

## XXVI COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Imola - Bologna, 4-6 novembre 2022

Abstracts delle relazioni libere (5-6 novembre)

### FABRIZIO AMMETTO (Guanajuato)

*Il processo rielaborativo di Johann Georg Pisendel in alcune Sonate per violino e basso continuo*

Un'analisi dettagliata di quattro movimenti concordanti, tratti da cinque Sonate autografe per violino e basso continuo di Johann Georg Pisendel (1687-1755), consente di precisare alcune modalità compositive e rielaborative del musicista tedesco, riassumibili in tre tappe: (1) stesura della versione-base; (2) annotazione sullo stesso manoscritto – o su una copia di esso – di idee compositive alternative (talvolta più di una per uno stesso passaggio), scaturite probabilmente in seguito a un'esecuzione: tali alternative potevano registrare versioni ornamentate derivate dalla pratica improvvisativa, prevedendo anche tagli o integrazioni di nuove sezioni; (3) redazione finale della composizione, nella quale venivano accolte – non sempre per intero – le idee precedentemente annotate, aggiungendone eventualmente altre differenti.

I ripensamenti compositivi riscontrati consistono soprattutto in migliorie nell'armonia di alcuni passaggi (talvolta completamente riscritti) e in una maggior cura per la linea del basso (conferendogli un profilo ritmico-melodico perlopiù meno schematico), ma anche in modifiche di alcune legature di articolazione nella parte del violino, come pure in cambi ritmici a una medesima figurazione melodica e nell'eliminazione di salti melodici arditissimi (tritone, seconda aumentata ascendente, ecc.). Dopo il processo di revisione-rielaborazione, i movimenti che più soddisfacevano il compositore potevano migrare in un'altra composizione, anche a distanza di tempo.

I manoscritti delle cinque Sonate prese in esame evidenziano le difficoltà ecdotiche connesse a testi musicali in continuo movimento, che chiedono di essere pubblicati (e interpretati) autonomamente, senza mescolare le differenti lezioni trasmesse dalle fonti.

### CARLO BIANCHI (Brescia)

*Politica e musica giovanile negli anni '70: il movimento «Re nudo»*

All'inizio degli anni '70, il movimento giovanile e giornale «Re Nudo» si era sviluppato sulla base di ispirazioni marxiste e ideali di contestazione politica compromessi fin da subito con la musica giovanile, concepita come strumento di rivoluzione sociale, propaganda e azione politica, in particolare contro la logica del profitto delle grandi case discografiche e del mercato musicale *mainstream*. Tale atteggiamento contestatario incorreva tuttavia in alcune contraddizioni, essendo improntato non solo a ideali di alternativa e autonomia, rispetto allo *star-system* della musica leggera, ma anche di penetrazione del medesimo, allo scopo di una sua conversione – se non frantumazione – dall'interno. A questa problematica 'verticale' – base popolare *vs* industria controllata dall'alto – se ne aggiungeva una 'orizzontale', che coinvolgeva i gruppi extraparlamentari al fianco di «Re Nudo», principalmente Lotta Continua e gli annessi circoli culturali «Ottobre», senza escludere altre formazioni come Potere Operaio e i gruppi anarchici. Pure all'interno di un comune *sinistrismo*, come lo ha definito Franco Ottaviano, evidenziando non solo lo scarto rispetto alla sinistra istituzionale, ma anche il carattere radicale (*sinistra + estremismo*), si verificavano attriti e divergenze. La musica *popular* finì inevitabilmente fra i motivi di queste articolate dialettiche talvolta conflittuali e violente, raggiungendo l'apice in occasione dell'ultimo, burrascoso Festival del proletariato giovanile (*Re Nudo pop Festival*) al Parco Lambro di Milano nel 1976. Il crescente clima di dibattito e scontro verteva sulla politicizzazione di musica e testi, ma soprattutto su una controversa declinazione del concetto 'popolare'. Istanze generalizzate che in Italia innescarono vari disordini, fra cui la clamorosa contestazione di Autonomia Operaia a Francesco De Gregori, sempre nel '76, al Palalido di Milano.

## PAOLA BUDANO (Catania)

*Storia della musica e Preistoria: la trattazione delle 'origini' nei manuali*

Le conoscenze relative alla musica nella Preistoria e Protostoria raramente vengono discusse in seno alla disciplina musicologica, e ancor più raramente trovano un adeguato spazio nella manualistica storica. Le ragioni di tale assenza non possono di certo riferirsi alla carenza di testimonianze, in quanto Preistoria e Protostoria in Europa sono ben documentate attraverso una consistente mole di reperti e numerosi contributi che ci hanno permesso riflessioni sugli aspetti cognitivi, simbolici e rituali connessi a quelli che potremmo definire i 'comportamenti musicali' dei popoli 'pre-letterati'. Le ragioni potrebbero venir ricondotte all'alto grado di specializzazione necessario per affrontare il tema (che richiede ad esempio precise competenze archeologiche): ma per altri periodi storici, come quello greco e romano, caratterizzati da analoghe peculiarità, al contrario è da tempo fiorita una tradizione di studi ormai consolidata. Quale posto occupa quindi la Preistoria nella riflessione sulla conoscenza di oggetti e pratiche musicali nella storia dell'uomo?

Il presente contributo punta ad analizzare e confrontare alcuni manuali di storia della musica approfondendo le modalità di trattazione, i contenuti e le prospettive di un'inclusione 'a pieno titolo', e non come disciplina accessoria, della Preistoria in seno al dibattito musicologico.

## SANTI CALABRÒ (Messina)

*La successione dal VI grado con la 6<sup>a</sup> alterata al V grado nello stile classico*

La relazione mostra l'opportunità di specificare una funzione 'ESD' (*enhanced subdominant*) per la successione al basso ⑥→⑤ in determinate condizioni (⑥ armonizzato con 7<sup>a</sup> di D in 2° rivolto, 5<sup>a</sup> o 7<sup>a</sup> diminuita in 1° rivolto, o, sul ⑥ abbassato, con 6<sup>a</sup> eccedente).

L'analisi del repertorio conferma l'assunto. Si evidenzia infatti come la successione ⑥<sup>ESD</sup>→⑤ predisponga una forte stabilizzazione armonica (l'accordo sul ⑥, alla lettera una DD, agisce come una S 'arricchita') e ricorra in due situazioni strutturalmente cruciali: a fine sviluppo, da Haydn in poi, e nell'esposizione, soprattutto in Beethoven, dove lo snodo ⑥<sup>ESD</sup>→⑤ è spesso determinante per la modulazione principale. Entrambi gli utilizzi sono presenti in Mozart.

Il percorso teorico-analitico apre prospettive nuove per comprendere specifiche forme-sonata e per esecuzioni consapevoli.

Sul lato della caratterizzazione stilistica delle forme classiche, la differenziazione funzionale delle sottodominanti, a partire dalla successione ⑥<sup>ESD</sup>→⑤, favorisce una comprensione che assuma globalmente il percorso armonico. Questo porta a una più precisa rilevazione dei ritardi strategici delle cadenze, procedure fra le più importanti adottate nello stile classico, consentendo di specificare i modi in cui si esplica il carattere processuale della forma. L'enfasi sulle cadenze perfette, tipica della *new formenlehre*, tende invece alla mera segmentazione delle forme e alla loro omologazione tipologica.

Sul lato esecutivo, si mostra come tutto ciò apra a una lettura più consapevole anche rispetto al significato dei segni di dinamica, che spesso rivestono un ruolo strutturale marcando snodi essenziali della temporalità musicale. Emerge così come la distinzione oggi corrente tra 'parametri analitici' e 'parametri performativi' risulti sviante, tanto più, come avviene nello stile classico, quando struttura ed espressione agiscono in stretta relazione.

## ALBERTO CAPRIOLI (Bologna)

*Oblío e memoria: Luciano Berio lettore di Proust*

Lo studio si prefigge di indagare la *mise en musique* dell'unico testo dello scrittore francese ad essere musicato dal compositore, un frammento di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume II della *Recherche*.

Il passo viene inserito da Luciano Berio nel primo brano vocale di *Epifanie*, assemblaggio di opere vocali e strumentali composte tra il 1959 e il 1965, poi riviste completamente nel '91 in *Épiphanies*.

Al contrario di quest'ultima, la prima versione consisteva in un' *opera aperta* (del '62 è la dedica a Luciano Berio dell'omonimo saggio di Umberto Eco), i cui brani erano pensati per combinarsi tra loro in vari modi.

Attraverso una disamina degli scritti del compositore sul concetto di tempo e di alcuni studi fondativi dell'esegesi proustiana, si intende rendere ragione di una modifica sostanziale del testo originario operata dal compositore, fino ad ora mai segnalata.

