

solistes, d'accompagnateur et de chef d'orchestre. Il joue du luth, du théorbe, du chitarrone et de la guitare "à l'espagnole", choisissant souvent d'intéressants instruments historiques. Parallèlement à son activité de concertiste, qui le mène dans les capitales d'Europe et aux États-Unis et le place parmi les interprètes les plus originaux du répertoire baroque, il tient des "masterclasses" (à Pampéraro, Ravello, Trivero, Zurich, Budapest...). Il consacre de plus en plus de temps à l'activité discographique. Son interprétation des *Toccatas* de Giovanni Girolamo Kapsberger a obtenu un Grand Prix de l'Académie



Photo Studio PS (Savona, Italie)

Sandro Volta is very eclectic: he is active as a soloist, accompanist and conductor, and plays the lute, theorbo, chitarrone and Spanish-style guitar, often choosing interesting historical instruments. Besides his activities as a concert performer, which take him all over Europe and the United States and set him among the most original interpreters of the baroque repertoire, he also takes master classes (at Pampéraro, Ravello, Trivero, Zurich, Budapest...). He devotes more and more time to recording. His interpretation of the *Toccatas* of Giovanni Girolamo Kapsberger was awarded a Grand Prix de l'Académie Charles Cros in 1994.

DISCOGRAPHIE

G. CACCINI : Intégrale des madrigaux et arias

"Nuove Musiche" (1601), vol. 1 / ARION ARN 268190
"Nuove Musiche" (1614), vol. 2 / ARION ARN 268216
Maurizia Barazzoni, soprano - Sandro Volta, luth & chitarrone

G. KAPSBERGER : Toccatas (Intégrale) - Partitas sur la folie

Sandro Volta, chitarrone & luth / ARION ARN 68253 /
Grand Prix de l'Académie Charles Cros 1994

MAURO GIULIANI

(1781-1829)

FERDINANDO CARULLI

(1770-1841)

Ariettes et Cavatines



Maurizia BARAZZONI, soprano

Sandro VOLTA, guitares

MAURO GIULIANI
 (1781-1829)
FERDINANDO CARULLI
 (1770-1841)

Ariettes et Cavatines

«La mélodie est la substance poétique de la musique "langage de l'âme". Elle est la libre voix de l'âme dans le champ de la musique et elle en répand par des sons la joie intime et la douleur. De cette effusion la mélodie surgit au-dessus de cette force de la nature qu'est le sentiment, tout en adoucissant joie et douleur. Elle transforme l'émotion intérieure en sa propre perception, et en fait une méditation libre sur soi même. C'est ainsi qu'elle délivre le cœur du poids des joies et des douleurs.»

Georg Wilhelm Friederich HEGEL

Le répertoire vocal italien de chambre du début du 19^e siècle, représenté ici par des œuvres de Ferdinando Carulli⁽¹⁾ et de Mauro Giuliani⁽²⁾, a joué en Europe, pendant la première moitié du 19^e siècle surtout, un rôle très important dans le cadre du concert privé.

La documentation sur le concert public est très vaste et provient d'articles parus dans la presse de l'époque ou d'essais contemporains. En revanche, l'importance historique du concert privé — par le biais duquel même un musicien comme Beethoven a bâti sa fortune — a souvent été sous-évaluée par l'historiographie musicale, peut-être à cause de la rareté relative des documents, due à la nature même de ce genre de performance. Toutefois, on est en droit de se demander si, jusqu'à la moitié du 19^e siècle, le concert privé, plutôt que le concert

public, n'était pas le moment décisif qui caractérisait les orientations esthétiques et musicales déterminantes du point de vue historique.

À la différence du concert public payant, il fallait être invité pour assister à un concert privé. Les formes du concert privé sont multiples. Elles vont du concert aristocratique avec des musiciens professionnels qui perçoivent un cachet, à la musique "en famille" (*Haussmusik*) d'extraction bourgeoise, avec ses interprètes amateurs, membres ou amis de la famille, avec ou sans public. Ces variantes étaient intimement liées, car les relations entre le public et les exécutants, entre les professionnels et les amateurs, étaient diverses et nombreuses. Les mêmes personnes pouvaient jouer les deux rôles et la caractéristique des "amateurs" n'était pas d'être moins capables du point de vue musical, mais le fait que leur situation économique et sociale les libérait de la nécessité de devoir tirer leur subsistance de cette activité.

Un aspect nouveau de l'historiographie musicale récente est la réévaluation du "cantabile", ainsi qu'un regain d'intérêt pour la musique vocale non d'opéra (les arias de musique de chambre, les cantates, les oratorios), genre qui a joué un rôle si important dans la vie musicale du 19^e siècle. Ce regain d'intérêt se fera aux dépens de l'historiographie traditionnelle orientée, du

MAURO GIULIANI

SEI ARIETTE, op. 95

Poesia di Metastasio — coll'accagnamento di Piano-Forte o Chitarra, composta, ed umilissimamente dedica a Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza, e Guastalla, da Mauro Giuliani, Suo Divissimo Servitore, e Virtuoso Onorario di Camera. Op. 95. N. 2568. Pubblicate a Vienna presso Artaria & Comp. [1818]

I (Andantino espressivo)

Ombre amene, amiche piane,
 il mio bene, il caro amante
 chi mi dice ove n'andò ?

Zeffirelli lusinghiero,
 a lui vola messaggero ;
 di che torni, e che mi renda
 quella pace che non ho.

Una terzina e una quartina di versi ottonari.
 Rime e schema strofico : a a b / c c d b

II (Allegretto agitato)

Fra tutte le pene
 v'è pena maggiore ?
 Son presso al mio bene,
 sospirò d'amore
 e dirgli non oso :
 sospirò per te.

Mi manca il valore
 per tanto soffrire,
 mi manca l'ardire
 per chieder mercé.

Uno sestina e una quartina di versi senari.
 Rime e schema strofico : a b a b c d / b e e d

MAURO GIULIANI

SIX ARIETTES, op. 95

Poésie de Mélastase — avec l'accompagnement de Piano-Forte ou Guitare, composées et très humblement dédiées à Sa Majesté la Princesse Impériale Marie-Louise Archiduchesse d'Autriche, Duchesse de Parme, Piacenza et Guastalla, par Mauro Giuliani, Son Serviteur très Dévoué, et Virtuose Honoraire de Chambre. Op. 95. N. 2568. Publiées à Vienne chez Artaria & Comp. [1818]

I

Jolis ombrages, plantes amies,
 mon bien-aimé, l'amant très cher
 qui me dira où il est allé ?

Ô aimable petit zéphyr,
 va, messager chez lui ;
 dis-lui de revenir et de me rendre
 la paix que je n'ai plus.

Un tercet et une quatrain de vers de huit syllabes.
 Rimes et schéma métrique : a a b / c c d b

II

Entre toutes les peines
 existe-t-il peine plus grande ?
 Je suis à côté de mon bien-aimé
 je soupire d'amour
 et je n'ose pas lui dire :
 je soupire pour toi.

Je ne suis pas assez forte
 pour souffrir autant,
 je n'ai pas le courage
 de demander pitié.

Un sizain et un quatrain de vers de six syllabes.
 Rimes et schéma métrique : a b a b c d / b e e d

SIX ARIETAS, op. 95

Poems by Metastasio, with Piano-Forte or Guitar accompaniment, composed and most humbly dedicated to Her Majesty the Imperial Princess Marie-Louise, Archduchess of Austria, Duchess of Parma, Piacenza and Guastalla, by Mauro Giuliani, her very Devoted Servant and Honorary Chamber Virtuoso. Op. 95. N. 2568. Published in Vienna by Artaria & Co. [1818]

I

Pleasant shades, friendly plants,
 who will tell me where my beloved,
 my dear lover, has gone ?

O pleasant little breeze,
 fly to him as messenger;
 tell him to return, and give me back
 the peace I have no more.

A triplet and a quatrain in eight-syllable lines.
 Rhyme and metrical scheme : a a b / c c d b

II

Of all sorrows
 is there greater sorrow?
 I am beside my beloved,
 I sigh with love
 and dare not tell him :
 'I sigh for you.'

I have not the strength
 to endure so much suffering,
 I have not the courage
 to ask for mercy.

A sextain and a quatrain of six-syllable lines.
 Rhyme and metrical scheme : a b a b c d / b e e d

point de vue esthétique et de la technique de la composition, surtout, et parfois uniquement, vers les "typologies idéales" comme la technique symphonique du développement (Beethoven), le Lied (Schubert) et le mélodrame (Wagner).

Ainsi que le résume Carl Dahlhaus (1980), à l'esthétique de la forme, à la mise en valeur du thème et à la primauté de la musique instrumentale, s'oppose un ensemble comprenant l'esthétique du sentiment, l'importance de la mélodie et la primauté de la musique vocale. Tout ceci provoqua la naissance de conceptions esthétiques divergentes. D'une part on assiste à la naissance d'un romantisme ésotérique qui voyait dans la musique absolue, instrumentale, l'essence de l'art et se basait sur une métaphysique née de la théorie du "sublime" de Burke et de Kant. D'autre part, en opposition totale ou sous une forme de compromis ou de fusion, se manifesta une sensibilité remontant à l'esthétique du sentiment de l'époque des Lumières, et qui cherchait dans la musique l'"émotion". Le contraste entre ces deux approches esthétiques atteint son point maximum chez des auteurs comme Wackenroder (du point de vue philosophique et littéraire) qui affirmait que la sensibilité utilise la musique pour rassembler les sentiments égarés dans la vie et leur donner cette place que la vie de tous les jours leur refuse, ou encore comme Schumann (d'un point de vue plus particulièrement musical) qui définissait le concept italien de mélodie comme étant le "cri de guerre des amateurs".

