SONY
CLASSICAL
ALESSIO BIDOLI
BRUNO CANINO
VERDI
FANTASIAS
FOR VIOLIN AND PIANO
Works by A. Bazzini and C. Sivori

ALESSIO BIDOLI BRUNO CANINO

VERDI FANTASIAS

for violin and piano

Works by A. Bazzini and C. Sivori

ANTONIO BAZZINI

(Brescia, 1818 - Milano, 1897)

1. **Fantasia su temi tratti da "I Masnadieri" *** **14:44**
   *Fantasia on themes from "I Masnadieri" **
2. **Fantasia su temi tratti da "La Traviata"** **14:57**
   Fantasia on themes from "La Traviata"

CAMILLO SIVORI

(Genova, 1815 - Genova, 1894)

3. **Fantasia su temi tratti da "Il Trovatore"** **16:28**
   Fantasia on themes from "Il Trovatore"
4. **Fantasia su temi tratti da "Un Ballo in Maschera"** **15:04**
   Fantasia on themes from "Un Ballo in Maschera"

*** PRIMA REGISTRAZIONE MONDIALE**

** FIRST WORLD RECORDING*

DALL'OPERA ALLA PARAFRASI: LE FANTASIE 'VERDIANE' DI BAZZINI E DI 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* (prima registrazione mondiale), *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.

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 audiences of the day. Antonio Bazzini's fantasias on the operas *I masnadieri* (world première recording) and *La traviata* and Camillo Sivori's on *Un ballo in maschera* and *Il trovatore*, anthologised here, can be regarded as some of the most brilliant and representative paraphrases of themes from Verdi.

In the Fantasia on *I masnadieri*, unlike in the opera, Bazzini does not present us at once with the protagonist, 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 followed 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 compose 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 represented 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 Baden-Baden 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. Unexpected too 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..

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

Alessandro Turba

Les opéras de Giuseppe Verdi conquérirent 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* (premier enregistrement mondial) 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, respectivement, 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'approprie 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* (weltweit erste Einspielung) 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 Doppelgriffen), 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 vorhergehende 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.

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 neo nate "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 affissi 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) covers practically 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 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's, 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 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 competition 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, 'Mlle. Adagio' and 'Mlle. Staccato'.

The *Gazzetta* reported that the 'contest between Mlle. 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 Mlle. 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.

COUPS D'ARCHET ET COUP DE FLEURET. ANTONIO BAZZINI, CAMILLO SIVORI ET LES DÉFIS VIRTUOSISTIQUES DU XIX[e]

Alberto Cantù

L'existence d'Antonio Bazzini (1818-1897) couvre pratiquement tout le XIX[e] 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 Paganani, 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 XIX[e] 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 Académies, 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 XVIII[e] 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 XIX[e] siècle, ayant abandonné ses activités de concertiste,

se consacre à la promotion de ses œuvres, écrivant de la musique symphonique et symphonique chorale et de la musique de chambre (six *Quatuors* et un *Quintette*) figurant en partie au 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 intrumentale, 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 XVIII[e] 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.

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 Opernausschnitten 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.

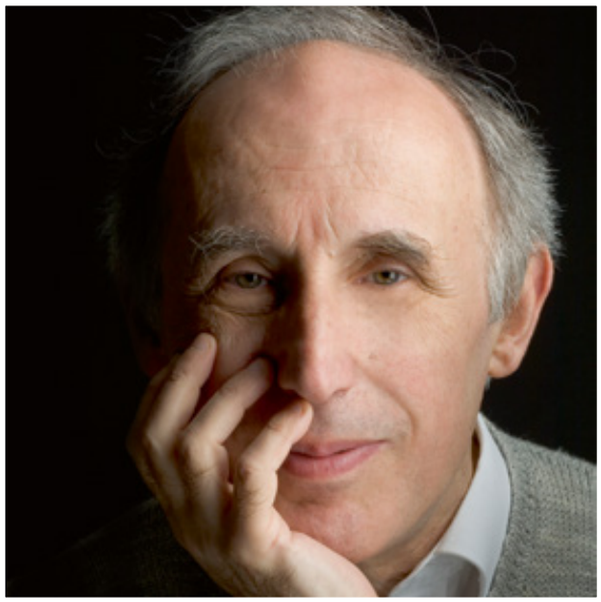
Wie der hier nachzulesende bedeutsame Beitrag von Alessandro Turba zeigt, sind Bazzinis Phantasien eher „als Komponist" gedacht, der die Bravour in Verdis Dramaturgie transplantiert und sie damit unterstützt. Sivoris Phantasien hingegen sind mehr „als Geiger" nach dem Vorbilde Paganinis gedacht, unter 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 Künstler] 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.

