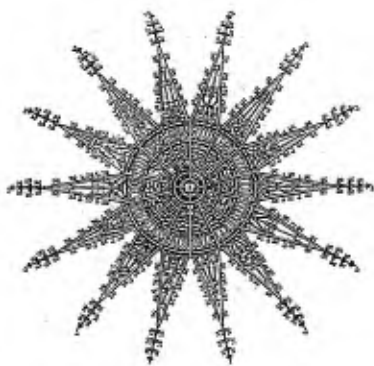


BOLLETTINO
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»
1996



Nel 1996 le attività dell'Associazione
sono state sostenute dalla



**Fondazione
del Monte**
DI BOLOGNA E RAVENNA

ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE»

CONSIGLIO DIRETTIVO

Pier Carlo Brunelli (presidente), Lorenzo Bianconi (vicepresidente),
Francesco Degrada, F. Alberto Gallo,
Cesarino Ruini (segretario tesoriere)

COLLEGIO DEI PROBIVIRI

Giorgio Forni (presidente), Fabrizio Della Seta,
Paolo Gozza

L'Associazione «Il Saggiatore musicale» è stata costituita nell'autunno 1993 da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo, Roberto Leydi e Antonio Serravezza come «libera istituzione culturale senza fine di lucro»: essa «si propone come scopo la promozione di iniziative culturali ed editoriali nel campo della musicologia». Oltre i sunnominati, sono soci fondatori Pier Carlo Brunelli, Giorgio Forni, Giuseppina La Face Bianconi, Ezio Raimondi e Fabio Roversi Monaco.

Dal 1994 l'Associazione pubblica il semestrale «Il Saggiatore musicale». Nell'autunno 1995 sono state aperte le iscrizioni ai soci ordinari e sostenitori, che attualmente sono una settantina. Possono essere soci le persone fisiche e giuridiche che ne facciano richiesta e che vengano accettate col voto unanime del Consiglio direttivo in carica. Il Consiglio direttivo, eletto dall'assemblea generale dei soci per un quinquennio, è composto da cinque membri.

Nelle proprie attività l'Associazione «Il Saggiatore musicale», come l'omonima rivista, coltiva la tendenza della "musicologia critica" e si prefigge di alimentare la discussione intellettuale sulla musica intesa, in senso lato, come parte integrante della cultura.

Sede: c/o Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università degli Studi di Bologna
via Galliera 3, 40121 Bologna
tel.: 051/223943
fax: 051/231183
e-mail: saggmus@muspe1.cirfid.unibo.it
dalla primavera 1997 anche:
via Barberia 4, 40123 Bologna
tel. 051/229102

ATTIVITÀ 1997

CINQUE CONFERENZE-LEZIONI E UN SEMINARIO DI MUSICOLOGIA tenuti da laureati DAMS/Musica

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti, via Barberia 4

30 gennaio 1997, ore 15.30

ALDO SALVAGNO, *Le sinfonie di Šostakovič*

7 febbraio 1997, ore 15.30

ANDREA ERRA, *Il rap italiano*

20 febbraio 1997, ore 15.30

UMBERTO BOCCARDI, *Dallapiccola e la tecnica weberniana*

13 marzo 1997, ore 15.30

PIERGUIDO ASINARI, LISA BENZA, CARLO BOSI, GUIDO MAMBELLA, SALVATORE RADAELLI
(coordinati da Paolo Gozza), *Intersezioni tra musica e scienza*

22 aprile 1997, ore 15.30

ALESSIO DI BENEDETTO, *Musica, immagini e multimedialità in Aleksandr Skrjabin*

12 maggio 1997, ore 15.30

GRAZIA MAGAZZÙ, *Canti di lavoro a due voci nel Messinese*

DUE GIORNATE DI STUDIO

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna

Bologna, Accademia delle Scienze, 28 aprile 1997, ore 10.30-13.15 e 15.30-18.30

LA MUSICA COME SCIENZA

Partecipano Mario Baroni, Gianmario Borio, Paolo Gozza, Riccardo Martinelli,
Angelo Orcalli, Giuliano Pancaldi, Giovanni Piana, Stefano Poggi, Pietro Redondi,
Antonio Santucci, Antonio Serravezza, Raffaella Simili, Gianni Zanarini, Luisa Zan-
noncelli

Bologna, Aula Absidale di S. Lucia, 3 maggio 1997, ore 11-13.30 e 15.30-18

EDITORIA E MUSICOLOGIA

Sono stati invitati gli editori Bononia University Press, Clueb, De Sono, EDT, Einaudi, Feltrinelli, Garzanti, LIM, Marsilio, Mondadori, il Mulino, Mursia, la Nuova Italia, la Nuova Italia Scientifica, Olschki, Passigli, Ricordi, Rizzoli, Rugginenti, Rusconi, Studio Tesi, UTET

Intervengono i musicologi Lorenzo Bianconi, Francesco Degrada (coordinatore), Fabrizio Della Seta, Michele Girardi, Francesco Luisi, Giovanni Morelli, Luigi Pestalozza (elaborazioni statistiche di Stefano Piana)

PRIMO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Sabato 31 maggio 1997, nella nuova sede del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (palazzo Marescotti, via Barberia 4), si terrà il primo Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali (Bologna, Cremona, Roma) indetto dall'Associazione «Il Saggiatore musicale». L'iniziativa intende favorire lo scambio di informazioni e di conoscenze tra i tre corsi di studio, e ciò al livello sia dei docenti, sia dei discenti. Inoltre la giornata offrirà ad un certo numero di dottorandi, liberamente selezionati dai rispettivi Collegi dei docenti, l'occasione di tenere una relazione pubblica su temi attinenti alle ricerche da loro svolte.

Le relazioni (e relative discussioni) si terranno dalle 11 alle 13 e dalle 15 alle 16.30. Farà seguito, fino alle 18, un dibattito generale sui problemi attuali dei tre Dottorati di ricerca (organizzazione, funzionamento, valorizzazione, sbocchi).

