

English / Français / Italiano / Text / Tracklist



## The Mandolin in France

Paul Sparks

Although the origins of the mandolin are undeniably Italian, France has played a major role in its history, development, and repertoire over the past three centuries. This recording is a celebration of that relationship, centred on music that was composed – or arranged – for the mandolin in France during the late nineteenth century, an era when the popularity of the instrument was so great that it was often described as a “mania”.

Mandolins resembling small high-pitched lutes (usually tuned in fourths and thirds, with strings fixed to a glued bridge, and music mostly written in tablature) have been played in Italy and throughout Europe since the sixteenth century. However, it was the creation of the fifth-tuned Neapolitan mandolin in the 1740s (probably by members of the celebrated Vinaccia family of luthiers in Naples) that first brought the instrument firmly into the musical mainstream. With its four pairs of gut and brass strings tuned in fifths like a violin (g – g – d' – d' – a' – a' – e" – e"), and its music now written in modern staff notation, this new type of mandolin was much more readily comprehensible to non-specialist musicians than earlier types. It was louder too, and this new design soon became popular throughout Europe, above all in France, where it was introduced during the second half of the eighteenth century by travelling Italian players.

Amongst these were Signor Leoné de Naples, Giovanni Battista Gervasio, and Giovanni Cifolelli, all of whom performed on the mandolin at the *Concert Spirituel*, an important

■ 2

**Paul Sparks** studied music at the University of Sussex, mandolin with Hugo d'Alton, and lute with Robert Spencer. During the 1980s, he worked as a mandolinist and guitarist with several British orchestras, gave recitals of mandolin and guitar music on BBC Radio 3, and completed his PhD thesis – *A History of the Neapolitan Mandoline from its Origins until the early Nineteenth Century* (City University, 1989). He has written three books for Oxford University Press – *The Early Mandolin* (1989, with James Tyler), *The Classical Mandolin* (1995), and *The Guitar and its Music* (2002, with Tyler) – and has been a writer and production executive for numerous BBC television music documentaries.

series of public concerts held in the Tuileries Palace in Paris. As well as giving concerts, these players (and many others) taught the instrument to members of the aristocracy, their pupils including the Duc de Chartres and Madame de Pompadour. About 85 volumes of mandolin music were published in Paris between 1760 and 1785, and at least five musicians published a *méthode de mandoline*, the most widely known author being Michel Corrette, who published his *Nouvelle méthode* in 1772.

The Revolution and ensuing social unrest caused most of these Italian musicians to leave France by the early 1790s, and with their departure, the mandolin fell out of fashion in Paris. Indeed, by the early decades of the nineteenth century, the instrument had largely been forgotten in France, so much so that Hector Berlioz lamented in his 1843 treatise on orchestration that “the mandolin today is so neglected that in the theatres where *Don Giovanni* is staged, it is always a problem to execute the Serenade... it has become allowable almost everywhere, even at the Opéra (the last place in the world where one should take such a liberty) to play the mandolin part on pizzicato violins or on guitar.”

However, while Berlioz was lamenting this decline, the mandolin was being reborn in Naples, in ways that would soon lead to renewed popularity in France. Around 1835, the luthier Pasquale Vinaccia redesigned the mandolin, extending the fingerboard, replacing gut and brass strings with newly-developed high-tension steel, and deepening the bowl, thus creating a more powerful and brilliant sound. Played with a tortoiseshell plectrum, this improved mandolin could also sustain continuous melodies, by use of the tremolo technique (the rapid reiteration of up and down strokes on a single note), thereby giving it *cantabile* possibilities usually unavailable to plucked instruments.

In Italy, mandolins of all kinds had traditionally been humble instruments, but following the unification of the country in 1861, many educated Italians sought symbols of collective national identity. The Neapolitan mandolin, which had hitherto been regarded as a folk instrument by most Italian concert musicians, now came to be seen as an authentically Italian voice, and the instrument was soon being studied seriously by the middle classes and the aristocracy, with even Queen Margherita becoming an expert player (her teachers including the Roman mandolinist Costantino Bertucci). The guitar had remained a favourite instrument for vocal accompaniment amongst all levels of Italian society throughout the nineteenth century, and now large groups of guitarists and mandolinists began coming together to make music, in what were known as *circoli mandolinisti* (mandolin orchestras).

The author Amerigo Parrini later recalled: "I do not think I exaggerate by saying that [c. 1880] Florence seemed taken by acute mandolin mania, which spared very few people. Playing-by-ear people, musicians, men and women, stern old people and carefree youth, hairdressers and magistrates, milliners and noble ladies, scholars and illiterates, all were bitten by the plucking bug."

A renewed (and steadily increasing) awareness of the mandolin in France can be detected from the late 1850s onwards. Georges Bizet included the instrument in his 1859 comic opera *Don Procopio*, Paul Verlaine frequently referenced the mandolin in his poetry during the 1860s, and Émile Paladilhe published a song *Mandolinata (souvenir de Rome)* in 1869, celebrating the instrument's role in the nocturnal serenade. This was also an era when Italian grand opera was at the centre of high culture, while Neapolitan songs (such as "Santa Lucia" and "Funiculì, Funiculà") became popular amongst all levels of society, and all things Italian were very much in fashion. But it was during the great Paris Exhibition of 1878 that the mandolin began to achieve mass popularity in France, soon far eclipsing the fashionable status it had briefly enjoyed a century previously.

■ 4

The Palais de Trocadéro was built especially for this exhibition, and it offered a showcase for musicians to perform to the international public who had gathered in Paris. Several of the new generation of Italian mandolinists were tempted to travel there, and they organised their own concerts in the hall. Bertucci brought a mandolin orchestra there from Rome, while a leading Neapolitan teacher and performer Giuseppe Silvestri played in the Palais in September, and won the admiration of the critic of *L'Art musical*: "M. Silvestri had chosen, for his Sunday concert, some of the most beautiful pages of the Italian masters; fantasias on *Norma*, on *Lucrezia Borga*, on *La traviata*, Bellini, Donizetti, Verdi... he alternated these great pieces with three others of his own: a concert waltz entitled *Sport*... The audience was really under his spell, they cried 'Bravo!' during the performance of the six encore pieces, they applauded lengthily and noisily at the end. The concert over, the mandolinist was surrounded, congratulated, acclaimed."

We should also note the sensation caused at the 1878 exhibition by a group of bandurria (Spanish mandolin) and guitar players, the *Estudiantes Españoles* (later known as the *Estudiantina Española Fígaro*). This was a professional group that also achieved great success in London, New York, and Boston, by popularising on stage the Spanish tradition (in university towns such as Salamanca) of students dressing in national costume and roaming the

streets, performing popular songs with plucked instruments. Their concerts attracted enormous public attention, and made such an impression that, as amateur groups of mandolin and guitar players began to become popular in France from the 1880s onwards, they usually called themselves *Estudiantinas*, although the instruments being played were now Neapolitan mandolins, rather than Spanish bandurrias. A song composed by Camille Saint-Saens in 1890, entitled “*Guitares et Mandolines*” (included on this recording) vividly celebrates the Spanish influence on what was primarily an Italian phenomenon.

During the early 1880s, the mandolin’s renewed popularity in Paris was spearheaded by Silvestri, and also by Ferdinando De Cristofaro, a Neapolitan whose recitals from 1882 onwards were serious musical events, with Charles Gounod often providing his piano accompaniment. In his *Méthode de mandoline* (published in two volumes by Lemoine, Paris in 1884), De Cristofaro took a violinistic approach to mandolin technique, not only to left hand positions, but also to the right hand technique for the plectrum, which he likened to the violinist’s bow. This published method was already in its twelfth edition by the time of his premature death in 1890.

De Cristofaro’s method became influential in the training of a new generation of mandolinists, including Jean Pietrapertosa, who gave many concerts (often with other family members) throughout the 1880s and 1890s. *L’Art musical* reviewed a March 1885 recital in glowing terms: “In a concert given on Tuesday in the Salle Herz, we listened with a real satisfaction and applauded, like the rest of the audience, the Pietrapertosa mandolinists who displayed great talent in a fantasia on *Aida*: the scene with Amnérís in the third act and the final duo, performed on three mandolins accompanied by piano, produced a truly delicious and original effect.”

When Pietrapertosa published his own two-volume *Méthode de mandoline* in Paris in 1892, he felt able to state (in the preface) that the instrument was now finally gaining acceptance amongst the musical establishment: “The mandolin has risen enormously in public estimation in the last few years, owing to the virtuosi (amongst whose numbers they kindly include me) having fought valiantly in its favour, in public and professionally. The result of their efforts has been to establish the mandolin firmly in the illustrious family of solo instruments for either concert or drawing room. The result is now fully confirmed by the large number of pupils seeking counsel and lessons from masters of renown.” Several of Pietrapertosa’s arrangements are featured on this recording, including a *Séré-*

nade by Ruggero Leoncavallo, who in 1886 played piano to accompany Pietrapertosa.

Two pioneering French mandolinists in Paris at this time were Jules Cottin and his brother Alfred. After studying with the famous violinist Charles Dancla, and training for the Church, these brothers abandoned that life, and retrained as virtuoso performers on the mandolin and guitar respectively. They frequently performed in the best salons and concert halls and, when Jules published his *Célèbre méthode complète théorique et pratique de mandoline* in 1891, *L'Art musical* commented favourably: "The mandolin has been during the past few years one of the instruments favoured by lovers of picturesque music. Top-notch virtuosos, among whom we class the author of the method under discussion, have contributed a great deal to this renaissance. The result is an accepted fact nowadays: the mandolin has an open entry into concert halls and salons. It is also very popular, and the best teachers have many pupils."

Many of these performers were playing mandolins made in Naples, where it is estimated that more than a hundred family businesses were devoted entirely to the manufacture of mandolins by the 1890s. The best of these instruments (notably those made by the Vinaccia and Calace families) displayed fine craftsmanship, and most were exported, to satisfy the public demand for quality mandolins across Europe. To meet the French public's demand for instruments, large-scale manufacture was also starting in France, most notably in Mirecourt (in the Vosges), a town long associated with the manufacture of bowed musical instruments. In the early 1890s, Louis Gérôme founded a workshop there, devoted entirely to the manufacture of Neapolitan mandolins.

Large quantities of mandolin music were published in Paris during the 1890s, reflecting the increasing public interest in the instrument. And in 1905 the city's first regular mandolin journal appeared, entitled *L'Estudiantina*, and edited by Mario Maciocchi (under the pseudonym of M. de Rome). Each fortnightly edition contained new ensemble pieces for mandolins and guitars, as well as relevant news and articles, and the publication also organised the first international competition for mandolins, which took place in Monaco in June 1906, with groups from Italy, Spain, Switzerland and France taking part. The patrons included Camille Saint-Saens and Jules Massenet, who had recently composed a serenade for inclusion in his 1904 opera *Chérubin*, requiring "a minimum of six excellent mandolinists and six expert guitarists." The *Estudiantina* competition became a significant annual musical event, prior to the First World War.



By the first decade of the twentieth century, there were dozens of *Estudiantinas* in and around Paris, including one led by the Naples-born musician Vittorio Monti. Nowadays, Monti is remembered as the composer of the virtuoso violin showpiece *Csárdás*, but in Paris in the years around 1908 he spent much of his time as a mandolinist, and leader of an *Estudiantina* called “La Stella”. On 30 April 1910, he led and directed another group of mandolins, who gave a concert in the Salle Berlioz, performing a programme that included his famous *Csárdás*, which is arguably a composition originally intended for the mandolin, just as much as for the violin.