Mais l'esthétique du sentiment propre au 18^e siècle, une esthétique que nous pouvons considérer comme spécifiquement bourgeoise, n'était absolument pas abandonnée. Elle continuait d'exister et fournissait le support idéologique pour la composition vocale et mélodique.

On peut même parler d'une nouvelle appréciation de la mélodie par les théoriciens de la musique à l'époque classique. Galeazzi⁽³⁾ déclarait entre autres vouloir rétablir la mélodie "dans son ancienne dignité" et "réaliser sa

merveilleuse union avec l'Harmonie, union où cette dernière ne doit être rien d'autre que la partie accessoire, d'accompagnement, pour mettre plus en valeur les gracieusetés et l'expression de la mélodie qui doit toujours jouer le rôle le plus important".

L'attention se tournait surtout vers l'étude du phrasé, avec l'intention de fixer des archétypes de composition structurées d'après des critères basés sur la régularité dans l'organisation : l'articulation très nette de la période musicale, la séparation exacte entre les phrases, la possibilité de varier l'ordre des phrases et d'échanger leurs éléments entre eux, une structure harmonique élémentaire.

Pour Galeazzi la mélodie correspond à la composition musicale toute entière. Celle-ci est une conception très vaste, d'où il apparaît qu'il existe un niveau de succession des périodes, ainsi qu'un niveau harmonique, qui organise l'intérieur de ces mêmes périodes et leur enchaînement en un "discours" unitaire. L'harmonie fournit la structure support de la mélodie. D'autres auteurs, comme Ascoli⁽⁴⁾, étudient le rapport entre la structure du vers, le mouvement mélodique et le mouvement harmonique.

Avec d'autres auteurs de son époque, Ascoli oriente la théorie de la composition principalement vers la musique vocale. D'après Gervasoni⁽⁵⁾ l'imitation poétique, le "peindre et renforcer l'expression" de la poésie, représente la tâche principale du langage musical. Dans cette optique l'accent oratoire "forme la Musique naturelle de la parole" et "le système des intonations et des inflexions qui, dans tout langage, déterminent les sentiments et les mouvements de l'âme qui raisonne".

Le sens de la forme ne se trouve donc pas dans le développement d'un thème donné, mais dans la présentation de la mélodie elle-même. L'idée mélodique n'est pas tournée, comme le thème, vers ses transformations et ses implications futures : elle exprime l'instant présent, un présent d'une rare intensité. Les imitations et les répétitions réalisent le désir de retenir ce présent qui s'enfuit. Du point de vue de la technique de la composition, la possibilité de dire continuellement des choses nouvelles

3 III (Allegretto)

*Quando sarà quel di,
ch'io non ti senta in sen
sempre tremar così,
povero core ?*

*Stelle, che crudeltà !
Un sol piacer non v'è,
che, quando mio si fa,
non sia dolore ?*

*Due quartine composte da tre versi settenari
e un quinario.
Rime e schema strofico : a b a c / d e d c*

4 IV (Moloso)

*Le dimore amor non ama,
presso a lei mi chiama amore,
ed io volo ove mi chiama
il mio caro condottiero.*

*Tempo è ben che l'alma ottenga
la mercé d'un lungo esilio,
e che ormai supplicis il ciglio
agli uffici del pensier.*

*Due quartine di versi ottonari.
Rime e schema strofico : a b a c / d e e c*

5 V (Allegretto)

*Ad altro laccio
vedersi in braccio
in un momento
la dolce amica,
se sia tormento
per me lo dico
chi lo provò.*

*Rendi a quel core
la sua catena,*

III

*Quand viendra le jour
où je ne te sentirai pas
toujours trembler ainsi
mon pauvre cœur ?*

*Ciel, quelle crudelté !
Existe-t-il un seul plaisir
qui, lorsqu'il est le mien
ne devienne pas une douleur ?*

*Deux quatrains composés de trois vers de sept syllabes
et d'un vers de cinq syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b a c / d e d c*

IV

*L'amour n'aime pas qu'on s'attarde,
l'amour m'appelle auprès d'elle,
et je vole là où m'appelle
mon cher capitaine.*

*Il est temps que l'âme trouve
grâce pour un long exil,
et que les regards remplacent
les offices de la pensée.*

*Deux quatrains de vers de huit syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b a c / d e e c*

V

*Voir dans les bras
d'un autre amour
en un instant
la douce amie,
si ce n'est pas un tourment
que me le dise
celui qui l'a ressenti.*

*Rends à ce cœur
sa chaîne*

III

*When will the day come,
oh my poor heart,
when I shall no longer feel you
thus ever quivering in my breast?*

*Heaven, what cruelty!
Is there but one pleasure
which, when mine,
does not turn to grief?*

*Two quatrains composed of three seven-syllable lines and one five-syllable line.
Rhymes and metrical scheme : a b a c / d e d c*

IV

*Love suffers not delay.
Cupid calls me to her side,
and I fly where
my dear captain bids.*

*'Tis time the soul obtained
the mercy of long exile,
and that gazes replaced
the duties of thought.*

*Two quatrains of eight-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b a c / d e e c*

V

*If 'tis not torment
to see one's sweetheart,
in an instant,
in the arms
of another,
let him who has felt it
tell me so.*

*Give this heart
back its chain,*

sans que le fil mélodique casse, se base sur la structure harmonique, dont le caractère essentiel est un retardement bien calculé de l'effet produit par l'accord de dominante. Remettre à plus tard une cadence de dominante claire, moyennant le jeu continu d'esquisses de cadence incomplètes et provisoires, assure au cantabile cette "apparition de quelque chose de déjà connu" qui lui est propre. De cette dialectique de cadences esquissées et suspendues ressort l'équilibre fluctuant entre la simplicité des détails et la vaste envergure de l'ensemble, un équilibre subtil entre la symétrie et l'irrégularité qui donne à la mélodie le naturel de la "grande ligne" que Verdi admirait chez Bellini.

* * *

L'argument poétique des arias de ce recueil est, comme il arrive souvent dans la production lyrique du genre, l'amour heureux ou malheureux, l'angoisse de l'attente, la déclaration passionnée, la crainte du refus, la nostalgie de l'être aimé, l'espoir, le désespoir et enfin l'amour infidèle et cynique.

Les vers utilisés le plus souvent sont ceux de longueur moyenne, de six, sept ou huit syllabes, mais on trouve aussi des vers quinaires et hendécasyllabes. Les vers plus courts sont rares, et il n'y a pas de vers plus longs. On préfère des vers de longueur moyenne car ils sont plus compacts. Le compositeur peut ainsi construire des phrases musicales d'un seul vers ou des phrases plus longues avec deux vers. Les deux procédés sont souvent utilisés à l'intérieur du même morceau. Le compositeur peut aussi, en cadence, répéter une seule partie du vers, en général la plus significative du point de vue du contenu. Le texte poétique a souvent une structure strophique qui n'est pas parfaitement symétrique (des strophes de longueur différente, une alternance de vers différents du point de vue de la mélodie). Même la rime n'est pas complètement régulière, mais comporte souvent des insertions de vers blancs et d'as-

sonances. Ces précautions réduisent la redondance phonique, qui, sans celles-ci, pourrait avec la symétrie de la construction mélodique et la suite des cadences, paraître trop prévisible.

La forme musicale la plus utilisée dans les cavatines et ariettes de Giuliani est l'aria avec "da capo". Le schéma est A B A Coda. Pour la première section A on utilise le matériel textuel de la première strophe qu'on a à sa disposition. Pour la section B on utilise le texte de la strophe ou des strophes qui restent. La coda utilise les répétitions textuelles de toute la première strophe ou des derniers vers. Toutes les cavatines suivent ce schéma. En revanche dans les ariettes nous trouvons trois arias qui sont, en gros, en deux parties (I, V et VI), avec une structure assez complexe. "Amour, pourquoi m'embras-tu" est une miniature pour musique de chambre, miniaturé, d'ailleurs très réussie, de la cavatine des opéras, avec ses deux sections "Andantino" et "Andante mosso", correspondant aux deux strophes. Les compositions de Ferdinando Carulli, une avec "da capo", une en deux parties et quatre strophiques à "canzonetta" (chansonnette) sont des exemples heureux des possibilités formelles de l'aria de petite envergure.

Quant à l'harmonie, dans les arias avec "da capo", la deuxième section se déroule souvent dans la tonalité de la dominante ou du mode relatif majeur et présente plus de richesse en modulations par rapport à la première section. La coda est en général une suite de cadences authentiques et finales. Du point de vue de la mélodie la première section se répète à peu près sans variations, mais elle est presque toujours réécrite, pour présenter avec clarité tant le raccord avec la section qui précède — qui parfois utilise un pont très court obtenu par l'introduction de peu de mots ou d'exclamations — que le raccord avec la coda. Les agréments les plus utilisés sont les "appoggiature" et les "gruppetti". Les ornements plus difficiles (gammes, arpèges) ne sont pas très fréquents et sont de toute façon réservés aux arias plus complexes et d'une extension vocale plus vaste.