### **ANGELA CARONE (Lecce)**

*Repertori extraeuropei al Festival internazionale di Musica di Venezia (1932-1959)*

Sin dalla seconda edizione, il Festival internazionale di Musica di Venezia avviò una programmazione volta ad ampliare lo spettro dei paesi coinvolti nelle manifestazioni e a eseguire repertorii propri di tradizioni musicali anche extraeuropee, spesso presentati per la prima volta in Italia. Dopo un esordio caratterizzato da concerti con musiche di autori nati nel Vecchio Continente, compresi gli italiani, a partire dal 1932 e fino all'avvio dell'era Labroca' (1959-72) la *kermesse* ospitò compositori del sud e nord America; a distanza di un decennio fu eseguita in Laguna musica giapponese, dopo una sporadica presenza asiatica nel 1938, e solo dal 1955 debuttarono a Venezia artisti provenienti da Cina e India. Oltre a illustrare sia le modalità operative perseguite per organizzare specifici concerti sia i loro esiti, la relazione mostra come le finalità degli organizzatori fossero di diversa natura: assicurare al Festival un livello qualitativo concorrenziale e, nel quadro di un più ampio progetto di politica culturale, dare visibilità a voci all'epoca ancora poco ascoltate.

### **MONICA CASTELLANI (Riva del Garda)**

*Bassorilievi e sculture lignee nella Collegiata dell'Assunta ad Arco di Trento*

Nella relazione verranno descritti elementi di iconografia musicale, e in particolare l'esame organologico degli strumenti musicali scolpiti su bassorilievi e sculture lignee presenti sul parapetto della cantoria e sulla cassa dell'organo della Collegiata di S. Maria Assunta.

Sul parapetto della cantoria vi è una serie di quattro formelle in bassorilievo con quattro immagini dell'Antico Testamento databili tra il 1560 e il 1570, attribuite a una bottega di area veneta. A cornice di tre delle quattro formelle sono intagliati dei 'putti musicanti' che non fanno parte della scena, ma sono piuttosto figure di contorno.

Tra una formella e l'altra vi sono nicchie che ospitano le sculture lignee 'musicisti e direttore', con le sembianze di veri 'personaggi', intagliati da Giacomo Benedetti di Castiglione, nel Trentino, tra il 1731 e il 1733; oltre all'*ensemble* musicale, lo stesso artista scolpì anche i quattro 'Angeli musicanti' posti sopra la cassa dell'organo.

Si noterà che gli strumenti cinquecenteschi raffigurati nelle formelle sono stati ripresi, a quasi due secoli di distanza, come modello da Benedetti, il quale ne incise anche altri per metterli tra le mani di questi 'personaggi' che con canti e suoni lodano Maria Assunta, cui la Collegiata è intitolata.

### **FRANCESCA CIREDDU (Roma)**

*La performance pop-rock in live streaming: un approccio etnografico comparato*

Negli anni 2020-2021, in seguito alla sospensione delle attività musicali dal vivo richiesta dalle misure di contenimento della pandemia Covid-19, si è assistito a un diffuso aumento di eventi in *live streaming*. Inizialmente, nell'ambito della musica pop-rock, tali eventi consistevano in piccole esibizioni domestiche trasmesse attraverso le principali piattaforme *social* (in Occidente soprattutto Facebook e Instagram); questi hanno poi aperto la strada all'organizzazione e alla diffusione di veri e propri concerti, talvolta a pagamento, specialmente nell'area discografica internazionale anglofona.

Tale avvenimento ha favorito in parte la riflessione e l'indagine intorno ai modi in cui l'esperienza della musica dal vivo si declini in contesti virtuali, permettendo al contempo di constatare le diverse

implicazioni socioculturali di tale fenomeno. Se, a una prima osservazione, risulta piuttosto evidente come esistano delle differenze di utilizzo delle tecnologie di *streaming* legate principalmente ad aspetti anagrafici, tuttavia, qualora l'osservazione si estenda al di fuori di un unico contesto areale, emerge come le modalità di fruizione della musica dal vivo *online* non siano del tutto generalizzabili neanche entro la stessa fascia generazionale.

Confrontando i contesti pop-rock in Cina, in Italia e nell'area internazionale anglofona, il presente contributo intende mostrare come un approccio etnografico comparato sia fondamentale nell'evidenziare l'esistenza di specificità micro-culturali inerenti alle pratiche di produzione e consumo di musica dal vivo *online*. Un tale approccio permette, altresì, di portare alla luce possibili connessioni tra le abitudini di utilizzo dei *media* digitali impiegati nella fruizione di musica dal vivo e determinate pratiche sociali di particolare rilevanza nei contesti esaminati.

### **ILARIA CONTESOTTO (Bologna)**

*«Si è giudicato che fosse voce di qualche ucello»: musicisti e magia a Venezia nel primo Settecento*

Il Sant'Uffizio veneziano interveniva nei casi di sacrilegio, apostasia e libri proibiti; dal Seicento, pur diminuendo la pressione censoria, si assiste a un incremento dei processi per superstizione e stregoneria.

Un caso particolarmente significativo, che coinvolge personalità legate al teatro d'opera, è documentato in un processo denominato “del 5 marzo” (I-Vas, Santo Uffizio, b. 132, anno 1705): tra gli inquisiti, il librettista Francesco Passarin, un Momolo musico, e due cantanti, le sorelle Maselli. Passarin, accusato di stregoneria, è processato per aver benedetto alcuni oggetti magici, in particolare un rostro per tracciare righe musicali, alcuni fogli da musica e una tromba che sapeva imitare le voci, e sulla quale avrebbe tracciato dei simboli magici. Lucidora Maselli, dopo l'accusa di manipolazione di ostie benedette, fu invece sottoposta a un'ispezione corporale da parte del fisico del Sant'Uffizio, che riscontrò un'enfiamento ombelicale «per gli sforzi legati al canto».

### **ÉMILIE CORSWAREM e ALDO ROMA (Liegi)**

*I cardinali protettori delle corone nel Seicento e la musica tra Roma e l'Europa*

Tra Sei e Settecento i cardinali protettori delle corone, depositari di una duplice dignità derivante dall'obbligo di fedeltà alla Chiesa e dall'onere di tutela degli interessi di una nazione, ricoprirono un ruolo talvolta decisivo nella vita musicale delle istituzioni romane. La storiografia ha guardato a questo tipo di mecenatismo cardinalizio attraverso le categorie della amatorialità o della passione dilettantesca per la musica, e della magnificenza quale strumento imposto dal rango sociale. Eppure rispetto a quella di altri membri del Collegio cardinalizio, la complessità della funzione svolta dai protettori delle corone risultava da una moltitudine di responsabilità e interessi dovuti all'intreccio di relazioni col pontefice, con la propria rete familiare, con le istituzioni protette. Attraverso alcuni esempi significativi, l'intervento si propone di riconsiderare le specificità di un mecenatismo che, nel caso dei cardinali protettori delle corone, era al tempo stesso pubblico e privato, e che trovava realizzazione in modalità differenziate a seconda di spazi e istituzioni, ma comunque sempre in ottemperanza all'esigenza di una mediazione tra gli interessi della nazione e la fedeltà al pontefice.

### **GIANLUCA DAI PRÀ (Belluno)**

*Relazioni e funzioni armoniche nel 300° anniversario del “Traité” di Rameau*

Nel *Traité de l'harmonie* (1722) Rameau identifica le relazioni accordali di Sottodominante→Tonica (S→T) e Dominante→Tonica (D→T) nelle due cadenze aventi una quarta o una quinta discendente nel basso, che hanno un potere propulsivo verso la T tramite le dissonanze caratteristiche di sesta aggiunta alla S e settima minore aggiunta alla D. In quest'ottica l'accordo di T, privo di dissonanze proprie, costituisce elemento di riposo.

Nella *Génération harmonique* (1737) Rameau getta le basi per la teoria tonale: rilegge le relazioni S–T–D in modo simmetrico (tonocentrico-gravitazionale in termini newtoniani) e producendo un sistema simmetrico-palindromo intorno a T, chiuso alle estremità dalla medesima terza dissonante posta al grave di S e all’acuto di D.

L’analisi cadenzale di Rameau rappresenta le medesime triadi modali rinascimentali, generate dal movimento delle parti vocali alla fine delle composizioni, che, trasposte in tutti i toni nella musica strumentale del primo barocco, diedero origine alla prassi tonale. Queste erano costruite sulla collezione di note producibili dalla scala diatonica naturale con l’aggiunta del Si bemolle derivato dalla solmisazione guidoniana, formante una struttura intervallare simmetrico-palindroma.

Le relazioni S–T–D rilette da Riemann con gli strumenti del dualismo armonico generarono il concetto, problematico, di ‘funzione armonica’: quella relazione particolare rispetto alla T che attribuisce a un accordo una prospettiva derivata dal contesto in cui è inserito, che però consente più interpretazioni di alcune triadi appartenenti al sistema tonale.

Attraverso la manipolazione quasi matematica degli intervalli della triade, David Lewin dimostra formalmente la relazione S–T–D su di una successione palindroma di intervalli che mantiene gli stessi criteri sopra citati, e che sembrano generarsi nella prima polifonia per poi acquisire diverse interpretazioni nel corso del tempo.