PRIMO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Nei giorni 21, 22 e 23 novembre 1997, nella Sala degli stucchi di palazzo Marescotti (nuova sede del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4), si terrà il primo Colloquio di musicologia indetto dall'Associazione «Il Saggiatore musicale». Scopo del colloquio è di incentivare la discussione e di stimolare la riflessione collegiale su alcuni temi di grande interesse della musicologia odierna, non senza riprendere argomenti e spunti critici offerti dalla rivista «Il Saggiatore musicale» nelle prime tre annate.

Il colloquio si articolerà in due tavole rotonde e tre sedute libere.

Le due tavole rotonde saranno dedicate all'approfondimento dei seguenti temi:

(1) «La prospettiva ermeneutica», sulla scorta, tra l'altro, degli articoli di Claire Jéquier sullo *Sponsus* (III, 1996, pp. 5-31) e di Maurizio Giani sul Lied *Der Fischer* (III, 1996, pp. 273-323);

(2) «L'opera metastasiana: prospettive critiche», sulla scorta, tra l'altro, degli articoli di Renato Di Benedetto su *Adriano in Siria* (II, 1995, pp. 259-295) e di Raffaele Mellace su *Achille in Sciro* (III, 1996, pp. 33-70).

Alle tavole rotonde parteciperanno studiosi invitati dal comitato scientifico; la discussione prevederà ampio spazio per gli interventi del pubblico.

Le tre sedute libere saranno dedicate a relazioni su temi svariati (15 minuti di durata, equivalenti alla lettura di cinque cartelle dattiloscritte di 30 righe a 60 battute, ossia 1500 parole). Entro il 20 maggio 1997 gli studiosi interessati sottoporranno le loro proposte – con un abstract di 30 righe (in cinque copie) – al comitato scientifico, il quale le selezionerà entro il 10 luglio 1997. Nella scelta tra le proposte pervenute, il comitato scientifico riserverà un certo spazio alle seguenti due categorie: illustrazione di progetti di ricerca e programmi di ricerca già in corso, vuoi individuali vuoi collettivi (CNR, ex-40% ed ex-60% MURST, ecc.); discussione di questioni recentemente sollevate nella rivista «Il Saggiatore musicale» (commenti, glosse, repliche ad articoli, interventi e recensioni). Il Bollettino 1997 del «Saggiatore musicale» pubblicherà brevi *abstracts* delle relazioni svolte.

La prolusione d'apertura del Colloquio sarà tenuta da Roberto Leydi. Il comitato scientifico del Colloquio è formato da Lorenzo Bianconi, Cristina Cano, Francesco Degrada, F. Alberto Gallo, Adriana Guarnieri Corazzol e Roberto Leydi.

La partecipazione al Colloquio è gratuita per i soci e per gli abbonati al «Saggiatore musicale» (sarà possibile sottoscrivere l'abbonamento nella sede del Colloquio). Per gli altri partecipanti è prevista una quota d'iscrizione di Lit. 80000. Per coloro che ne faranno richiesta entro il 15 settembre 1997, viene riservato un certo numero di camere singole e doppie nelle foresterie dell'Università a prezzi vantaggiosi.

Per informazioni e per l'inoltro degli *abstracts*:

«Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale»

c/o Dipartimento di Musica e Spettacolo

via Barberia 4, 40123 Bologna

tel. 051/229102 o 267468

fax 051/231183 o 265414

e-mail saggmus@muspe1.cirfid.unibo.it

RESOCONTO DELLE ATTIVITÀ 1995

CINQUE CONFERENZE-LEZIONI DI MUSICOLOGIA

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Gaudenzi, sala Kelsen

3 marzo 1995

PAOLO GALLARATI, *Il Rossini comico*

23 marzo 1995

RAFFAELE POZZI, *La genesi dello «Harmony Book» di Elliott Carter*

6 aprile 1995

FABRIZIO DELLA SETA, *Come fu composta «La traviata»*

4 maggio 1995

CLAUDIO ANNIBALDI, *Girolamo Frescobaldi e il Palestrina: un filo riannodato*

11 maggio 1995

CRISTINA CANO, *La musica nel cinema: funzioni ed effetti di senso*

PRESENTAZIONE DELLA RIVISTA «IL SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, Aula Absidale di S. Lucia, 25 maggio 1995

Interventi di Fabio Roversi Monaco, rettore dell'Università degli Studi di Bologna; Renato Di Benedetto, presidente dell'Associazione «Il Saggiatore musicale»; Giuseppina La Face Bianconi, direttore della rivista «Il Saggiatore musicale»; Gioacchino Lanza Tomasi, direttore artistico del Teatro Comunale di Bologna; Ezio Raimondi, presidente dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna.

Ha fatto seguito un breve concerto offerto dal Teatro Comunale di Bologna: LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Trio in Sol maggiore*, WoO 37 (Stefano Conticello, pianoforte; Ivano Melato, flauto; Paolo Bighignoli, fagotto).

IN COLLABORAZIONE COL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

Foyers del Teatro Comunale

30 marzo 1995

Presentazione del libro di SANDRO CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore* (Torino, EDT, 1995)

Interventi di Lorenzo Bianconi, Piero Mioli, Gioacchino Lanza Tomasi

27 novembre 1995

Conversazione di JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgino*

IN COLLABORAZIONE CON L'ASSOCIAZIONE CLAVICEMBALISTICA BOLOGNESE

Bologna, Aula Absidale di S. Lucia

28 maggio 1995

Concerto del sopranista Angelo Manzotti

con i Solisti di Roma e la clavicembalista Maria Pia Jacoboni

Presentazione di Lorenzo Bianconi

Arie di Geminiano Giacomelli, Johann Adolf Hasse e Carlo Broschi detto Il Farinelli; musiche strumentali di Antonio Maria Sacchini e Luigi Boccherini

RESOCONTO DELLE ATTIVITÀ 1996

LE GIORNATE DI STUDIO

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna

Bologna, Accademia delle Scienze – Aula Absidale, 30 aprile 1996

ESTETICA MUSICALE E FILOSOFIA DELLA MUSICA:
PASSATO, PRESENTE, FUTURO

Ideata dall'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», nel quadro delle iniziative del Centro di promozione teatrale «La Soffitta», la giornata di studi su Estetica musicale e Filosofia della musica è stata ospitata dall'Accademia delle Scienze. Delle relazioni di Enrico Fubini, Giovanni Piana, Gianmario Borio, Stefano Leoni e Paolo Gozza (responsabile scientifico della giornata), e delle comunicazioni di Giovanna Gronda, Roberto Miraglia e Maurizio Giani, diamo conto qui di seguito con brevi estratti.