*tiranno amore,
che in tanta pena
viver non so.*

Una strofa di sette versi e una quintina di versi quinari.
Rime e schema strofico : a b c b c d / e f e f d

6 VI (Allegretto)

*Di due bell' anime che amor piagò,
gli affetti teneri turbar non vuò :
godete placidi nel sen d'amor.*

*Oh, se fedele
fosse così
quella crudele
che mi ferì,
meco men barbaro saresti, amor !*

Una terzina di endecasyllabi e una quintina di quattro versi quinari seguiti da un endecasyllabo.
Rime e schema strofico : a b / c d c d b

TRE VALZER, op. 57 per chitarra (1819) (dai Dodici valzer, op. 57)

- 7 N° 4
- 8 N° 3
- 9 N° 1

10 CAVATINE "AMOR, PERCHÉ M'ACCENDI" (1807)

*Andantino - Andante mosso
Amor, perché m'accendi
di dolce fiamma il petto,
e poi del caro oggetto
perché mi vuoi privar ?*

*Deh, tu mi rendi
contenta l'alma,
torni la calma,
cessi il penar !*

*amour tyran,
car je ne sais pas vivre
avec un tel tourment.*

Une strofe de sept vers et une strophe de cinq vers de cinq syllabes.
Rimes et schéma métrique : a a b c b c d / e f e f d

VI

*De deux belles âmes blessées par l'amour,
je ne veux pas troubler les tendres sentiments :
jouissez tranquilles au sein de l'amour.*

*Ô, si aussi
fidèle pouvait être
la cruelle
qui m'a blessé,
Amour, tu serais avec moi moins barbare !*

Un cercle d'hendécasyllabes et une strophe de cinq vers, quatre de cinq syllabes suivis d'un hendécasyllabe.
Rimes et schéma métrique : a a b / c d c d b

TROIS VALSES, op. 57 pour guitare (1819) (des Douze valses, op. 57)

- N° 4
- N° 3
- N° 1

CAVATINE "AMOUR, POURQUOI M'EMBRASSES-TU" (1807)

*Amour, pourquoi m'embrases-tu
le cœur d'une douce flamme,
si ensuite l'objet si cher
tu veux ôter de moi ?*

*Ah, rends mon âme
heureuse enfin
Que le calme revienne
et que s'arrête la souffrance !*

*O tyrannical love,
for I cannot live
in such great sorrow.*

One seven-line strophe and one five-line strophe;
lines of seven syllables.
Rhymes and metrical scheme : a a b c b c d / e f e f d

VI

*I do not wish to disturb the tender feelings
Of two fine souls wounded by love :
enjoy yourselves peacefully in love's breast.*

*O, if the cruel maid
who wounded me
could be
as faithful,
Cupid, you would be to me less barbarous!*

A hendecasyllabic triplet and a five-line verse with four five-syllable lines followed by a hendecasyllabic line.
Rhyme and metrical scheme : a a b / c d c d b

THREE WALTZES, op. 57 for guitar (1819) (from Twelve waltzes, op. 57)

- N. 4
- N. 3
- N. 1

*CUPID, WHY DO YOU KINDELE (1807)
Cupid, why do you kindle
a sweet flame in my heart
if 'tis then to deprive me
of the dear object of my love ?*

*Ah, make my heart
happy at last,
let calm return,
let there be an end to this suffering !*

La forme avec "da capo" — dont la section médiane est un trio — est utilisée dans la musique instrumentale soliste de chambre avec des intentions analogues du point de vue de la composition et avec de très bons résultats expressifs. Les trois *Valses de l'op. 57* de Mauro Giuliani pour guitare soliste nous en donnent un exemple très significatif et plein de charme.

Dans ces compositions pour voix et guitare la présence instrumentale est limitée normalement à l'exécution d'accords et d'arpèges à la façon d'une basse d'Alberti, en laissant à la voix le rôle de protagoniste absolue. De temps en temps de courts motifs instrumentaux divisent les sections entre elles, en introduisant ou en concluant les morceaux, parfois en faisant une délicate allusion à une possible réduction pour orchestre, comme dans "Amour, pourquoi m'embrases-tu". Toutefois, même dans l'économie générale de moyens et d'effets, l'accompagnement instrumental joue par rapport à la voix un rôle important d'interlocuteur et de support.

Giuliana MONTANARI
traduit par Marie-Laure BARDINET

(1) FERDINANDO CARULLI

(Naples, 1770 ; Paris, 1841), violoncelliste et guitariste autodidacte, réalisera avec succès à partir de 1808 des tournées à l'étranger, et s'installera ensuite à Paris. Il écrivit une méthode pour la guitare, qui reste encore aujourd'hui très importante pour la didactique de l'instrument. Il composa des œuvres nombreuses pour guitare seule et avec orchestre. Son fils Gustave (Livourne, 1801 ; Boulogne sur Mer, 1876) enseigna le chant au Conservatoire de Paris jusqu'en 1845.

(2) MAURO GIULIANI

(Bisceglie 1781; Naples, 1829), guitariste virtuose, ami de Rossini et de Paganini, installé à Vienne à partir de 1806, fut concertiste, enseignant et compositeur. En 1814 il devint "Virtuose honoraire de Chambre" de l'Impératrice Marie Louise. Il rentra en Italie en 1819, tout d'abord à Rome, ensuite à Naples, sous la protection du Roi de Naples et des Deux Siciles. Son fils Michel jouira

d'une vaste renommée en tant que maître de chant. Il succéda à Manuel Garcia au Conservatoire de Paris.

(3) F. Galeazzi, Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino, Roma 1791-96, voir pour cet Auteur et les suivants, Bernardoni, Virgilio, "La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)" Acta Musicologica, LXII, fasc. 5, 1990 (janvier - avril).

(4) B. Asioli, Il maestro di composizione ossia Seguito del trattato di armonia, Milan, sans date, mais 1836.

(5) C. Gervasoni, La scuola della musica in tre parti divisa, Piacenza 1800.

Les instruments utilisés pour cet enregistrement, réalisés par Enrico Rocca, sont issus de la meilleure tradition de la lutherie génoise du 19^e siècle. Leur sonorité et leur timbre sont très différents de ceux de la guitare moderne, car les trois premières cordes sont en boyau et les basses sont revêtues d'argent. Par rapport aux instruments modernes on remarque moins de plénitude et d'homogénéité sonore et un son plus frêle, surtout pour les basses.

Cette différence du timbre (typique aussi du forte-piano) et la couleur du son très spéciale et aérienne, témoignent de l'esthétique particulière de la musique pour guitare du début du 19^e siècle.



Due quartine, la prima di settenari, la seconda di quinari.
Rime e schema metrico : a 7 b 7 b 7 c 7 / a 5 d 5 d 5 c 5 syllabes, le deuxième formé de vers de cinq syllabes.
Rimes et schéma métrique : a 7 b 7 b 7 c 7 / a 5 d 5 d 5 c 5

SEI CAVATINE, op. 39

Sei cavatine, con l'accompagnamento di piano-forte, o chitarra. Composte e dedicate al Sig.r Conte Francesco de Polisy dal suo Maestro Mauro Giuliani. Op. 39 N. 2266. Pubblicate a Vienna, presso Artaria & comp. [1813]

[1] I (Allegro maestoso)

Par che di giubilo
l'alma delir;
par che mi manchino
quasi i sospiri,
che fuor del petto
mi balzi il cor.

Quan'è più facile
che un gran diletto
giung'ad accidere
che un gran dolor.

Una sestina e una quartina di versi quinari.
Rime e schema strofico : a b a 1 b c d / a 2 c a 3 d*

[2] II (Allegro)

Confuso, smarrito,
spiegarti vorrei
che fosti, che sei...
Intendimi, oh Dio !
Parlar non posso io,
mi sento morir.

Lontano, se moi,
di me ti rammenta :
io voglio, tu sai...
Che pena ! Gli accentui
confonde il martir.

Deux quatrains, le premier formé de vers de sept syllabes, le deuxième formé de vers de cinq syllabes.
Rimes et schéma métrique : a 7 b 7 b 7 c 7 / a 5 d 5 d 5 c 5

SIX CAVATINES, op. 39

Six cavatines avec accompagnement de piano-forte, ou guitare. Composées et dédiées à Monsieur le Comte François de Polisy par son Maître Mauro Giuliani. Op. 39 N. 2266. Publiées à Vienne, chez Artaria & Comp. [1813]

I

Il semble que de joie
l'âme délire,
Il semble presque
que les soupirs me manquent,
que mon cœur saute
hors de ma poitrine.

Ô combien plus facile
qu'une grande joie
vous füe
plutôt qu'une grande douleur.

Un sizain et un quatrain de vers de cinq syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b a 1 b c d / a 2 c a 3 d*

II

Confus, perdu,
je voudrais t'expliquer
ce que tu étais, ce que tu es...
Comprends-moi, ô Dieu !
Je ne peux pas parler
je me sens mourir.