### **GIULIANO DANIELI (Roma)**

*Multinaturalismo e paesaggio sonoro nei film rurali di De Seta e Frammartino*

I film cosiddetti ‘rurali’ di Vittorio De Seta e Michelangelo Frammartino istituiscono nuove gerarchie dell’ascolto e dello sguardo. Nel ritrarre gli spazi dell’Italia rurale, essi costruiscono paesaggi definibili come “post-umani” (Wolfe) o “multinaturalisti” (Viveiros de Castro), in cui cioè la centralità dell’uomo e la sua supposta superiorità rispetto al non-umano (animali, piante) e all’inerte (ad esempio, le rocce) sono messe in discussione. Il radicale ridimensionamento della voce umana (narrante, dialogante, comunicante) è solo una delle conseguenze di questa particolare visione del mondo. Combinando analisi audiovisive, interviste e spunti teorico-metodologici provenienti da *sound studies* ed ecomusicologia, il mio contributo esplora le strategie sonore adottate nelle colonne sonore di *Contadini del mare* (De Seta, 1955) e *Il buco* (Frammartino, 2021) nel costruire *soundscape*s rurali in cui ogni cosa non umana ha una propria forza auditiva, e dove ‘punti d’ascolto’ antropocentrici e gerarchie dominanti dell’antropocene sono messi in crisi.

### **GIANLUCA DI DONATO (Avellino)**

*Il dualismo hoffmanniano del giovane Brahms*

Il vezzo dell’autore che, letterato o musicista che sia, decide d’identificarsi in due figure magari opposte tra loro ma complementari trova origine nella letteratura del primo Ottocento, in particolare nell’opera di Jean Paul, romanziere molto caro a Robert Schumann, il quale, come è noto, fece ricorso allo stesso principio dualistico identificandosi in due personaggi della ‘Lega di Davide’, Florestano ed Eusebio, figure che rappresentavano le due principali sfumature del romanticismo: riflessione e passione. All’indole eroica, passionale e agitata di Florestano rispondeva quella mesta, malinconica e timida di Eusebio. Con questi pseudonimi Schumann firmava i suoi articoli e caratterizzò due tra le sue opere pianistiche più emblematiche, i *Davidsbündlertänze* op. 6 e il *Carnaval* op. 9.

In questa scia rientra, dapprima in modo istintivo e poi consapevole, Johannes Brahms, il quale dal 1852 al 1860 prese a identificarsi con gli pseudonimi hoffmanniani *Kreisler junior* e *Johannes*, e si firmò, in lettere, documenti e alcune notevoli opere giovanili, *Johannes Kreisler Junior*.

L’amore di Brahms per la lettura, che lo portò a tenere un quaderno, *Lo scrigno del giovane Kreisler*, sul quale riportava le frasi più importanti, e la conferma delle sue idee attraverso l’amicizia con Schumann e la sua ‘cerchia’ – così la definisce Albert Dietrich –, crearono i presupposti per la nascita di una figura che fu espressione autentica di quel romanticismo di stampo hoffmanniano al quale si rivolse anche lo stesso Schumann, ma portandolo a risultati artistici diametralmente opposti, sebbene i due siano stati considerati

l'uno l'erede dell'altro. I due autori rappresentavano invece i due lati di una stessa medaglia, con caratteristiche però sia umane sia poetiche profondamente opposte: centripeto il genio di Schumann, centrifugo quello di Brahms. Schumann è tutto slancio, Brahms tende all'immobilità, al silenzio estasiato del visionario. L'esaltazione spinse Schumann continuamente verso regioni inaccessibili, verso un che di chimerico, di astratto, più risentito che intravisto; c'è in lui una sorta di febbre, di passione che trascina il suo passo ostinato a scalare senza sosta i gradini insidiosi di un mondo infinito.

Il romanticismo di Brahms risponde a una spinta diametralmente opposta: esso è una sonda nel mondo del ricordo, una discesa nelle profondità più remote della memoria ancestrale dove «sono dormienti i desideri vaghi, immagini antichissime, volontà abortite, impulsi non ancora nati e non ancora formulati», come dirà poi Romain Goldron.

Una figura, quella di Brahms, il cui dualismo lo caratterizzò per il resto della vita, portandolo a incarnare una sorta di sintesi di tutte le istanze musicali dell'Ottocento. Egli, infatti, si formò alle fonti del classicismo, incarnò gli ideali più autentici del romanticismo tedesco e aprì, negli ultimi anni di vita, le porte alla cosiddetta Seconda Scuola di Vienna, che raccolse il testimone di quel processo di sviluppo che ebbe in lui l'artefice massimo.

### **FEDERICA DI GASBARRO (Roma)**

*Da Bonifazio Asioli a Johann Christian Lobe: una prototeoria dell'orchestrazione nei trattati dell'800?*

A partire dagli anni '80 del Novecento iniziò ad affermarsi nella teoria della *Formenlehre* un approccio informato che mirava a legittimare fondamenti e metodi della disciplina attraverso lo studio dei trattati storici. L'attenzione rivolta agli scritti di Heinrich Christoph Koch, Antonín Reicha e Adolf Bernhard Marx portò tuttavia ad avvalorare una tradizione analitica concentrata prioritariamente sugli aspetti armonici e tematici.

Nel mio intervento proporrò un riesame di alcuni trattati di composizione italiani e tedeschi coevi ma meno studiati (dai trattati di Francesco Galeazzi, 1796, e Bonifazio Asioli, 1832, a quello di Johann Christian Lobe, 1855), al fine di mostrare il consapevole ricorso ad aspetti orchestrali e timbrici per fini fraseologici e formali non solo nella pratica compositiva ma anche nella riflessione teorica. Avanzero inoltre alcune ipotesi sulle motivazioni storiche che hanno contribuito a consolidare tale presunta gerarchia naturale tra i parametri musicali.

### **LEDA DI PIRO (Bologna-Ravenna)**

*Un progetto didattico multidisciplinare: la collezione museale dell'ICBSA*

L'Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi (Roma) conserva una vasta collezione di strumenti per la riproduzione del suono. Composta da oltre un migliaio di pezzi tra fonografi, grammofoni, giradischi, magnetofoni, macchine giocattolo e centinaia di accessori di vario tipo, la collezione documenta la storia della registrazione del suono sin dai primi e rarissimi macchinari semi-sperimentali di fine Ottocento fino all'avvento della registrazione digitale.

Il presente intervento intende mettere in luce il ruolo chiave che la collezione, col suo patrimonio, potrebbe avere nell'educare le nuove generazioni (e non solo) a prendere coscienza del nostro modo di ascoltare e intendere la musica, e della sua storia. Una visita guidata promossa presso l'ICBSA nel maggio 2022 per una classe di scuola secondaria di primo grado fornisce il caso di studio per distinguere le differenti possibilità didattiche di queste macchine, in presenza di un uditorio di studenti. Si tenterà inoltre di formulare una proposta di valore pensata per un pubblico ancor più vasto, cioè tutti coloro che oggi ascoltano musica e suoni trasmessi da strumenti tecnologici.

## **DARIO SAVINO DORONZO (L'Aquila)**

*“Cornet à pistons”: Jean-Baptiste Arban e la sua intramontabile “Méthode” (1859)*

La metodologia didattica strumentale si è evoluta negli anni arricchendosi di volta in volta di informazioni e tecniche avanzate. La prassi esecutiva strumentale ha raggiunto una caratura così elevata da ‘creare’ volumi tecnico-interpretativi che riescono a sviscerare e sviluppare il materiale prodotto attraverso esercizi didattici per lo sviluppo progressivo del musicista. Nondimeno sorprende che alcuni metodi storici, pur con le opportune revisioni e integrazioni di nozioni nuove, siano tuttora capisaldi per i percorsi didattici istituiti nei conservatori di musica e nei recenti licei musicali.

Il presente studio vuol mettere in luce la grande importanza della *Grande Méthode complète de Cornet à pistons et de Saxhorn* che il virtuoso docente cornettista e compositore francese Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-1889) pubblicò a Parigi, verso il 1859, presso l'editore Léon Escudier, per la Scuola militare annessa al Conservatorio di Parigi.

Il contributo parte dall'esame di un rarissimo esemplare della prima edizione della *Grande Méthode*, nonché del destinatario, dell'origine e del contesto in cui nasce e si sviluppa; presenta poi la ‘visione musicale’ del Maestro, che caratterizzò la virtuosità dello strumento. In particolare, l'analisi considera l'evoluzione della metodologia didattica-strumentale nel corso dell'Ottocento, con riferimento alla pubblicazione della *Méthode*, che ha meritatamente riscosso vastissimo successo fin dalla sua uscita e continua ad essere tra i metodi più studiati: una vera e propria ‘Bibbia’ del trombettiere. In conclusione verrà presentata una copia della prima edizione della *Méthode complète de Cornet à pistons* di Ernest Marie (?-1882), pubblicata a Parigi nel 1883 (per l'editore Margueritat), un metodo anch'esso di rilevante spessore artistico e pedagogico-didattico, ma pian piano venuto in disuso.