La partecipazione dell'Accademia delle Scienze, sia come partner dell'iniziativa che come prestigiosa sede di discussione, ha soddisfatto l'esigenza di evitare quella contrapposizione tra le «due culture» che ancora nell'enciclopedia settecentesca del sapere non divideva come oggi scienziati e musicologi. Dialogando nelle stanze dell'Accademia, relatori e pubblico hanno idealmente riannodato i legami con la cultura del settecentesco Istituto Bolognese delle Scienze, in cui la musica figurava tra gli argomenti di discussione affrontati nelle riunioni accademiche dagli intellettuali scientifici, che potevano altresì giovare della collaborazione di musicologi come Giambattista Martini e Giovenale Sacchi. Questa ideale continuità è stata ricordata dal Presidente della Sezione di Scienze morali, prof. Lino Rossi, che ha recato ai numerosi convenuti il saluto dell'Accademia, ed è stata ribadita e sottolineata da Paolo Gozza nel discorso introduttivo ai lavori.

La premessa della giornata di studio è stata l'esigenza di una serrata analisi dello stato attuale della disciplina, che si giovasse del contributo e delle competenze di apprezzati studiosi, afferenti, da prospettive e esperienze culturali anche lontane, a quella che i nostri Antichi chiamavano 'musica speculativa' e che solo tra Settecento e Ottocento si è anagraficamente ridefinita come Estetica o Filosofia della musica. Non si è trattato di discutere in astratto le espressioni 'Estetica musicale – Filosofia della musica' (una distinzione più empirica che concettuale), ma di istruire l'esame dell'identità culturale di un'area di ricerche e di un *corpus* teorico plurisecolare, di interrogare la coscienza storiografica delle tradizioni intellettuali d'appartenenza, nonché problematizzarne e promuoverne le prospettive e gli

esiti futuri. È parso infatti ai proponenti che il campo di ricerche dell'Estetica musicale e della Filosofia della musica sia oggi interessato da una delicata crisi d'identità: da una parte per il venir meno del polo sistematico della Filosofia o dell'Estetica generale, delle quali Estetica musicale e Filosofia della musica erano la traduzione in campo musicale; dall'altro per l'antagonismo di discipline "minori" e settoriali – l'analisi musicale, la semiologia della musica, la sociologia della musica, l'antropologia musicale, le poetiche, la storia della musica, e così via –, che hanno invaso gli oggetti fino a qualche decennio fa di esclusiva pertinenza dell'estetologo o del filosofo della musica. La 'musica' come oggetto unitario e assoluto dell'Estetica e della Filosofia si è moltiplicata in una pluralità di forme oggi difficilmente sintetizzate dalle assiolgiche estetiche o da una ontologia onnicomprensiva: questi frammenti della nebulosa originaria si sono aggregati in aree limitrofe e antagonistiche, che avvertono con insofferenza la propensione dell'Estetica e della Filosofia della musica a proporsi come depositarie dei valori e dei significati dell'esperienza musicale nei sistemi culturali presenti e passati.

Come aggiornare dunque l'Estetica musicale e la Filosofia della musica alla luce degli orientamenti filosofici contemporanei (fenomenologia, filosofie del linguaggio, teoria della musica, psicologie cognitive, teorie della comunicazione, e così via), che hanno preso atto della dissoluzione del sapere sistematico e delle connesse pretese normative dell'estetica e della filosofia della musica? Come far fronte e porre freno al processo di polverizzazione dell'Estetica musicale, tendente a identificarla di volta in volta con le analisi settoriali dell'esperienza musicale nelle costellazioni disciplinari che problematizzano questo concetto? Come va intesa oggi l'espressione 'esperienza musicale'? Infine, poiché la crisi dell'Estetica musicale e della Filosofia della musica si riflette negativamente sulle loro attitudini storiografiche, un'altra questione è parsa ai proponenti di fondamentale importanza per il futuro di queste discipline: la ridefinizione del loro rapporto con la storia, sia nella direzione del superamento di categorie estetiche oggi in crisi, sistematicamente proiettate sulle culture musicali del passato, sia in vista di una rifondazione del concetto idealistico di 'pensiero musicale', sintomo dell'originario allineamento delle storie dell'estetica musicale e della filosofia della musica alle storie del 'pensiero filosofico'. Sul fronte dei rapporti con la storia, Estetica musicale e Filosofia della musica temono oggi infatti la concorrenza della nuova storia della cultura musicale, che dagli anni Cinquanta si è evoluta al di fuori dell'egemonia filosofica idealista o neoilluminista nostrana, e che ha rinnovato la memoria storica del 'pensiero musicale' delle epoche passate, riannodando i legami della musica con le altre storie, come la storia della scienza, inaccessibili per statuto ontologico alla cultura estetica e filosofica della musica di derivazione ottocentesca.

