du siècle). Parmi les œuvres de Bazzini, artiste admiré par Paganini, Schumann et Mendelssohn, figurent également, avec les caractères déjà décrits, quatre *Concertos*, dont le *Concerto militaire*, en hommage au goût de l'époque, et de nombreuses fantaisies sur des motifs d'opéras, souvent de Verdi; celles-ci, dans la ligne des « Variations sur un thème » typiques du XVIIIe jusqu'à Paganini, caractérisent les années de l'après-Congrès de Vienne, à savoir la période Biedermeier au cours de laquelle, après le séisme napoléonien, on assiste à un repli de l'homme vers la sphère privée. Les fantaisies de Bazzini (à ce propos, on verra ici l'éloquent essai d'Alessandro Turba) sont plus le fait d'un 'compositeur' qui greffe son talent sur la dramaturgie de Verdi et s'y conforme. Quant aux fantaisies de Sivori, elles sont davantage celles d'un 'violoniste' sur le modèle de Paganini, émaillées de petites et grandes cadences, dont les thèmes lui fournissent de formidables occasions de donner libre cours à sa virtuosité. Un article du magazine *La musica* de Gênes sur l'incessante activité des concertistes-compositeurs, parle, à propos de Sivori, de « 11 754 concerts en 40 ans environ, de 1827 à 1868, pour un total de non moins de 83 905 heures; environ 300 concerts par an ». L'autre Bazzini est celui qui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, ayant abandonné ses activités de concertiste, se consacre à la promotion de ses œuvres, écrivant de la musique symphonique, chorale symphonique et de la musique de chambre (six *Quatuors* et un *Quintette*) figurant en partie dans le répertoire de Sivori (il faut signaler en particulier le

Quatuor en do majeur, qui remporta le premier prix au concours organisé en 1865 par la Società del Quartetto de Florence). Professeur de composition à Milan à partir de 1873 (parmi ses élèves figurent Cesare Pollini, Puccini et Catalani) et directeur du Conservatoire de Milan à partir de 1882, Bazzini est l'artisan et le témoin d'un nouvel intérêt du Bel Paese pour la musique instrumentale, au niveau tant de la création (Bazzini, Bottesini, le génois Carlo Andrea Gambini) que de l'exécution, en particulier avec les toutes nouvelles « Società del Quartetto ».

La 'phase héroïque' de l'activité de Bazzini et Sivori concertistes coïncide avec la mode encore typiquement XVIIIe des défis entre virtuoses. De tels duels à coups d'archet se tiennent dans des demeures privées ou des théâtres publics, parfois à distance de quelques jours, au même endroit et dans la même ville. Le 3 septembre 1840, Paolo Branco, un dilettante éclairé qui a fait de sa demeure milanaise un centre de promotion musicale, invite chez lui Sivori et Bazzini pour l'un de ces combats, au terme desquels il n'y a généralement ni vainqueur ni vaincu. La confirmation de cette compétition amicale nous vient de la « Gazzetta Musicale di Milano », dans laquelle Luigi Toccagni écrit: « Sivori aspire à la palme de *musicien habile*, et l'emporte sur tous les autres; Bazzini veut en revanche obtenir la couronne de *musicien pathétique et grave* [et l'obtient]. Selon moi, Sivori perpétuera l'école de Paganini et Bazzini fondera sa propre école ». Dans le même magazine, respectivement en 1859 et en 1869, on peut lire: « Sivori joue comme un lutin, Bazzini chante comme un ange »; et un 'distinguo' objectif entre Paganini et son unique élève: les mains de Sivori « sont petites, féminines, gracieuses; elles n'atteignent pas certaines hardiesses de Paganini, bien que [l'artiste] soit le premier de nos violonistes ». Voici en revanche un défi à distance rapprochée. À Bruxelles, en 1852, en route vers Paris,

Sivori engage un duel avec la piémontaise Teresa Milanollo (1827-1904). Tout comme sa sœur Maria (1832-1848), de cinq ans sa cadette et prématurément emportée par un '*mal sottile*' (comme on nomme la phtisie en italien), Teresa est un enfant prodige et une instrumentiste acclamée (Joseph Joachim admire son assurance dans les passages les plus difficiles et la chaleur de son timbre). Teresa et Maria Milanollo sont les élèves de Charles-Auguste de Bériot, fondateur de l'école franco-belge de violon, mais leurs tempéraments sont fort différents; elles sont surnommées respectivement « M.elle Adagio » et « M.elle Staccato ». La « Gazzetta » raconte que la « compétition entre Teresa Milanollo et Sivori commencera à Brusselle. Leurs noms figurent en gros caractères sur deux affiches rivales. Sivori annonce un concert le 29 de ce mois, et Teresa Milanollo se produira le 13 novembre ». Dans les années 1850, la presse parisienne parle de Sivori et de Vieuxtemps comme des plus grands violonistes de leur époque. Mais, de Paris, Bazzini écrit à son amie la marquise Maria Bartellini: « J'ai reçu hier une lettre curieuse et non signée disant 'Sivori s'est fait entendre et la gloire d'Antonio Bazzini s'en est accrue' ». Du reste, et au-delà des apparences, les rapports entre les concertistes ont souvent été, par le passé comme de nos jours, rien moins qu'immaculés.

A. Bazzini

BOGENSTRICHE UND FLORETTSTÖSSE

Antonio Bazzini, Camillo Sivori und die virtuosen Herausforderungen im 19. Jahrhundert

Alberto Cantù

Das Leben des Antonio Bazzini (1818-1897) umfasst praktisch das gesamte 19. Jahrhundert und spiegelt die beiden verschiedenen Phasen instrumentaler Erfahrungen dieser Epoche in Italien wider, nämlich die späte erste Hälfte und das Ende des Jahrhunderts. „Phase 1" sieht den internationalen Konzertgeiger Bazzini, der bis mindestens 1864 einer frenetischen Tätigkeit nachging. Hier taucht der Gegner des *«Einzigen, der sich mein Schüler nennen darf»*, wie Niccolò Paganini bestätigt, auf, der am meisten zu fürchten war: Es ist Camillo Sivori (1815-1894), dessen auch menschliche Beziehungen zu seinem Kollegen aus Brescia alles andere als idyllisch sind. In diesem Zeitraum schreibt Bazzini einfallsreiche, technisch überaus schwierige Stücke, die auf seine formidable Bravour zugeschnitten sind. Emblematisch dafür ist *La ronde des lutins* (*Tanz der Kobolde*), das Bravourstück zahlreicher Virtuosen bis hin zu Perlman und Vengerov. An Stelle dieses Stücks spielt der Geiger manchmal *Le carillon d'Arras: Variierte flämische Aria mit finaler Tarantella*. Bazzini fällt als Komponist dieser Stücke in der späten ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der absoluten Vorherrschaft der Oper in Italien zusammen. Dieser Primat spiegelt sich in den Instrumentaltranspositionen von Opern-