BRUNO CANINO



Nato a Napoli, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Milano, dove ha successivamente insegnato per ventiquattro anni pianoforte principale; per dieci anni ha tenuto il corso di pianoforte e musica da camera al Conservatorio di Berna. Come solista e pianista da camera ha suonato nelle principali sale da concerto e Festival europei, in America, Australia, Unione Sovietica, Giappone e Cina. Suona in duo pianistico con Antonio Ballista e collabora con illustri strumentisti come Accardo, Ughi, Amoyal, Perlman e Blacher. È stato dal 1999 al 2002 direttore della Sezione Musica della Biennale di Venezia. Si è dedicato in modo particolare alla musica contemporanea, lavorando, fra gli altri, con Pierre Boulez, Luciano Berio, Karl-Heinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono e Sylvano Bussotti, di cui spesso ha eseguito opere in prima esecuzione. Ha suonato sotto la direzione di Abbado, Muti, Chailly, Sawallisch, Berio, Boulez, con orchestre come La Filarmonica della Scala, Santa Cecilia, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Orchestre National de France.
Tiene regolarmente masterclass per pianoforte solista e musica da camera in Italia, Germania, Giappone, Spagna e partecipa al Marlboro Festival negli Stati Uniti. È spesso invitato a far parte di giurie di importanti concorsi pianistici internazionali. Tra le sue registrazioni più recenti, figura l'integrale pianistica di Emmanuel Chabrier. Il suo libro "Vademecum del pianista da camera" è edito da Passigli.

ALESSIO BIDOLI

Inizia lo studio del violino all'età di sette anni. Nel 2006 si diploma con il massimo dei voti e lode presso il Conservatorio "G.Verdi" di Milano sotto la guida di Gigino Maestri. Successivamente frequenta la "Haute Ecole de Musique" del Conservatorio di Losanna con Pierre Amoyal, l'Accademia "Walter Stauffer" di Cremona con Salvatore Accardo e l'Accademia Internazionale di Imola con Pavel Berman e Oleksandr Semchuk. Nel 2005 vince la borsa di studio "Paolo Ceccaroli" alla Rassegna Nazionale d'Archi di Vittorio Veneto.
Nella stagione 2006/2007 entra per concorso nella Camerata di Losanna con la quale si esibisce in diverse città europee.
Ha suonato in qualità di solista nell'ambito di prestigiose stagioni concertistiche tra cui la "Società dei Concerti" di Milano (Sala Verdi), Furcht-Università Bocconi, "Amici del Loggione del Teatro alla Scala", Associazione "J.Futura" di Trento e Fondazione Musica Insieme di Bologna. Si è esibito con l'Orchestra Sinfonica di Lecco e l'Orchestra Filarmonica di Bacau. Nel Dicembre del 2011 ha registrato un CD per Amadeus in duo con la pianista Stefania Mormone. Ha partecipato a programmi dell'emittente radiofonica Radio Classica a lui dedicati. Suona uno degli strumenti del nonno Dante Regazzoni e un violino Stefano Scarampella del 1902.

BRUNO CANINO

Born in Naples, Bruno Canino studied piano and composition at Milan Conservatory, where he went on to teach principal piano for twenty-four years; and for ten years he taught the course of piano and chamber music at the Bern Conservatory. As a soloist and chamber musician he has performed at the main concert halls and festivals of Europe, as well as in America, Australia, the Soviet Union and Japan. He plays in a piano duo with Antonio Ballista and collaborates with distinguished musicians like Accardo, Ughi, Perlman and Blacher. From 1999 to 2002 he was director of the Music Section of the Venice Biennale. He has devoted himself in particular to contemporary music, working with, among others, Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono and Sylvano Bussotti, often performing the premières of their works. He has played under the conductors Abbado, Muti, Chailly, Sawallisch, Berio and Boulez, with orchestras like the Filarmonica della Scala, Santa Cecilia, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra and Orchestre National de France. He regularly holds master classes for solo piano and chamber music in Italy, Germany, Japan, and Spain and takes part in the Marlboro Festival in the United States. He is often invited to sit on the juries of important international piano competitions. Among his most recent recordings, the complete piano works of Emmanuel Chabrier. His book Vademecum del pianista da camera is published by Passigli.