Si jamais tu es loin,
souviens-toi de moi :
je veux, tu sais...
Quel tourment ! Mon martyre
mélange mes paroles.

Two quatrains, the first in lines of seven syllables, the second in lines of five syllables.
Rhymes and metrical scheme : a 7b7b7c7/a5d5d5c5

SIX CAVATINAS, op. 39

with piano-forte or guitar accompaniment and dedicated to His Lordship Count François de Polisy by his Maestro Mauro Giuliani. Op. 39 N. 2266. Published in Vienna by Artaria & Co. [1813]

I

It seems that my soul
is delirious with joy;
it seems almost
that sights fail me,
that my heart is leaping
from out my breast.

O how much easier
to be killed
by a great joy
than a great sorrow !

A sextain and a quatrain of five-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b a 1 b c d / a 2 c a 3 d*

II

Confused, lost,
I would like to explain to you
what you were, what you are...
Hear me, O God!
I cannot speak,
I feel myself dying.

If ever you are far away,
remember me :
I want, you know...
What torment! My suffering
makes my words confused.

«Melody is the poetic substance of music as 'language of the soul'. It is the free voice of the soul in the field of music and through sound it spreads its innermost joy and sorrow. From this effusion the melody rises above that force of nature, feeling, and while at the same time sweetening joy and sorrow. It transforms inward emotion into its own perception and makes it into a free meditation on one's self. It thus relieves the heart of the weight of joys and sorrows.»

Georg Wilhelm Friederich HEGEL

Italian vocal chamber music of the early 19th century, here represented by works by Ferdinando Carulli⁽¹⁾ and Mauro Giuliani⁽²⁾, played a very important role in Europe in private concerts, particularly during the first half of the 19th century.

Newspaper articles of the time and contemporary essays provide us with a great deal of information about public concerts. On the other hand, the historical importance of the private concert — by means of which even a musician like Beethoven built up his fortune — has often been underestimated by musical historiographers, perhaps because of the relative scarcity of documents, due to the very nature of this type of performance. Nevertheless, we have every right to wonder whether, until the middle of the 19th century, the private (rather than public) concert did not play a decisive role in establishing aesthetic and musical orientations that were determinative from the historical point of view.

Unlike the public concert, where entrance was gained by paying an admission charge, one had to be invited to attend a private concert. There were many forms of private concert, from the aristocratic concert with professional musicians who received a fee, to 'Hausmusik', associated with the middle class, which was music performed in the home by family and friends for their own entertainment, with or without an audience. These variants were very closely linked, for relations between

the audience and the performers, and between professionals and amateurs, were many and varied. The same persons could play both roles and 'amateurs' were characterised not by the fact that they were less skilled as musicians but by the fact that their economic and social position freed them from the necessity of having to earn their living by this activity.

A new aspect of recent musical historiography is the re-evaluation of the notion of 'cantabile' and renewed interest in vocal music other than opera (chamber arias, cantatas, oratorios), a genre which played such an important role in musical life of the 19th century. This renewed interest was at the expense of traditional historiography, which, from the point of view of aesthetics and compositional technique, was orientated, above all, and sometimes exclusively, towards 'ideal typologies', such as the technique of development in the symphony (Beethoven), the Lied (Schubert) and the melodrama (Wagner).

As Carl Dahlhaus (1980) says, we have, on the one hand, the aesthetics of form, the highlighting of the theme and the pre-eminence of instrumental music and, on the other, the aesthetics of feeling, the importance of melody and the pre-eminence of vocal music. All this gave rise to divergent ideas on aesthetics. On the one hand, we witness the birth of an esoteric romanticism which saw in absolute, instrumental music the essence of art and was based on metaphysics arising from the theory of the 'sublime' of Burke and Kant. On the other hand, in total contrast or in the form of a compromise or a fusion, there was evidence of a sensibility going back to the aesthetics of sentiment of the Age of Enlightenment, which sought 'emotion' in music. The contrast between these two aesthetic approaches reached its culmination in authors such as Wackenroder (from the philosophical and literary point of view), who maintained that sensibility uses music to bring together those feelings that are lost in life and give them the importance they are denied by everyday life, or Schumann (from a more specifically musical point of view) who defined the Italian concept of melody as 'the battle-cry of dilettanti'.

Una sestina e una quintina di versi senari.
Rime e schema strofico : a b b c c d / e f e f d

13 III (Moderato)

*Alle mie tante lagrime,
al mio crudel dolore
se non ti muove amore,
hai di macigno il cor.*

*Pianger farebbe un sasso
uno si lungo affanno,
se tu non sei tiranno
pianger dovresti ancor.*

Due quatrains di versi settenari.
Rime e schema strofico : a b b c / d e e c

14 IV (Allegretto)

*Ah ! Non dir che non l'adoro,
se finor penai così !
Tamerò, mio bel tesoro,
fin che spiri all'aure il di.*

*Fin dal che li miroi
sol tu fosti il mio pensier :
mi feristi, ed io restai
e ferito, e prigionier.*

*Cara immago del mio bene,
vivi sempre nel mio amor :
saran dolci le mie pene,
se son figlie del mio amor.*

Tre quatrains di versi ottonari.
Rime e schema strofico : a b a b / c d c d / e f e f

15 V (Allegro vivace)

*Ch'ha sent' amor per femme
no ! non sarà mai vero :
il labbro è lusinghiero*

Un sizain et une strophe de cinq vers de six syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b c c d / e f e f d

III

*Avec toutes mes larmes,
avec ma douleur cruelle
si l'amour n'arrive pas à l'émoivoir
c'est parce que ton cœur est de pierre.*

*Même un caillou pourrait pleurer
d'une si longue peine,
et si tu n'es pas un tyran
toi aussi tu devrais pleurer.*

Deux quatrains de vers de sept syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b b c / d e e c

IV

*Ah ! Ne dis pas que je ne l'adore,
si j'ai souffert ainsi jusqu'à maintenant !
Je t'aimerai, mon beau trésor,
jusqu'à la fin des jours.*

*Du jour où je t'ai vue
toi seule tu as été ma pensée :
tu m'as blessé, et je suis resté
blessé et prisonnier.*

*Chère image de ma bien-aimée,
tu vis toujours dans mon amour :
mes peines seront douces,
si elles sont les filles de mon amour.*

Trois quatrains de vers de huit syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b a b / c d c d / e f e f

V

*Que j'éprouve de l'amour pour les femmes,
non ! cela ne sera jamais vrai :
les lèvres sont aimables*

A sextain and a strophe of five lines, each of six syllables;
Rhymes and metrical scheme : a b c c d / e f e f d

III

*If, for all my tears,
for all my cruel sorrow,
you are not moved to love
'tis that your heart is made of rock.*

*Such long suffering
would make even a stone weep,
and, if you are not a tyrant,
you, too, should weep.*

Two quatrains of seven-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b b c / d e e c

IV

*Ah ! Say not I do not adore you,
if I have suffered thus till now!
I shall love you, my treasure,
until the end of time.*

*From the day I saw you
you alone were in my thoughts :
you wounded me, and I remained
wounded and a prisoner.*

*Dear image of my beloved,
you live forever in my love :
my sorrows will be sweet
if they are the daughters of my love.*

Three quatrains of eight-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b a b / c d c d / e f e f

V

*That I feel love for women,
no ! that will ne'er be true :
lips are flattering*

But the aesthetics of sentiment peculiar to the 18th century — aesthetics which we may consider to be specifically middle-class — were certainly not abandoned. They continued to exist and provided the ideological support for vocal and melodic composition.

We may even speak of a new appreciation of melody by musical theorists during the classical period. Galeazzi⁽³⁾ declared, amongst other things, that he wanted to restore melody 'to its former dignity' and 'realize the marvellous union with Harmony, a union in which the latter must be nothing other than the secondary, accompanying part, in order to further highlight the graciousness and expression of the melody which must always play the more important role'.

Attention was turned, above all, to the study of phrasing, with the intention of determining archetypes for structured composition following criteria based on regularity in their organisation: very clear structuring of the musical period, precise separation of phrases, the possibility of varying the order of phrases and switching their elements around, an elementary harmonic structure.

For Galeazzi, melody corresponds to the musical composition as a whole. This is a very broad conception, from which emerges the fact that there exists a level of succession of periods, and also a harmonic level, which organizes the interior of these same periods and their linking-together into a unitary 'discourse'. Harmony provides the structure that supports the melody. Other authors, including Ascoli⁽⁴⁾, study the relationship between the structure of the line of verse, the melodic movement and the harmonic movement.

Along with other writers of his day, Ascoli orientated the theory of composition principally towards vocal music. According to Gervasoni⁽⁵⁾, poetic imitation, the 'painting and intensifying expression' of poetry, is the main task of musical language. Seen from this angle, oratory stress 'forms the natural Music of the spoken word' and 'the system of intonations and inflections which, in any language, determine the feelings and motions of the reasoning mind'.