This was an era of virtuoso mandolin players, mostly raised and trained in Italy, but disseminating their skills throughout Europe and the United States. In Paris, Eduardo Mezzacapo (who had learned his craft in Naples) and the Torinese virtuoso Maria Scivittaro were influential teachers and performers, the latter remaining a significant figure in the mandolin world until her death in 1981. Marseille was also a centre for mandolin study in France, thanks in great part to Laurent Fantauzzi, a Neapolitan virtuoso and teacher who settled there, but also embarked on frequent concert tours, playing in such prestigious venues as the Salle Berlioz in Paris, and performing not only original works for mandolin, but also adaptations of violin concertos, such as the ninth violin concerto by Charles Auguste de Bériot. In 1922, Fantauzzi also established a mandolin class in the *Conservatoire National* in Marseille, a class that continued until just before his death in 1941.

However, despite all these successes, the status of the mandolin within the music world was not entirely secure, partly due to class snobbery, as an article in a 1906 edition of *L'Estudiantina* sadly noted: “Some years ago the mandolin was gradually introduced to the general public. At first it was played by high society, and these were the days of glory and money for the master mandolinists. But it descended the social scale and now clerks, labourers, dressmakers and milliners play the mandolin. This popularity of a musical instrument with the public – and we do not rebuke them – is due to the ease with which it can be learned, as everyone knows how to place their fingers on the fingerboard at the spot indicated in the tutor books... One could therefore say that the mandolin has been popularized, but that it has not made musical progress through the very fault of mandolinists themselves.”

WW1 interrupted the peaceful world of the mandolin, and when the armistice was declared in 1918, musicians found themselves in a very different world. Recorded sound

was now becoming widely available, and many amateurs no longer wished to learn an instrument when they could buy a gramophone record and hear an expert playing the music instead. The emergence of radio increased this divide between professionals and amateurs (many of whom now became passive consumers of music), and also helped to usher in the Jazz Age, which made great use of brass instruments and saxophones, playing at a volume against which the little mandolin struggled to compete (until the arrival of electronic amplification for plucked instruments in the 1930s and 1940s). And because a large part of the public is always eager to sample new tastes and new sounds, the appeal of Italian melodies now had to compete against the temptations of jazz, chanson, cabaret, and Americanised popular music.

However, the mandolin was still widely played in France, Italy, and throughout Europe, even if the heyday of its fortunes had passed. In Marseille, Fantauzzi and his mandolin quartet regularly broadcast on the radio station PTT. In Paris, Maciocchi continued to edit and publish *L'Estudiantina* until 1934, and mandolin orchestras remained popular throughout France prior to WW2, including a seventy-five strong group named *Les Mandolinistes Roannaises*, exclusively female (except for their conductor).

The recording which occasioned this article is a living testament to just how widespread the vogue for the mandolin was during *La Belle Époque* in France, in Italy, and throughout Europe. The popularity and ubiquity of this small instrument during those decades is perhaps difficult for us to fully appreciate nowadays, but we can at least listen to the music it generated, and admire the charm, variety, and quality of the repertoire.

Full source references for the quotations and information in this article can be found in:  
Paul Sparks, *The Classical Mandolin* (Oxford University Press, 1995).

## Mandolin and fêtes galantes

Hélène Cao

In his *Treatise on Instrumentation* Berlioz regrets that the mandolin had practically disappeared from the French musical scene. If the instrument had been available to him, would he have included it in his own works? One could surely imagine it in the scene from *La Damnation de Faust* (1846) where the sleeping Faust is transported to the banks of the Elbe. The dream, in which Marguerite appears to him for the first time, is soothingly lulled by the ethereally orchestrated “Ballet des sylphs”. In 1860, Liszt (to whom the *Damnation* is dedicated) adapted this episode for the piano and renamed it *Danse des sylphes*. Though largely faithful to the original score, he nonetheless adds an introduction, a postlude and a section which extends the airy waltz itself.

■ 10

Earlier, in 1837, on a commission from Princess Belgiojoso, Liszt had convinced five composers to each write a variation on the march “*Suoni la tromba*” from Bellini’s *I Puritani*. He himself took charge of various episodes of the resulting *Hexaméron*. While Sigismund Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny and Liszt himself competed among each other in pyrotechnical virtuosity, in Variation no. 6 Chopin transfers Bellini’s *bel canto* to the piano, with the melody singing over the undulations of the left hand (only one phrase, in the middle, ventures to assume a slightly more martial tone).

Did Saint-Saëns, Fauré and Debussy hear the mandolin during their travels in Italy? Or perhaps in Paris, when the instrument became popular again at the end of the 19th century? Whatever the case, it was rather the case that they approached it through the prism of literature and in situations of amorous seduction. One poem in particular crystallised the inspiration of these musicians: Paul Verlaine’s *Mandoline*, originally published in the *La Gazette Rimée* of 20 February 1867 under the title *Trumeau*, and later reprinted two years later in the collection *Fêtes galantes*. Verlaine had read the Goncourt brothers’ book on

*A musicologist and conservatoire professor of analysis and history of music, **Hélène Cao** regularly collaborates with the Palazzetto Bru Zane. Notably she has published Augusta Holmès. La nouvelle Orphée (Palazzetto Bru Zane / Actes Sud, 2023).*

*French Eighteenth-Century Painters*, with their comments on the paintings of Watteau. And like the painter, the poet fills the stage with theatrical characters who try to keep the emotions of the heart at bay by engaging in exquisite, frivolous diversions. Despising all over-emphasis and eloquence, Verlaine loves allusion, blurred landscapes, veiled lights, and fills the scene with the personages free of psychology from the *Commedia dell'Arte*. Running through the quatrains of his *Mandoline*, Tircis, Aminte, Clitandre and Damis efface themselves and exist as nothing more than vague silhouettes, only to finally dissolve in the “the rose and grey ecstasy of the moon”. The musical inflections of Verlaine’s poetry, with its subtle use of enjambment (“*Et c’est Damis qui pour mainte / Cruelle fait main vers tendre*”), the sensuality of its sonorities and the uneven suppleness of its “*impair*” lines (*Mandoline* is heptasyllabic) all exerted their power of fascination over a great number of composers.

In 1880, as the personal pianist of Nadejda von Meck, the young, eighteen-year-old Debussy travelled to Genoa, Florence and Naples, and the next year followed her to Trieste, Venice, Rome and Florence. His discovery of Verlaine came shortly after these journeys. In 1882, the *Fêtes Galantes* was the inspiration for several songs, and he was to revise his *Mandoline* in 1890 by placing the vocal part of the last page in a more central range. Fauré’s version (1891) is the first of five songs set to poems by Verlaine commonly called the “*Mélodies de Venise*” owing to the place of their composition. Gabriel Dupont, who never went to Italy, published his *Mandoline* in 1901, a year before being awarded second prize at the *Prix de Rome*.

The three songs evoke the mandolin by resorting to a light texture, staccato playing, rapidly arpeggiated chords or a tremolo motif (as, in Dupont’s version, in the stanza which specifically names the mandolin). Debussy, more than the others, was alert to the instrument’s true character, since he begins by strumming the notes *g-d-a* – three of the mandolin’s open strings – with alternating hands (a figure that helps to unify his song). Moreover, his imagination seems to have been particularly stimulated by the end of the poem, since the whole of his setting conveys the flurry and the sonorities of the instrument (which is only named in the last quatrain). Fauré and Dupont, on the other hand, would appear to have been more drawn to the first stanza, which is repeated at the end of their respective versions. Their emphasis is therefore on the serenaders or “*donneurs de sérénades*”: a phrase that reminds one of Watteau’s own *Le Donneur de sérénades*, although the character in the painting is actually playing a guitar (it turns out that Watteau never painted a mandolin!).

The two instruments are reunited in a song of 1890 for which Saint-Saëns also wrote the poem. The composer clearly relished assembling their stereotypes, notably the repeated notes typical of the Italian instrument (in this song, as in that of Dupont, Raffaele La Ragione has therefore decided to add these idiomatic formulas to the piano accompaniment). However, both the harmonic progressions and the rhythm of *Guitares et mandolines* would seem to evoke Spain. Here, as in the settings of the Verlaine poem, the mandolin embodies a form of exoticism.



## La Mandoline en France

Paul Sparks

Bien que les origines de la mandoline soient indéniablement italiennes, la France joua un rôle majeur dans son histoire, son développement et son répertoire au cours des trois dernières centaines d'années. Le présent album célèbre cette relation, centrée sur la musique composée – ou arrangée – pour lesdites cordes pincées dans l'Hexagone à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, époque où la popularité de l'instrument était si grande qu'elle se trouvait souvent décrite comme une « manie ».

Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les Italiens et autres Européens jouaient des mandolines ressemblant à de petits luths aigus, généralement accordées en quarts et en tierces, avec des cordes tendues sur un chevalet collé. Les œuvres étaient alors principalement notées sous forme de tablature. On doit cependant à l'invention de la mandoline napolitaine dans les années 1740, probablement par des membres de la célèbre famille de luthiers Vinaccia, d'avoir véritablement propulsé l'instrument sur le devant de la scène musicale. Avec ses quatre paires de cordes en boyau et en laiton accordées en quintes comme celles du violon (*sol – sol – ré – ré' – la' – la' – mi'' – mi''*), ce nouveau type de mandoline était d'autant plus facile à appréhender pour les non spécialistes que sa musique se trouvait désormais fixée sur portées. Ce modèle plus puissant devint rapidement populaire sur tout le continent. Et surtout en France, où il fut introduit par des mandolinistes italiens itinérants dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Paul Sparks** a étudié la musique à l'Université du Sussex, la mandoline avec Hogi d'Alton et le luth avec Robert Spencer. Dans les années 1980, il s'est produit en tant que mandoliniste et guitariste avec plusieurs orchestres britanniques, a donné des récitals de ces deux instruments sur les ondes de BBC Radio 3 et a soutenu sa thèse de doctorat – Histoire de la mandoline napolitaine, des origines au début XIX<sup>e</sup> siècle (*City University, 1989*). Il a publié trois ouvrages chez Oxford University Press : *The Early Mandolin (1989, avec James Tyler)*, *The Classical Mandolin (1995)* et *The Guitar and its Music (2002, avec Tyler)*. Il a également collaboré, en tant qu'auteur et producteur exécutif, à de nombreux documentaires musicaux diffusés à la télévision (BBC).

Parmi ceux-ci, Signor Leoné de Naples, Giovanni Battista Gervasio et Giovanni Cifolelli, qui tous se produisirent au *Concert Spirituel*, importante série d'exécutions publiques organisée au palais des Tuileries. Outre ces prestations, ces interprètes (et bien d'autres) enseignaient à des membres de la noblesse. Le duc de Chartres et Madame de Pompadour figuraient sur la liste de leurs élèves. Environ 85 volumes de musique dédiée furent édités à Paris entre 1760 et 1785, et au moins cinq musiciens publièrent une *méthode de mandoline* – le plus connu étant Michel Corrette, dont la *Nouvelle méthode* parut en 1772.