ausschnitten und der Form der Akademien wider. Bei diesen handelt es sich um einen mehr oder weniger musikalischen Zeitvertreib, bei dem berühmte Instrumental- und/oder Gesangsvirtuosen unter der bindenden Mitwirkung eines Orchesters mit Imitatoren, Bauchrednern, Zauberkünstlern, Schauspielern und Tänzern sowie Wunderkindern verschiedenster Art abwechseln, denn Liederabend und Symphoniekonzert sollten in Italien erst zu Ende des Jahrhunderts Form annehmen. Bazzini, der von Paganini, Schumann und Mendelssohn-Bartholdy bewunderte Künstler, schrieb auch vier *Konzerte* mit den schon beschriebenen Eigenschaften, darunter ein *Militärisches*, was dem Zeitgeist entsprach. Außerdem schrieb er viele Phantasien auf Opernmotive (häufig von Verdi), welche als Nachfolger der „Variationen auf ein Thema" im 18. Jahrhundert bis Paganini kennzeichnend für die Jahre nach dem Wiener Kongress sind, also die Biedermeierzeit mit dem Rückzug der Menschen ins Private nach dem von Napoleon bewirkten Erdbeben. Wie der hier nachzulesende bedeutsame Beitrag von Alessandro Turba zeigt, sind Bazzinis Phantasien eher „als Komponist" gedacht, der die Bravour in Verdis Dramaturgie transplantiert und sie damit unterstützt. Sivoris Phantasien hingegen sind mehr „als Geiger" nach dem Vorbilde Paganinis gedacht, unter Hinzufügung großer und kleiner Kadenzen und mit den Themen, die Anlass zu formidabler Virtuosität geben. Die Genueser Zeitschrift *La musica* berichtet über die pausenlose Tätigkeit der Konzertgeiger/Komponisten und schreibt über Sivori: „11.754 Konzerte in rund 40 Jahren zwischen 1827 und 1868 in «nicht unter 83.905 Stunden», ungefähr 300 Konzerte pro Jahr". Der „andere" Bazzini ist der, der sich nach Beendigung seiner Konzertkarriere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Organisation von Konzerten widmet, symphonische und Chormusik schreibt, Kammermusik komponiert (sechs *Quartette* und ein *Quintett*), die Sivori teilweise in seinem Repertoire

hat (herausragend das *Quartett in C-Dur*, das beim von der Florentiner ‚Società del Quartetto' veranstalteten Wettbewerb 1865 den ersten Preis erringt). Ab 1873 Dozent für Komposition in Mailand (zu seinen Schülern gehören Puccini, Catalani und Cesare Pollini) und ab 1882 Direktor des Mailänder Konservatoriums, ist Bazzini Urheber und Zeuge eines neuen Interesses in Italien an der Instrumentalmusik, sowohl auf kreativer Ebene (Bazzini selbst, Bottesini, der Genuese Carlo Andrea Gambini), wie auch hinsichtlich Aufführungen, speziell mit den neu entstandenen ‚Società del Quartetto'.

Die „heroische Phase" der Konzerttätigkeit Bazzinis und Sivoris fällt mit der schon im 18. Jahrhundert entstandenen Mode der Wettkämpfe zwischen Virtuosen zusammen. Diese Bogenstrichduelle werden am selben Platz und in der selben Stadt in Privathäusern oder öffentlichen Sälen auch innerhalb weniger Tage abgehalten. Paolo Branca, ein gebildeter Amateur, der aus seiner Mailänder Wohnung eine Art Musikzentrum gemacht hat, lädt zu einer dieser Kämpfe (von Mozart/Clementi über Paganini/Lafont bis Liszt/Thalberg), die im allgemeinen weder Sieger, noch Besiegte kennen, Bazzini und Sivori ein. Dass es sich um einen freundschaftlichen Wettbewerb handelt, wird von der „Gazzetta Musicale di Milano" bestätigt. Luigi Toccagni schreibt: «Sivori strebt nach der Palme als *Bravourspieler* und erringt sie über alle; Bazzini will die Krone eines *pathetischen, tiefen Spielers* [und bringt es zustande]. Meiner Ansicht nach wird uns Sivori Paganinis Schule erhalten, Bazzini eine eigene gründen». In der selben Zeitschrift lesen wir 1859 bzw. 1869: «Sivori spielt wie ein Kobold, Bazzini singt wie ein Engel», mit einem objektiven Unterschied zwischen Paganini und seinem einzigen Schüler, die Hände Sivoris «sind klein, frauenhaft, graziös; bestimmte Kühnheiten Paganinis schaffen sie nicht, obwohl [der Künst-

ler] von unseren Geigern der Erste ist». Hier hingegen eine Herausforderung aus der Nähe: 1852 misst sich Sivori auf der Reise nach Paris in Brüssel mit der Piemontesin Teresa Milanollo (1827-1904). Teresa ist zusammen mit ihrer fünf Jahre jüngeren Schwester Maria (1832-1848), die vorzeitig an Schwindsucht starb, ein Wunderkind und gefeierte Solistin (Joseph Joachim bewundert sie wegen ihrer Sicherheit in den schwierigsten Passagen und der warmen Klangfarbe). Teresa und Maria Milanollo sind beide Schülerinnen von Charles-Auguste de Bériot, Begründer der belgischen Geigenschule, besitzen aber sehr verschiedene Temperamente und werden «*M.lle Adagio*» und «*M.lle Staccato*» genannt. Die „Gazzetta" berichtet, dass der «Wettbewerb zwischen der Milanollo und Sivori in „Brusselle" beginnen wird. Ihre Namen stehen in riesigen Buchstaben auf zwei rivalisierenden Plakaten. Sivori kündigt für den 29. dieses Monats ein Konzert an, und die Milanollo ist am 13. November zu hören».