Thus, sense of form is not to be found in the development of a given theme but in the presentation of the melody itself. The melodic subject is not turned, like the theme, towards its future transformations and implications: it expresses the present moment, a present that is of rare intensity. The imitations and repetitions realize the desire to keep a hold on this present and prevent it from slipping away. From the point of view of compositional technique, the possibility of constantly saying new things without interrupting the melodic thread is based on the harmonic structure, the essential feature of which is a well-calculated delay in the effect produced by the dominant chord. Putting off a clear dominant cadence, by means of a continuous play of outlined, incomplete, temporary cadences, gives the cantabile that 'appearance of something already known' which is so typical. From this dialectic of outlined, suspended cadences results the fluctuating balance between the simplicity of the details and the vast scope of the whole, a subtle balance between symmetry and irregularity which gives the melody the naturalness of the 'broad line' which Verdi admired in Bellini.

* * *

As is often the case in works of this type, the subject of the arias in this collection is love: happy or unrequited love, the anguish of expectancy, the passionate declaration, fear of refusal, yearning for the loved one, hope, despair and finally unfaithful, cynical love.

The lines most frequently used are those of average length (six, seven or eight syllables), but there are also quinary and hendecasyllabic lines. The shorter lines are rare, and there are no longer ones. Lines of medium length are preferred as they are more compact. The composer can thus make musical phrases of a single line or longer phrases with two lines. The two processes are often used within the same piece. The composer may also, rhythmically, repeat just one part of a line, generally the part that is most significant from the point of view of

e facile a ingannar.

*Amo due luci belle,
piacermi un bel sembiante,
ma a lungo fido amante
non posso rimaner.*

*Donnette, dell' avviso
approfittar sappiate,
né dopo vi lagate
dovendovi lasciar.*

*Tre quartine di versi settenari.
Rime e schema strofico : a b b c / d e e c l / f g g c*

[16] VI (Allegretto)

*Già presso al termine de' suoi martiri
fugge quell' anima, sciolta in sospiri,
sul volto amabile del caro ben.*

*Fra lor s'annodano sul labbro i detti,
e il cor che palpita fra mille affetti,
por che non tolleri di starni in sen.*

*Due terzine di versi endecassillabi.
Rime e schema strofico : a a b / c c b*

FERDINANDO CARULLI

SEI ARIETTE

per soprano e chitarra, ms. del Fondo Noseda della Biblioteca del Conservatorio di Milano

[17] L'AMOR DI QUINDICI ANNI

*Come un sole a mezzo giorno
tra le ninfe è la mia bella :
confrontata questa e quella
paragon alcun non ha.*

SIX ARIETTES

pour soprano et guitare, ms. du Fond Noseda de la Bibliothèque du Conservatoire de Milan

L'AMOUR À QUINZE ANS

*Comme le soleil à midi
ma belle est avec les nymphes :
comparée à celle-ci ou à celle-là
elle n'a pas son pareil.*

et trompent facilement.

*J'aime deux beaux yeux,
j'aime une jolie apparence
mais je ne peux pas rester
longtemps un amant fidèle.*

*Femmes, sachez
profiter de cet avertissement,
et ne vous plaignez pas ensuite
si je vous quitte.*

*Trois quatrains de vers de sept syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b b c / d e e c l / f g g c*

VI

*Déjà près de la fin de ses tourments
cetteâme s'enfuit, se répandant en soupirs,
sur le visage aimable de son cher amant.*

*Entre eux se nouent sur les lèvres les paroles,
et le cœur qui bat entre mille sentiments,
semble ne plus supporter de rester dans ma poitrine.*

*Deux tercets de vers hendécasyllabes.
Rimes et schéma métrique : a a b / c c b*

and easily betray.

*I love two beautiful eyes,
good looks please me,
but I cannot long remain
a faithful lover.*

*Womenfolk, take heed
of this warning,
and do not then complain
if I should leave you.*

*Three quatrains of seven-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b b c / d e e c l / f g g c*

VI

*Already near the end of its suffering,
pouring forth sighs, this soul flees
to the pleasant face of its dear beloved.*

*Words on their lips become confused
and the heart that throbs with a thousand affections
can hardly bear to remain in my breast.*

*Two triplets of hendecasyllabic lines.
Rhymes and metrical scheme : a a b / c c b*

SIX ARIETAS

for soprano and guitar ; manuscript in the Noseda Collection, Library of Milan Conservatory

LOVE OF FIFTEEN YEARS

*Like the sun at noon
is my sweethearth amongst the nymphs :
compared to this one or that
she is second to none.*

content. The poetic text often has a strophic structure that is not perfectly symmetrical (strophes of different lengths, an alternation of lines that are metrically different). Even the rhyme is not completely regular, but often comprises insertions of blank verse and assonances. These precautions reduce phonic redundancy, which, without them, might, with the symmetry of the melodic structure and the sequence of cadences, seem too predictable.

The most commonly used musical form in Giuliani's cavatinas and ariettas is the da capo aria. The pattern is A B A Coda. For the first section (A), the textual material of the first available strophe is used. For section B the text of the remaining strophe or strophes is used. The coda uses textual repetitions of the whole of the first strophe or the last lines. All the cavatinas follow this pattern. In the ariettas, on the other hand, we find three arias which are roughly in two parts (I, V and VI), with quite a complex structure. 'Cupid, why do you kindle?' is a miniature for chamber music, a miniature — and an effective one at that — of the cavatina we find in operas, with its two sections, 'Andantino' and 'Andante mosso', corresponding to the two strophes. Ferdinando Carulli's compositions, one with 'da capo', one in two parts and four strophes as in a 'canzonetta', are fine examples of the formal possibilities of small-scale arias.

As for harmony, in the da capo arias the second section is often in the dominant key or the relative major mode and is richer in modulations than the first section. The coda is generally a sequence of authentic and final cadences. Where melody is concerned, the first section is repeated almost without variations, but it is nearly always rewritten, in order to clearly present both the link with the previous section — which sometimes uses a very short bridge obtained by the introduction of few words or exclamations — and the link with the coda. The most commonly used ornaments are 'appoggiature' and 'gruppetti'. More difficult ornaments (scales, arpeggios) are not very frequent and are in any case reserved for the more complex arias with wider vocal extension.

The 'da capo' form — the middle section of which is a trio — is used in solo instrumental chamber music with similar intentions from the point of view of composition and with very good expressive results. The three Waltzes from Mauro Giuliani's opus 57 for solo guitar provide a very significant example, full of charm.

In these compositions for voice and guitar, the presence of the instrument is limited normally to the execution of chords and arpeggios after the fashion of an Alberti bass, leaving the voice the role of absolute protagonist. From time to time short instrumental motifs divide the sections amongst themselves, by introducing or concluding the pieces, sometimes delicately alluding to a possible reduction for orchestra, as in 'Cupid, why do you kindle?'. However, even in the general economy of means and effects, the instrumental accompaniment plays an important role, in relation to the voice, as interlocutor and support.

Giuliana MONTANARI
Translation : Mary PARDOE

(1) FERDINANDO CARULLI

(b Naples, 1770; d Paris, 1841), cellist and self-taught guitarist. From 1808 onwards, he toured successfully outside Italy and settled in Paris. He wrote a method for the guitar which is recognized even today in the teaching of the instrument. He composed many works for solo guitar and for guitar and orchestra. His son Gustave (b Livorno, 1801; d Boulogne-sur-Mer, 1876) taught singing at the Paris Conservatoire until 1845.

(2) MAURO GIULIANI

(b Bisceglie, nr. Bari, 1781; d Naples, 1829), guitar virtuoso, friend of Rossini and Paganini, settled in Vienna in 1806, was a concert artist, teacher and composer. In 1814, he became a 'virtuoso onorario di camera' to Empress Marie-Louise. He returned to Italy in 1819, living first in Rome and then in Naples, where he was patronised by the King of Naples and of the Two Sicilies. His son Michel (b Barletta, 1801; d Paris, 1867) became a noted

*Quindici anni ad essa intorno
spunton oggi appunto i vanni
e un amor di quindici anni
è la mia felicità.*

*Gia tra i vezzi lusingheri
comparison su'l bel viso
l'eloquenza del sorriso,
la malizia del rossor.
I più amabili piaceri
non con lei non sono inganni,
e un amor di quindici anni
è l'estratto dell'amor.*

*Quindici anni che formaro
la mia diva così bella :
onde linda e questa è quella
freme d'ira e di rossor.
Quindici anni, ah, per pietade
sospenderò il corso ai vanni,
che se passa i quindici anni
troppo insipido è l'amor.*

Tre strofe formate da due quartine settenari.
Rime e schema metrico della strofa : a b c / a d d c

(18) IN PLACIDO RIPOSO

*In placido riposo
men stava io poverina,
né conoscea, meschina,
che cosa fusse amor.*

*Di Venere il figliolo
in me introdusse il dardo ;
mi fe fissar lo sguardo
in te che sei il mio ben.*

Due quartine di settenari.
Rime e schema strofico : a b b c / a 1 d d e

*Ses quinze ans sont autour d'elle
et aujourd'hui justement poussent les ailes
et un amour de quinze ans
c'est mon bonheur.*

*Déjà entre ses autres beaultés
paraissent sur son beau visage
les sourires parlants
les rouges malicieuses.
Les plaisirs les plus aimables
avec elle ne sont pas trompeurs,
et un amour de quinze ans
est l'essentiel de l'amour.*