La Révolution et les troubles sociaux qui s'ensuivirent poussèrent la plupart de ces Italiens à quitter la France au début des années 1790. Avec pour conséquence de leur départ que Paris se désintéressa de l'instrument. En effet, dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Hexagone l'oublia largement. A tel point qu'Hector Berlioz déplorait dans son traité d'orchestration de 1843 qu'il soit « aujourd'hui tellement abandonné que, dans les théâtres où l'on monte *Don Juan*, on est toujours embarrassé pour exécuter ce morceau de la sérénade [...] On se permet presque partout, et même à l'Opéra (le dernier lieu du monde où l'on devrait prendre une pareille liberté), de jouer la partie de mandoline de *Don Juan* sur des violons en pizzicato ou sur des guitares. »

■ 14

Cependant, tandis que Berlioz regrettait ce déclin, la mandoline renaissait à Naples d'une manière qui ne tarda pas à entraîner un regain de popularité en France. Vers 1835, le luthier Pasquale Vinaccia redessina l'instrument, prolongeant la touche, approfondissant la caisse et remplaçant les cordes en boyau et en laiton par des cordes en acier nouvellement développées. Ce faisant, il créa un son plus puissant et brillant. Jouée avec un plectre en écaille de tortue, cette version améliorée pouvait également soutenir des mélodies continues, grâce à l'utilisation du trémolo – comprenez : la répétition rapide de mouvements ascendants et descendants sur une même note –, technique lui conférant des possibilités de *cantabile* généralement inaccessibles aux instruments à cordes pincées.

Dans la péninsule transalpine, les mandolines de toutes sortes étaient traditionnellement des instruments modestes. Mais après l'unification du pays en 1861, de nombreux Italiens éduqués cherchèrent des symboles d'identité collective. Jusque-là considérée comme populaire par la plupart des concertistes locaux, la mandoline napolitaine apparut désormais comme une voix authentiquement nationale. Elle fut bientôt sérieusement étudiée par les classes moyennes et l'aristocratie – même la reine Margherita, dont le Romain Costantino Bertucci figurait au nombre des professeurs, en joua en experte. La guitare restant privilé-

giée pour l'accompagnement du chant à tous les niveaux de la société italienne jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de grands groupes de guitaristes et de mandolinistes commencèrent à se réunir pour musiquer ensemble au sein de ce que l'on nomma *circoli mandolinisti*. L'auteur Amerigo Parrini écrivit plus tard : « Je ne pense pas exagérer en disant que Florence [autour de 1880] semblait souffrir de mandolinite aiguë, laquelle n'épargnait que très peu de gens. Musiciens et personnes jouant à l'oreille, hommes et femmes, vieux austères et jeunes insouciantes, coiffeurs et magistrats, chapelières et nobles dames, érudits et illettrés, tous, du plus petit au plus grand, furent pris d'une irrépressible envie de plectre et de pincement. »

Côté français, on constate un regain d'intérêt (sans cesse croissant) à partir de la fin des années 1850. Georges Bizet l'inclut dans son opéra-comique *Don Procopio* (1859), Paul Verlaine y fait fréquemment référence dans ses poèmes de la décennie 1860 et, en 1869, Émile Paladilhe publie *Mandolinata (souvenir de Rome)*, chanson célébrant le rôle de l'instrument dans la sérénade nocturne. Il s'agit aussi d'une époque où le grand opéra italien se trouve au centre de la culture savante, où les chansons napolitaines telles que « Santa Lucia » et « Funiculì, Funiculà » deviennent populaires dans toutes les couches de la société, et où tout ce qui provient de l'autre côté des Alpes connaît une vogue particulière. Mais c'est au cours de l'Exposition universelle de 1878 à Paris que la mandoline commence à connaître un succès de masse dans le pays, surpassant bientôt largement le statut d'objet à la mode dont elle bénéficia brièvement au siècle précédent.

Spécialement construit pour l'événement, le Palais du Trocadéro offrait aux musiciens une vitrine leur permettant de se produire devant le public international alors réuni dans la Ville Lumière. Plusieurs représentants de la nouvelle génération de mandolinistes italiens se laissèrent tenter par le déplacement et organisèrent leurs propres concerts dans la salle. Bertucci y amena un orchestre de mandolines de Rome, tandis qu'un professeur et interprète napolitain de premier plan, Giuseppe Silvestri, joua au Palais en septembre, suscitant l'admiration du critique de *L'Art musical* : « M. Silvestri avait choisi, pour le concert de dimanche, quelques-unes des plus belles pages des maîtres italiens ; des fantaisies sur *Norma*, sur *Lucrezia Borgia*, sur la *Traviata*, Bellini, Donizetti, Verdi [...] L'assistance [...] était réellement sous le charme ; elle criait « Bravo ! » pendant l'exécution des divers morceaux, elle applaudissait longuement et bruyamment à la fin de tous les six. Le concert achevé, le mandoliniste a été entouré, félicité, acclamé. »

Notons également la sensation créée à l'Exposition de 1878 par un groupe de joueurs

de bandurria (mandoline espagnole) et de guitaristes – les *Estudiantes Aboriginales*, plus tard connus en tant qu'*Estudiantina Española Fígaro*. Cet ensemble professionnel remporta aussi un grand succès à Londres, New York et Boston en popularisant sur scène la tradition ibérique (dans les villes universitaires comme Salamanque) consistant, pour les étudiants, à revêtir le costume national et à parcourir les rues en interprétant des chansons folkloriques accompagnés d'instruments à cordes pincées. Leurs concerts attiraient un public nombreux et faisaient une impression telle que, lorsque des groupes de mandolinistes et de guitaristes amateurs commencèrent à devenir populaires en France à partir des années 1880, ils se donnaient généralement le nom d'*Estudiantinas* – bien qu'ils jouaient des mandolines napolitaines plutôt que des bandurrias. Composée par Camille Saint-Saëns en 1890, la chanson « *Guitares et Mandolines* » (incluse sur cet enregistrement) célèbre avec brio l'influence espagnole sur ce qui était avant tout un phénomène italien.

Au début des années 1880, le regain de popularité de la mandoline à Paris fut mené par Silvestri, mais aussi par Ferdinando De Cristofaro, Napolitain dont les récitals, souvent accompagnés au piano par Charles Gounod, devinrent des événements musicaux majeurs à partir de 1882. Dans sa *Méthode de mandoline* en deux volumes publiée par Lemoine en 1884, De Cristofaro adopte une approche violonistique de la technique de son instrument. Non seulement pour ce qui concerne les positions de la main gauche, mais également pour ce qui est de la technique du plectre, qu'il compare à un archet. Ces cahiers en étaient déjà à leur douzième édition lors de sa mort prématurée en 1890.

La méthode de De Cristofaro influença la formation d'une nouvelle génération de mandolinistes, dont Jean Pietrapertosa, concertiste très actif (souvent en compagnie d'autres membres de sa famille) tout au long des années 1880 et 1890. *L'Art musical* fit ainsi l'éloge de l'un de ses récitals en mars 1885 : « Dans un concert donné mardi salle Herz, nous avons entendu avec une réelle satisfaction et applaudi comme tout l'auditoire les mandolinistes Pietrapertosa dans une fantaisie sur *Aïda*, faite avec beaucoup de talent : la scène d'Amnérís au troisième acte et le duo final exécutés par les trois Mandolines accompagnées au piano, ont produit un effet des plus originaux vraiment délicieux. »

Lorsque Pietrapertosa publia sa propre *Méthode de mandoline* en deux volumes (Paris, 1892), il se sentit en mesure d'affirmer, dans la préface, que l'instrument était enfin accepté par les milieux musicaux traditionnels, notant qu'il avait gagné en popularité au cours des dernières années grâce au fait que de nombreux virtuoses, dont lui-même,

s'étaient vaillamment battus en sa faveur, tant en public qu'au sein du monde professionnel. Il avançait que leurs efforts permirent de fermement ancrer la mandoline dans l'illustre famille des instruments solistes, au concert comme dans les salons. Plusieurs arrangements de Pietrapertosa figurent dans cet enregistrement, dont une Sérénade de Ruggero Leoncavallo, compositeur qui, en 1886, accompagna son compatriote au piano.

Parmi les pionniers français dans le Paris cette époque, mentionnons Jules Cottin et son frère Alfred. Après avoir étudié avec le célèbre violoniste Charles Dancla et reçu l'enseignement de l'Eglise, ils abandonnèrent cette voie pour se reconvertir respectivement en virtuoses de la mandoline et de la guitare. Ils se produisirent fréquemment dans les meilleurs salons et salles de concert et, lorsque Jules publia sa *Célèbre méthode complète théorique et pratique de mandoline* en 1891, *L'Art musical* nota : « La mandoline est devenue, depuis quelques années, l'un des instruments favoris des amateurs de musique pittoresque. A cette renaissance, les virtuoses de premier ordre, parmi lesquels se classe l'auteur de la méthode dont nous parlons, ont beaucoup contribué. Le résultat est acquis maintenant : la mandoline a sa grande entrée dans les concerts et les salons. Aussi est-elle très cultivée et les bons maîtres ont-ils de nombreux élèves. »

Beaucoup de ces artistes pinçaient des cordes venues de Naples, où l'on estime que, dans les années 1890, plus d'une centaine d'entreprises familiales se consacraient entièrement à la facture de mandolines. Preuves d'un savoir-faire exceptionnel, leurs meilleurs spécimens – notamment ceux sortis de chez les Vinaccia et Calace – furent pour la plupart exportés afin de satisfaire la demande du public européen en termes de mandolines de qualité. Pour répondre à la demande française, la fabrication à grande échelle commença également dans l'Hexagone, notamment dans les Vosges, à Mirecourt, localité longtemps associée à la fabrication de violons, altos, violoncelles et contrebasses. Au début des années 1890, Louis Gérôme y fonda un atelier entièrement consacré à la facture de mandolines napolitaines.

L'énorme quantité de musique pour mandoline publiée à Paris dans les années 1890 reflète l'intérêt croissant du public pour ses cordes pincées. Puis en 1905 parut *L'Estudiantina*, premier périodique régulier de la capitale consacré à l'instrument, édité par Mario Maciocchi (sous le pseudonyme de M. de Rome). Chaque numéro contenait de nouvelles pièces d'ensemble pour mandolines et guitares, ainsi que des actualités et articles pertinents. Le bimensuel organisa également le premier concours international de mandoline. Lequel se tint à Monaco en juin 1906, avec la participation de groupes venus d'Italie, d'Espagne, de Suisse



et de France. Camille Saint-Saëns et Jules Massenet figuraient parmi les mécènes. Pour son opéra *Chérubin* (1904), le second venait de composer une sérénade nécessitant « un minimum de six excellents mandolinistes et six très bons guitaristes ». Avant la Première Guerre Mondiale, le concours *Estudiantina* devint un événement musical annuel important.

Au cours de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, il existait des dizaines d'*Estudiantinas* dans et autour de Paris. L'une d'elles était dirigée par Vittorio Monti, musicien natif de Naples dont on se souvient aujourd'hui comme de l'auteur d'une *Csárdás* virtuose pour violon mais qui, dans la capitale française vers 1908, passait le plus clair de son temps à jouer de la mandoline et à diriger une *Estudiantina* appelée « La Stella ». Le 30 avril 1910 lors d'un concert Salle Berlioz, il conduisit un autre groupe dans un programme comprenant sa célèbre *Csárdás*, composition sans doute originellement destinée à la mandoline autant qu'à l'archet.