In den Fünfzigerjahren des 19. Jahrhunderts betrachtet die Pariser Presse Sivori und Vieuxtemps als die größten Geiger ihrer Zeit, doch Bazzini schreibt der befreundeten Marquise Maria Bartellini aus Paris: «Gestern erhielt ich einen seltsamen, nicht unterschriebenen [anonymen] Brief, der besagte *„Sivori s'est fait entendre et la gloire d'Antonio Bazzini s'en est accrue"*». Im Übrigen sind die Beziehungen zwischen Konzertsolisten gestern wie heute über den Anschein hinaus häufig alles andere als reinweiß.

УДАРЫ СМЫЧКА И УДАРЫ ШПАГИ

Антонио Бацини, Камилло Сивори и виртуозные вызовы девятнадцатого века

Альберто Канту

Жизнь Антонио Бацини (1818-1897) на практике охватывает девятнадцатый век и отражает две разные фазы инструментального опыта девятнадцатого века: с первой половины до конца века. На первом этапе Бацини активно проявляет себя как международный скрипач, по крайней мере, до 1864 года. Мы можем определить наиболее опасного соперника, это «единственный, кого можно назвать моим учеником», как утверждает Никколо Паганини: Камилло Сивори (1815-1894), человеческие отношения которого с коллегой из Брешии совсем не идиллические. Это Бацини, автор работ, наполненных как вдохновением, так и бравурностью. «Рондо домовых», «Пляска ведьм», «Хоровод гномов» — как бы ни называли это произведение, оно остается визитной карточкой многих виртуозов вплоть до Перлмана и Венгерова. Работа, которую концертный исполнитель иногда заменяет на «Перезвон колоколов Арраса»: фламандский дух менялся в зависимости от финальной Тарантеллы. Творчество Бацини, автора этих произведений, в первой половине девятнадцатого века совпадает с абсолютным господством жанра мелодрамы в Италии. Это господство проявлялось в

инструментальных «транспозициях», оперных пьесах и инструментальных работах Академий, музыкальном (и немузыкальном) времяпрепровождении, где рядом с известными солистами и виртуозами игры на инструментах и/или пения, с обязательным присутствием оркестра, крутятся сменяющие друг друга подражатели, чревовещатели, фокусники, актеры и танцоры, вундеркинды, проявляющие самые разнообразные умения и мастерство (в Италии Сольный концерт и Симфонический концерт сформируются только в конце столетия). В багаже Бацини — музыканта, вызывавшего восхищение Паганини, Шумана и Мендельсона — есть также, с уже описанными персонажами, четыре Концерта, включая один Военный (многогранный талант) и множество Фантазий на темы опер, автором которых нередко был Верди. Эти фантазии, являясь наследниками «Вариаций на тему», относясь к восемнадцатому веку вплоть до Паганини, характеризуют годы, прошедшие после съезда в Вене или в период Бидермейера, когда человек уединился в частной жизни после наполеоновского потрясения. «Фантазии Бацини» (выразительное эссе Алессандро Турбы прилагается) больше воспринимаются «как от композитора», который прививает виртуозность к драматургии Буссето, поддерживая ее. Фантазии Сивори, с другой стороны, выглядят более «как от скрипача» по образу Паганини, между работами, насыщенными каденциями и темами, требующими в высшей степени виртуозности. Говоря о Сивори, журнал «Музыка Генуи» отмечает неутомимую деятельность концертистов-композиторов: «11 754 концерта за 40 лет с 1827 по 1868 год, это не менее 83 905 часов; 300 концертов в год». Другой Бацини — это тот, кто после исполнения роли концертного исполнителя во второй половине XIX века посвящает себя продвижению концертной деятельности, пишет

симфоническую и симфоническую хоровую музыку, сочиняет камерные пьесы — шесть квартетов и квинтет, частично входящие в репертуар Сивори (особо выделяется квартет до-мажор, удостоенный первой премии на конкурсе, организованном Флорентийским обществом квартета в 1865 году). Преподаватель композиции в Милане с 1873 года (среди его учеников — Чезаре Поллини, Пуччини и Каталани) и директор Миланской консерватории с 1882 года. Бацини является архитектором и свидетелем нового интереса к прекрасной стране как для творчества, так и для инструментализма (того же Бацини, Боттезини, генуэзца Карло Андреа Гамбини), оба на первоклассном уровне, особенно с недавно созданными «обществами квартета».

«Героический этап» концертов Бацини и Сивори совпадает с модой восемнадцатого века на вызовы между виртуозами. Такие поединки проводятся в частных владениях или в общественных театрах в течение нескольких дней, на одном и том же месте, в одном и том же городе. 3 сентября 1840 года любитель культуры Паоло Бранка, превративший миланский дом в центр музыкального творчества, пригласил Сивори и Бацини на одно из таких соревнований (от Моцарта/Клементи до Паганини/Лафона до Листа/Тальберга), в которых не видно ни победителей, ни побежденных. Подтверждение о «дружеском состязании» исходит из «Миланского музыкального вестника». Процитируем Луиджи Токканьи: «Сивори стремится получить пальму первенства, проявив себя как виртуоз, и получает ее, не оставив шанса другим; Бацини хочет получить корону страстного и серьезного игрока [и делает вывод]. Сивори, на мой взгляд, сохранит школу Паганини, Бацини откроет свою». В том же вестнике, соответственно в 1859 и 1869 годах,

мы читаем: «Сивори играет как эльф, Бацини музицирует как ангел» с тем, чтобы «показать разницу между Паганини и его единственным учеником: руки Сивори «маленькие, женственные, изящные; некоторой отваги Паганини не хватает, хотя он [мастер] является первым из наших скрипачей». Вот вам и вызов с близкого расстояния. В Брюсселе в 1852 году, во время путешествия в Париж, Сивори участвовал в дуэли с пьемонткой Терезой Миланолло (1827–1904). Вместе со своей сестрой Марией (1832–1848), которая была младше на пять лет и безвременно ушла из жизни из-за чахотки, Тереза настоящий вундеркинд и признанный мастер игры на инструменте (Йозеф Иоахим восхищается ее уверенностью в своих силах в самых трудных пассажах и богатым тембром). Тереза и Мария Миланолло были ученицами Шарля Огюста де Берио, основателя французско-бельгийской школы скрипки, но с совершенно другим темпераментом: по прозвищу соответственно «Мадемуазель Адажио» и «Мадемуазель Стаккато». Он сообщает «Вестнику», что поединок между Миланолло и Сивори начнется в Брюсселе. Их имена напечатаны большими буквами на двух конкурирующих афишах. Сивори объявляет концерт 29-го числа этого месяца, а Миланолло будет услышана 13-го ноября. В пятидесятых годах девятнадцатого века парижская пресса считала Сивори и Вьётана величайшими скрипачами своего времени. Вот что написал Бацини из Парижа своей подруге маркизе Марии Бартеллини: «Вчера я получил любопытное письмо без подписи [анонимное], в котором говорилось, что «Сивори был услышан, и слава Антонио Бацини выросла». С другой стороны, отношения между исполнителями, как вчера, так и сегодня, часто, вне всяких проявлений, нередко не являлись чем-то идеальным.