*Ce sont ses quinze ans qui on fait
ma déesse si belle :
c'est pourquoi, toutes les autres, celle-ci comme celle-là,
pourtant jolies, trempent et rougissent de rage.
Quinze ans, ah par pitié
arrêtez l'envol de ses ailes
car s'il va au delà de quinze ans,
l'amour devient par trop insipide.*

Trois strophes formées de deux quatrains de vers de sept syllabes.
Rimes et schéma métrique de la strophe : a b b c / a d d c

AU REPOS ET DANS LE CALME

*Au repos et dans le calme
j'étais, moi, pauvrette,
et je ne connaissais pas, moi malheureuse,
ce qu'est l'amour.*

*Le fils de Vénus
m'a percée de sa flèche :
et a fixé mon regard
sur toi, mon bien-aimé.*

Deux quatrains de vers de sept syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b b c / a 1 d d e

*Her fifteen years about her
and this very day her wings begin to grow,
and a love of fifteen years
is my delight.*

*Already 'mongst her flattering charms,
meaningful smiles,
mischievous flushes
appear upon her lovely face.
The sweetest pleasures
with her are not illusions,
and a love of fifteen years
is the very best of love.*

*Fifteen years that have made
my goddess so beautiful :
which is why all the others, this one or that,
however pretty, tremble and flush with rage.
Fifteen years, ah, for pity's sake,
stop the course of her wings,
for beyond fifteen years
love grows too insipid.*

Three verses, each composed of two quatrains of seven-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme of each verse : abbc/adc

IN PEACEFUL REPOSE

*In peaceful repose
was I, alas,
and knew not, poor soul,
the meaning of love.*

*Venus's son
has pierced me with his arrow
and has made me turn my eyes
to you, my beloved.*

Two quatrains of seven-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b b c / a 1 d d e

'professeur de chant', succeeding Manuel Garcia at the Paris Conservatoire.

⁽³⁾ F. Galeazzi, Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino, Rome 1791-96. For this and the following authors, see Vergilio Bernardoni, 'La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)', in Acta Musicologica, LXII, part 5, 1990 (January-April).

⁽⁴⁾ B. Asioli, Il maestro di composizione ossia Seguito del Trattato di armonia, Milan, undated, but 1836.

⁽⁵⁾ C. Gervasoni, La scuola della musica in tre parti divisa, Piacenza, 1800.

The instruments used for this recording, made by Enrico Rocca, belong to the finest tradition of 19th century Genoese instrument-making. Their tone and timbre are very different from those of the modern guitar, for the first three strings are made of gut and the bass strings are over wound with silver.

Compared to modern instruments, the sound is not so full, not so homogeneous; the sound, particularly that produced by the bass strings, is more frail.



«L'essenza poetica della musica "linguaggio dell'anima", la libera voce dell'anima nel campo della musica, è soltanto la melodia : essa effonde in suoni l'intima gioia e il dolore dell'animo e in questa effusione si innalza, mitigandoli, al di sopra della forza della natura che è il sentimento, in quanto trasforma la commozione interna in una percezione di essa, in un libero indulgere in se stessi e proprio con ciò libera il cuore dal peso delle gioie e dei dolori.»

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL

I repertorio vocale italiano da camera del primo Ottocento, che qui è rappresentato da opere di Ferdinando Carulli⁽¹⁾ e Mauro Giuliani⁽²⁾, ha svolto in Europa, soprattutto durante la prima metà del XIX secolo, una importante funzione nell'ambito del concerto privato.

Mentre il concerto pubblico è abbondantemente documentato da fonti come articoli di giornali e riviste e saggi coevi, l'importanza storica del concerto privato — attraverso il quale nientemeno che Beethoven costruì la propria fortuna — è stata spesso sottovalutata dalla storiografia musicale, forse proprio a causa della relativa scarsità di documenti, legata alla natura stessa del genere di performance. Tuttavia è lecito chiedersi se, fino alla metà dell'Ottocento, sia stato il concerto privato, piuttosto che quello pubblico, l'istanza decisiva dalla quale scaturivano gli indirizzi estetico-musicali e storicamente determinanti.

Al concerto privato, a differenza di quello pubblico a pagamento, si doveva essere invitati. Dal concerto aristocratico, con musicisti professionisti che percepiscono un onorario, alla musica "di famiglia" (Hausmusik) borghese, con esecuzioni di dilettanti — membri della famiglia ed amici, con o senza pubblico —, le sue forme sono molteplici. Queste varianti sono strettamente connesse, poiché esistevano molteplici relazioni tra pubblico ed esecutori, tra professionisti e dilettanti : gli stessi

19 PER QUESTE CALDE LACRIME

Per queste calde lacrime,
per questo pianto mio,
il giuro, idolo mio,
eterna la mia fè.

Lo sai tu ben per prova
se hai di che temere :
la sede del piacere
solo ritrovo in te.

Due quartine di settenari.
Rime e schema metrico : a b b c / d e e c

20 IL GIURAMENTO SVANITO

Sopra una candida foglia di rosa,
sdegnata Cloride scrisse così :
"Semprester rigida, sempre crudele,
giuro a quel perfido che mi tradi".

Queste terribili parole appena
sdegnata Cloride scriver fini,
che un dolce zeffiro il giuramento
a quella candida foglia rapi !

Due quatrine di endecasillabi
(con cesura che li divide in due quinari,
il primo sdrucciolato).
Rime e schema metrico : a b c b / d b e b

21 CANZONCINA

Si ride amore
d'un cor sanato,
che ritornato
in libertà,
sa che allo sguardo
d'altro bel volto
ne lacci avvolto
ognor sarà.

POUR CES CHAUDES LARMES

Pour ces chaudes larmes,
pour ces miens pleurs,
je t'jure, ô mon idole,
une foi éternelle.

Tu sais bien, par expérience,
si tu dois ou non craindre :
je retrouve en toi seulement
le siège de tout plaisir.

Deux quatrains de vers de sept syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b b c / d e e c

LE SERMENT DISPARU

Sur un pétale blanc de rose
Cloride fâchée écrit :
"Je jure d'être toujours dure et cruelle
pour ce perfide qui m'a trahi".

Cloride, fâchée, avait tout juste
terminé d'écrire ces mots terribles
qu'un doux zéphyr emporta
le pétale blanc et son serment !

Deux quatrains d'hendécasyllabes
(avec césure qui les divise en deux vers de cinq syllabes,
les deux dernières syllabes sont brèves).
Rimes et schéma métrique : a b c b / d b e b

CHANSONNETTE

On rit, amour,
d'un cœur guéri
qui, à nouveau
libre
sait qu'il sera
de nouveau enserré
dans les liens des regards
d'un autre joli visage.

THROUGH THESE HOT TEARS

Through these hot tears,
through this my weeping,
I swear to you, oh my idol,
eternal faith.

You know well by experience
whether you should fear or not :
I find in you alone
the seat of all pleasure.

Two quatrains of seven-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b b c / d e e c

THE VANISHED OATH

On a snow-white rose petal,
Cloride in anger wrote :
"Ever harsh and cruel shall I be, I swear,
towards the false-hearted one who betrayed me".

Hardly had angry Cloride
finished writing those terrible words
than a gentle zephyr carried away
the white petal and her oath !

Two quatrains of hendecasyllabic lines
(with caesura which divides them into two lines of five syllables ; the last two syllables of the first line are short).
Rhymes and metrical scheme : a b c b / d b e b

DITTY

We laugh, love,
with a heart that is cured,
and which, free
once more,
knows that, at a glance
from another pretty face,
it will once more be
entangled in the snare.

personaggi potevano operare in entrambi i ruoli e i "dilettanti" si distinguevano non in virtù di una minore abilità musicale ma perché la loro posizione economica e sociale li affrancava dalla necessità di dovere ricavare un guadagno dall'attività musicale stessa.

Uno degli aspetti emergenti della storiografia più recente è il ripristino del cantabile come categoria "centrale" ed un più attivo interesse per la musica vocale non operistica (arie da camera, cantate, oratori), che tanta parte ha avuto nella vita musicale ottocentesca, rispetto ad una storiografia tradizionale orientata, sul piano dell'estetica e della tecnica compositiva, prevalentemente e talvolta unilateralmente, verso i "tipi ideali" — la tecnica sinfonica dello sviluppo (Beethoven), il Lied (Schubert) e il melodramma (Wagner).

Come sintetizza Carl Dahlhaus (1980), alla costellazione : estetica formale, accentuazione del concetto di tema e primato della musica strumentale si oppone un complesso costituito dall'estetica del sentimento, dalla centralità del concetto di melodia e dalla prevalenza della musica vocale, dando luogo a concezioni estetiche divergenti. Da un lato, un romanticismo esoterico che vede nella musica assoluta, strumentale, la quintessenza dell'arte, e si fonda su una metafisica che rinvia alla teoria del "sublime" di Burke e Kant ; dall'altro, in netta contrapposizione o sotto forme di compromesso o di fusione, una sensibilità che risale all'estetica illuministica del sentimento, che cerca nella musica la "comozione". Il contrasto tra queste visioni estetiche raggiunge la massima intensità in alcuni autori, come Wackenroder (dal punto di vista filosofico-letterario) quando afferma che la sensibilità usa la musica come mezzo per racimolare sentimenti smarriti nella vita e accordare loro quel posto che il viver quotidiano loro rifiuta, o Schumann (dal punto di vista più strettamente musicale), che liquida il concetto italiano di melodia come "grido di battaglia dei dilettanti".