On vous parle d'une époque où les grands noms de l'instrument, pour la plupart formés en Italie, diffusaient leur talent à travers l'Europe et les États-Unis. À Paris, Eduardo Mezzacapo, qui apprit son art à Naples, et Maria Scivittaro, originaire de Turin, étaient des pédagogues et interprètes influents – cette dernière resta une figure importante du milieu des cordes pincées jusqu'à sa mort en 1981. Marseille se positionna également comme un centre d'étude de la mandoline en France. Ce en grande partie grâce à Laurent Fantauzzi, virtuose et professeur napolitain qui non seulement s'installa dans la cité phocéenne, mais se lança également dans de fréquentes tournées de concerts, jouant dans des lieux aussi prestigieux que la Salle Berlioz à Paris, et interprétant des œuvres originales pour son instrument ainsi que des adaptations de concertos pour violon – comme le *Neuvième* de Charles Auguste de Bériot. En 1922, Fantauzzi créa une classe dédiée au Conservatoire National de Marseille. Classe qui se maintint jusqu'en 1941, juste avant sa mort.

En dépit de tous ces succès, le statut de la mandoline dans le milieu de la musique n'était pas entièrement assuré. En partie à cause du snobisme de classe, comme le soulignait un article de *L'Estudiantina* en 1906 : « Depuis quelques années, la mandoline s'est peu à peu introduite dans le grand public. Au début elle fut jouée par le grand monde, et ce fut alors les journées de gloire et d'argent des maîtres mandolinistes. Mais elle descendit les échelons sociaux et maintenant employés, ouvriers, couturières et modistes joueront de la mandoline. Cette faveur pour un instrument de musique de la part du public – et nous ne l'en blâmons pas – est dûe [sic] à la facilité d'apprendre l'instrument, qui comme on le sait, par son clavier place ses doigts à l'endroit indiqué par les méthodes [...] On peut

donc dire que la mandoline s'est popularisée, mais qu'elle n'a pas fait de progrès musicalement, par la faute même des mandolinistes. »

La Première Guerre Mondiale interrompit le cours paisible de la vie de la mandoline. Et lorsque l'armistice fut signé en 1918, les interprètes se retrouvèrent dans un monde très différent. Les enregistrements sonores désormais largement accessibles, de nombreux amateurs ne souhaitèrent plus apprendre un instrument alors qu'ils pouvaient acheter un disque et écouter un spécialiste en jouer à leur place. L'émergence de la radio creusa ce fossé entre professionnels et amateurs – beaucoup de ces derniers devinrent des consommateurs passifs de musique –, et contribua également à l'avènement de l'ère du jazz, grand utilisateur des cuivres et de saxophones sonnante à un volume contre lequel la petite mandoline peinait à se défendre (jusqu'à l'arrivée de l'amplification électronique pour les instruments à cordes pincées dans les années 1930 et 1940). Et puisqu'une grande partie du public est toujours avide de goûter et de découvrir de nouvelles saveurs et de nouveaux sons, l'attrait des mélodies italiennes devait désormais rivaliser avec les tentations du jazz, de la chanson, du cabaret et de la musique populaire américanisée.

■ 20

Cependant, même son heure de gloire derrière elle, la mandoline était encore largement jouée en France, en Italie et dans l'Europe entière. À Marseille, Fantauzzi et son quatuor passaient régulièrement sur les ondes de la radio PTT. À Paris, Maciocchi édita et publia *L'Estudiantina* jusqu'en 1934, tandis que les orchestres de mandolines restèrent très populaires dans toute la France avant la Seconde Guerre mondiale. Notamment un groupe de soixante-quinze instrumentistes nommé *Les Mandolinistes Roannaises* – ensemble exclusivement féminin, chef mis à part.

L'enregistrement à la source de cet article témoigne de la popularité de la mandoline pendant *La Belle Époque* en France, en Italie et dans l'Europe entière. Popularité et omniprésence de ce petit instrument peut-être difficile à apprécier pleinement de nos jours. Mais nous pouvons au moins écouter la musique à laquelle il donna naissance, et admirer le charme, la variété et la qualité du répertoire.

Les références complètes des sources pour les citations et les informations de cet article peuvent être trouvées dans :  
Paul Sparks, *The Classical Mandolin* (Oxford University Press, 1995).

L'auteur remercie Boriana Alexandrova, de l'Université d'York, pour son aide dans la recherche des citations tirées de *L'Art musical*.

## Mandoline et fêtes galantes

Hélène Cao

Dans son *Traité d'Orchestration*, Berlioz regrette que la mandoline ait quasiment disparu de la vie musicale française. S'il avait pu disposer de cet instrument, l'aurait-il inclus dans ses propres œuvres ? On pourrait l'imaginer dans le « Ballet des sylphes » de *La Damnation de Faust* (1846), où Faust, endormi, est transporté sur les bords de l'Elbe. Le songe, dans lequel Marguerite lui apparaît pour la première fois, est bercé par un « Ballet des sylphes » à l'orchestration immatérielle. En 1860, Liszt (dédicataire de *La Damnation de Faust*) adapte cet épisode au piano et le rebaptise *Danse des sylphes*. Fidèle à la partition d'origine, il lui ajoute néanmoins une introduction, un postlude et une section qui prolonge la valse aérienne.

En 1837, il avait convié cinq compositeurs à écrire une variation sur la marche « *Suoni la tromba* » des *Puritains* de Bellini. Lui-même s'était chargé de plusieurs épisodes de cet *Hexameron* destiné à la princesse Belgiojoso. Alors que Sigismund Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny et Liszt rivalisent de virtuosité pyrotechnique, Chopin transpose au piano le *bel canto* de Bellini dans la variation n° 6. La mélodie chante sur les ondulations de la main gauche – seule une phrase, au centre, osant un ton un peu plus martial.

Saint-Saëns, Fauré et Debussy ont-ils entendu de la mandoline lors de leurs voyages en Italie ? À Paris, où l'instrument redevient populaire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Quoi qu'il en soit, ils l'appréhendent plutôt par le prisme de la littérature et dans une situation de séduction amoureuse. Un poème, en particulier, cristallise l'inspiration des musiciens : *Mandoline* de Paul Verlaine, publié à l'origine dans *La Gazette rimée* du 20 février 1867 sous le titre de *Trumeau*, avant d'être repris deux ans plus tard dans le recueil des *Fêtes galantes*. Verlaine avait lu *L'Art au XVIII<sup>e</sup> siècle* des frères Goncourt, lesquels commentent les tableaux de Watteau. Comme le peintre, le poète met en scène des personnages de théâtre dont les divertissements délicieux et frivoles tentent de tenir à distance les émois du cœur. Abhorrant l'emphase et l'éloquence, il aime l'allusion, les paysages flous, les lumières voilées, les êtres sans psycho-

*Musicologue, professeur d'analyse et d'histoire de la musique en conservatoire, **Hélène Cao** collabore régulièrement avec le Palazzetto Bru Zane. Elle a notamment publié Augusta Holmès. La nouvelle Orphée (Palazzetto Bru Zane / Actes Sud, 2023).*

logie de la *commedia dell'arte* : au fil des quatrains de *Mandoline*, Tircis, Aminte, Clitandre et Damis semblent s'effacer pour n'être plus que des silhouettes vagues, qui finissent par se dissoudre dans « l'extase d'une lune rose et grise ». La musicalité des vers reposant sur des enjambements (« Et c'est Damis qui pour mainte / Cruelle fait main vers tendre »), la sensualité des sonorités et la souplesse de « l'impair » (*Mandoline* est en heptasyllabes) exercent leur pouvoir de fascination sur nombreux compositeurs.

En 1880, le jeune Debussy de dix-huit ans se rend à Gênes, Florence et Naples avec Nadejda von Meck dont il est le pianiste. L'année suivante, il la suit à Trieste, Venise, Rome et Florence. Ces voyages précèdent de peu sa découverte de Verlaine : en 1882, les *Fêtes galantes* lui inspirent plusieurs mélodies, dont *Mandoline* qu'il révisera en 1890 pour placer la partie vocale de la dernière page dans une tessiture plus centrale. La version de Fauré (1891) est la première des cinq mélodies sur des poèmes de Verlaine communément appelées « Mélodies de Venise » en raison du lieu de leur composition. Gabriel Dupont, qui n'est jamais allé en Italie, publie *Mandoline* en 1901, un an avant d'obtenir un second prix de Rome.

Les trois mélodies évoquent l'instrument au moyen d'une texture légère, du jeu staccato, d'accords arpégés rapidement ou d'un motif en trémolo (chez Dupont, dans la strophe qui nomme justement la mandoline). Debussy, plus que les autres, se préoccupe de ses véritables caractéristiques, puisqu'il commence en égrenant les notes *sol-ré-la* aux deux mains alternées (une figure qui contribue à unifier sa mélodie) : trois des cordes à vide de la mandoline. Par ailleurs, son imagination semble avoir été particulièrement stimulée par la fin du poème, puisque la totalité de sa musique transpose le tourbillon et les sonorités de l'instrument (nommé seulement dans le dernier quatrain). Fauré et Dupont auraient été plus sensibles à la première strophe, puisqu'ils la répètent à la fin de leur mélodie. Ils insistent donc sur les « donneurs de sérénades ». Ce vers rappelle *Le Donneur de sérénades* de Watteau, dont le personnage joue toutefois de la guitare. Watteau n'a d'ailleurs jamais représenté de mandoline !

Les deux instruments sont réunis dans une mélodie de 1890 dont Saint-Saëns a également écrit le poème. Le compositeur s'est de toute évidence amusé à rassembler leurs stéréotypes, notamment les notes répétées typiques de l'instrument italien (dans cette mélodie, comme dans celle de Dupont, Raffaele La Ragione a donc décidé de jouer ces formules idiomatiques, en sus de l'accompagnement de piano). Pourtant, les enchaînements harmoniques et le rythme de *Guitares et mandolines* regardent plutôt vers l'Espagne. Ici, comme dans les mises en musique du poème de Verlaine, la mandoline s'inscrit dans une forme d'exotisme.



## Il mandolino in Francia

Paul Sparks

Sebbene le origini del mandolino siano indiscutibilmente italiane, la Francia ha svolto un ruolo di primo piano nella sua storia, nel suo sviluppo e nel suo repertorio nel corso degli ultimi tre secoli. Questo album celebra tale rapporto, focalizzandosi su musiche composte – o arrangiate – per mandolino in Francia durante la fine dell'Ottocento, un'epoca in cui la popolarità dello strumento era tale da essere spesso definita come una vera e propria "mania".

■ 24

Mandolini simili a piccoli liuti acuti (generalmente accordati per quarte e terze, con corde fissate a un ponticello incollato, e musica perlopiù scritta in intavolatura) sono stati suonati in Italia e in tutta Europa fin dal Cinquecento. Tuttavia, fu la creazione del mandolino napoletano accordato per quinte, negli anni Quaranta del Settecento (probabilmente ad opera di membri della celebre famiglia di liutai napoletani Vinaccia), a portare per la prima volta lo strumento stabilmente nel *mainstream* musicale. Con le sue quattro coppie di corde in budello e ottone accordate per quinte come il violino (g–g, d'–d', a'–a', e"–e"), e con una notazione ormai affidata al moderno pentagramma, questo nuovo tipo di mandolino risultava molto più accessibile ai musicisti non specialisti rispetto ai modelli precedenti. Era inoltre più sonoro, e questo nuovo modello si diffuse rapidamente in tutta Europa, soprattutto in Francia, dove fu introdotto nella seconda metà del Settecento da musicisti italiani itineranti.