© Manfredo Pinzauti

ALESSIO BIDOLI

Alessio Bidoli (Milano 1986) ha iniziato lo studio del violino all'età di sette anni. Nel 2006 ha conseguito il diploma con il massimo dei voti e lode presso il Conservatorio G. Verdi di Milano sotto la guida di Gigino Maestri. Successivamente si è perfezionato alla Haute Ecole de Musique del Conservatorio di Losanna e al Mozarteum di Salisburgo con Pierre Amoyal, all'Accademia Chigiana di Siena con Salvatore Accardo e all'Accademia Internazionale di Imola con Pavel Berman e Oleksandr Semchuk. Nel 2003, all'età di diciassette anni, ha debuttato come solista al Teatro Signorelli di Cortona. Nel 2005 è tra i vincitori alla Rassegna Nazionale d'Archi di Vittorio Veneto. Nel 2007 ha collaborato con la Camerata di Losanna diretta da Pierre Amoyal in diverse città europee tra cui Martigny per la Fondazione Pierre Gianadda, Milano per la Società dei Concerti e Marsiglia, in occasione del Festival de Musique à Saint- Victor. In qualità di solista ha suonato in prestigiose stagioni concertistiche tra cui: MITO Settembre Musica, Società dei Concerti di Milano (Sala Verdi), Furcht-Università Bocconi, Amici del Loggione del Teatro alla Scala, Fondazione Musica Insieme di Bologna, Amici della Musica di Sondalo, *Il Violinista sul Tetto* di Cremona (Auditorium Arvedi), Festival della Cultura di Bergamo in collaborazione con Sony Classical Italia. Al Teatro di Chiasso è stato protagonista, insieme a Vittorio Sgarbi, del progetto teatrale *Il Fin la Maraviglia*, un racconto per immagini e suoni sul Barocco. Ha registrato un CD con la pianista Stefania Mormone per Amadeus e altri quattro in duo con Bruno Canino. Per Sony Classical: *Verdi Fantasias* con parafrasi di C. Sivori e A. Bazzini e *Italian Soul* - Anima Italiana con brani in gran parte inediti di Malipiero, Petrassi e Casella. Per Warner Classics un CD con musiche di Stravinskij, Prokofiev, Ravel e Poulenc e nell'ottobre del 2018 la monografia delle Sonate per violino e pianoforte di Saint-Saëns, che comprende la prima registrazione assoluta della sonata giovanile in Si bemolle maggiore R103. Ha partecipato a diversi programmi a lui dedicati da diverse emittenti radiofoniche tra cui Radio France, NDR Kultur, Radio Svizzera Italiana, RAI Radio 3, Radio Vaticana, Radio Classica e Radio Popolare. Dal 2016 al 2018 è stato docente di violino presso il Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari e presso l'Istituto Superiore di Studi musicali G. Donizetti di Bergamo. Alessio Bidoli suona uno degli strumenti del nonno Dante Regazzoni, tra i migliori esponenti della liuteria lombarda del '900 il cui laboratorio è oggi diventato parte integrante del Museo della Liuteria (MUSA) all'Accademia di Santa Cecilia presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma, e uno Stefano Scarampella del 1902.

Alessio Bidoli (Milan 1986) began his violin studies at the age of seven. In 2006 he graduated with honours from Milan's Conservatorio "G. Verdi" under the guidance of Gigino Maestri. He then perfected himself at Haute Ecole de Musique au Conservatoire de Lausanne, Switzerland and Mozarteum Salzburg with Pierre Amoyal, at Accademia Chigiana of Siena with Salvatore Accardo, and at Imola International Academy with Pavel Berman and Oleksandr Semchuk. In 2003, at seventeen, he performed for the first time as soloist at Teatro Signorelli in Cortona, Tuscany. In 2005, he was among the prize-winners at Rassegna Nazionale d'Archi in Vittorio Veneto. During the 2007 concert season he played with Camerata de Lausanne led by Pierre Amoyal. With this ensemble he performed in several European cities including Martigny at Fondation Pierre Gianadda, Milan at Società dei Concerti and Marseilles during the Festival de Musique à Saint-Victor. As soloist he has performed in acclaimed concert seasons, including: MITO Settembre Musica; Società dei Concerti, Milan (Sala Verdi), Furcht- Bocconi; Amici del Loggione del Teatro alla Scala; Fondazione Musica Insieme in Bologna; Amici della Musica in Sondalo; *Il Violinista sul Tetto* at Auditorium Arvedi, Cremona, and Festival della Cultura, Bergamo in collaboration with Sony Classical Italia. He featured with Vittorio Sgarbi at Teatro di Chiasso, Switzerland, in the theatre project *Il Fin la Maraviglia*, an account of the Baroque age via images and sounds. He has recorded a CD with pianist Stefania Mormone for classical music magazine Amadeus and four CD albums as a duo with Bruno Canino. For Sony Classical he recorded *Verdi Fantasias*, a CD with paraphrases by Camillo Sivori and Antonio Bazzini, and *Italian Soul* - Anima Italiana, a collection of works by Malipiero Petrassi and Alfredo Casella, most of which previously unrecorded. For Warner Classic he recorded a CD album with music by Stravinskij, Prokofiev, Ravel, and Poulenc and, in October 2018, Saint-Saëns complete violin and piano works, including a first recording of his youthful E flat major sonata (R103). He has appeared as guest artist in radio broadcasts on Radio France, NDR Kultur, Radio Svizzera Italiana, RAI Radio 3, Radio Vaticana, Radio Classica, and Radio Popolare. From 2016 to 2018 he

taught violin at Conservatorio Niccolò Piccinni, Bari and Istituto Superiore di Studi Musicali G. Donizetti, Bergamo. Alessio Bidoli plays one of the violins made by his grandfather, Dante Regazzoni, who was one of Lombardy's most famous violin-makers of the 20th century. Dante Regazzoni's workshop is now part of the Museum of Musical Instruments (MUSA) of Accademia di Santa Cecilia, Parco della Musica Auditorium, Rome. He also plays a violin made by Stefano Scarampella in 1902.