Ma l'estetica settecentesca del sentimento, un'estetica che può essere considerata specificamente

borghese, non è affatto bandita, ma coesiste e funziona da supporto ideologico alla composizione vocale e melodica.

Si può addirittura parlare di una rivalutazione della melodia da parte dei teorici della musica nel periodo classico. Tra altri, Galeazzi⁽³⁾, dichiara di volere ripristinare la melodia "nella sua antica dignità", e "farne una meravigliosa unione con l'Armonia, in modo che questa sia però soltanto parte accessoria, e serva solo ad accompagnare, e dar maggior risalto a' vezzi, ed all'espressione della melodia, che formar deve sempre la parte principale".

L'attenzione viene rivolta soprattutto allo studio della fraseologia, con l'intento di fissare archetipi compositivi strutturati secondo criteri di regolarità nell'organizzazione : articolazione nitida del periodo musicale, giusta separazione tra le frasi, possibilità di variare l'ordine delle frasi e permutarne gli elementi, struttura armonica elementare.

Per Galeazzi, la melodia coincide con l'intera estensione della composizione musicale, concezione ampia dalla quale risulta che esiste un livello di successione dei periodi, ed un livello armonico che organizza l'interno dei periodi e la loro concatenazione in un "discorso" unitario. L'armonia fornisce la struttura portante della melodia. Anche altri autori, come Ascoli⁽⁴⁾, studiano il rapporto tra la struttura del verso, il movimento melodico ed il movimento armonico.

Questo ed altri autori contemporanei indirizzano la teoria della composizione prevalentemente verso il genere vocale. Secondo Gervasoni⁽⁵⁾ l'imitazione poetica, il "dipingere e rinforzar l'espressione" della poesia, rappresenta il compito precipuo del linguaggio musicale ; in quest'ottica l'accento oratorio "forma la Musica naturale della parola", "il sistema delle intonazioni e delle inflessioni che in qualunque linguaggio distinguono tutte le affezioni e i movimenti dell'anima che ragiona".

Il senso della forma risiede dunque non nello sviluppo di un tema dato, ma nella presentazione stessa

Una blondina
di bel sembiante
mi rese amante,
poi m'ingannò.
Ma quando morta
fu la speranza,
la mia costanza
l'abbandonò.

A terzo specchio
che la consiglia
giusto somiglia
di quella il cor.
Prende l'aspetto
d'ognun che viene,
poi non rifiene
che il suo color.

Se chiedo pace,
pupille alliere,
siate guerriere,
ma non con me.
Suole o chi cede
al suo valore
il vincitore
usar mercè.

Quattro ottave di quinari.
Rime e schema metrico : a b b c / d e e c

22 IL TRADIMENTO

Guardomi pur sincero,
svolani, o Fille, il core,
dimmi se un nuovo amore
ti fe di me scordar.
Sprezzami pure, infida,
squarciami il cor nel seno,
ma poi non dimi almeno
ch'io sono un infedel.

Une blondinette
de jolie apparence
m'a rendu amoureuse
et m'a trompé.
Mais une fois mort
l'espoir,
ma constance
l'abandonna.

Son cœur
ressemble à
son lisse miroir
où elle se regarde.
Il prend le visage
de celui qui arrive,
ensuite il ne garde
que sa couleur.

Si je demande la paix,
ô fières prunelles,
soyez guerrieres
mais point avec moi.
Il est d'usage que
le vainqueur épargne
celui qui cède
à sa valeur.

Quatre huitains de vers de cinq syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b b c / d e e c

LA TRAHISON

Regarde-moi sincèrement,
ouvre-moi ton cœur, ô Phyllis.
Dis-moi si pour un nouvel amour
tu m'as oublié.
Méprise-moi, infidèle,
déchire-moi le cœur dans la poitrine,
mais tout au moins ne me dis pas
que je ne suis pas fidèle.

A fine-looking
fair-haired girl
made me fond
then deceived me.
But when hope
was dead,
my constancy
abandoned her.

Her heart
is just like
the clear mirror
into which she gazes.
It takes on the appearance
of each one who comes,
then keeps
only his colour.

If I ask for peace,
oh proud eyes,
be hostile,
but not with me.
It is customary
for the victor to spare
him who yields
to his valour.

Four octaves of five-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b b c / d e e c

THE BETRAYAL

Look at me sincerely,
open your heart to me, oh Phyllis,
tell me if for a new love
you have forgotten me.
Scorn me, treacherous maiden,
tear my heart within my breast,
but say not at least
that I am unfaithful.

della melodia. L'idea melodica non punta, come il tema, sulle proprie future trasformazioni ed implicazioni : essa esprime l'attimo emergente, un presente intenso, e nelle imitazioni e ripetizioni si realizza il desiderio di trattenere quell'attimo fuggente. Dal punto di vista del procedimento tecnico e compositivo, la possibilità di dire continuamente cose nuove senza che il filo melodico si spezzi si basa sulla struttura armonica, il cui carattere essenziale è un ben calcolato differimento dell'effetto prodotto dall'accordo di dominante : il rinvio di una chiara cadenza di dominante attraverso un gioco continuo di giri cadenziali incompleti e provvisori, cui il cantabile deve quel suo "apparire qualcosa di noto". Da questa dialettica di cadenze accennate e sospese risulta l'equilibrio fluttuante tra la semplicità dei particolari e l'ampio respiro del tutto, un equilibrio sottile tra simmetria e irregolarità che presta alla melodia quella naturalezza della grande linea ammirata da Verdi a proposito di Bellini.

* * *

L'argomento poetico delle arie di questa raccolta è, come accade prevalentemente nella produzione lirica del genere, l'amore, l'amore felice e quello infelice, la trepidazione dell'attesa, la dichiarazione appassionata, il timore del rifiuto, la nostalgia dell'essere amato, la speranza, la disperazione e infine anche l'amore infedele e cinico.

I versi più frequenti sono quelli di media lunghezza : senari, settenari ed ottornari, ma troviamo anche versi quinari ed endecasillabi. Rari i versi di misura inferiore ; del tutto assenti i versi più lunghi. La misura media del verso è preferita a causa della compattezza ; essa consente al compositore di costruire frasi musicali di un verso o frasi musicali più lunghe composte da due versi — procedimento spesso impiegato all'interno dello stesso brano — e consente anche, in cadenza, la ripetizione di una sola parte del verso, generalmente la più

significativa dal punto di vista del contenuto. Il testo poetico spesso ha una struttura strofica non perfettamente simmetrica (strofe di lunghezza disuguale, alternanza di versi di diverso metro) ; anche la rima non osserva una completa regolarità, ma si hanno frequenti introduzioni di versi sciolti e di assonanze. Questi accorgimenti servono a ridurre la ridondanza fonica che altrimenti, assieme alla simmetria della costruzione melodica e della sequenza delle cadenze, risulterebbe eccessivamente prevedibile.

La forma musicale prevalente nelle cavatine e ariette di Giuliani è l'aria col da capo, dallo schema A B A Coda, dove per la prima sezione A viene impiegato il materiale testuale della prima strofa a disposizione ; per la sezione B il testo della strofa o delle strofe rimanenti. La coda si serve di ripetizioni testuali di tutta o dei soli versi finali della prima strofa. Tutte le cavatine osservano questo schema. Tra le ariette, invece, troviamo tre arie grosso modo bipartite (I, V e VI), dalla struttura piuttosto complessa. "Amor, perché m'accendi" è una riuscita minatura da camera della cavatina operistica, con le sue due sezioni "Andantino" e "Andante mosso", corrispondenti alle due strofe. Le composizioni di Ferdinando Carulli, una col da capo, una bipartita e quattro strofiche a "canzonetta" costituiscono felici esempi delle possibilità formali dell'aria di breve respiro.