Né à Naples, Bruno Canino a étudié le piano et la composition au Conservatoire de Milan, où il a ensuite enseigné le piano principal pendant vingt-quatre ans. Dix années durant, il a tenu le cours de piano et de musique de chambre au Conservatoire de Berne. Il s'est produit comme soliste et pianiste de chambre dans les principales salles de concert et festivals européens, en Amérique, en Australie, en Union Soviétique, au Japon et en Chine. Il joue en duo de pianos avec Antonio Ballista et collabore avec d'illustres instrumentistes comme Accardo, Ughi, Amoyal, Perlman et Blacher. De 1999 à 2002, il a dirigé la Section Musique de la Biennale de Venise. Il s'est consacré en particulier à la musique contemporaine, travaillant entre autres avec Pierre Boulez, Luciano Berio, Karl-Heinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono et Sylvano Bussotti, dont il a souvent été le premier à exécuter les œuvres. Il a joué sous la direction d'Abbado, Muti, Chailly, Sawallisch, Berio, Boulez, avec des orchestres comme la Filarmonica della Scala, celui de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, le Berliner Philharmoniker, le New York Philharmonic, le Philadelphia Orchestra et l'Orchestre National de France. Il tient régulièrement des ateliers de maître pour piano soliste et musique de chambre en Italie, en Allemagne, au Japon et en Espagne et participe aux États-Unis au Marlboro Festival. Il est fréquemment invité à faire partie des jurys d'importants concours internationaux de piano. Parmi ses enregistrements les plus récents figure l'intégrale des œuvres pour piano d'Emmanuel Chabrier. Son livre « Vademecum del pianista da camera » a été publié 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. Der Künstler ist als Solist und Kammermusiker in den bedeutendsten Konzertsälen und Festivals in Europa, Amerika, Australien, in der Sowjetunion, in Japan und China aufgetreten. Mit Antonio Ballista tritt er im Duo auf und arbeitet mit so großen Instrumentalisten wie Salvatore Accardo, Uto Ughi, Pierre Amoyal, Itzhak Perlman und Kolja Blacher zusammen. Von 1999 bis 2002 war Canino Leiter der Sektion Musik bei der Biennale in Venedig. 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. Der Künstler spielte unter der Leitung von Claudio Abbado, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Wolfgang Sawallisch, Luciano Berio 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 hält in Italien, Deutschland, Japan und Spanien regelmäßig Meisterklassen für Konzertpianisten und Kammermusik ab und nimmt am Marlboro Festival in den

Vereinigten Staaten teil. Häufig wird er in die Jury bedeutender internationaler Klavierwettbewerbe eingeladen. Zu seinen jüngsten Aufnahmen gehört die Einspielung des gesamten Klavierwerks von Emmanuel Chabrier. Sein Buch „Vademecum del pianista da camera“ ist bei Passigli erschienen.

ALESSIO BIDOLI

He began to study the violin at the age of seven. In 2006 he graduated with honours from the ‘G. Verdi’ Conservatory in Milan under the guidance of Gigino Maestri. Subsequently he attended the Haute Ecole de Musique of the Lausanne Conservatory, studying under Pierre Amoyal, the ‘Walter Stauffer’ Academy in Cremona under Salvatore Accardo and the International Academy in Imola under Pavel Berman and Oleksandr Semchuk. In 2005 he won the ‘Paolo Ceccaroli’ scholarship at the Rassegna Nazionale d’Archi in Vittorio Veneto. In the 2006/07 season he obtained a post by open competition in the Camerata de Lausanne, with which he performed in several European cities. He has performed as a soloist in prestigious concert seasons, including the ‘Società dei Concerti’ in Milan (Sala Verdi), Furcht-Bocconi University, ‘Amici del Loggione’ of the Teatro alla Scala, Associazione ‘J. Futura’ in Trento and Fondazione Musica Insieme in Bologna. He has played with the Symphony Orchestra of Lecco and the Philharmonic Orchestra of Bacau. In December 2011 he recorded a CD for Amadeus in a duo with the pianist Stefania Mormone. The Radio Classica channel has devoted programmes to him and his music. He plays one of the instruments that belonged to his grandfather Dante Regazzoni and a Stefano Scarampella violin of 1902.