ENRICO FUBINI – Si può ipotizzare un'autonomia del pensiero estetico di fronte alle vicende storiche della musica e dei linguaggi musicali? Non si può negare che vi sia uno stretto condizionamento da parte della musica stessa sulla riflessione estetica. Tuttavia vi è un margine di autonomia che la riflessione estetica deve conservare e difendere di fronte alle mutevoli vicende storiche della musica stessa. Ovviamente le vicende storiche rappresentano la 'materia' che viene offerta di volta in volta alla riflessione estetica per condurre un discorso che conservi un saldo riferimento alla realtà, senza che perciò si debba immaginare il discorso estetico

esclusivamente come un *commento* alle vicende storiche della musica. Da vari decenni, con la crisi, senza dubbio salutare, dell'estetica sistematica, vi è stata la tendenza ad una polverizzazione dell'estetica musicale, che di fatto è venuta a coincidere con i vari momenti dell'esperienza musicale. In questi ultimi anni l'analisi musicale ha esercitato un'indubbia egemonia, tendendo a porsi come disciplina totalizzante. Oggi, pur mantenendo la fiducia nell'utilità delle ricerche disciplinari settoriali, va affermata tuttavia l'esigenza di una riflessione estetica che sappia porsi ad un gradino prospetticamente più elevato.

GIOVANNI PIANA – *Filosofia e teoria della musica*. L'intervento è suddiviso in due parti: nella prima si illustra sinteticamente, facendo ricorso ad alcuni esempi, in che senso la riflessione filosofica sulla musica si debba misurare col problema di una teoria della musica, sottolineando la necessità che tale teoria sia sostenuta da considerazioni epistemologiche capaci di consolidare la portata dei concetti che in essa compaiono. Nella seconda parte, di carattere prevalentemente polemico, si richiama l'attenzione sulla necessità di andare oltre punti di vista che tentano di operare un compromesso tra empirismo e storicismo, assumendo come punto di riferimento la posizione di Dahlhaus sulla problematica del giudizio di valore.

ROBERTO MIRAGLIA – La comunicazione ha fatto cenno ai possibili motivi di interesse dei fenomenologi della musica statunitensi all'interno della questione della crisi e del futuro dell'estetica musicale. I fenomenologi della musica statunitensi sono un gruppo di studiosi di formazione musicologica o musicale che hanno cercato nella fenomenologia un orizzonte filosofico per reimpostare la problematica musicologica, con particolare riferimento alla teoria della musica e all'analisi musicale. Facendo leva sulla natura bifronte della fenomenologia, che nelle sue opzioni di fondo è una filosofia fenomenologica ma anche un orizzonte per concrete analisi mirate a singole problematiche scientifiche, questi autori hanno il pregio di tentare la saldatura del tradizionale dibattito estetico-musicale e filosofico-musicale con le problematiche che emergono all'interno delle discipline specialistiche, persino nei casi di più estremo tecnicismo. Viene in luce così da un lato l'efficacia paradigmatica – quantomeno potenziale – delle scelte di ordine filosofico-musicale e dall'altro l'imprescindibile necessità di una dimensione critica che si affianchi a quella propriamente teorico-costruttiva. Nel serrato dibattito che gli autori intrattengono con i più avanzati metodi di analisi musicale – fino a quelli informatico-calcolistici –, nelle proposte di riforma, eccetera, emergono così le istanze di una discussione preliminare circa i concetti teorici fondamentali, i metodi di ricerca e la natura dell'oggetto musicale, a cui gli uni e gli altri devono essere commisurati.

GIOVANNA GRONDA – Ha presentato e commentato brevemente l'edizione degli *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre* di Jean-Jacques Rousseau nel volume V delle *Œuvres complètes* della Pléiade (cfr. la scheda di C. Kintzler in questa stessa rivista, pp. 207-210).

MAURIZIO GIANI – La comunicazione è incentrata su *Beethoven. Philosophie der Musik* di Theodor W. Adorno, apparso postumo nel 1993: una raccolta non sistematica di scritti e appunti che sarebbero dovuti confluire in una vasta monografia dedicata all'interpretazione filosofica di Beethoven, agganciata tematicamente alla dialettica hegeliana (cfr. la recensione di G. Borio in questa stessa rivista, pp.

192-196). Adorno mirava ad una ricostruzione del contenuto di verità della musica beethoveniana attraverso una fittissima rete di analisi specifiche nelle quali gli aspetti strettamente tecnico-formali delle opere fossero fatti salire al concetto, cioè inquadrati in una cornice dove divenissero tematici il gesto prometeico e umanistico della musica di Beethoven e il suo rapporto con la società. Il lavoro doveva configurarsi come una sorta di archeologia della modernità, che permettesse di cogliere in Beethoven l'avvio del processo che conduce alla situazione del presente stesso di Adorno, dove la filosofia della musica può darsi solo come filosofia della musica *nuova*. (La relazione di Maurizio Giani è apparsa nella rivista «Intersezioni», XVI, 1996, pp. 548-554.)

GIANMARIO BORIO – *Riflessioni sullo status dell'estetica musicale e sulle sue prospettive*. L'intervento si pone la questione di quali prospettive possa avere l'estetica musicale in un'epoca come quella attuale, in cui non pochi fattori appaiono esserle avversi. Una volta dissoltisi i sistemi filosofici e cadute le pretese normative, l'estetica musicale, come l'estetica in generale, tende a diventare introspettiva (analisi dei propri concetti) e retrospettiva (storia delle estetiche e delle poetiche del passato). Inserendoli in tale contesto, il relatore discute per sommi capi il contestualismo di Carl Dahlhaus e gli approcci basati sulla filosofia del linguaggio (Milton Babbitt, Benjamin Boretz, Nelson Goodman). Tra i fattori che determinano la crisi egli individua il venir meno dell'apporto teorico dei compositori, che nelle fasi "eroiche" della modernità (Scuola di Vienna, pensiero seriale) aveva costituito per l'estetica musicale una sfida a rinnovarsi o rifondarsi. Il tentativo di ricostruzione parte dagli scritti di Theodor W. Adorno sulla musica, affrontando in particolare i concetti di 'coerenza' e di 'contenuto di verità'. Da una critica a questi concetti il relatore abbozza una prospettiva che tragga giovamento dalla teoria dell'agire comunicativo di Jürgen Habermas e dalle trattazioni estetiche ad essa connesse (Martin Seel, Albrecht Wellmer).