Alessio Bidoli (Milan 1986) débute ses études de violoniste dès l'âge de sept ans. Sous la tutelle de Gigino Maestri, il reçoit les salutations du jury du Conservatoire "G.Verdi" lors de sa remise de diplôme en 2006. Il se perfectionne par la suite à la "Haute École de Musique" du Conservatoire de Lausanne, au "Mozarteum" de Salzbourg en compagnie de Pierre Amoyal, à l'Académie Chigiana de Sienne avec Salvatore Accardo et par la suite à L'Académie internationale de Imola avec Pavel Berman et Oleksandr Semchuk. En 2003, alors qu'il n'a que seize ans, il fait ses débuts en tant que soliste au Théâtre Signorelli de Cortone. En 2005 il fait partie des vainqueurs de la Rassegna Nazionale d'Archi de Vittorio Veneto. En 2007, il rentre à la "Camerata de Lausanne", dirigée par Pierre Amoyal, avec laquelle il se produira dans diverses villes européenes, y compris à Martigny pour la "Fondation Pierre Gianadda", à Milan pour la "Società dei Concerti" et à Marseille à l'occasion du Festival de la Musique de Saint-Victor. Être soliste lui permit de se produire durant de prestigieuses saisons de concerts, dont : la "MITO Settembre Musica", à

la "Società dei concerti" de Milan (salle Verdi), à la "Furcht-Università Bocconi", à "Amici del Loggione" du Théâtre la Scala, à la fondation "Musica insieme" de Bologne ou bien encore à la fondation "Amici della musica" de Sondalo, *Il Violonista sul tetto* (de l'italien, Le Violoniste sur le toit) de Cremona, au Festival de la Culture de Bergame en collaboration avec Sony Classical Italia. Au Théâtre de Chiasso, Alessio Bidoli e Vittorio Sgarbi furent les protagonistes du projet théâtral *Il Fin la Meraviglia*, une histoire narrée à l'aide d'images et de sons baroques. En 2011, il enregistre un CD avec la pianiste Stefania Mormone pour Amadeus. Pour Sony Classical : *Verdi Fantasias* avec des paraphrases de C.Sivori e A.Bazzani et *Italian Soul* – Ame italienne avec des morceaux en grande partie inédites, de Malipiero, Petrassi et Casella. Pour Warner Classics : un CD avec des morceaux de Stravinskij, Prokofiev, Ravel et Poulenc. Puis en Octobre 2018, la monographie des Sonates pour violon et piano de Saint-Saens, qui regroupe le tout premier enregistrement de la "Sonata giovanile" en Si bémol majeur R103. Il a participé à divers programmes radiophoniques lui étant dédiés, tels que Radio France, NDR Kultur, Radio Svizzera Italiana, RAI Radio 3, Radio Vaticana, Radio Classica et Radio Popolare. De 2016 à 2018 il enseigna le violon au Conservatoire Niccolò Piccinni de Bari et à « Istituto Superiore di Studi Musicali G.Donizetti » de Bergame. Alessio Bidoli joue avec un violon Stefano Scarampella datant de de 1902 et avec l'un des instruments de son grand-père, Dante Regazzoni, parmi les meilleurs représentants de la litherie Lombarde du XXème siècle. Son laboratoire est aujourd'hui devenu une partie intégrante du Musée de la Litherie (MUSA) de l'Académie de Sainte Cécile à l'Auditorium Parco della Musica de Rome.

Alessio Bidoli (Mailand 1986) beginnt im Alter von sieben Jahren mit dem Geigenstudium. 2006 macht er am Mailänder Konservatorium „Giuseppe Verdi“ bei Gigino Maestri sein Diplom mit der höchsten Punktezahl und mit Auszeichnung. Dann besucht er die „Haute École de Musique“ des Konservatoriums von Lausanne und das Mozarteum von Salzburg bei Pierre Amoyal, die „Accademia Chigiana“ in Siena bei Salvatore Accardo und die Internationale Akademie Imola bei Pavel Berman und Oleksandr Semchuk. 2003 debütiert er im Alter von siebzehn Jahren als Solist im Theater „Signorelli“ in Cortona. 2005 erringt er bei der ‚Rassegna Nazionale d'Archi' in Vittorio Veneto. 2007 gehört er zur Camerata de Lausanne unter der Leitung von Pierre Amoyal und tritt mit diesem Ensemble in verschiedenen europäischen Städten auf, darunter Martigny für Stiftung „Pierre Gianadda“, Mailand für „Società dei Concerti“ und Marseille für das „Festival de Musique“ von Saint-Victor. Als Solist spielt er im Rahmen prestigereicher Konzertsaisons, darunter: „MITO Settembre Musica“, „Società dei concerti“ Mailand (Sala Verdi), Furcht-Universität Bocconi, „Amici del Loggione del Teatro alla Scala“, Stiftung „Musica Insieme“ in Bologna, „Amici della Musica“ in Sondalo, *Il Violinista sul Tetto* in Cremona (Auditorium Arvedi), „Festival della Cultura“ in Bergamo in Zusammenarbeit mit Sony Classical Italien. Im Theater von Chiasso spielt er eine führende Rolle mit Vittorio Sgarbi in der Vorstellung über den Barock *Il Fin la Maraviglia.* Er nimmt eine CD für Amadeus mit der Pianistin Stefania Mormone und vier CD im Duo mit Bruno Canino auf. Für Sony Classical: *Verdi Fantasias* mit Paraphrasen von C. Sivori und A. Bazzini und *Italian Soul - Anima Italiana* mit größtenteils unveröffentlichten Stücken von Malipiero, Petrassi und Casella. Für Warner Classics eine CD mit Musik von Stravinskij, Prokofiev, Ravel und Poulenc; im Oktober 2018 die Monografie der Sonaten für Violine und Klavier von Saint-Saëns, die die erste Aufnahme der jugendlichen Sonate in B-dur R103 einschließt. Er nimmt an ihm gewidmeten Programmen verschiedener Sender teil, darunter Radio France, NDR Kultur, Radio Svizzera Italiana, RAI Radio 3, Radio Vaticana, Radio Classica und Radio Popolare. Von 2016 bis 2018 unterrichtet er Geige

am Konservatorium „Niccolò Piccinni“ von Bari und an der Hochschule für musikalische Studien „G. Donizetti“ von Bergamo. Alessio Bidoli spielt eines der Instrumente seines Großvaters Dante Regazzoni, der zu den besten Mitgliedern des lombardischen Geigenbaus des zwanzigsten Jahrhunderts gehört und dessen Werkstatt heute Bestandteil des Museums des Geigenbaus (MUSA) der Akademie ‚Santa Cecilia' beim Auditorium ‚Parco della Musica' in Rom ist; er spielt auch eine Violine ‚Stefano Scarampella' von 1902.