## **MATTEO FARNÈ (Bologna)**

*Il primo Studio trascendentale di Liszt: un'analisi guidata dai dati*

L'estrazione e l'uso di dati musicali a fini analitici sta recentemente prendendo piede (Cancino-Chacón *et al.*, *Computational Models of Expressive Music Performance: a Comprehensive and Critical Review*, in «Frontiers in Digital Humanities», 5, 2018, pp. 321-354). Nella relazione applico gli strumenti più rilevanti del Music Information Retrieval (MIR, Müller, 2015) agli Studi trascendentali di Franz Liszt. In particolare, considero le tre diverse versioni dello Studio trascendentale n. 1, pubblicate dal compositore magiaro nel 1826, 1837 e 1851. A partire dalle tracce WAV relative alle esecuzioni di Thomas Rajna, Janis Weber, e György Cziffra analizzo le differenze osservate nelle tre versioni in termini di contenuto frequenziale, dinamico, agogico, ritmico e armonico tramite un'analisi spettrale sistematica. L'uso ragionato di tali strumenti consente di ottenere una segmentazione dei tre diversi brani basata sul grado di novità che interviene nello spettro tempo per tempo, e di visualizzare il grado di similarità tra le diverse sezioni dello studio nelle tre versioni. Di conseguenza, è possibile operare un'analisi comparativa macro-formale tra le tre versioni del primo Studio, identificandone così somiglianze e differenze. La prima versione rappresenta uno sketch della composizione di grande chiarezza formale; la seconda rappresenta un'evoluzione virtuosistica della prima, dalla forma semplificata; la terza versione, molto simile alla seconda, viene eseguita più rapidamente, in ossequio alla forma di preludio, esplicitamente indicata.

## **HÉLOÏSE FAUCHERRE-BURESI (Lione - Padova)**

*Il canto popolare nel Mezzogiorno postunitario: tra fatalismo e ribellione*

«Dunca a 'stu munnu nun c'è chiù chi fari»: così recita l'ultimo verso di un canto siciliano riportato da Antonino Uccello nella sua raccolta di canti (*Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, 1961), dopo aver evocato i mutamenti che agitano la Penisola nei decenni post-unitari. Se questa conclusione può sembrare alquanto rassegnata o passiva, altri canti (pensiamo agli inni garibaldini) muovevano invece popolazioni e folle, spingendole in alcuni casi a impugnare le armi. A partire dall'analisi del caso specifico del canto meridionale di protesta in epoca post-unitaria, si interrogherà il ruolo politico svolto dal canto in determinati contesti popolari. Può essere considerato il canto un mezzo di emancipazione e di

politicizzazione delle popolazioni nell'Ottocento italiano? o registra piuttosto una concezione fatalista del mondo, che contribuisce a costruire l'immagine di un Sud immobile e passivo? Mobilitando sia riflessioni gramsciane sia lavori di Ernesto De Martino, l'intervento cercherà di mettere in luce il carattere profondamente ambivalente del folklore musicale ottocentesco.

### **ANGELA FIORE (Messina)**

*Musicisti 'forestieri' e professione musicale a Messina nell'Ottocento*

Porta d'ingresso della Sicilia, città di transito votata alla sosta fugace, nell'Ottocento Messina accolse, per periodi più o meno brevi, numerosi musicisti provenienti da altre zone d'Italia o d'Europa. La città peloritana divenne nel corso del secolo XIX un centro culturalmente vivace. I teatri cittadini, la cappella musicale del Duomo, la locale Accademia Filarmonica, le società concertistiche offrivano una concreta possibilità di impiego e di esercizio della professione musicale. L'attività di queste istituzioni e la loro risonanza furono dunque un motivo di attrazione non solo per musicisti e compositori locali. Cronache coeve e documenti di musicisti forestieri o 'di passaggio' restituiscono informazioni relative a una città complessa e a tratti diffidente, ma pur sempre ricca di opportunità. Inoltre, seguire le vicende di musicisti noti e meno noti attivi in Messina consente oggi di aggiungere tasselli alla professione musicale nel Meridione, di indagare le relazioni tra musicisti locali e stranieri, e al contempo di colmare lacune nella storia delle istituzioni cittadine.

### **GIACOMO FRANCHI (Pavia-Cremona)**

*Continuità ed evoluzione nelle Sonate di Muzio Clementi*

L'attività compositiva di Muzio Clementi si estende su un ampio arco di tempo, circa dal 1770 al 1821. Le composizioni della maturità rappresentano il punto di arrivo di un'evoluzione che non ha condotto a un mutamento radicale nella concezione della forma o dello stile, ma piuttosto a un raffinamento degli esiti compositivi. La scrittura scorrevole della giovinezza non è più rintracciabile nelle raffinatezze acustiche, nella scrittura contrappuntistica e fluida della maturità. Tuttavia, confrontando le ultime opere con le precedenti, emerge che molte strategie formali, sia nella costruzione tematica sia negli interi movimenti, sono in continuità. Tale giudizio è derivato dall'analisi di un ampio insieme di Sonate riconducibili a diverse fasi compositive di Clementi. Egli ha così raccolto e consolidato l'eredità musicale del repertorio per tastiera della fine del Settecento, consegnandola a Beethoven.

### **MARIA DINA GALLO (Salerno)**

*Educazione civica: un incentivo alla conoscenza del patrimonio musicale*

In linea con i 17 obiettivi per lo sviluppo sostenibile elaborati nell'*Agenda 2030* dell'UE, nel corso degli ultimi anni le istituzioni scolastiche italiane di ogni ordine e grado hanno introdotto percorsi didattici rivolti a una maggiore conoscenza e rivalutazione del patrimonio culturale. Inoltre la Legge n.92 del 2019, "Introduzione dell'insegnamento scolastico dell'educazione civica", con le relative "Linee guida", hanno incentivato, nel primo e secondo ciclo di istruzione, l'insegnamento trasversale dell'educazione civica anche al fine di guidare le giovani generazioni al rispetto, alla cura e alla valorizzazione della grande ricchezza culturale rappresentata dall'amplissimo patrimonio artistico italiano. Per rendere più coerente e concreta la specificità dell'approccio multidisciplinare dell'educazione civica, si avverte quanto risulti importante favorire l'inserimento della cultura e dell'educazione musicale in tutti i livelli di istruzione della scuola italiana. In tale prospettiva, l'interesse e la sensibilità verso il patrimonio musicale (inteso come bene sia materiale sia immateriale) possono essere accresciuti e riconosciuti nella loro innegabile pregnanza formativa ed educativa, riconfermando altresì le ricadute trasversali, invero positive, che ne scaturiscono.



## **ANDREAS GIES (Zagabria) e STEFANO CACIAGLI (Barcellona)**

*“Parisina” di Mascagni e d’Annunzio: un prisma del ’900*

La relazione intende gettare un’esca perché venga recuperata al dibattito musicologico e alla prassi esecutiva un’opera del primo ’900 non meno significativa che sfortunata: *Parisina* di Pietro Mascagni.

L’opera nacque da un controverso rapporto fra il compositore e Gabriele d’Annunzio, reduce da reiterati e fallimentari tentativi di collaborazione con Puccini. Solo Mascagni, dopo un rifiuto anche da parte di Alberto Franchetti, colse lo spirito del dramma “aulico” sulla scia della sua opera precedente, *Isabeau*, che presenta alcuni caratteri simili.

Il libretto di *Parisina* nacque dal progetto di una trilogia, *I Malatesti*, di cui solo *Francesca da Rimini* nel 1902 vide le stampe, mentre il *Sigismondo* non fu mai scritto. *Parisina* fu stesa per intero nel marzo 1912, quando il poeta vendette il proprio manoscritto all’editore Sonzogno, che immediatamente lo dirottò al compositore livornese.

In un primo momento Mascagni e d’Annunzio lavorarono congiuntamente in Francia, lontani dalle indiscrezioni e dai rispettivi problemi economici e coniugali. Successiva è quindi la copia dattiloscritta del libretto (ottobre 1912) con correzioni a penna del poeta, che contiene rilevanti tagli rispetto all’autografo, approvati perciò da d’Annunzio.

Il poeta non presenziò alla ‘prima’ dell’opera, a causa dei ripensamenti sui tagli apportati, di per sé letterariamente appropriati, e forse paventando un insuccesso che non ci fu: lo testimoniano gli articoli di recensione del «Corriere» e quello, accorato, di Alfredo Soffredini. Il rapporto con d’Annunzio si incrinò ulteriormente non appena Mascagni, per la seconda rappresentazione, fu costretto dalla stampa a tagliare l’atto IV per l’eccessiva lunghezza dello spettacolo (circa tre ore e mezza).

Sul versante musicale s’impone un’analisi minuziosa, dalla quale emerga la complessità armonica e orchestrale dell’opera, il percorso evolutivo dell’autore (da molti negato), invero al passo con il contesto europeo: lo si può anzi considerare un prisma per leggere l’evoluzione del melodramma di un periodo storico controverso e sfaccettato.