Il entreprend l’étude du violon à l’âge de sept ans. En 2006, sous la direction de Gigino Maestri, il se diplôme avec la note maximum et les félicitations du jury au Conservatoire « G. Verdi » de Milan. Il fréquente ensuite la « Haute École de Musique » du Conservatoire de Lausanne avec Pierre Amoyal, l’Académie « Walter Stauffer » de Crémone avec Salvatore Accardo et l’Accademia Internazionale d’Imola avec Pavel Berman et Oleksandr Semchuk. En 2005, il obtient la bourse d’étude « Paolo Ceccaroli » à la Rassegna Nazionale d’Archi de Vittorio Veneto. Durant la saison 2006/2007 il entre par concours à la Camerata de Lausanne, avec laquelle il se produit dans différentes villes européennes. Il a joué en soliste dans le cadre de prestigieuses saisons de concerts, dont celles de la « Società dei Concerti » de Milan (Sala Verdi), de la Furcht-Università Bocconi, des « Amici del Loggione » du théâtre de la Scala, de l’Association « J. Futura » de Trente et de la Fondation Musica Insieme de Bologne. Il s’est produit avec l’Orchestre Symphonique de Lecco et l’Orchestre Philarmonique de Bacau. En décembre 2011, en duo avec la pianiste Stefania Mormone, il a enregistré un CD pour Amadeus. La station de radio Radio Classica lui a consacré des programmes. Il joue sur l’un des instruments de son grand-père Dante Regazzoni et sur un violon Stefano Scarampella de 1902.

Alessio Bidoli 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 bei Pierre Amoyal, die Akademie „Walter Stauffer“ in Cremona bei Salvatore Accardo und die Internationale Akademie Imola bei Pavel Berman und Oleksandr Semchuk.
2005 erringt er bei der ‚Rassegna Nazionale d’Archi’ in Vittorio Veneto das Studienstipendium “Paolo Ceccaroli”. In der Saison 2006/2007 gehört er durch Gewinn der Ausschreibung zur Camerata de Lausanne und tritt mit diesem Ensemble in verschiedenen europäischen Städten auf. Als Solist spielte er im Rahmen prestigereicher Konzertsaisons, darunter: „Società dei concerti“ Mailand (Sala Verdi), Furcht-Universität Bocconi, „Amici del Loggione del Teatro alla Scala“, Vereinigung „J.Futura“ in Trient und Stiftung „Musica Insieme“ in Bologna. Der Künstler spielte mit dem Symphonieorchester Lecco und dem Philharmonischen Orchester Bacau. Im Dezember 2011 nahm er eine CD für Amadeus im Duo mit der Pianistin Stefania Mormone auf und nahm an ihm gewidmeten Programmen des Senders ‚Radio Classica’ teil.
Er spielt eines der Instrumente seines Großvaters Dante Regazzoni und eine Violine ‚Stefano Scarampella’ von 1902.

VERDI, FANTASIAS FOR VIOLIN AND PIANO (Works by A. Bazzini & C. Sivori)
Alessio Bidoli / Bruno Canino

Produttore esecutivo / Executive producer / Directeur de production / Produktionsleiter
Mario Marcarini

Registrazione / Recording / Enregistrement / Aufnahme
Jungle Sound- Milano, 01-03 Marzo 2013 / 2013, March 1st - 3rd

Pianoforte / Piano / Klavier
Fazioli Grand Piano Model F278

Direzione artistica / Artistic direction / Direction artistique / Künstlerische leitung
Gabriele Baffero

Sound engineering (recording, mixing) / Ingenieur du son / Toningenieur
Nevio Boscariol, Ruben Marton - swing | the only real audio

Editing / Édition / Editing
Davide Nossa

Mastering / Mastering / Mastering / Mastering
Stefano Cappelli

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

Traduzioni in inglese e francese / English and French Translations / Traductions en anglais et française
Christopher Evans - Laura Meijer *per/for/pour* **Language Consulting Congressi - Milan**

Traduzioni in Tedesco / Ubersetzungen
Eva Pleus

Referenze fotografiche / Photographs / Références photographiques / Fotonachwies
Mauro Balletti (copertina / cover image), **Ugo Pons Salabelle** (Bruno Canino)**, Vico Chamla** (Alessio Bidoli)

Progetto grafico / Graphic design / Maquette / Grafisches Layout
akòmi srl – www.akomi.it

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
Giulia Lo Russo

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
Anna Rita Poggi Ferrando Termanini & **Stefano Termanini**

Opificio Italiano dei Classici

Ideazione e direzione editoriale / Concept and Editorial Direction
Conception et direction de l'édition / Planung und Editing
Luciano Rebeggiani

CANCRO PRIMO AIUTO ONLUS
in memoria di WALTER FONTANA

FONDAZIONE GRUPPO
Credito Valtellinese

SONY MUSIC

Ⓟ & Ⓒ 2013 Sony Music Entertainment Italy Spa under license by Alessio Bidoli. Distributed by Sony Music Entertainment. Dystrybucja w Polsce: Sony Music Entertainment Poland Sp. z o.o., ul. Chóralna 14, 02-879 Warszawa. All trademarks and logos are protected. SONY CLASSICAL and Sony Classical are trademarks of Sony Corporation. LC 06868 - Biem/Gema - Made in the EU.

88883725172