STEFANO LEONI – *La filosofia della musica, l'estetica musicale*. La tradizione musicografica del passato non pare consegnarci un'idea lineare di separatezza tra gli ambiti estetico-musicali e quelli filosofico-musicali. Se è vero che, in maniera grossolana, potremmo attribuire i primi alla *res facta*, ed i secondi alla fase speculativa *a priori*, è altrettanto vero che si tratta sempre e comunque di distinzioni fittizie che reggono forse soltanto in prospettive rigorosamente tassonomiche. Molta dell'ambiguità è dovuta alla stessa ambivalenza che il termine 'musica' reca con sé nella storia: fede ne facciano esempi tratti dal Medioevo occidentale. Ma, infine, è così necessario definire ambiti, o non è forse meglio semplicemente confrontarsi, sulla base delle differenze, esulando da elaborazioni vettoriali assolute? La dimensione storica non è qualcosa che possa esser recitato, non appartiene alle categorie del discorso esplicito, affonda invece nel pre-categoriale, nelle condizioni implicite che orientano e promuovono il giudizio attuale, appartiene all'ordine del pre-giudizio. Nella storia si trovano alcuni tra i tanti bandoli di una complicata matassa epistemologico-musicale.

PAOLO GOZZA – *Estetica musicale e storia*. Il relatore ha discusso i limiti del modello storiografico nelle storie dell'estetica musicale e della filosofia della musica. Esso appare fondato sulla circolarità tra categorie estetico-filosofiche e storia del pensiero musicale, sull'allineamento alle storie idealistiche della filosofia, sulla pre-

sunzione di uniche interpreti della storia del pensiero musicale. La crisi dell'Estetica musicale e della Filosofia della musica si traduce, secondo il relatore, nella loro incapacità di rinnovare la memoria storica del sapere musicale nelle sue molteplici forme e paradigmi, come evidenzia del resto la rarità di edizioni moderne degli scritti sulla musica delle età precedenti. Il rinnovamento del campo di ricerche convenzionalmente designato come 'Estetica e Filosofia della musica' potrebbe allora giovare d'una concreta proposta di lavoro, capace di aggregare le competenze afferenti a questo settore d'indagini storico-culturali: un progetto di riedizione degli scritti sulla musica, passati e recenti, maggiori e minori, senza barriere nazionali e disciplinari, che testimoni concretamente il contributo del "pensiero musicale" non solo all'estetica musicale e alla musicologia, ma a tutta la storia della cultura.

Riassumendo il significato degli interventi e delle comunicazioni, nonché della discussione stimolata dalle questioni poste dal vasto uditorio, Paolo Gozza ha indicato l'opportunità dell'aggiornamento dell'Estetica e della Filosofia della musica in almeno tre direzioni: nella direzione di una rinnovata consapevolezza epistemologica dei concetti teorici, proveniente dagli orientamenti della fenomenologia contemporanea; nella direzione di una dialettica con le "poetiche" da una parte, e con le filosofie del linguaggio e le teorie dell'agire comunicativo dall'altra; e, infine, nella prospettiva del rinnovamento delle categorie storiografiche e del modo di intendere e esercitare la storia del "pensiero musicale". Uno dei risultati della discussione promossa dal «Saggiatore musicale» e dall'Accademia delle Scienze di Bologna sull'Estetica musicale e la Filosofia della musica è l'affermazione della necessaria compenetrazione tra coscienza teorica e coscienza storica, intesa innanzitutto come riacquisizione della comunicazione tra le molteplici competenze di coloro che a vario titolo e da prospettive diverse convergono sui temi passati, presenti e futuri sollecitati dalle rappresentazioni della musica nel nostro e negli altri sistemi culturali.

Bologna, Aula Absidale, 11 maggio 1996

I PROGRAMMI DI MUSICA

NELLA SCUOLA SECONDARIA SUPERIORE

Dopo l'intervento sui programmi di musica nella scuola secondaria superiore («Il Saggiatore musicale», I, 1994, pp. 377-392), l'Associazione ha promosso una giornata di studio sul medesimo tema in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Ateneo bolognese. Vi hanno partecipato Mario Baroni, Andrea Calzolari, Maurizio Della Casa, Renato Di Benedetto (che ha coordinato l'intero gruppo), Sergio Durante, Cesarino Ruini. Riportiamo qui di seguito i riassunti delle singole relazioni; una sintesi dei lavori si può leggere nel documento pubblicato in questa stessa rivista, pp. 161-164.

SERGIO DURANTE – *La musica nella scuola secondaria e particolarmente nel triennio: radici storiche e progetto.* Viene proposta una sintetica ricostruzione storica dei falliti tentativi di riforma della scuola secondaria nel corso dell'ultimo ventennio, mettendo tali fatti in relazione all'affermarsi del metodo di lavoro fondato sulle

commissioni, con particolare riferimento alla commissione Brocca. Vengono esaminate le condizioni di lavoro ed i problemi relativi ai conseguimenti del «Gruppo musica», sottolineando i forti limiti insiti nella formulazione dei programmi.

La necessità di una formulazione adeguata di curricoli su base nazionale è sostenuta anche dal confronto con il dibattito sviluppatosi negli ultimi quindici anni nel Regno Unito sul tema dell'educazione musicale a livello secondario. Nonostante la diversità delle tradizioni, il confronto attesta il valore di un curricolo che sia il prodotto di un'elaborazione progressiva, da affidare ad organismi appositamente formati, piuttosto che di una prescrizione rigidamente definita in forma di legge. Vengono infine formulate alcune proposte pratiche che si vorrebbero preliminarmente all'inserimento dell'insegnamento musicale nella scuola secondaria, quali lo studio dei livelli di uscita degli allievi della media, la ricognizione conoscitiva sul corpo docente e le problematiche connesse alla sua qualificazione e al suo reclutamento.