Алессио Бидоли родился в Милане в 1986 году. В возрасте 7 лет начал обучение скрипке. В 2006 году закончил с отличием Миланскую Консерваторию им. Джузеппе Верди, где обучался под руководством преподавателя Джиджино Маэстри. В дальнейшем совершенствовал свою игру в различных учебных заведениях: в Высшей школе музыки (Лозанна, Швейцария), в консерватории Моцартеум (Зальцбург, Австрия) под руководством П.Амойал, в Академии Киджи в Сиене под руководством С.Аккардо и в Международной Академии (Имола, Италия) под руководством П. Бермана и О. Семчука. В 2003 году, в возрасте семнадцати лет, дебютировал в качестве солиста в театре Синьорелли в Кортоне. В 2005 стал одним из призеров Национального конкурса скрипачей Витторио Венето. В 2007 году выступал в составе ансамбля «Camerata» (Лозанна, Швейцария) под управлением Пьера Амойаля в различных европейских городах, среди которых: Мартиньи (Швейцария) – Фонд Пьера Джанадда, Милан – «Концертное

Общество»; Марсель в рамках «Фестиваля музыки в аббатстве Сен-Виктор». В качестве солиста участвовал в престижных концертных сезонах, таких как: международный фестиваль MITO Settembre Musica, «Концертное Общество» в Милане (Зал Верди), «Furcht» в сотрудничестве с Университетом Боккони, Ассоциация «Друзья Галереи театра Ла Скала», музыкальный фонд «Musica Insieme» в Болонье, «*Скрипач на крыше*» в Кремоне (Зал Арведи) и Фестиваль Культуры в Бергамо в сотрудничестве с Sony Classical Italia. В 2015 году в театре города Кьясссо вместе с Витторио Сгарби исполнял главную роль в театральном проекте «*Il Fin la Maraviglia*», рассказывающим об образах и музыке периода Барокко. Записал CD на студии звукозаписи Amadeus в дуэте с пианисткой Стефанией Мормоне и ещё четыре CD в дуэте с Бруно Канино. На студии Sony Classical: "*Фантазии Верди*" в переложении К. Сивори и А.Баццини и "*Душа Италии*" – отрывки произведений, ранее не издававшихся, авторства Малипьеро, Петрасси и Казелла. На студии Warner Classics записал диск, включающий произведения Стравинского, Прокофьева, Равеля и Пуленка, а в октябре 2018 года монографию Сонат для скрипки и фортепиано Сен-Санса, которая включала первую запись юношеской сонаты в Си бемоль мажор R103. Принимал участие в различных радиопередачах, посвященных его творчеству, на каналах RAI RadioTre, Radio France, NDR Kultur, Radio della Svizzera Italiana, Radio Vaticana. В период 2016-2018 гг. работал доцентом по классу скрипки в Консерватории "Niccolo Piccinni" г. Бари и в Высшем институте музыкальных исследований «Дж.Доницетти» в Бергамо. Алессио Бидоли играет на скрипке своего деда, Данте Регаццони, который являлся одним из лучших изготовителей струнных музыкальных инструментов в Ломбардии начала XX века, чья мастерская сегодня стала частью Музея струнных инструментов (MUSA) Национальной Академии Санта-Сесилия при Аудитории Парко делла Музика в Риме, а также на скрипке мастера Стефано Скарампелла 1902 года.

© Manfredo Pinzauti

BRUNO CANINO

Bruno Canino, nato a Napoli, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Milano, dove poi ha insegnato per 24 anni, e per dieci anni ha tenuto un corso di pianoforte e musica da camera al Conservatorio di Berna. Attualmente insegna musica da camera con pianoforte alla Scuola di Musica di Fiesole. Come solista e pianista da camera ha suonato nelle principali sale da concerto e festival europei, in America, Australia, Russia, Giappone e Cina. Da oltre 50 anni suona in duo pianistico con Antonio Ballista. Ha collaborato con illustri strumentisti quali Itzahk Perlman, Lynn Harrel, Salvatore Accardo, Pierre Amoyal, Viktoria Mullova e Uto Ughi. Ha suonato con importanti orchestre quali la Filarmonica della Scala di Milano, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, i Berliner Philharmoniker, la New York Philharmonic, la Philadelphia Orchestra e l'Orchestre National de France sotto la direzione di direttori illustri quali Claudio Abbado, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Wolfgang Sawallisch e Pierre Boulez. Profondamente interessato alla musica contemporanea, ha lavorato con molti compositori tra cui Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono e Sylvano Bussotti, di cui spesso ha eseguito opere in prima esecuzione. Dal 1999 al 2002 è stato direttore della Sezione Musica della Biennale di Venezia. Le sue numerose registrazioni discografiche includono tra le altre: le Variazioni Goldberg di Bach; le composizioni di Mendelssohn per violoncello e pianoforte (con Lynn Harrell); le opere di Prokofiev, Ravel e Stravinsky (con Viktoria Mullova per un disco cui è stato assegnato il premio Edison); le composizioni per pianoforte di Debussy (compresi i Preludi); le integrali pianistiche di Emmanuel Chabrier e di Alfredo Casella. Tiene regolarmente masterclass per pianoforte solista e musica da camera in Italia, Germania, Spagna, Giappone ed è spesso invitato a far parte delle giurie di importanti concorsi pianistici internazionali. Da più di trent'anni partecipa al Marlboro Festival negli Stati Uniti. È autore dei libri "Vademecum del pianista da camera" (1997) e "Senza musica" (2015) entrambi editi da Passigli.