## **FEDERICO GON (Trieste)**

*Gli ignoti collaboratori di Rossini per “L’italiana” e “Il turco”: ipotesi di identificazione*

Già da parecchi decenni gli studi filologici svolti sugli autografi rossiniani dai curatori delle rispettive edizioni critiche (Azio Corghi nel 1981, Margaret Bent nel 1988, sotto la supervisione di Philip Gossett), hanno acclarato che tanto per *L’italiana in Algeri* (1813) quanto per *Il turco in Italia* (1814, Rossini si avvale di collaboratori per completare le due partiture: prassi usuale per il Cigno pesarese, che si servì, ad esempio, di Luca Agolini per *La Cenerentola*, Michele Carafa per *Mosè in Egitto* e Giovanni Pacini per *Matilde di Shabran*.

Per contro, i nomi dei due che aiutarono Rossini con *L’italiana* e *Il turco* restano, al momento, ignoti, sebbene l’importanza del loro intervento nell’economia di queste partiture sia tutt’altro che marginale: dobbiamo infatti al primo dei due la stesura di due arie (per Lindoro e per Haly, la celebre «Le femmine d’Italia») nonché tutti i recitativi secchi; al secondo invece, oltre ai soliti recitativi secchi, la cavatina di Don Geronio nel primo atto, l’aria di Albazar nel secondo, e l’intero Finale secondo.

Col presente contributo si tenterà di fare luce sull’identità di questi collaboratori, confrontandone la grafia con nuove fonti reperite di recente e contestualizzandone le carriere nella cronologia rossiniana.

## **ENRICO GRAMIGNA (Bari)**

*Giuseppe Maria Jacchini e gli albori del violoncello all’ombra di S. Petronio*

Figura relativamente poco nota del Seicento bolognese, Giuseppe Maria Jacchini fu un musicista di spicco nel panorama felsineo. Accademico Filarmonico, violoncellista nella cappella musicale della basilica di S. Petronio, Jacchini fu tra i primi ad affrancare il proprio strumento dalle mere funzioni di fondamento nella compagine strumentale e di sostegno armonico, conferendogli una dignità concertante.

Questa valorizzazione del violoncello, presente in nuce sin dalla prima delle cinque opere date alle stampe da Jacchini, si manifesta limpidamente soprattutto nelle ultime due; ad esse va aggiunta la Sonata per violoncello solo, nella quale il virtuosismo richiesto all'esecutore evidenzia la proiezione verso un utilizzo più 'moderno' dello strumento.

La relazione propone un'indagine intorno alla vita e alla produzione di Jacchini, musicista di grande rilievo nella Bologna di Colonna e Perti, oggi trascurato.

### **CAROLIN KRAHN (Roma)**

*Il lamento di Respighi: Ida Isori e il 'bel canto' inteso come musica antica italiana*

La cantante Ida Isori (1875-1926) è conosciuta soprattutto come virtuosa del belcanto, mentre il suo ruolo nel processo di 'storicizzazione' della musica antica italiana nel primo Novecento è stato finora sottovalutato. Avvalendomi di fonti recentemente tornate in luce e di pubblicazioni scelte (tra cui *Isori-Album*, 1912, e *L'aria antica: Ida Isori et son art du 'bel canto'*, 1913), intendo dimostrare come durante gli anni Dieci del Novecento Ida Isori sia stata una protagonista di rango europeo nel fenomeno dell'interpretazione della musica antica italiana in una prospettiva storica, per merito sia della sua attività editoriale, sia della sua recezione nella storia del belcanto. L'indagine sarà arricchita da una discussione delle critiche mosse da Ottorino Respighi a Isori e delle posizioni assunte negli anni '20-'30 da Andrea Della Corte e Vittorio Ricci nei confronti del bel canto inteso come simbolo della musica antica italiana.

### **ANGELA LACALAMITA (Bari)**

*"Il lento anatomizzato" di Pier Francesco Valentini (BAV, Barb. Lat. 4433)*

L'edizione Urtext qui presentata del *Lento anatomizzato* di Pier Francesco Valentini intende rendere fruibile, attraverso la trascrizione del testo e degli esempi musicali in notazione moderna, un metodo che, altrimenti difficile da leggere, costituisce un prezioso compendio di insegnamenti sulla prassi liutistica del Seicento. La completezza della trattazione degli aspetti teorici e la ricchezza degli esempi musicali e pratici presentati, forniscono importanti informazioni circa le questioni organologiche legate alle tipologie di liuti in uso a quell'epoca, alle accordature, alla prassi esecutiva e idiomatica dello strumento, al percorso di formazione dell'aspirante musicista e strumentista, e di tutte le competenze che, sia pur a vari livelli, costituivano il bagaglio essenziale del musicista amatoriale o principiante fino a giungere ai più elevati livelli di eccellenza.

### **FEDERICO LANZELLOTTI (Padova)**

*Nuove ipotesi sul periodo genovese di Stradella e Lonati: il caso di "Amor per destino"*

Indagini recenti hanno ridimensionato il rapporto di amicizia e collaborazione tra Alessandro Stradella e Carlo Ambrogio Lonati.

Il riesame dei documenti d'archivio e della partitura di *Amor per destino* di Lonati (Genova, Teatro del Falcone, carnevale 1678) apre ora uno squarcio sul loro sodalizio e sul soggiorno genovese di Lonati, conclusosi drammaticamente con l'assassinio di Stradella nel 1682.

In particolare, la partitura dell'opera presenta alcuni inserti di pugno di Stradella, che, unitamente all'analisi del libretto e di altri documenti, aprono nuove prospettive sulla produzione teatrale di Lonati e la sua scrittura vocale, fino ad oggi rimasta in ombra. Il dato consente di avanzare nuove ipotesi circa il legame professionale fra i due compositori, che potrebbero aver collaborato tanto a Genova quanto in anni precedenti a Roma o in altri centri della penisola.

### **FILOMENA LATORRE (Bologna-Ravenna)**

*La "Biografia musicale bolognese" di Francesco Tognetti (1767-1849)*

Nel 1804 Francesco Tognetti (1767-1849), letterato e politico bolognese, annunciò pubblicamente di voler emendare e continuare la celebre opera *Notizie degli scrittori bolognesi* del conte Giovanni Fantuzzi (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1781-1794, voll. I-IX). Su questo progetto, intitolato *Deche biografiche degli scrittori bolognesi*, lavorò per più di quarant'anni: ma l'opera non fu mai pubblicata. Per essere precisi, non fu neppure portata a termine. I troppi impegni pubblici, la famiglia e le cure alle quali dovette sottoporsi, tennero Tognetti lontano dallo studio e dalla ricerca continua che un'opera di tali dimensioni richiedeva. Nondimeno, riuscì a raccogliere scritti, lettere e documenti, in originale o in copia, concernenti varie personalità bolognesi, e a produrre una quantità considerevole di appunti di studio sui quali certamente lavorò fino al 1846. Le *Deche*, pensate dapprima in tre volumi, poi in fascicoli autonomi, dovevano essere così articolate: una prima sezione prevedeva le correzioni fatte alle voci delle *Notizie*; ad essa sarebbero seguite le biografie degli scrittori morti dopo il 1790 (anno ultimo preso in considerazione dal Fantuzzi); infine, due *Biografiche Appendici*, una dedicata al disegno e l'altra alla musica: la *Biografia musicale bolognese*. Partendo dunque dagli appunti di lavoro di Tognetti, conservati oggi nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (divisi nei fondi speciali *Francesco Tognetti*, *Bernardo Monti e Biografie*), si è cercato di ricostruire i caratteri principali della *Biografia musicale bolognese*, che includeva un *Discorso sui Progressi della Musica*, un *Proemio alla Polinnia* e la *Biografia musicale di bolognesi maestri (un dizionario de' professori di musica con cui saranno rettificati molti errori)*.

### **NICOLA LUCARELLI (Perugia)**

*Riccardo Schnabl Rossi e il ritorno a Parigi di Richard Strauss nel 1930*

Riccardo Schnabl Rossi, oltre ad essere stato amico intimo di Puccini, coltivava rapporti con famosi compositori coevi. Nella biblioteca del Conservatorio di Perugia si conservano sei lettere di cui il sottoscritto ha pubblicato per la prima volta i testi completi e rivisti (in «Scripta Sonant», IAML, 2016) indirizzate allo stesso Schnabl da Massenet, Mascagni, Puccini, Giordano, Respighi e Richard Strauss. Quest'ultima lettera riveste un interesse particolare, giacché vi si fa cenno ai buoni uffici di Schnabl per Richard Strauss presso il sovrintendente dell'Opéra, Jacques Rouché, per organizzare il ritorno del compositore a Parigi, da dove egli mancava dal 1916.

Nella relazione esporrò il risultato delle mie ricerche sui documenti d'epoca che testimoniano appunto l'esito favorevole delle raccomandazioni di Schnabl.