MAURIZIO DELLA CASA – Prendendo le mosse dai programmi della commissione Brocca per il biennio, si delinea una proposta d'insieme che intende ovviare a limiti e contraddizioni del documento ministeriale, pur tenendo conto degli aspetti positivi in esso presenti. Premesso che la musica dovrebbe essere inclusa nei piani di studio dei diversi indirizzi come disciplina distinta (e non a mezzadria con la storia dell'arte), si propongono quali finalità generali l'acquisizione delle capacità di comprendere la musica nella varietà delle sue forme e funzioni, di praticare un ascolto critico e attivo, di situare i prodotti musicali nel loro contesto socioculturale. In relazione a tali finalità sono definiti gli obiettivi più particolari e si suggerisce un approccio metodologico che valorizzi il più possibile l'operatività degli studenti, così da dar luogo a una costruzione attiva e critica del sapere. Esclusa, per il biennio, un'impostazione curricolare di tipo storico, si ritiene che l'itinerario educativo debba essere articolato in una serie di unità didattiche centrate su «temi». Quanto al repertorio, esso dovrà estendersi a un'ampia varietà di testi musicali, riferibili a tipologie e tradizioni diverse, pur riservando uno spazio centrale alla tradizione colta europea.

RENATO DI BENEDETTO – *Bozza di proposte che emendano e integrano quelle elaborate dalla commissione Brocca.* Si rivendica il fondamentale ruolo formativo della musica nel processo educativo, e la necessità ch'essa entri nel novero delle discipline comuni a tutti gli indirizzi che ricalcano le articolazioni dell'odierno liceo. Si riconosce come finalità primaria dell'insegnamento la formazione completa dell'allievo, che l'insegnamento deve dotare degli strumenti conoscitivi necessari perché l'esperienza musicale da lui acquisita sia tutt'uno con la maturazione di una più seria e profonda autocoscienza della sua identità culturale. Si propone, come momento privilegiato di una cosiffatta esperienza, l'approccio critico ad un congruo «saggio» di testi musicali rappresentativi, scelti in modo da ricomporre il quadro storico complessivo della musica europea dal medioevo ai nostri giorni. Si dispone, per finalità pratiche (omogeneità con i percorsi didattici delle altre discipline, perché sia realizzabile l'interscambio inter-, pluri- e transdisciplinare), l'ordinamento diacronico della materia nel triennio: senza però che questo comporti acquiescenza alla concezione detta appunto 'diacronica' – ossia evolutivistica e teleologica – della storia; s'intende invece perseguire la conoscenza storica raggiungibile attraverso quel processo di attualizzazione che gli alfieri statunitensi

dell'odierna "musicologia critica" chiamano *reenactment*, ma che noi italiani potremmo forse rassegnarci a definire facendo ricorso al principio della necessaria contemporaneità di ogni storia che voglia davvero essere tale, già dichiarata da Croce nel 1915 in apertura della sua *Teoria e storia della storiografia*. Per quanto concerne i contenuti, si ipotizza una soluzione che, accanto a un asse portante o "canone" di conoscenze comuni irrinunciabili, prospetti una molteplicità di percorsi opzionali di ricerca guidati, al loro interno, da una consapevolezza critica delle scelte operate, e quindi organicamente collegabili in modo che ne risulti un disegno complessivo coerente e unitario. Si rifiuta ogni precostituita diversificazione di cosiffatti percorsi a seconda dell'indirizzo, affinché sia lasciata al giudizio del docente la facoltà di sceglierli e di modularli a seconda delle singole situazioni e dei principii cui egli riterrà opportuno informare la sua attività.

MARIO BARONI – La principale funzione dell'insegnamento della musica nel biennio dovrebbe essere quella di insegnare agli allievi a scoprire e "leggere" la realtà musicale che li circonda. La realtà dell'ascolto è complessa e diversa: ogni genere musicale, ogni cultura, ogni tradizione storica richiede forme di attenzione specifiche. La scuola potrebbe far capire quante e quanto diverse siano oggi le musiche disponibili, e soprattutto quanto diversi debbano e possano essere i modi di ascoltarle. Il peggior rischio è la specializzazione monocentrica su una sola categoria di musica e su un solo tipo di ascolto: la scuola ha il compito di educare alla molteplicità.

Competenza d'ascolto vuol dire abilità nell'identificare strutture, ma anche nel saperle interpretare: per questo è soprattutto indispensabile capire quali funzioni ha o aveva la musica ascoltata (funzioni estetiche ma anche d'intrattenimento, rituali ma anche economiche). Esistono oggi docenti capaci di svolgere compiti così complessi? Esiste una scuola in grado di formarli? Questo è il problema che sta a monte di qualsiasi riforma. E non è consigliabile riformare senza aver prima affrontato questo antecedente problema.

CESARINO RUINI – *Un'ipotesi di percorso per il primo anno del triennio*. Partendo dalle considerazioni di ordine epistemologico e pedagogico sulle quali si è verificata una sostanziale unanimità di vedute da parte dei relatori, si è cercato di esemplificare sul piano pratico in quale modo debbano essere messi in atto criteri e strategie critiche per la definizione dei percorsi didattici all'interno di formulazioni programmatiche necessariamente più generali.

In particolare, facendo riferimento alla periodizzazione storica caratteristica del primo anno del triennio, è stato messo in evidenza quali proficui scambi siano possibili con altre discipline curriculari (la storia politica e sociale, quella della letteratura italiana, della filosofia, dell'arte), qualora l'insegnamento della storia della musica venga affrontato alla luce dei molteplici rapporti che tale arte ha sempre intrattenuto con le più diverse attività umane. Interi capitoli della civiltà antica e medievale rimangono in buona parte incomprensibili senza lo studio della cultura musicale coeva, studio che – dato lo specifico stato delle fonti e delle testimonianze – può dare i suoi migliori frutti in una prospettiva antropologica.