Born in Naples, Bruno Canino studied piano and composition at the Conservatorio Verdi in Milan where he taught piano for 24 years. Then, for 10 years, he gave a course in piano and chamber music at the Berne Conservatoire. Nowadays, he teaches piano for chamber music at Fiesole's Music School. He has performed both as a soloist and a chamber musician in all the principal concert venues of Europe, the United States, Australia, Russia, Japan and China. For over 50 years he has been regularly performing with Antonio Ballista, his piano duo partner. He has collaborated with many prominent string players, such as Itzhak Perlman, Lynn Harrell, Salvatore Accardo, Pierre Amoyal, Viktoria Mullova and Uto Ughi and has played with leading orchestras including the Orchestra Filarmonica della Scala, Milan, the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome, the Berlin Philharmonic, the New York Philharmonic, The Philadelphia Orchestra and the Orchestre National de France, and with distinguished conductors such as Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Wolfgang Sawallisch and Pierre Boulez. Deeply interested in contemporary music, he has worked with many composers including Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luigi Nono, Sylvano Bussotti and Mauricio Kagel often giving world première performances of their works. From 1999 to 2002, he was director of the Music Section of the Venice Biennale. Bruno Canino's recordings include Bach's Goldberg Variations; Mendelssohn's compositions for cello and piano (with Lynn Harrell); works by Prokofiev, Ravel, and Stravinsky (with Viktoria Mullova for a disc that was awarded the Edison prize); piano compositions by Debussy (including the Preludes), Emmanuel Chabrier (the complete piano works), and Alfredo Casella. Bruno Canino gives regular masterclasses in piano and chamber music in Italy, Germany, Spain and Japan and is frequently invited to serve on the judging panel of important international piano competitions. He's been attending the Marlboro Festival in the United States for more than thirty years. He is the author of the books Vademecum del Pianista da Camera (Passigli Editions, 1997) and Senza Musica (Passigli Editions, 2015).

Né à Naples, Bruno Canino a étudié la composition et le piano au Conservatoire de Milan, où il a par la suite enseigné pendant de 24 ans. Il a notamment tenu le cours de piano et de musique de chambre au Conservatoire de Berne. Il enseigne actuellement à l'École de Musique de Fiesole la musique de chambre au piano. En tant que soliste et pianiste de chambre, il s'est produit dans les principales salles de concerts et festivals européen, en Amérique, en Australie, Russie, Japon et Chine. Depuis plus de 50 ans, Bruno Canino forme un duo au piano avec Antonio Ballista et collabore avec de nombreux musiciens de renoms tels que : Itzahk Perlamn, Lynn Harrel, Salvatore Accardo, Pierre Amoyal, Viktoria Mullova et Uto Ughi. Il a joué avec d'importants orchestres tels que la Philharmonie de la Scala de Milan, L'Orchestre de l'Académie Nationale de Sainte Cécile à Rome, au "Berliner Philharmoniker", la "New York Philharmonic", l'Orchestre di Philadelphie et l'Orchestre National de France, sous la direction de Claudio Abbado, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Wolfgang Sawallisch et Pierre Boulez. Étant extrêmement interressé par la musique contemporaine, Canino a travaillé avec de nombreux compositeurs, tels que : Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Gyorgy Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nonno et Sylvano Bussotti où il s'est souvent produit en tant que première partie. De 1999 à 2002, il fut directeur de la Section Musicale de la Biennale de Venise. Ses nombreux enregistrements discographiques incluent : Les "Variations Goldberg de Bach" ; Les compositions de Mendelssohn pour violoncelles et piano (avec Lynn Harrell) ; Les oeuvres de Prokofiev, Ravel et Stravinsky (avec Viktoria Mullova pour un disque ayant reçu le prix Edison) ; Les compositions de piano de Debussy (Préludes compris), les intégrales de Emmanuel Chambrier et de Alfredo Casella au piano. Il tient régulièrement des ateliers de piano, de soliste et de musique de chambre en Italie, Allemagne, Espagne et au Japon. Il est souvent invité à faire partie des membres du jury d'importants évènements, tels que des concours de piano internationaux. Cela fait plus de trente ans qu'il participe au "Malboro Festival" aux États-Unis. Il est l'auteur des livres "Vademecum del pianista da camera" (1997) et "Senza musica" (2015) publiés par Passigli.

Bruno Canino wurde in Neapel geboren und studierte am Mailänder Konservatorium (an dem er dann vierundzwanzig Jahre lang Klavier als Hauptfach unterrichtete) Klavier und Komposition. Im Berner Konservatorium hielt er zehn Jahre lang den Kurs für Klavier und Kammermusik ab. Zurzeit unterrichtet er Kammermusik mit Klavier an der Musikschule von Fiesole. Der Künstler ist als Solist und Kammermusiker in den bedeutendsten Konzertsälen und Festivals in Europa, Amerika, Australien, Russland, Japan und China aufgetreten. Mit Antonio Ballista tritt er im Duo seit mehr als fünfzig Jahren auf und arbeitet mit so großen Instrumentalisten wie Itzahk Perlman, Lynn Harrel, Salvatore Accardo, Pierre Amoyal, Viktoria Mullova und Uto Ughi zusammen. Der Künstler spielte unter der Leitung von Claudio Abbado, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Wolfgang Sawallisch und Pierre Boulez und mit Orchestern wie: Filarmonica della Scala, Santa Cecilia, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonia, Philadelphia Orchestra und Orchestre National de France. Er widmete sich auf besondere Weise der zeitgenössischen Musik und arbeitete u.a. mit Pierre Boulez, Luciano Berio, Karl-Heinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono und Sylvano Bussotti zusammen, von denen er häufig Werke zur Uraufführung brachte. Von 1999 bis 2002 war Canino Leiter der Sektion Musik bei der Biennale in Venedig. Zu seinen zahlreichen Aufnahmen gehören die Goldberg-Variationen von Bach; die Kompositionen für Cello und Klavier von Mendelssohn (mit Lynn Harrell); die Werken von Prokofiev, Ravel und Stravinsky (mit Viktoria Mullova für eine CD, die den Edison Award gewonnen hat); die Kompositionen für Klavier von Debussy (einschließlich der Präludien); das gesamte Klavierwerk von Emmanuel Chabrier und Alfredo Casella. Er hält in Italien, Deutschland, Japan und Spanien regelmäßig Meisterklassen für Konzertpianisten und Kammermusik ab und nimmt am Marlboro Festival in den Vereinigten Staaten seit mehr als dreißig Jahren teil. Häufig wird er in die Jury bedeutender internationaler Klavierwettbewerbe eingeladen. Seine Bücher „Vademecum del pianista da camera“ (1997) und “Senza musica” (2015) sind bei Passigli erschienen.