### **MARCO MICHELETTI (Vienna)**

*Modificazioni metrico-melodiche nei recitativi del Settecento*

Nei recitativi dei drammi per musica del secolo XVIII i compositori incorrono talvolta in false accentazioni prosodiche, che sfalsano la disposizione degli *ictus* metrici dei versi. Tale difetto viene discusso in alcuni saggi critici coevi sulle incongruenze del melodramma (Planelli, *Dell'opera in musica*, 1772), e appena accennato sia nei trattati di canto storici, sia nella letteratura musicologica relativa alla prassi esecutiva del recitativo; e però di rado vengono forniti rimedi specifici. Entro quali limiti l'interprete può alterare il testo musicale per ovviare a tali imperfezioni, talvolta 'naturalizzate' da radicate consuetudini esecutive? Tali sviste o imprecisioni andrebbero segnalate nelle edizioni critiche, a pro dei cantanti non madrelingua? Nell'intervento si presenteranno esempi significativi, in particolare di autori non italiani, come Händel e Gluck.

### **ALESSANDRA PACIOTTI (Pavia-Cremona)**

*Sibelius e il teatro simbolista: "Pelléas et Mélisande"*

Tra le opere di Jean Sibelius dedicate al teatro, *Pelléas et Mélisande* rappresenta un interessante caso di studio. Attraverso l'analisi delle musiche di scena si riconosce un Sibelius 'drammaturgo' che legge e

interpreta il dramma di Maurice Maeterlinck, accentuandone e valorizzandone alcuni aspetti. Tra le varie interpretazioni musicali del *Pelléas et Mélisande*, quella di Sibelius ha caratteristiche uniche, a partire dalla scelta dei momenti a cui associare la musica, fino all'uso dell'organico e dei timbri orchestrali per costruire atmosfere e descrivere personaggi.

Le musiche di scena risuonarono per la prima volta a Helsinki il 17 marzo 1905, e vennero in seguito rielaborate e pubblicate dall'autore come suite orchestrale. Grazie al ritrovamento di nuovi testimoni, tra cui il quaderno di regia utilizzato per il primo allestimento, è stato possibile ristabilire la struttura originale dell'opera, ricostruendone al contempo la travagliata vicenda compositiva ed editoriale. Questo processo ha portato alla luce alcune caratteristiche delle musiche di scena, utili a comprendere a fondo la natura di quest'opera. Attraverso una comparazione tra le due versioni delle musiche, nonché un confronto con le letture di Debussy e Schönberg, è stato possibile evidenziare le peculiarità del processo compositivo messo in atto da Sibelius nel fornire la propria interpretazione del testo maeterlinckiano.

Il presente lavoro evidenzia la necessità di approfondire lo studio sull'insieme delle musiche di scena di Sibelius, per meglio cogliere l'importanza del compositore come drammaturgo.

### **PAOLO PADALINO (Milano - Palermo) e ILARIA FICO (Udine)**

*Il progetto MT-UNI: musicoterapia nella didattica universitaria*

Argomento della relazione è il progetto di ricerca MT-UNI, uno studio che intende valutare l'efficacia dell'ascolto e della prassi musicoterapica sugli studenti universitari durante le sessioni d'esame. Infatti, nel suo approccio preventivo la musicoterapia può rivelarsi un valido supporto per migliorare la concentrazione e l'attenzione durante lo studio, le prestazioni durante il sostenimento degli esami, nonché la condizione e l'approccio psicologici all'attività didattica, mediante la riduzione di stati emotivi negativi. Si tratta di uno studio randomizzato controllato (RCT) che prevede attività di ascolto musicale e sedute di musicoterapia somministrate a tre gruppi sperimentali, a cui si aggiunge un gruppo di controllo, che sarà avviato nell'anno accademico 2022/2023.

### **DANIELE PALMA (Bologna)**

*Tenori dell'opera italiana in disco: l'"Otello" di Verdi (1900-1950)*

Nella relazione discuterò alcuni esiti della mia ricerca dottorale, con particolare riferimento al caso dell'*Otello* di Giuseppe Verdi in disco nella prima metà del Novecento. Sulla scorta dei cataloghi di vendita delle principali etichette italiane e di area anglofona ricostruirò presenza e consistenza di brani del ruolo eponimo, mostrando la permanenza nel tempo di specifici modelli interpretativi, anche in relazione ai multiformi legami tra mercato fonografico e scena teatrale coeva. Prenderò in esame alcune incisioni di particolare rilievo commerciale e storico, con l'obiettivo di evidenziare i tratti salienti nella trasformazione della prassi esecutiva del Moro – e, in generale, dei ruoli da tenore 'robusto' – al giro del secolo. In definitiva, anche in virtù della presenza di Francesco Tamagno, il caso di *Otello* permette di comprendere come il disco abbia sollecitato specifici processi di costruzione di una tradizione, in negoziato tra fenomeni mediali e immaginari di un *golden age* belcantistico in cui la (presunta) vocalità 'verdiana' veniva generalmente inscritta.

### **DAVIDE PANCETTI (Modena)**

*Riviste e fonti musicali mandolinistiche nel fondo Piergiorgio Pecorari (Modena)*

I periodici dedicati al mandolino presenti in collezioni italiane e straniere sono tuttora largamente inesplorati, nonostante il loro valore storico e musicologico. Si tratta di materiali che restituiscono informazioni e prospettive su repertori, compositori, *performers*, contesti, forme ed eventi della cultura musicale italiana tra Otto e Novecento. La relazione intende presentare i risultati della ricerca d'archivio condotta sulle fonti documentarie a stampa (principalmente periodici) e manoscritti presenti nel Fondo

Piergiorgio Pecorari, donato all'associazione Mutinae Plectri a.p.s. di Modena dal compianto prof. Pecorari (1937-2022).

La catalogazione di questo materiale e la creazione di un database ha rappresentato il primo passo verso una conoscenza più approfondita del contesto e del repertorio mandolinistico dell'epoca. I dati raccolti potranno consentire in futuro uno studio comparativo con altri archivi italiani e internazionali.

### **ANDREA PARISSI (Pesaro)**

*«Un'opera a bella posta scritta da un giovane ingegno»: “Gonzalvo di Huesca” di Clito Moderati*

Si propone un contributo inedito volto al recupero della memoria di Clito Moderati (1830-1907) e alla ricostruzione delle vicende compositive dell'opera *Il cavaliere di Marillac*. Questa «tragedia lirica» in quattro atti è tra le più interessanti del compositore ascolano dal punto di vista storico-musicale, e al contempo tra le più nebulose. Il progetto nasce a Firenze nel 1849, e l'anno successivo l'opera può dirsi già completa; Gioachino Rossini ebbe modo di visionare «con molta bontà ed attenzione» la partitura e scrisse ben tre lettere di raccomandazione per favorirne l'allestimento. La 'prima' arrivò però solo nel 1855, al Teatro Ventidio Basso di Ascoli Piceno, e con un nuovo titolo: *Gonzalvo di Huesca*. A causa delle revisioni indotte dalla censura, Moderati era stato costretto a trasformare *Il cavaliere di Marillac* in *Gonzalvo di Huesca*, diversa nell'ambientazione e nei nomi dei personaggi. In questa nuova veste l'opera ottenne un buon successo, e i giornali di tutt'Italia non mancarono di elogiare l'originalità e la maestria del compositore (La Fama: «un'opera a bella posta scritta da un giovane ingegno»; Gazzetta musicale di Milano: «L'esito fu buono, e ne furono applauditi gli esecutori»; L'Arpa: «spettacolo degno di molti encomi»); ma non seguirono ulteriori messinscene. Svanita la possibilità di un'esecuzione al Teatro Comunale di Ferrara nel 1856, Moderati rielaborò nuovamente l'opera, riportandola al soggetto originario.

Lo studio presenta una ricostruzione della storia dell'opera attraverso fonti e testimonianze coeve, unita a considerazioni sulle differenze tra le sue due versioni di riferimento attualmente disponibili: *Gonzalvo di Huesca*, ovvero l'opera andata in scena nel 1855 – e perciò considerabile come la sua prima stesura compiuta –, e la successiva rielaborazione *Il cavaliere di Marillac*, che è da ritenersi la versione ultima del progetto compositivo di Moderati.

### **DANIELE PERARO (Roma)**

*Canto in presa diretta e costruzione dell'immagine nel “Gianni Schicchi” di Damiano Michieletto*

Nel 2021 il regista Damiano Michieletto ha presentato il suo primo film-opera, *Gianni Schicchi*. In questa produzione è stato chiesto agli attori di registrare le voci in presa diretta sul set, accompagnati da una base orchestrale preregistrata. Michieletto ha dichiarato il proprio intento: ridare al pubblico un'opera «immediata». Ma che cosa significa 'immediatezza' in questo contesto?

La relazione si concentra sulla dimensione *live* costruita nel *Gianni Schicchi*, e in particolar modo su come il canto viene reso sullo schermo. In che modo Michieletto cerca di dare allo spettatore questa impressione di immediatezza attraverso le possibilità offerte dal medium cinematografico? In *Gianni Schicchi* la perfetta sincronia tra video e audio, tra corpo e voce, restituisce un film-opera che è specchio delle nuove modalità di fruizione dei contenuti mediali.