ANDREA CALZOLARI – Il problema può essere formulato in questi termini un po' ragioniereschi ma realistici: la riduzione delle ore a disposizione delle altre materie, che inevitabilmente comporterebbe l'introduzione dell'insegnamento musicale

nell'area comune, sarebbe controbilanciata da un adeguato vantaggio? E, più precisamente, quali materie dovrebbero sacrificarsi per lasciare spazio alla musica, e quale profitto potrebbe giustificare un tale sacrificio? Si sa (anche se i programmi Brocca sembrano averlo dimenticato) che la musica, almeno a partire da Platone, fa parte integrante del sistema del sapere occidentale. È tuttavia ragionevole supporre che – benché nella tradizione culturale occidentale la storia della musica (o più propriamente della teoria musicale) sia stata intrecciata anche alla storia della matematica o della fisica – l'area maggiormente interessata all'introduzione dell'insegnamento musicale (e quindi maggiormente disposta al sacrificio) sia l'area umanistica. Più in particolare penso qui a tre discipline che potrebbero trarre un giovamento essenziale dall'introduzione dell'insegnamento musicale: la storia, la letteratura (italiana e straniera, ivi compresa la letteratura classica), la filosofia.

Circa i modi della concreta collaborazione tra la musica e le altre discipline, conviene premettere un assunto ben noto e che vale per qualsiasi materia coinvolta in un processo di formazione interdisciplinare: la musica ha bisogno delle altre discipline tanto quanto le altre discipline hanno bisogno della musica. È necessario quindi estendere anche alla musica i criteri indicati dai programmi Brocca per la filosofia, una disciplina per la quale è previsto non un rifiuto dell'impostazione storica dell'insegnamento, ma un deciso abbandono dell'organicismo storicista: per non voler rinunciare all'ambizione di totalità e per salvaguardare a tutti i costi la continuità, quest'ultimo finiva infatti per costringere allo studio manualistico, relegando in secondo piano (o addirittura lasciando cadere) la lettura dei testi. I nuovi criteri impongono invece di privilegiare autori o momenti storici particolarmente significativi, da studiare in modo approfondito, sacrificando appunto (con inevitabili tagli) la continuità dello sviluppo cronologico.

In questa prospettiva, e con un'adeguata programmazione interdisciplinare, l'inserimento dell'insegnamento musicale comporterebbe per le altre discipline non solo sacrifici ma anche vantaggi: oltre a contribuire a migliorare la qualità della formazione globale, la musica alleggerirebbe infatti anche il carico che grava sulle altre materie, sia fornendo un prezioso supporto integrativo, sia assumendo il ruolo di disciplina pilota nello studio di alcuni importanti momenti culturali.

LE CONFERENZE

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Gaudenzi, sala Kelsen

22 febbraio 1996

MARIO ARMELLINI

L'opera seria: fedeltà al dramma, tradimenti del testo

Che nel Settecento un dramma per musica viva sulle scene in virtù degli adattamenti e delle revisioni cui partitura e libretto vanno soggetti, è cosa che suona oggi ovvia e risaputa. Meno ovvie e risapute sono tuttavia le procedure e le strategie che nell'arco di circa un secolo hanno regolato quelle prassi di adattamento e revisione. Attraverso l'esame delle varianti degli oltre cinquanta libretti che oggi testimoniano la storia di riprese e reintonazioni italiane della *Fede tradita e vendicata* di Francesco Silvani (dal 1704 al 1789), si è tentato di isolare alcune prassi ricorrenti nel mestiere del revisore d'opera, e in alcuni casi di offrire motivazioni plausibili alla luce ora delle esigenze del mercato melodrammatico, ora delle correnti convenzioni teatrali, ora, più semplicemente, delle contingenze organizzative. Dal confronto dei diversi libretti emergono distinti comportamenti e strategie a seconda che si tratti di revisioni effettuate in vista di una reintonazione (revisioni di rinnovamento) o di una ripresa (revisioni d'uso). Nel primo caso, la revisione ha per finalità il reimpiego di una struttura drammatica "nuda" che andrà rivestita di musica *ex novo*, senza ingombranti vincoli musicali dati *a priori* oltre quelli imposti dalle convenzioni correnti. Nel secondo caso, l'obiettivo è di mediare per quanto possibile tra le inevitabili modifiche dettate dalle esigenze del *cast* e la forma già data di una partitura, garantendo sempre le "condizioni minime di rappresentabilità" di un dramma per musica.

Per i libretti riconducibili a reintonazioni – che hanno luogo di norma solo nei maggiori centri operistici della penisola – la revisione porta generalmente ad uno stacco netto dalla tradizione: per soddisfare un'idea di autonomia produttiva del compositore o dei gestori del teatro, o per "confondere" il pubblico, al quale si presenta un dramma che assomiglia ma non è quello che già conosce. (Nel terzo decennio del secolo, dall'estinzione della generazione di Zeno, Silvani e Salvi alla diffusione dei drammi metastasiani, il rimaneggiamento di vecchi drammi è l'unica possibilità per ottenere drammi nuovi di qualità.) Per i libretti riconducibili a riprese ogni preoccupazione sembra collegata alla necessità di "andare in scena" nel migliore e più economico – in termini di tempo e denaro – dei modi possibili. Ciò che resiste maggiormente nel passaggio da una ripresa all'altra è l'insieme dei recitativi, mentre il corredo di arie, ad onta dell'importanza che il puro canto riveste nella rappresentazione di un dramma per musica, appare invece ridiscutibile

volta per volta. La cosa trova una giustificazione nella pratica teatrale: ciò che “mette in scena” il dramma dal punto di vista musicale è il recitativo, il tessuto di scene e di situazioni che dà luogo alla narrazione drammatica, all'interno del quale le arie, siano esse della provenienza più disparata, trovano una giustificazione drammatica – spesso a prezzo di interventi minimi di adattamento – in virtù del loro alto tasso di fungibilità.