Nelle arie col da capo, dal punto di vista armonico, la seconda sezione si svolge spesso nella tonalità della dominante o del relativo maggiore e presenta una maggiore ricchezza di modulazioni rispetto alla prima sezione. La coda è in generale un susseguirsi di cadenze autentiche e finali. Dal punto di vista melodico, la prima sezione si ripete pressoché invariata, ma viene quasi sempre riscritta, al fine di presentare con chiarezza sia il raccordo con la sezione precedente, che talvolta si serve di un breve ponte ottenuto mediante all'introduzione di poche parole o esclamazioni, sia il raccordo con la coda. Gli abbellimenti più utilizzati sono le appoggiature ed i gruppetti ; le ornamentazioni più impegnative (scale,

*Ricordali che assisa
al margine d'un fonte
un di can fielo fronte
così dicesti a me :
"L'anima mia tu sei,
l'idolo mio diletto :
quel cor ch'io serbo in petto,
lo serbo sol per te".*

*Oh quante volte e quante
che il Ciel turbato e nero
che il verno il più severo
stava per minacciare,
solo lasciai l'ovile,
solo lasciai l'armento,
e fra le nevi e il vento
ti venni a ritrovar.*

*Ti lascio al fine in pace,
anima ingrata : addio,
ti prego, il nome mio
se puoi non nominar.
Posso nel nuovo amore,
posso trovare un core
perfido ingannatore,
ché l'abbia a compensar.*

*Quattro ottave di setteneri.
Rime e schema metrico : a b b c / d e e c*

* Gli indici inferiori indicano le assonanze

*Souviens-toi qu'assise
sur le bord d'une fontaine
un jour, heureuse
tu m'as dit :
"Tu es mon âme,
l'idole que j'adore :
ce cœur que je garde dans ma poitrine
je le garde uniquement pour toi".*

*Ô combien de fois
lorsque le Ciel était troublé et noir
et que l'hiver le plus dur
menaçait,
j'ai laissé seule la bergerie
j'ai laissé seul le troupeau
et dans la neige et le vent
je suis venu te voir.*

*Je te laisse finalement en paix,
ô âme ingrate : adieu,
je t'en prie, si tu le peux
ne prononce pas mon nom.
Puisses-tu trouver
chez ton nouvel amant
un cœur perfide et trompeur
qui saura te récompenser.*

*Quatre huitains de vers de sept syllabes.
Rimes et schéma métrique : a b b c / d e e c*

* Les indices inférieurs indiquent l'assonance

Traduit de l'italien par Marie-Laure BARDINET

*Remember how,
seated one day
on a fountain's brink,
gladly you did say to me :
"You are my soul,
my beloved idol :
this heart I keep within my breast
I keep for you alone".*

*Oh how many times,
when the sky was clouded and dark,
with the severest of winters
approaching,
did I leave the sheep-fold,
did I leave the flock
and come to see you
through snow and wind?*

*I shall leave you at last in peace,
ungrateful soul : farewell.
I pray you, if you can,
not to mention my name.
May you find
in your new lover
a perfidious, deceitful heart
as your reward.*

*Four octaves of seven-syllable lines.
Rhymes and metrical scheme : a b b c / d e e c*

* Figures below the line indicate assonance

Translation : Mary PARDOE

arpeggi) vengono usate con parsimonia e comunque riservate allearie più complesse e di maggiore estensione vocale.

La forma col da capo — un trio come sezione intermedia — è usata con analoghi intenti compositivi e risultati espressivi nella musica strumentale solistica da camera, della quale i tre Valzer dell'op. 57 di Mauro Giuliani per chitarra sola ci offrono un esempio tanto pieno di fascino quanto rappresentativo.

In queste composizioni per voce e chitarra, la presenza strumentale si limita di norma all'esecuzione di accordi ed arpeggi alla maniera del basso albertino, lasciando alla voce il ruolo di protagonista assoluta. Di rado brevi motivi strumentali dividono le sezioni tra loro, introducono o concludono i brani, talvolta alludendo delicatamente ad una possibile riduzione orchestrale, come in "Amor, perché m'accendi". Pur nella generale semplicità di mezzi ed effetti, l'accompagnamento strumentale mantiene una importante funzione interlocutoria e di sostegno rispetto alla voce.

Giuliana MONTANARI

(*) FERDINANDO CARULLI

(Napoli, 1770 ; Parigi, 1841), violincellista e chitarrista autodidatta, dal 1808 inizia fortunate tournée all'estero, stabilendosi successivamente a Parigi. Scrive un metodo per chitarra, ancora oggi di grande importanza per la didattica dello strumento, e compone numerose opere per chitarra solistica e con orchestra. Il figlio Gustavo (Livorno, 1801 ; Bologne sur Mer, 1876) insegnava canto al Conservatorio di Parigi fino al 1845.

(*) MAURO GIULIANI

(Bisceglie, 1781 ; Napoli, 1829), chitarrista virtuoso, amico di Rossini e di Paganini, dal 1806 opera a Vienna, come concertista, didatta e compositore. Nel 1814 diventa "Virtuoso onorario di Camera" dell'Imperatrice Maria Luigia. Ritorna in Italia nel 1819, prima a Roma, poi a Napoli sotto il patrocinio del Re di Napoli e delle Due Sicilie. Il figlio Michele diventa un famoso didatta di canto e succede a Manuel Garcia al Conservatorio di Parigi.

(3) F. Galeazzi, Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino, Roma, 1971 - 96, cfr. per quest'Autore ed i seggi, Bernardoni, Virgilio, "La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)", Acta Musicologica, LXII, fasc. 5, 1990 (gennaio-aprile)

(4) B. Ascoli, Il maestro di composizione ossia Seguito del Trattato di armonia, Milano, s.d., ma 1836

(5) C. Gervasoni, La scuola della musica in tre parti divisa, Piacenza, 1800

Gli strumenti impiegati in questa registrazione, d'opera di Enrico Rocca, appartengono alla migliore tradizione liutaria genovese dell' '800. Incordati in budello nelle prime tre corde con i bassi rivestiti in argento presentano caratteristiche foniche e timbriche completamente diverse da quelle della chitarra moderna. È evidente, rispetto a quest'ultima, una minore pienezza ed omogeneità fonica ed una sonorità più esile, in particolare nei bassi. Questa diversificazione timbrica dei registri (caratteristica anche del fortepiano) unita ad una particolare ed aerea qualità del colore del suono testimoniano le peculiarità dell'estetica chitarristica del primo '800.

BIBLIOGRAPHIE

BERNARDONI, Virgilio

1990 — "La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)", Acta Musicologica, LXII, part 5 (gennaio - aprile / janvier - avril / January - April).

DAHLHAUS, Carl

1980 — Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. (Trad. ita. di / Traduction italienne de / Italian translation by Laura Dallapiccola, La musica dell'Ottocento, Scandici, Firenze / Florence, La Nuova Italia Editrice, 1990).

HIPPmann, F.

1973-75 — "Der italienische Vers und des musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts", Analecta Musicologica, trad. ita. riveduta / traduction italienne révisée / revised Italian translation, Versification italienne et ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opere italiane dell'Ottocento, Naples 1986, pp. 234-252.

HECK, Thomas F.

1970 — The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna. Reflected on the Career and Composition of Mauro Giuliani, 2 voll., diss. / 2 vol., Thèse / 2 vols., Thesis, / New Haven, Conn.

BIOGRAPHIE

MAURIZIA BARAZZONI

Diplomata con il massimo dei voti al Conservatorio "Martini" di Bologna, è una delle più apprezzate interpreti del repertorio barocco italiano. La sua attività concertistica si svolge in Europa e negli Stati Uniti interpretando parti principali del repertorio operistico ed esibendosi in recital con varie formazioni cameristiche e con orchestra. Il suo repertorio spazia dalla monodia secentesca sino alle arie accademiche del primo 'ottocento. Vincitrice del Concorso "Recitar cantando", ha al suo attivo alcuni saggi musicologici che rivelano un'intensa attività di ricerca accanto all'attività artistica. Ha svolto inoltre attività didattico insegnando canto ai Corsi Internazionali di Urbino insieme a Nigel Rogers. Ha al suo attivo numerose registrazioni discografiche fra le quali ricordiamo la recente integrale delle *Nuove musiche* di Giulio Caccini.

Diplômée du Conservatoire Martini de Bologne à l'unanimité du jury, Maurizia Barazzoni est l'une des interprètes les plus estimées du répertoire baroque italien. Son activité s'étend à l'Europe et aux États-Unis, que ce soit en formation de chambre ou avec orchestre ou encore dans des

rôles principaux d'opéras. Son répertoire va de la monodie du 17^e siècle aux airs académiques du début du 19^e siècle. Lauréate du concours "Recitar cantando", elle a à son actif quelques essais musicologiques qui révèlent son approfondissement dans la recherche musicale. Elle a enseigné le chant avec Nigel Rogers aux Cours Internationaux de Urbino. Elle a enregistré plusieurs disques dont la première intégrale, encore jamais réalisée, des Madrigaux et Arias, *Nuove musiche*, de Giulio Caccini.

The jury was unanimous in awarding Maurizia Barazzoni first prize on her graduation from the Martini Conservatory in Bologna. She is one of the most highly-value interpreters of Italian baroque music. Her activities, whether in chamber ensembles, with orchestra or in major operatic roles, take her all over Europe and to the United States. Her repertoire stretches from the 17th-century monody to the academic arias of the early 19th century. She is winner of the 'Recitar cantando' competition and has written several musicological essays, showing her keen interest in musical research. She has taught singing with Nigel Rogers at the International Courses in Urbino and has made several recordings, including the first ever complete Madrigals and Arias of Giulio Caccini (*Nuove musiche*).

SANDRO VOLTA

Musicista eclettico percorre la tripla attività di solista, accompagnatore e direttore. Suona diversi strumenti a corda pizzicata (liuto, fiورба, chitarra alla spagnola) avvalendosi spesso di interessanti strumenti storici. Accanto all'attività concertistica, che lo vede fra i più originali artefici del repertorio barocco, tiene alcune "master classes" (Pamparato, Ravello, Trivero, Zurigo, Budapest ecc.). Ha suonato nelle maggiori capitali europee e negli Stati Uniti ed è attivo nell'ambito discografico. La sua recente interpretazione delle *Toccate* di Giovanni Girolamo Kapsberger ha ottenuto il "Grand Prix de l'Académie Charles Cros" 1994.

Musicien éclectique, Sandro Volta déploie une activité de