### **RICCARDO PINTUS (Pavia-Cremona)**

*I “Libera me, Domine” del Palestrina nel contesto romano di tardo Cinquecento*

Il repertorio funebre di Giovanni Pierluigi da Palestrina consta di una messa da Requiem, tre responsori tratti dall'*Officium defunctorum*, cinque mottetti su testi del medesimo *Officium* e ben tre intonazioni del responsorio *Libera me, Domine*, a cui si aggiungono alcune composizioni d'incerta attribuzione. Scopo del presente contributo è indagare le ragioni, musicali e no, che spinsero il Palestrina a comporre tre diverse intonazioni del *Libera me, Domine*, proponendo al contempo prove utili a chiarire le attribuzioni dubbie. L'analisi stilistica dei tre responsori e il confronto con simili opere provenienti

dallo stesso ambiente si uniscono a una ricerca su fonti d'altra natura (regolamenti delle cappelle musicali romane, resoconti di esequie di importanti personalità), fornendo preziose indicazioni per comprendere il ruolo del *Libera me, Domine* nel contesto in cui il Palestrina operò per gran parte della vita.

### **ELEONORA PIPIA (Milano)**

*Tra il comico e il serio: Victor Hugo librettista*

In che posizione si collocano, nella tradizione musicale dei rispettivi generi, i due libretti stilati da Victor Hugo? Il primo (1817) è un vaudeville: Hugo ha appena 16 anni. È il suo primo tentativo di affermarsi come letterato, presentando il libretto all'Opéra-Comique. Testo e scenario, conservati autografi a Parigi, mostrano un'opera in linea con il genere ma non senza significative rielaborazioni. Nei primi anni '30 invece scrive il libretto di un *grand opéra* presentato al Théâtre de l'Opéra, sotto la guida della compositrice e poetessa Louise Bertin: il processo compositivo di questo dramma in musica è stato studiato attraverso un accurato spoglio della documentazione.

Tale approfondimento mette in luce un aspetto poco investigato del rapporto di Victor Hugo con il mondo musicale, dal quale viene tradizionalmente considerato lontano, e permette di aprire una parentesi sul suo approccio al genere comico e a quello serio, in un arco temporale che ha visto mutare le sue concezioni teoriche tra i primi scritti e *Cromwell*.

### **GIACOMO PIRANI (Pavia-Cremona)**

*Giovanni Gallico nei ricordi 'pavesi' di John Hothby*

Nell'accesa polemica contro Bartolomé Ramis de Pareja, il teorico e carmelita inglese John Hothby, autore della *Excitatio quedam artis musice per refutationem* (1482-1486), richiamava alla memoria un incontro – imprecisato il momento – col musicografo Giovanni Gallico da Namur: i due, *condiscipuli* all'Università di Pavia, avrebbero discusso della divisione del tono secondo le opinioni di Marchetto da Padova e dello stesso Hothby, trovandosi in sostanziale accordo. Alla luce delle odierne migliori cognizioni circa le motivazioni e le finalità del teorico inglese nella polemica anti-Ramis, e di nuovi elementi sulla biografia e l'autobiografia di Giovanni Gallico, è possibile rileggere il racconto della *Excitatio* separando quanto pertiene alla realtà storica da quanto, invece, è l'esito di una volontaria manomissione. Dall'analisi di tale episodio, in apparenza poco rilevante, si può arricchire il censimento delle strategie polemico-argomentative in uso nell'inquieta musicografia degli anni '80 del Quattrocento, ma soprattutto approfondire le conoscenze sulla prosopografia musicale di quel secolo e sullo studio della musica nelle università.

### **ELIA PIVETTA (Bologna-Ravenna)**

*«Che sia la sua composizione più piena d'armonia»: la lezione di padre Martini all'«abate Pavona friulano»*

Attraverso l'esame di un inedito caso di studio, consistente in un breve scambio epistolare intercorso tra Giambattista Martini e il musicista friulano Pietro Alessandro Pavona (1728-1786), la relazione mette in luce il contributo fondamentale che il carteggio martiniano può dare alla ricognizione dei processi di circolazione del sapere contrappuntistico.

Sullo sfondo dell'Italia settecentesca, in un momento in cui il *grand tour* nelle maggiori città della penisola sembra qualificarsi come esperienza irrinunciabile per la formazione di un giovane artista, musicisti e compositori operanti in ambienti culturalmente periferici, talvolta oggettivamente impossibilitati a viaggiare, trovarono nella corrispondenza con il francescano bolognese una via concreta per apprendere e migliorare comunque le proprie competenze professionali. D'altra parte, il silenzioso ma costante lavoro epistolare di Martini alimentò in maniera determinante la capillare diffusione dell'arte del contrappunto, favorendone l'affermazione quale bagaglio culturale comune tra i compositori italiani, anche a prescindere dagli specifici contesti geografici in cui questi si trovarono ad operare.

## **LIANA PÜSCHEL (Torino)**

*Una vestale inca alla Scala: l'“Idalide” di Moretti e Sarti*

Nel 1783 alla Scala si allestiva per la prima volta un'opera ambientata in America: l'*Idalide* di Ferdinando Moretti e Giuseppe Sarti, ispirata al romanzo *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou* di Marmontel. Il soggetto presenta il tema della vestale innamorata in una variante dalla quale è escluso l'intervento del *deus ex machina*: la vicenda si risolve grazie a un provvedimento illuminato dell'imperatore inca, che sancisce la decadenza dell'irrevocabilità dei voti.

Solo un anno prima, l'imperatore Giuseppe II aveva disposto la chiusura dei monasteri femminili degli ordini contemplativi in Lombardia. La misura suscitò una vivace discussione, giacché bisognava decidere sul futuro di quelle donne e sulla validità dei loro voti, talvolta pronunciati senza convinzione. *Idalide* si inserì nel dibattito sostenendo una posizione molto avanzata: l'opera si presentava come un manifesto contro ogni forma di superstizione.

## **BRUNO RAITERI (Alessandria) e UGO PIOVANO (Torino)**

*Il compositore Luigi Hugues (1836-1913) alla luce dell'archivio ritrovato*

Luigi Hugues è stato uno dei protagonisti della didattica italiana del flauto nell'Ottocento. Fino alla fine del secolo scorso si pensava ch'egli avesse composto soprattutto per il suo strumento. Delle 145 composizioni con numero d'opera pubblicate circa il 90% sono per flauto.

Nel redigere un primo catalogo delle composizioni di Hugues, incluso nel volume biografico curato da Maurizio Paradiso nel 2001, Ugo Piovano ha mostrato che Hugues si differenziava dagli altri flautisti compositori dell'Ottocento perché scriveva in prevalenza brani originali, anziché limitarsi alle fantasie operistiche. Le ricerche di Claudio Paradiso, Ugo Piovano, Giovanni Parisson e Mario Patrucco hanno inoltre riportato in luce una cinquantina di composizioni sacre rimaste manoscritte, dimenticate nel Duomo di Casale Monferrato: e questo aveva fatto capire che fosse necessario riconsiderare nell'insieme l'attività compositiva di Hugues.

Nel 2021 il musicista e collezionista Bruno Raiteri è riuscito a entrare in possesso dell'archivio personale di Hugues, conservato da un privato a Casale Monferrato. Si tratta di oltre tre metri lineari di manoscritti, in gran parte inediti, che danno una nuova visione della produzione del compositore. Conclusa la ricognizione preliminare, Raiteri ha appurato che l'archivio non è completo: non si esclude l'esistenza di una seconda parte ancora da ritrovare. A fronte di una massiccia produzione flautistica giovanile, in gran parte per due flauti e pianoforte per i concerti ch'egli teneva col fratello Felice, nella seconda parte della carriera Hugues scrisse anche musica da camera per archi in varie combinazioni strumentali, e moltissima musica sacra.

I manoscritti recuperati, soprattutto quelli incompleti, mostrano varie fasi della composizione e permettono di ricostruire le modalità di lavoro di Hugues. Di alcuni spartiti editi sono presenti anche più versioni manoscritte, dando così la possibilità di uno studio filologico delle varianti.

## **ENRICO REGGIANI (Milano)**

*Ralph Vaughan Williams, George Herbert e la ‘cultural musicology’*

Nel 2022 ricorre il 150° anniversario della nascita di Ralph Vaughan Williams (1872-1958), spesso sbrigativamente menzionato soltanto come caposcuola della cosiddetta “scuola nazionale inglese”, riproponendo una ‘comune etichetta’ che, come ha correttamente rilevato Renato Di Benedetto, «si presta a numerosi equivoci» da vari punti di vista.

La mia relazione si propone di esaminare alcuni elementi sostanziali del codice compositivo di Vaughan Williams, per il quale, in un breve saggio del 1934, il compositore inglese Edmund Rubbra (1901-1986) coniò la definizione di «unique musical language despite its relationship with old traditions like Tudor music and folksong».