Tra questi figuravano il Signor Leoné de Naples, Giovanni Battista Gervasio e Giovanni

**Paul Sparks** ha studiato musica presso l'Università del Sussex, mandolino con Hugo d'Alton e liuto con Robert Spencer. Negli anni Ottanta ha lavorato come mandolinista e chitarrista con diverse orchestre britanniche, ha tenuto recital di musica per mandolino e chitarra su BBC Radio 3 ed ha completato la sua tesi di dottorato – *A History of the Neapolitan Mandoline from its Origins until the early Nineteenth Century* (City University, 1989). Ha scritto tre libri per Oxford University Press – *The Early Mandolin* (1989, con James Tyler), *The Classical Mandolin* (1995) e *The Guitar and its Music* (2002, con Tyler) – ed è stato autore e produttore esecutivo di numerosi documentari musicali televisivi della BBC.

Cifolelli, tutti esibitisi con il loro strumento al Concert Spirituel, una prestigiosa serie di concerti pubblici che si teneva al Palazzo delle Tuileries a Parigi. Oltre a esibirsi in concerto, questi musicisti (insieme a molti altri) furono anche maestri di membri dell'aristocrazia, tra cui il Duca di Chartres e Madame de Pompadour. Tra il 1760 e il 1785 furono pubblicati a Parigi circa 85 volumi di musica per mandolino, e almeno cinque musicisti diedero alle stampe il loro metodo, il più noto fu Michel Corrette, che pubblicò la sua *Nouvelle Méthode* nel 1772.

La Rivoluzione e i successivi disordini sociali portarono la maggior parte di questi musicisti italiani a lasciare la Francia all'inizio degli anni Novanta del Settecento, e con la loro partenza il mandolino andò fuori moda a Parigi. In effetti, già nei primi decenni dell'Ottocento lo strumento era stato in gran parte dimenticato in Francia, tanto che Hector Berlioz lamentava nel suo trattato di orchestrazione del 1843 che «il mandolino oggi è così trascurato che nei teatri dove si rappresenta il *Don Giovanni* è sempre un problema eseguire la Serenata... è diventato lecito quasi ovunque, perfino all'Opéra (l'ultimo luogo al mondo in cui si dovrebbe osare una simile libertà), suonare la parte del mandolino con violini pizzicati o con la chitarra».

Tuttavia, mentre Berlioz deplorava questo declino, il mandolino stava rinascendo a Napoli in forme che avrebbero presto condotto a una rinnovata popolarità anche in Francia. Intorno al 1835 il liutaio Pasquale Vinaccia riprogettò lo strumento, estendendo la tastiera, sostituendo le corde in budello e ottone con le nuove corde in acciaio ad alta tensione e ingrandendo la cassa, ottenendo così un suono più potente e brillante. Suonato con un plettro in tartaruga, questo mandolino migliorato poteva inoltre sostenere melodie continue grazie alla tecnica del tremolo (la rapida reiterazione di colpi alternati su una singola nota), acquisendo così possibilità cantabili solitamente precluse agli strumenti a pizzico.

In Italia i mandolini di ogni tipo erano stati tradizionalmente strumenti umili, ma dopo l'unificazione del Paese nel 1861 molti italiani di cultura cercavano simboli di un'identità nazionale collettiva. Il mandolino napoletano, fino ad allora considerato da gran parte dei concertisti uno strumento popolare, cominciò a essere visto come una voce autenticamente italiana. Lo strumento iniziò così a essere studiato seriamente dalla borghesia e dall'aristocrazia: persino la regina Margherita divenne un'eccellente esecutrice (tra i suoi insegnanti figurava il mandolinista romano Costantino Bertucci). La chitarra era rimasta per tutto l'Ottocento lo strumento prediletto per l'accompagnamento vocale a ogni livello della società italiana, e ora grandi gruppi di chitarristi e mandolinisti iniziarono a riunirsi per

fare musica nei cosiddetti circoli mandolinistici (orchestre di mandolini). L'autore Amerigo Parrini ricordò in seguito: «Non credo di esagerare affermando che [verso il 1880] Firenze parve presa da mania acuta mandolinistica la quale risparmiò ben pochi. Orecchianti e musicisti, uomini e donne, vecchi austeri e giovani spensierati, parrucchieri e magistrati, crestaine e nobili dame, analfabeti ed eruditi, tutti dal più al meno, furono attaccati dalla fregola del plettro e del... pizzico».

Una rinnovata, e progressivamente crescente, attenzione verso il mandolino in Francia si può rilevare a partire dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Georges Bizet incluse lo strumento nella sua opera comica *Don Procopio* del 1859; Paul Verlaine lo citò frequentemente nella sua poesia durante gli anni Sessanta; ed Émile Paladilhe pubblicò nel 1869 la canzone *Mandolinata (Souvenir de Rome)*, celebrando il ruolo dello strumento nella serenata notturna. Era anche l'epoca in cui il grande melodramma italiano dominava l'alta cultura, mentre le canzoni napoletane (come *Santa Lucia* e *Funiculi, Funiculà*) diventavano popolari a tutti i livelli della società, e tutto ciò che era italiano era decisamente di moda. Fu però durante la grande Esposizione Universale di Parigi del 1878 che il mandolino iniziò a raggiungere una popolarità di massa in Francia, superando di gran lunga lo status di strumento alla moda che aveva brevemente conosciuto un secolo prima.

■ 26

Il Palazzo del Trocadéro fu costruito appositamente per questa esposizione e offrì ai musicisti una vetrina privilegiata per esibirsi di fronte al pubblico internazionale riunito a Parigi. Diversi esponenti della nuova generazione di mandolinisti italiani furono attratti dall'evento e organizzarono concerti nella grande sala. Bertucci vi portò da Roma un'orchestra di mandolini, mentre il celebre insegnante ed esecutore napoletano Giuseppe Silvestri si esibì al Palais nel mese di settembre, conquistando l'ammirazione del critico de *L'Art musical*: «Il signor Silvestri aveva scelto, per il suo concerto domenicale, alcune delle più belle pagine dei maestri italiani: fantasie sulla *Norma*, su *Lucrezia Borgia*, su *La traviata*, Bellini, Donizetti, Verdi... alternandole a tre brani di sua composizione, tra cui un valzer da concerto intitolato *Sport*... Il pubblico fu letteralmente sotto il suo incantesimo: gridò "Bravo!" durante l'esecuzione dei sei pezzi fuori programma e applaudì a lungo e fragorosamente alla fine. Terminato il concerto, il mandolinista fu circondato, congratulato, acclamato».

Va inoltre ricordata la sensazione suscitata all'Esposizione del 1878 da un gruppo di suonatori di bandurria (mandolino spagnolo) e chitarra, gli *Estudiantes Españoles* (in seguito noti come *Estudiantina Española Fígaro*). Si trattava di un ensemble professionale che

ottenne grande successo anche a Londra, New York e Boston, portando sul palcoscenico la tradizione spagnola – tipica di città universitarie come Salamanca – degli studenti che, in costume nazionale, percorrevano le strade eseguendo canzoni popolari con strumenti a pizzico. I loro concerti suscitavano enorme attenzione e lasciarono un'impressione tale che, quando a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento iniziarono a diffondersi in Francia gruppi amatoriali di mandolini e chitarre, questi si definirono quasi sempre *Estudiantinas*, benché gli strumenti utilizzati fossero ormai mandolini napoletani piuttosto che bandurrie spagnole. Una canzone composta da Camille Saint-Saëns nel 1890, intitolata *Guitares et Mandolines* (inclusa in questo album), celebra in modo vivido l'influenza spagnola su un fenomeno che restava tuttavia fondamentalmente italiano.

All'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento, la rinnovata popolarità del mandolino a Parigi fu trainata da Silvestri, e anche da Ferdinando De Cristofaro, un napoletano i cui recital, a partire dal 1882, furono autentici eventi musicali, spesso con Charles Gounod al pianoforte. Nella sua *Méthode de mandoline* (pubblicata in due volumi dall'editore Lemoine a Parigi nel 1884), De Cristofaro adottò un approccio violinistico alla tecnica del mandolino, sia per quanto riguarda le posizioni della mano sinistra, sia per la tecnica della mano destra, paragonando l'uso del plettro all'arco del violinista. Questo metodo raggiunse la dodicesima edizione prima della sua morte prematura nel 1890.

Il metodo di De Cristofaro esercitò una notevole influenza sulla formazione di una nuova generazione di mandolinisti, tra cui Jean Pietrapertosa, che tenne numerosi concerti (spesso con altri membri della famiglia) nel corso degli anni Ottanta e Novanta. *L'Art musical* recensì un recital del marzo 1885 in termini entusiastici: «In un concerto tenutosi martedì nella Salle Herz abbiamo ascoltato con vero piacere e applaudito, come il resto del pubblico, i mandolinisti Pietrapertosa, che hanno dato prova di grande talento in una fantasia dall'*Aida*: la scena con Amneris del terzo atto e il duetto finale, eseguiti da tre mandolini con accompagnamento di pianoforte, hanno prodotto un effetto davvero delizioso e originale».

Quando Pietrapertosa pubblicò a Parigi nel 1892 la sua *Méthode de mandoline* in due volumi, poté affermare nella prefazione che lo strumento stava finalmente ottenendo il riconoscimento dell'establishment musicale: «Negli ultimi anni il mandolino ha acquisito un riconoscimento pubblico enorme, grazie ai virtuosi (tra i quali, con gentilezza, mi si include) che hanno combattuto valorosamente in suo favore, sia in pubblico sia profes-

sionalmente. Il risultato dei loro sforzi è stato quello di stabilire il mandolino in modo duraturo nella illustre famiglia degli strumenti solistici, tanto da concerto quanto da salotto. Il risultato è oggi pienamente confermato dal grande numero di allievi che si rivolgono a maestri di rinomata fama per ricevere consiglio e insegnamento». Diverse trascrizioni di Pietrapertosa sono incluse in questo album, tra cui una *Sérénade* di Ruggero Leoncavallo, che nel 1886 accompagnò lo stesso Pietrapertosa al pianoforte.

Tra i pionieri francesi del mandolino a Parigi in questo periodo vanno ricordati Jules Cottin e il fratello Alfred. Dopo aver studiato con il celebre violinista Charles Dancla e aver intrapreso una formazione ecclesiastica, i due fratelli abbandonarono quella carriera per reinventarsi come virtuosi, rispettivamente di mandolino e di chitarra. Si esibirono frequentemente nei migliori salotti e nelle principali sale da concerto e, quando Jules pubblicò nel 1891 la *Célèbre méthode complète théorique et pratique de mandoline, L'Art musical* ne parlò favorevolmente: «Negli ultimi anni il mandolino è stato uno degli strumenti prediletti dagli amanti della musica popolare. Virtuosi di prim'ordine, tra i quali annoveriamo l'autore del metodo in esame, hanno contribuito in larga misura a questa rinascita. Oggi il risultato è un fatto acquisito: il mandolino ha libero accesso alle sale da concerto e ai salotti. È inoltre molto diffuso, e i migliori insegnanti contano numerosi allievi».