Бруно Канино (итал. Bruno Canino, Неаполь) закончил Миланскую консерваторию по классу фортепиано и композиции, где преподавал в течение последующих 24 лет. На протяжении 10 лет вел курс игры на фортепиано и камерной музыки в Консерватории Берна. В данный момент преподает курс камерной музыки на фортепиано в Музыкальной Школе Фьесоле. Как солист и пианист, специализирующийся на камерной музыке, он выступал на главных концертных площадках и участвовал в известных фестивалях Европы, Америки, Австралии, России, Японии и Китая. Более 50 лет Канино выступает в фортепианном дуэте с Антонио Баллиста. Сотрудничал с такими выдающимися солистами, как Ицхак Перлман, Линн Хэррелл, Сальваторе Аккардо, Пьер Амуайяль, Виктория Муллова и Уто Уги, а также со многими известными оркестрами, среди которых: Филармонический оркестр Ла Скала, Римский Национальный Оркестр академии Св.Чечилии, Берлинский филармонический оркестр, Нью-Йоркский филармонический оркестр, Филадельфийский оркестр и Национальный оркестр Франции, под руководством знаменитых дирижеров таких как, Клаудио Аббадо, Рикардо Шайи, Вольфганг Заваллиш и Пьер Булез. Будучи глубоко увлеченным современной музыкой, Канино много работал с Пьером Булезом, Лучиано Берио, Карлхайнцем Штокхаузеном, Дьёрдем Лигети, Бруно Мадерна, Луиджи Ноно, Сильвано Буссотти и Маурисио Кагелем. Он являлся первым исполнителем некоторых произведений вышеперечисленных композиторов Бруно Канино был директором раздела музыки Венецианской Биеннале с 1999 по 2002 годы. Его многочисленные звукозаписи включают Гольдберг-вариации Баха; сочинения Мендельсона для виолончели и фортепиано (совместно с Линн Хэррелл); работы Прокофьева, Равеля и Стравинского (запись в дуэте с Викторией Мулловой, этот диск удостоился

премии Эдисон); сочинения для фортепиано Дебюсси (включая Прелюдии), полные собрания фортепианных сочинений Эммануэля Шабрие. сочинения Альфредо Казелла. Музыкант регулярно проводит мастер-классы для пианистов и мастер-классы по камерной музыке в Италии, Германии, Испании, Японии, бывает часто приглашен в качестве члена жюри известных международных фортепианных конкурсов. Принимает участие уже более 30 лет в Марлборо фестивале в США. Бруно Канино является автором книг: «Справочник камерной музыки для пианиста» (Passigli, 1997) и «Без музыки» (Passigli, 2015).

CARICATURA DI VERDI

MODELLATA DA DANTAN JUNIORE A PARIGI NEL 1886.

GIUSEPPE VERDI, FANTASIAS FOR VIOLIN AND PIANO
ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ, ФАНТАЗИИ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

WORKS BY A. BAZZINI & C. SIVORI – ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.БАЦЦИНИ И К.СИВОРИ
ALESSIO BIDOLI violin, BRUNO CANINO piano – АЛЕССИО БИДОЛИ скрипка, БРУНО КАНИНО Фортепиано

CONCERTO CLASSICS

Produttore esecutivo
Executive producer
Directeur de production
Produktionsleiter
Исполнительный продюсер
Alberto Ricchi, Marco Mangano

Ideazione e direzione editoriale
Editorial Direction
Conception et direction de l'édition
Planung und Editing
Идея и редакция
Mario Marcarini

Progetto grafico
Graphic design
Maquette
Grafisches Layout
Графический дизайн
Fabio Troiani

Nuova edizione sulle fonti originali di Bazzini a cura di
New edition from original Bazzini's sources by
Nouvelle édition d'après les originaux de Bazzini par
Neue Ausgabe von den Originalquellen von
Новая редакция исходных источников Бацциниподредакцией
Giulia Lorusso

Note di copertina
Liner notes
Texte
Booklet Text von
Текст буклета
Alessandro Turba - Alberto Cantù

Registrazione e mix
Recording and mixing
Ingénieur du son
Toningenieur
Звукозапись, монтаж, микс и мастеринг
Nevio Boscariol, Ruben Marton
swing | the only real audio
Jungle Sound - Milano, 2013, March 1st - 3rd

Direzione artistica
Artistic direction
Direction artistique
Künstlerische Leitung
художественное руководство
Gabriele Baffero

Editing
Édition
Editing
Монтаж
Davide Nossa

Mastering
Мастеринг
Stefano Cappelli

Violino
Violin
Violon
Violine
Скрипка
Stefano Scarampella, 1902

Pianoforte
Piano
Piano
Klavier
Фортепиано
Fazioli Grand Piano Model F278

Traduzioni
Translations
Traductions
Übersetzungen
Переводы
Christopher Evans - Laura Meijer - Eva Pleus
Майя Константинова

Referenze fotografiche
Photographs
Références photographiques
Fotonachweis
Фотографии
Manfredo Pinzauti
www.manfredopinzauti.com

Per avere messo a disposizione i manoscritti di Camillo Sivori dal loro archivio personale, ringraziamo:
For providing access to the manuscripts of Camillo Sivori in their personal archives we would like to thank:
Pour avoir mis à notre disposition les manuscrits de Camillo Sivori présents dans leurs archives personnelles, nous remercions:
Für die Zurverfügungstellung von Camillo Sivoris Manuskripten aus ihrem persönlichen Archiv danken wir:
За предоставленные рукописи Камилло Сивори из личных архивов мы хотели бы благодарить:
Anna Rita Poggi Ferrando Termanini & Stefano Termanini

ICONOGRAPHY

Cover image: Francesco Hayez, Ruth *(detail), 1853, oil on canvas. Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.*

Credit for the printings goes to Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Page 2 *Portrait and signature of Giuseppe Verdi, italian composer (1813 - 1901)*
Page 10 *Portrait of Giuseppe Verdi painted by Domenico Morelli in 1859*
Page 15 *Italian violinist and composer Camillo Sivori (1815 - 1894) by Étienne Carjat (1828 - 1908)*
Page 24 *Caricature of Giuseppe Verdi, by Etienne Carjat, published in "Diogene", 1856 - 1857 (Private collection)*
Page 29 *Caricature of Domenico Morelli and Giuseppe Verdi by Delfico Melchiorre (1825 - 1895)*
Page 38 *Caricature "Monument proposed by the Cicala for Camillo Sivori"*
Page 43 *Portrait of Antonio Bazzini (1818 - 1897), italian composer violinist and director of Milan Conservatory of Music, Italy*
Page 67 *Caricature of Verdi, shaped by Dantan Juniore in Paris, 1886*

Un ringraziamento speciale a
Special thanks to
Remerciements particuliers à
Besonderer Dank geht an
Особая благодарность

KERAMA MARAZZI

© Manfredo Pinzauti