Tali elementi compositivi verranno esaminati secondo le risorse analitiche ed ermeneutiche della cosiddetta *cultural musicology*, la quale, per Lawrence Kramer (2003), «can claim to show that music has

cultural meaning despite its lack of the referential density found in words and images», ed è «above all a continuing effort to understand musical subjectivity in history».

*Easter*, il primo dei *Five Mystical Songs* (1911) su testi del poeta inglese George Herbert (1593-1633), propone un *case study* paradigmatico dello «unique musical language» di Vaughan Williams: il compositore vi adotta una recezione e una strategia melopoetiche che, rielaborando l'intuizione di Rubbra, rappresentano «essentially the result of 'deep spiritual necessity'» e creano una tensione dialettica con l'intenzione creativa e la strategia musico-letteraria di Herbert, radicate nella confessione anglicana.

Il brano in esame è stato anche approfondito in un seminario monografico con i membri (studenti e laureati di varie facoltà) dello Studium Musicale di Ateneo dell'Università Cattolica di Milano, i quali lo hanno in seguito eseguito durante il tradizionale concerto pasquale del 7 aprile 2022.

### **ALBERTO RIZZUTI (Torino)**

*Il suono della rugiada: poesia e musica per il colosso di Memnone*

Metà di viaggiatori eccellenti sin dai tempi più antichi, il Colosso di Memnone conobbe una fortuna straordinaria fra il 27 a.C. e il 199 d.C., periodo in cui al sorgere del sole produceva – forse a causa dell'evaporazione della rugiada – un fenomeno sonoro a cui furono presto attribuiti tratti oracolari. Le date entro cui ricadono le testimonianze al riguardo concernono un evento naturale (un terremoto che a quanto pare diede vita al fenomeno) e un'azione umana (un intervento di restauro che di fatto lo estinse).

In epoca moderna il Colosso è divenuto metà di personaggi anche letterari. Dopo un accenno ai versi scritti da Julia Balbilla, la poetessa che viaggiava al seguito dell'imperatore Adriano e della di lui moglie Vibia Sabina, e al Lied composto da Franz Schubert intonando versi di Johann Mayrhofer (*Memnon*, D 541, 1817), la relazione si concentra sulla scena in cui al cospetto del Colosso giunge Peer Gynt, l'eroe eponimo del capolavoro teatrale di Henrik Ibsen (1867). Oltre a illustrare i pochi versi in cui il drammaturgo norvegese concentra la profezia di Memnone, la relazione indaga la pagina in cui, nelle musiche di scena composte nel 1874 per il debutto al Teatro nazionale di Christiania (1876), il suo conterraneo Edvard Grieg affida all'orchestra il compito non facile di evocare un suono sepolto da secoli nella sabbia del deserto.

### **MARIDA RIZZUTI (Torino)**

*Musica per film in concerto all'Orchestra Sinfonica della RAI*

Da quando la musica per film è inclusa nel repertorio delle stagioni sinfoniche dell'Orchestra Sinfonica della RAI (Torino, Milano, Roma, Napoli, dal 1994 OSN RAI)? Da questo interrogativo prende avvio la riflessione critica oggetto della presente relazione. Dall'osservazione di un ampio lasso temporale (1° ottobre 1940 - 25 giugno 1965), nel quale la musica per film sembrerebbe assente dal repertorio delle stagioni sinfoniche, e grazie a un lavoro d'archivio condotto sulle note illustrative di accompagnamento ai concerti, si può delineare la graduale costituzione di un repertorio e la corrispettiva formazione del pubblico. Nel 1950 prende avvio un periodo connotato dalla sperimentazione, nel campo tanto del cinema quanto della musica d'avanguardia, e dalla separazione fra musica assoluta e musica applicata, testimoniato anche da pubblicazioni e scritti di compositori che entravano nel vivo del dibattito sulla natura specifica della musica per film (cfr. *La musica nel film*, a cura di E. Masetti, 1950; Roman Vlad, *La musica nel cinema*, 1949). Fra gli anni '60 e '70 ricorre spesso la programmazione di *An American in Paris* di George Gershwin o dell'*Alexandr Nevskij* nella versione di cantata di Sergej Prokof'ev; l'elemento ripetuto nelle note di sala è la descrizione come poema sinfonico, più che l'appartenenza al genere della musica per film. Un percorso graduale di costituzione del repertorio conduce a ravvisare un cambio di paradigma negli anni '80.

La relazione punta a presentare sia una disamina sulla costituzione di un repertorio, sia di fornire ipotesi circa le ragioni dell'assenza prima, e del ritardo poi, nell'esecuzione di musiche per film in concerto nelle stagioni concertistiche dell'Orchestra Sinfonica della RAI.



## **DANILO TOMASSETTI (Sassari)**

*L'Ur-Ei' di Goethe nelle Ballate pianistiche di Franz Liszt*

L'antica ballata tedesca in forma orale (*Volksballade*), che col tempo si è affermata come genere letterario assumendo la denominazione di *Kunstballade*, viene definita come componimento popolare o tradizionale che combina narrativa, dialogo drammatico e passaggi lirici in forma strofica, spesso includendo un ritornello ricorrente. La compresenza in una sola composizione di queste tre forme poetiche (narrativa/epica, drammatica, lirica), così come teorizzate e identificate da Aristotele nella teoria dei generi letterari, ha condotto Johann Wolfgang von Goethe a definire la ballata come lo *Ur-Ei*, l'“uovo originario”, da cui tutti gli altri generi poetici sarebbero scaturiti, proprio in quanto essa racchiude in sé tutte e tre le atmosfere poetiche di base, le *poetische Grundstimmungen: Epos, Lyrik und Drama*.

Partendo da tali affermazioni, il musicologo Günther Wagner ha cercato di dimostrare se e come, allo stesso modo, anche la ballata strumentale (quella pianistica in particolare) possa contenere in sé queste tre atmosfere poetiche, senza però smarrire la propria identità morfologica. Secondo Wagner, la “Balladenproblematik” fu risolta proprio da Franz Liszt: le sue Ballate per pianoforte, infatti, racchiudono tre diversi episodi tematici (uno drammatico, uno lirico ed uno epico) nell'unità di un brano: il che sarebbe dunque riconducibile all'essenza della ballata letteraria. Liszt avrebbe pertanto realizzato, come da intenzione nei suoi scritti teorici, un perfetto analogo del genere poetico in musica.

Partendo dalle teorie letterarie di Aristotele e Goethe, passando per la “Balladenproblematik” di Günther Wagner e la concezione di Liszt di un programma musicale come sintesi di musica e letteratura, questo intervento indagherà la genesi delle due Ballate di Liszt, rintracciando ogni interesse mostrato dal compositore nei confronti di Goethe; analizzerà poi la macrostruttura dei brani, mostrando analogie e differenze, dimostrando infine in che modo Liszt aderì fedelmente all'estetica goethiana.

## **ALESSIA ZANGRANDO (Bologna-Ravenna)**

*Sonorità balcaniche nei resoconti di due viaggiatori francesi del Seicento*

Le *Nouvelles relations du levant, qui contiennent plusieurs remarques fort curieuses non encore observées, touchant la religion, les mœurs & la politique de plusieurs peuples* (1667), del misterioso Sieur Pouillet, narrano il viaggio da lui intrapreso dall'Europa verso il Levante, tra il 1657 e il 1665. Il resoconto di Pouillet s'incrocia altresì con *Les Voyages de M. Quiclet à Constantinople par terre* (1664), col quale condivide la prima parte del viaggio, nonché svariate esperienze. Attraversando i Balcani, Pouillet e Quiclet furono infatti testimoni di numerosi eventi sonori, che commentarono da un punto di vista eurocentrico, identificando spesso tradizioni e popoli locali come genericamente ‘slavi’ o ‘turchi’. Contestualmente, tuttavia, essi rivelarono l'esistenza di un ricco ecosistema sonoro che consente di arricchire le conoscenze circa le tradizioni musicali balcaniche del sec. XVII.

## **FRANCESCO ZIMEI (Trento)**

*Nuove risorse e prospettive per lo studio della musica medievale in Italia*

Quest'anno, per la prima volta da quando è stato istituito, lo European Research Council Advanced Grant ha premiato un progetto italiano di ricerca musicologica con un Principal Investigator appartenente al settore scientifico-disciplinare L-ART/07. Il progetto riguarda *The Italian Lauda: Disseminating Poetry and Concepts through Melody* (acronimo LAUDARE), e nell'arco di un quinquennio promuoverà, con approccio innovativo sia nel metodo sia negli strumenti d'indagine, l'esplorazione sistematica del repertorio laudistico italiano dalle origini ai primi decenni del Cinquecento.

In questa sede s'intende da un lato illustrare caratteri e peculiarità di un'iniziativa che porterà nuova linfa allo studio della musica medievale e premoderna *tout court*, malgrado la scarsa rappresentanza di cui essa ormai gode nelle nostre università, dall'altro condividere con la comunità musicologica le linee-guida dell'avvenuta esperienza progettuale, onde stimolare un più intenso interesse per risorse europee che gioverebbero non poco alle sorti della musicologia italiana.