■ 28

Molti di questi interpreti suonavano mandolini costruiti a Napoli, dove si stima che negli anni Novanta dell'Ottocento oltre un centinaio di botteghe familiari fossero interamente dedicate alla loro fabbricazione. I migliori strumenti (in particolare quelli delle famiglie Vinaccia e Calace) si distinguevano per l'eccellente fattura ed erano per lo più destinati all'esportazione, per soddisfare la crescente domanda europea. Parallelamente, per rispondere alle esigenze del pubblico francese, iniziò anche una produzione su larga scala in Francia, soprattutto a Mirecourt, nei Vosgi, città da lungo tempo legata alla costruzione di strumenti ad arco. Nei primi anni Novanta dell'Ottocento, Louis Gérôme vi fondò un laboratorio interamente dedicato alla costruzione di mandolini napoletani.

Durante gli anni Novanta dell'Ottocento furono pubblicate a Parigi grandi quantità di musica per mandolino, a testimonianza del crescente interesse del pubblico. Nel 1905 apparve la prima rivista periodica dedicata allo strumento, *L'Estudiantina*, diretta da Mario Maciocchi (con lo pseudonimo di M. de Rome). Ogni numero quindicinale conteneva nuovi brani d'insieme per mandolini e chitarre, oltre a notizie e articoli di settore. La rivista organizzò inoltre il primo concorso internazionale di mandolino, tenutosi a Monaco nel giugno

1906, con la partecipazione di gruppi provenienti da Italia, Spagna, Svizzera e Francia. Tra i sostenitori figuravano Camille Saint-Saëns e Jules Massenet, che aveva recentemente composto una serenata per la sua opera *Chérubin* (1904), richiedendo «un minimo di sei eccellenti mandolinisti e sei chitarristi esperti». Il concorso dell'*Estudiantina* divenne un importante appuntamento musicale annuale fino alla Prima guerra mondiale.

Nel primo decennio del Novecento esistevano a Parigi e dintorni decine di Estudiantine, tra cui una diretta dal musicista napoletano Vittorio Monti. Oggi Monti è ricordato soprattutto come autore del celebre pezzo virtuosistico per violino *Csárdás*, ma nella Parigi degli anni intorno al 1908 egli dedicò gran parte della sua attività al mandolino, dirigendo un'Estudiantina chiamata "La Stella". Il 30 aprile 1910 guidò un altro ensemble di mandolini in un concerto alla Salle Berlioz, eseguendo un programma che includeva anche la *Csárdás*, composizione che può essere considerata originariamente concepita tanto per il mandolino quanto per il violino.

Fu un'epoca di grandi virtuosi del mandolino, per lo più formati in Italia ma attivi in tutta Europa e negli Stati Uniti. A Parigi furono particolarmente influenti come insegnanti ed esecutori Eduardo Mezzacapo, formatosi a Napoli, e la virtuosa torinese Maria Scivittaro, figura di riferimento nel mondo mandolinistico fino alla sua morte nel 1981. Anche Marsiglia divenne un importante centro di studi mandolinistici in Francia, soprattutto grazie a Laurent Fantauzzi, virtuoso e insegnante napoletano che vi si stabilì pur continuando a tenere tournée concertistiche in sedi prestigiose, come la Salle Berlioz di Parigi. Fantauzzi eseguiva non solo opere originali per mandolino, ma anche adattamenti di concerti violinistici, come il Concerto per violino n. 9 di Charles Auguste de Bériot. Nel 1922 fondò inoltre una classe di mandolino presso il Conservatoire National di Marsiglia, che rimase attiva fino a poco prima della sua morte, avvenuta nel 1941.

Nonostante questi successi, la posizione del mandolino nel mondo musicale non fu mai del tutto stabile, anche a causa di un certo snobismo sociale. Un articolo apparso su *L'Estudiantina* nel 1906 osservava con amarezza: «Alcuni anni fa il mandolino fu introdotto gradualmente presso il grande pubblico. In un primo momento fu suonato da membri dell'alta società, e furono quelli i giorni di gloria e di guadagni per i maestri mandolinisti. Ma poi discese nella scala sociale e oggi impiegati, operai, sarte e modiste suonano il mandolino. Questa popolarità di uno strumento musicale presso il pubblico – e non lo rimproveriamo – è dovuta alla facilità con cui può essere imparato poiché tutti sanno come

posizionare le dita sulla tastiera nel punto indicato nei vari metodi... Si potrebbe quindi dire che il mandolino è stato reso popolare, ma che non ha fatto progressi musicali proprio per colpa dei mandolinisti stessi».

La Prima guerra mondiale interruppe bruscamente questo mondo e, con l'armistizio del 1918, i musicisti si trovarono in una realtà profondamente mutata. La diffusione delle registrazioni sonore cominciava ad essere ampiamente disponibile e ridusse il desiderio degli amatori di imparare uno strumento, dal momento che era ormai possibile acquistare una registrazione ed ascoltare l'esecuzione di un musicista esperto. L'avvento della radio aumentò il divario tra professionisti e dilettanti (molti dei quali diventarono consumatori passivi di musica) e contribuì anche a inaugurare l'era del jazz che con il suo largo impiego di ottoni e sassofoni, pose ulteriori difficoltà a uno strumento dal volume relativamente contenuto come il mandolino, almeno fino all'introduzione dell'amplificazione elettronica negli anni Trenta e Quaranta. Inoltre, l'inesauribile curiosità del pubblico verso nuovi linguaggi sonori costrinse la melodia italiana a competere ormai con jazz, chanson, cabaret e musica popolare di matrice americana.

■ 30

Ciononostante, il mandolino continuò a essere ampiamente praticato in Francia, in Italia e nel resto d'Europa, anche se la sua età dell'oro era ormai tramontata. A Marsiglia, Fantauzzi e il suo quartetto di mandolini trasmettevano regolarmente sulla radio PTT; a Parigi, Maciocchi continuò a dirigere *L'Estudiantina* fino al 1934 e le orchestre di mandolini rimasero popolari in tutta la Francia fino alla Seconda guerra mondiale, tra cui un complesso di settantacinque elementi, *Les Mandolinistes Roannaises*, formato esclusivamente da donne (a eccezione del direttore).

L'album che ha dato origine a questo saggio rappresenta una testimonianza viva di quanto diffusa fosse la moda del mandolino durante la *Belle Époque*, in Francia, in Italia e in tutta Europa. La popolarità e l'onnipresenza di questo piccolo strumento in quegli anni sono forse difficili da immaginare oggi, possiamo però ancora ascoltare la musica che ne scaturì e apprezzare il fascino, la varietà e l'elevata qualità del suo repertorio.

Le fonti complete delle citazioni e delle informazioni contenute in questo testo si trovano in:  
Paul Sparks, *The Classical Mandolin*, Oxford University Press, 1995.

## Mandolino e feste galanti

Hélène Cao

Nel suo *Trattato di orchestrazione*, Berlioz si rammarica del fatto che il mandolino sia quasi scomparso dalla vita musicale francese. Se avesse potuto disporre di questo strumento, lo avrebbe incluso nelle sue opere? Si potrebbe immaginarlo nel «Balletto delle silfidi» della *Damnation de Faust* (1846), in cui Faust, addormentato, viene trasportato sulle rive dell'Elba. Il sogno, nel quale Margherita gli appare per la prima volta, è cullato da un «Balletto delle silfidi» dall'orchestrazione immateriale. Nel 1860, Liszt (dedicatario della *Damnation de Faust*) adatta questo episodio al pianoforte e lo ribattezza *Danza delle silfidi*. Fedele alla partitura originale, vi aggiunge tuttavia un'introduzione, un postludio e una sezione che prolunga l'arioso valzer.

Nel 1837 aveva invitato cinque compositori a scrivere una variazione sulla marcia «Suoni la tromba» dei *Puritani* di Bellini. Egli stesso si era occupato di diversi episodi di questo *Hexameron* destinato alla principessa Belgiojoso. Mentre Sigismund Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny e Liszt gareggiano in virtuosismo pirotecnico, Chopin trasporta al pianoforte il bel canto belliniano nella Variazione n. 6. La melodia canta sulle ondulazioni della mano sinistra – soltanto una frase, al centro, osa un tono leggermente più marziale.

Saint-Saëns, Fauré e Debussy hanno ascoltato il mandolino durante i loro viaggi in Italia? A Parigi, dove lo strumento torna in auge alla fine del XIX secolo? In ogni caso, essi lo colgono piuttosto attraverso il prisma della letteratura e in una situazione di seduzione amorosa. Una poesia, in particolare, cristallizza l'ispirazione dei musicisti: *Mandoline* di Paul Verlaine, pubblicata originariamente nella *Gazette rimée* del 20 febbraio 1867 con il titolo *Trumeau*, prima di essere ripreso due anni dopo nella raccolta *Fêtes galantes*. Verlaine aveva letto *L'Art au XVIII<sup>e</sup> siècle* dei fratelli Goncourt, i quali commentano i dipinti di Watteau. Come il pittore, il poeta mette in scena personaggi teatrali i cui divertimenti deliziosi e frivoli tentano di tenere a distanza i turbamenti del cuore. Avversando l'enfasi e l'eloquenza, egli ama l'allusione, i paesaggi sfumati, le luci velate, gli esseri privi di psico-

*Musicologa e docente di analisi e storia della musica in conservatorio, Hélène Cao collabora regolarmente con il Palazzetto Bru Zane. Recentemente ha pubblicato di Augusta Holmès: The New Orpheus (Palazzetto Bru Zane / Actes Sud, 2023).*

logia della commedia dell'arte: nel susseguirsi delle quartine di *Mandoline*, Tircis, Aminte, Clitandre e Damis sembrano svanire fino a non essere più che vaghe silhouette, che finiscono per dissolversi nell'«estasi di una luna rosa e grigia». La musicalità dei versi, fondata sugli enjambement («Et c'est Damis qui pour mainte / Cruelle fait main vers tendre»), la sensualità delle sonorità e la flessibilità dell'«impari» (*Mandoline* è in eptasillabi) esercitano il loro potere di fascinazione su numerosi compositori.

Nel 1880 il giovane Debussy, diciottenne, si reca a Genova, Firenze e Napoli con Nadežda von Meck, di cui è pianista. L'anno seguente la segue a Trieste, Venezia, Roma e Firenze. Questi viaggi precedono di poco la sua scoperta di Verlaine: nel 1882 le *Fêtes galantes* gli ispirano diverse *mélodie*, tra cui *Mandoline*, che egli rivedrà nel 1890 per collocare la parte vocale dell'ultima pagina in una tessitura più centrale. La versione di Fauré (1891) è la prima delle cinque *mélodie* su poesie di Verlaine comunemente chiamate «*Mélodies de Venise*» per via del luogo della loro composizione. Gabriel Dupont, che non si recò mai in Italia, pubblica *Mandoline* nel 1901, un anno prima di ottenere un secondo Grand Prix de Rome.

Le tre *mélodie* evocano lo strumento mediante una tessitura leggera, il gioco staccato, accordi arpeggiati rapidamente o un motivo in tremolo (in Dupont, nella strofa che menziona appunto il mandolino). Debussy, più degli altri, si preoccupa delle sue reali caratteristiche, poiché inizia sgranando le note sol-re-la con le due mani alternate (una figura che contribuisce a unificare la sua *mélodie*): tre delle corde a vuoto del mandolino. Inoltre, la sua immaginazione sembra essere stata particolarmente stimolata dalla fine della poesia, poiché l'intera musica traspone il vortice e le sonorità dello strumento (nominato soltanto nell'ultima quartina). Fauré e Dupont sarebbero stati più sensibili alla prima strofa, che infatti ripetono alla fine della loro *mélodie*. Essi insistono dunque sui «donatori di serenate». Questo verso richiama *Le Donneur de sérénades* di Watteau, il cui personaggio suona tuttavia la chitarra. Watteau, del resto, non ha mai rappresentato il mandolino!

I due strumenti sono riuniti in una *mélodie* del 1890 di cui Saint-Saëns ha scritto anche il poema. Il compositore si è evidentemente divertito a riunirne gli stereotipi, in particolare le note ribattute tipiche dello strumento italiano (in questa *mélodie*, come in quella di Dupont, Raffaele La Ragione ha dunque deciso di eseguire queste formule idiomatiche, oltre all'accompagnamento pianistico). Tuttavia, le successioni armoniche e il ritmo di *Guitares et Mandolines* guardano piuttosto verso la Spagna. Qui, come negli arrangiamenti della poesia di Verlaine, il mandolino si iscrive in una forma di esotismo.

**Textes / Texts / Testi**

**02. 06. 16. Les donneurs de sérénades**

Les donneurs de sérénades  
Et les belles écouteuses  
Échangent des propos fades  
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,  
Et c'est l'éternel Clitandre,  
Et c'est Damis qui pour mainte  
Cruelle [fait]\* maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,  
Leurs longues robes à queues,  
Leur élégance, leur joie  
Et leurs molles ombres bleues

Tourbillonnent dans l'extase  
D'une lune rose et grise,  
Et la mandoline jase  
Parmi les frissons de brise.

Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, Paris: Alphonse Lemerre, 1869

■ 34

**13. Guitares et mandolines**

Guitares et mandolines  
Ont des sons qui font aimer.  
Tout en croquant des pralines  
Pépa se laisse charmer  
Quand, jetant dièses, bécarres,  
Mandolines et guitares  
Vibrent pour la désarmer.

Mandoline avec guitare  
Accompagnent de leur bruit  
Les amants suivant le phare  
De la beauté dans la nuit.  
Et Juana montre, féline,  
(Guitare avec mandoline)  
Sa bouche et son œil qui luit.

\* Fauré: "fit"

**Mandolin**

The singers of serenades  
whisper their faded vows  
unto fair listening maids  
under the singing boughs.

Tircis, Aminte, are there,  
Clitandre is over-long,  
and Damis for many a fair  
tyrant makes many a song.

Their short vests, silken and bright,  
their long pale silken trains,  
their elegance of delight,  
twine soft blue silken chains.

And the mandolins and they,  
faintlier breathing, swoon  
into the rose and grey  
ecstasy of the moon.

**Guitar and mandolin**

Guitar and mandolin  
cause you to fall in love.  
While crunching pralines,  
Pepe lets herself be charmed  
when, sounding sharps and flats,  
mandolin and guitar  
resound to disarm her.

Mandolin and guitar  
accompany with their sound  
lovers who follow the beacon  
of beauty in the night;  
and feline Juana flashes  
(guitar and mandolin)  
her gleaming eyes and mouth.

**Mandolino**

I cantori di serenate  
e le belle ascoltatrici  
scambiano futili frasi  
sotto i rami mormoranti.

Sono Tirsi ed Aminta  
e l'eterno Clitandro  
e Damide che per molte  
crudeli fa molte tenere strofe.

Le corte vesti di seta  
e i lunghi abiti a coda  
l'eleganza la gioia  
le flessuose ombre azzurre

volteggiano nell'estasi  
d'una luna rosea e grigia,  
e il mandolino ciarla  
nei fremiti della brezza.

**Chitarre e mandolini**

Chitarre e mandolini  
hanno suoni che fanno innamorare.  
Mentre sgranocchia praline  
Pepa si lascia incantare  
quando, lanciando diesis, bequadri,  
mandolini e chitarre  
vibrano per disarmarla.

Mandolino con chitarra  
accompagnano col loro suono  
gli amanti che seguono il faro  
della bellezza nella notte.  
E Juana mostra, felina,  
(chitarra con mandolino)  
la sua bocca e i suoi occhi che brillano.



*"Le jeune Raffaele La Ragione est aujourd'hui à la mandoline ce que Gustav Leonhardt fut jadis au clavecin" (Le Monde).*

Born in Naples in 1986, Raffaele La Ragione is recognized as one of the most accomplished mandolinists on the international stage. Passionate about exploring both the original repertoire and new horizons for his instrument, he maintains an active concert career and is regularly invited to perform at prestigious festivals and international seasons around the world. He has collaborated with leading orchestras and ensembles, including I Solisti Veneti, Il Pomo d'Oro, the Seoul Philharmonic Orchestra, the Orchestra della Svizzera Italiana, and La Serenissima. Driven by a constant artistic curiosity, he has also engaged in cross-disciplinary projects with personalities such as Renzo Arbore and Alessandro Baricco. Following the success of *Beethoven and his Contemporaries* (2020) and *Mandolin on Stage* (2022), this new album marks his third release with the Arcana label.

Né à Naples en 1986, Raffaele La Ragione est aujourd'hui reconnu comme l'un des mandolinistes les plus talentueux sur la scène internationale. Passionné par la recherche et le répertoire original de son instrument, il mène une carrière de concertiste intense et est régulièrement invité à participer à de prestigieux festivals et saisons musicales à travers le monde. Il a collaboré avec des orchestres et ensembles de renom, parmi lesquels I Solisti Veneti, Il Pomo d'Oro, la Seoul Philharmonic Orchestra, l'Orchestra della Svizzera Italiana et La Serenissima. Animé par une curiosité artistique constante, il a également exploré des projets transversaux avec des personnalités telles que Renzo Arbore et Alessandro Baricco. Après le succès de *Beethoven and his Contemporaries* (2020) et *Mandolin on Stage* (2022), ce nouvel album marque sa troisième publication pour le label Arcana.

Nato a Napoli nel 1986, Raffaele La Ragione è uno dei mandolinisti più affermati a livello internazionale. Da sempre attento alla ricerca e al repertorio originale per il suo strumento, svolge un'intensa attività concertistica ed è ospite regolare di importanti festival e stagioni internazionali. Ha collaborato con orchestre ed ensemble di primo piano, tra cui I Solisti Veneti, Il Pomo d'Oro, la Seoul Philharmonic Orchestra, l'Orchestra della Svizzera Italiana e La Serenissima. Animato da una costante curiosità artistica, ha inoltre preso parte a progetti trasversali con personalità quali Renzo Arbore e Alessandro Baricco. Dopo il successo di *Beethoven and his Contemporaries* (2020) e *Mandolin on Stage* (2022), questo album rappresenta la sua terza pubblicazione per Arcana.



French pianist François Dumont's recent highlights include performances with the Orchestre National de France, at the Paris Philharmonie, Musikverein in Vienna and Théâtre des Champs-Élysées. He has recorded over 40 albums, including the complete Mozart sonatas and the Ravel concertos with the Orchestre National de Lyon conducted by Leonard Slatkin. His latest Debussy album, "Clair de Lune", was recorded on the composer's Blüthner piano. His chamber music partners include Sayaka Shoji, Renaud Capuçon, Marc Coppey, Augustin Dumay, the Prazak Quartet and the soprano Helen Kearns. A laureate of the Chopin and Queen Elizabeth competitions, he studied at the International Piano Academy Lake Como and the Lieven Piano Foundation with masters such as Bashkirov, Fleisher, Naboré, Perahia and Ts'ong. He is a piano professor at the Haute école de Musique de Genève / Neuchâtel.

Né à Lyon, François Dumont se produit avec l'Orchestre National de France, à la Philharmonie de Paris, au Musikverein de Vienne, au Théâtre des Champs-Élysées. Sa discographie compte plus de 40 albums, de l'intégrale des sonates de Mozart aux concertos de Ravel avec l'Orchestre National de Lyon dirigé par Leonard Slatkin; son dernier disque Debussy « Clair de Lune » est enregistré sur le piano Blüthner du compositeur. Il pratique la musique de chambre avec Sayaka Shoji, Renaud Capuçon, Marc Coppey, Augustin Dumay, le Quatuors Prazak, la soprano Helen Kearns. Lauréat des concours Chopin et Reine-Elizabeth, il a étudié avec Rigutto au CNS-MDP puis à l'Académie Internationale de Côme et la Fondation Lieven auprès de maîtres tels que Bashkirov, Fleisher, Naboré et Ts'ong. Il est professeur de piano à la Haute école de Musique de Genève / Neuchâtel.

François Dumont, nato a Lione, si esibisce regolarmente con l'Orchestre National de France, alla Philharmonie de Paris, al Musikverein di Vienna e al Théâtre des Champs-Élysées. La sua discografia include oltre 40 album, tra cui l'integrale delle sonate di Mozart e i concerti di Ravel con l'Orchestre National de Lyon diretta da Leonard Slatkin. Il suo ultimo album, dedicato a Debussy e intitolato *Clair de Lune*, è stato registrato sul pianoforte Blüthner appartenuto al compositore. Si esibisce in ambito cameristico con artisti come Sayaka Shoji, Renaud Capuçon, Marc Coppey, Augustin Dumay, il Quartetto Prazak e il soprano Helen Kearns. Premiato ai concorsi Chopin e Queen Elizabeth, ha studiato con Rigutto al Conservatorio di Parigi, e successivamente all'Accademia Internazionale di Como e alla Fondazione Lieven, perfezionandosi con maestri come Bashkirov, Fleisher, Naboré e Ts'ong. È docente di pianoforte presso l'Haute école de Musique di Ginevra / Neuchâtel.



A renowned figure in the world of Baroque music, French soprano Sandrine Piau regularly performs and records with celebrated conductors. Her repertoire encompasses operatic, contemporary and Baroque music, and she is also acclaimed as a fine recitalist.

Among the highlights of the 2025–2026 season is her return to the Paris Opera in May 2026 in the roles of Venere and Bellezza in Antonia Bembo's *Ercole amante*.

She is currently recording exclusively for Alpha Classics, and in autumn 2026 a recording devoted to the tales recorded with her regular partner David Kadouch is due to be released.

She was appointed Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres in 2006 and voted "Operatic Artist of the Year" at the Victoires de la Musique Classique in 2009.

Figure bien connue du monde de la musique baroque, Sandrine Piau se produit et enregistre avec des chefs d'orchestre renommés. Son répertoire s'étend du baroque au contemporain, en passant par les œuvres lyriques, et elle est également reconnue comme une excellente récitaliste.

Parmi les temps forts de la saison 2025–2026 figure son retour à l'Opéra de Paris en mai 2026 dans les rôles de Venere et Bellezza dans *Ercole amante* de Antonia Bembo.

Sandrine Piau enregistre actuellement en exclusivité pour Alpha Classics, et à l'automne 2026 paraîtra un disque consacré aux contes enregistré avec son partenaire habituel David Kadouch.

Elle a été nommée Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres en 2006 et élue « Artiste lyrique de l'année » aux Victoires de la Musique Classique en 2009.

Figura ben nota nel mondo della musica barocca, Sandrine Piau si esibisce e registra con direttori d'orchestra di riferimento. Il suo repertorio spazia dal barocco al contemporaneo, passando per l'opera lirica, ed è anche riconosciuta come eccellente camerista.

Tra i momenti salienti della stagione 2025–2026 figura il suo ritorno all'Opéra di Parigi nel maggio 2026 nei ruoli di Venere e Bellezza in *Ercole amante* di Antonia Bembo.

Sandrine Piau registra attualmente in esclusiva per Alpha Classics, e nell'autunno 2026 uscirà un disco dedicato alle fiabe con il suo abituale partner David Kadouch.

È stata nominata Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere nel 2006 ed eletta «Artista lirica dell'anno» alle Victoires de la Musique Classique nel 2009.

## Mandoline

Dans les salons fin-de-siècle

- |      |  |       |
|------|--|-------|
|      | <b>Georges Bizet</b> (Paris, 1838 – Bougival, 1875)                              |       |
| 01.  | Pastorale – <i>arr. Jean Pietrapertosa *</i>                                     | 02:59 |
|      | <b>Claude Debussy</b> (Saint-Germain-en-Laye, 1862 – Paris, 1918)                |       |
| 02.  | Mandoline, FL 43   | 01:21 |
|      | <b>Giuseppe Silvestri</b> (Alife, 1841 – Naples, 1921)                           |       |
| 03.  | Lo Sport   | 05:09 |
|      | <b>Léo Delibes</b> (La Flèche, 1836 – Paris, 1891)                               |       |
| 04.  | Pizzicati de Sylvia – <i>arr. Louis Emma</i>                                     | 02:21 |
|      | <b>Charles Gounod</b> (Paris, 1818 – Saint-Cloud, 1893)                          |       |
| 05.  | Le Soir – <i>arr. Jean Pietrapertosa *</i>                                       | 04:06 |
| ■ 42 | <b>Gabriel Dupont</b> (Caen, 1878 – Le Vésinet, 1914)                            |       |
| 06.  | Mandoline  | 02:08 |
|      | <b>Francis Thomé</b> (Port Louis, Mauritius, 1850 – Paris, 1909)                 |       |
| 07.  | Clair de lune – <i>arr. Jules Cottin</i>   | 02:49 |
|      | <b>Franz Liszt</b> (Raasdorf, 1811 – Bayreuth, 1886)                             |       |
| 08.  | Danse des sylphes, S. 475<br>from <i>La damnation de Faust</i> by Hector Berlioz | 03:49 |
|      | <b>Cécile Chaminade</b> (Paris, 1857 – Mointe Carlo, 1944)                       |       |
| 09.  | Chanson napolitaine – <i>arr. Joseph Ange Carboni</i>                            | 02:43 |
| 10.  | Sérénade – <i>arr. Jules Cottin</i>  | 02:33 |
| 11.  | Havanaise – <i>arr. Janvier Pietrapertosa fils</i>                               | 04:39 |
| 12.  | Pierrette – <i>arr. Joseph Ange Carboni</i>                                      | 02:47 |
|      | <b>Camille Saint-Saëns</b> (Paris, 1835 – Algeri, 1921)                          |       |
| 13.  | Guitares et Mandolines   | 01:35 |
|      | <b>Georges Bizet</b>   |       |
| 14.  | Adieux de l'hôtesse arabe – <i>arr. Jean Pietrapertosa *</i>                     | 04:12 |

	<b>Camille Saint-Saëns</b>	
15.	Le Timbre d'argent – <i>arr. Jean Pietrapertosa</i>	04:16
	<b>Gabriel Fauré</b> (Pamiers, 1845 – Paris, 1924)	
16.	Mandoline, Op. 58 No. 1	01:53
	<b>Frédéric Chopin</b> (Żelazowa Wola, 1810 – Paris, 1849)	
17.	Variation in E major from <i>Hexameron</i> , B. 113	01:49
	<b>Ruggero Leoncavallo</b> (Naples, 1857 – Montecatini Terme, 1919)	
18.	Sérénade – <i>arr. Jean Pietrapertosa</i>	03:37
	<b>Jules Massenet</b> (Montaud, 1842 – Paris, 1912)	
19.	Aubade de Chérubin – <i>arr. Jules Cottin</i>	03:30
	<b>Jacques Offenbach</b> (Cologne, 1819 – Paris, 1880)	
20.	Madame l'Archiduc – <i>arr. Jean Pietrapertosa</i>	03:08
	Total Time	61:35

**Raffaele La Ragione** – mandolin and mandola (\*)

**François Dumont** – piano

**Sandrine Piau** – soprano

Mandolin by Lorenzo Lippi (Milan, 2025)

Model Poliziano Concerto, "omaggio a Vinaccia"

Tenor mandola by Raffaele Calace Jr (Naples, 2017)

Model Annamaria

Pleyel grand piano (Paris, 1896) – Datrino collection

Model D – serial number: 115083

## Sources

01. From *Vingt mélodies pour chant et piano*, Op. 21, Paris: Choudens, [1873] – arr. by Jean Pietrapertosa, Op. 46 – Paris: Choudens, [1894] – “À son élève *Mademoiselle Eugenie Barbier*”
02. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-47249 – Composition: 1882 – first edition in “*Revue illustrée*”, 1890.
03. *Valzer per mandolino e pianoforte*, Op. 43, Milan: Ricordi, [1881] – “*Alla gentile Signora Concettina Ginistrelli*” – “Eseguito con successo dall’autore all’Esposizione Universale di Parigi del 1878”.
04. From *Sylvia, ou la Nymphé de Diane*. Ballet en 3 acts (Act III) – arr. by Louis Emma – Paris: Ménéstrel, 1889 – “À *Madame Mercedes H. de Echaurren*”
05. From *Vingt mélodies pour chant et piano*, 1er recueil, Paris: Choudens, [1863] – arr. by Jean Pietrapertosa, Op. 39 – Paris: Schott, 1891 – “À son élève *Madame Henri Jubert*”
06. Paris: Leduc, [1901] – “À *Mademoiselle Laisné de l’Opéra-Comique*”
07. *Romance sans paroles pour piano*, Op. 112, Paris: Lemoine, [1891] – arr. by Jules Cottin – Paris: Lemoine, 1903
09. *Chanson napolitaine*, Op. 82, Paris: Enoch, 1896 – arr. by J. A. Carboni in *La Mandoline au salon – Collection de morceaux célèbres transcrits pour mandoline avec accompagnement de piano ou guitare par J. Carboni, A. & J. Cottin, L. Emma et J. Pietrapertosa*, Paris: Enoch 1899
10. *Sérénade*, Op. 29, Paris: Enoch, 1884 – arr. by Jules Cottin (see tr. 9)
11. *Havanaise pour piano*, Op. 57, Paris: Enoch, 1891 – arr. by Janvier Pietrapertosa fils, Paris: Enoch, 1907
12. *Pierrette. Air de ballet*, Op. 41, Paris: Enoch, 1889 – arr. by Joseph Ange Carboni (see tr. 9)
13. Paris: Durand & Schœnewerk, 1890 – “*A Monsieur Georges Lambert*”
14. See tr. 1 – arr. by Jean Pietrapertosa, Op. 41 – Paris: Schott, 1891 – “*Hommage à son élève Madame la Comtesse de la Marque*”
15. From *Le Timbre d’argent*, drame lyrique en 4 actes – *Fantaisie* by Jean Pietrapertosa, Op. 206 – Paris: Choudens, [1900] – “*A son élève Mademoiselle Julia Grout (Professeur à Rouen)*”
16. From *Cinq mélodies de Venise*, Op. 58, Paris: Hamelle, 1892 – “*A Madame la Princesse Winnaretta de Scey-Montbéliard*”
18. *Sérénade pour violoncelle et piano*, [Paris, 1880s]; [original version missing] – arr. by Jean Pietrapertosa – [Paris]: private edition, [1888] – “*Hommage à Mon Elève Madame Marguerite Delacour*”
19. From *Chérubin*, comédie chantée en 3 actes (Act III: Aubade) – arr. by Alfred Cottin – Paris: Heugel, 1903
20. From *Madame l’Archiduc*, opéra bouffe en 3 actes – *Fantaisie* by Jean Pietrapertosa, Op. 194 – Paris: Choudens, 1900 – “*A son ami Raffaele Calace (Luthiste)*”

## The palazzetto Bru Zane

### Centre de musique romantique française

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the long nineteenth century (1780-1920) and obtain international recognition for that repertory. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is supported by the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of its parent foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of sound recordings.

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX<sup>e</sup> siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre bénéficie du soutien de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

Il Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française ha come vocazione quella di favorire la riscoperta del patrimonio musicale francese del grande Ottocento (1780-1920), offrendogli la diffusione che merita. Situato a Venezia in un palazzo del 1695 appositamente restaurato per ospitarne la sede, il Palazzetto Bru Zane gode del sostegno della Fondation Bru. Esso unisce ambizione artistica ed esigenza scientifica, riflettendo lo spirito umanistico che guida le azioni della fondazione. Le principali attività del Palazzetto Bru Zane, condotte in stretta collaborazione con numerosi partner, sono la ricerca, l'edizione di partiture e di libri, la produzione e la diffusione di concerti in ambito internazionale, il sostegno a progetti didattici e la pubblicazione di registrazioni discografiche.

## **BRU-ZANE.COM**

*Bru Zane Classical Radio – the French Romantic music webradio:*

**[bru-zane.com/classical-radio](http://bru-zane.com/classical-radio)**

*Bru Zane Mediabase – digital data on the nineteenth-century French repertory:*

**[bruzanemediabase.com](http://bruzanemediabase.com)**

*Bru Zane Replay – streaming videos of concerts and staged productions:*

**[bru-zane.com/replay](http://bru-zane.com/replay)**



■ 46

### **Acknowledgements**

I would like to express my sincere gratitude to the Fondazione Palazzetto Bru Zane, and specifically to Alexandre Dratwicki, Rosa Giglio, Camille Merlin and Étienne Jardin for backing this project and making available their musical archives, without which this album would not have been possible.

My heartfelt thanks to Don Stefano Capitini for the hospitality in the splendid church of San Rocco in Miasino and to Maria Dolores Borella for her help and patience. A particular debt of gratitude also to Lorenzo Lippi for the extraordinary instrument made available.

– Raffaele La Ragione

**Recording dates:** 16–18 June 2025

**Venue:** Chiesa di San Rocco, Miasino (Novara), Italy

**Producer:** Ken Yoshida

**Sound engineer and editing:** Ken Yoshida

**Tuning and assistance:** Pierpaolo Dattrino

**Concept and design:** Emilio Lonardo

**Layout:** Mirco Milani

**Images** – *digisleeve*

Cover picture, inside: Raffaele La Ragione, January 2026 © Gianni Rizzotti  
In the cover photo Raffaele is wearing a Kiton suit (kiton.com).

**Images** – *booklet*

Page 36: Raffaele La Ragione, January 2026 © Gianni Rizzotti; page 38: François Dumont, June 2023 © Jean-Baptiste Millot; page 40 Sandrine Piau, January 2025 © Sandrine Expilly / Alpha Classics; all other photos taken during the recording sessions © Chiara Lombardi

### **Translations**

*Notes* – English (Hélène Cao): Hugh Ward-Perkins – French (Paul Sparks): Nicolas Deryn  
Italian: Raffaele La Ragione

*Songs* – English: Arthur Symons (Verlaine); Richard Stokes (Saint-Saëns)

© 2026 Outhere Music France

© 2026 Outhere Music France

**ARCANA** is a label of **OUTHERE MUSIC FRANCE**  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](http://www.facebook.com/OuthereMusic)

**Artistic Director:** Giovanni Sgaria

outhere  
M U S I C