29 febbraio 1996

ALESSANDRA FIORI

La musica nei commenti medievali alla “Divina commedia”

I “luoghi” musicali nella *Divina commedia* sono numerosi, così come le similitudini che dalla musica prendono spunto. La *Commedia* è qui, però, solo il pretesto, lo sfondo sul quale si avvicendano e s'intrecciano discorsi sulla musica emersi dall'esame di due secoli di critica dantesca: da Jacopo Alighieri a Cristoforo Landino. Il commento, testo al servizio di un altro testo, perde il suo carattere originario per divenire esso stesso fonte primaria: ogni esegeta chiamato a commentare i contenuti musicali della *Commedia* vi trasferisce sempre parte del suo “vissuto”, delle sue conoscenze (siano anche passi di Boezio o Isidoro citati alla rinfusa) o della sua esperienza. L'indagine sulla critica si è rivelata utile per uscire dalla “finezza” che condiziona e inibisce la curiosità degli storici tutte le volte che si trovano alle prese con descrizioni musicali tratte da fonti letterarie: se nella *Commedia* la musica è sempre un'esperienza ineffabile, un'emanazione divina senza riscontro nella realtà terrena (l'unico canto in cui si parla di musica concreta è il secondo del Purgatorio, il canto della nostalgia, nel quale la canzone intonata da Casella arriva ad incarnare, per le anime penitenti, le gioie da poco lasciate della vita), nei suoi commentatori essa si riappropria della sua concretezza ed attualità. Dall'indagine sistematica sulla letteratura esegetica emergono interessanti notizie sulla pratica vocale, strumentale e coreutica, ed informazioni di carattere teorico-musicale e organologico. In continua oscillazione fra l'esperienza concreta della prassi e l'approccio colto della teoria, ciò che può colpire oggi il lettore è la scissione in due concetti differenti di ciò che chiamiamo semplicemente ‘musica’: nelle fonti esaminate, il nostro vocabolo è sufficiente solo a coprire il campo semantico legato all'ambito speculativo, mentre la pratica musicale è sempre definita col termine *sono*. Si tratta di differenze lessicali che ne implicano di sostanziali, indizi di una mentalità musicale molto diversa dalla nostra, che, se per un verso non avrebbe mai permesso di assimilare sotto la stessa definizione una disciplina del *Quadrivium* all'esibizione di un cantimbanco, per l'altro, quando per esempio la parola *danza* è tradotta con l'espressione latina *cantus*, guardava come ad un'unica manifestazione ciò che noi oggi distingueremmo in melodia, ballo e poesia. Ciò che comunque sorprende di più è come nella letteratura esegetica dantesca passino senza lasciare traccia due secoli di musica: su quindici commentatori, solo due fanno qualche riferimento alla pratica della polifonia d'arte, mentre molto più spesso ci si richiama a contesti musicali in cui “memoria” ed “uso” sono ancora i principali canali di diffusione del repertorio.

7 marzo 1996

CLAUDIO TOSCANI

Invenzione e parodia: il metodo compositivo di Vincenzo Bellini

Dell'originalità del proprio stile Bellini ebbe perfetta coscienza, come l'ebbero i contemporanei che in lui videro l'iniziatore di una nuova "maniera"; altrettanto acuta fu nel musicista catanese la consapevolezza che tale originalità poggiava su un metodo compositivo atipico rispetto alla prassi abituale degli operisti dell'epoca. L'indagine sul metodo belliniano, dunque, al di là dei contributi che non di rado fornisce alla filologia testuale – quando chiarisca le intenzioni del compositore in passi all'apparenza oscuri o incongruenti –, può contribuire in modo decisivo a mettere a fuoco una personalità artistica sfuggente, alla cui comprensione non ha certo giovato l'abbondante letteratura agiografica fiorita da un secolo e mezzo a questa parte. Le conoscenze sul metodo compositivo di Bellini non mancano: del compositore, oltre ai principii drammaturgici, conosciamo il ruolo attivo nell'ideazione dell'orditura drammatica, la partecipazione alla fase preparatoria ed alla stesura stessa del libretto, le idee, formulate in più occasioni, sul rapporto tra musica e testo poetico. Condizionate almeno in parte dal mito del personaggio, queste testimonianze tuttavia sono meno utili dell'esame diretto delle fonti musicali (partiture autografe, schizzi, frammenti, versioni rigettate), fino ad oggi mai sistematicamente studiate.

Non diversamente dai compositori d'opera coevi, Bellini è solito stendere un abbozzo della partitura, comprendente le parti vocali al completo e indicazioni occasionali per quelle strumentali, lasciando in bianco gli spazi che riempirà successivamente in fase di orchestrazione; si differenzia però dai colleghi in quanto fa precedere questo lavoro da un lungo lavoro preliminare in cui fissa ed elabora appunti di varia natura. Questi consistono di semplici idee melodiche prive di testo, "scorte" cui attingere nel momento della composizione vera e propria, oppure di abbozzi più lunghi che prefigurano scene, recitativi o sezioni intere di pezzi solistici o d'insieme. L'esame degli abbozzi rivela un processo compositivo faticoso e tormentato, tutt'altro che spontaneo, e teso al continuo perfezionamento: la redazione definitiva della partitura è preceduta da un lungo lavoro di lima, da ripensamenti e rifacimenti che non cessano neppure dopo la strumentazione o la prima rappresentazione dell'opera. E rivela altresì che nella melodia risiede il nucleo primario del processo creativo belliniano: una melodia che viene tornita e cesellata con un'accuratezza nuova rispetto ai compositori coevi, che è arricchita da un numero eccezionale di indicazioni agogiche, dinamiche, espressive, e che possiede un carattere ben individuato e riconoscibile. La centralità dell'invenzione melodica spiega anche il frequente ricorso alla parodia nelle opere belliniane: che si tratti di ripresa quasi letterale o di rielaborazione assai libera, per Bellini il processo rappresenta un potente alleggerimento psicologico.

28 marzo 1996

EMANUELE SENICI

Amina, Linda, Luisa: tre vergini d'alta montagna

La letteratura critica sulla *Luisa Miller* di Verdi ha interpretato lo spostamento d'ambientazione dalla città tedesca della schilleriana *Kabale und Liebe* al villaggio tirolese del libretto di Cammarano come un tentativo di spolticizzare il dramma per mettersi al riparo dagli strali della censura. È proprio l'ambientazione alpina, tuttavia, che insieme alla trama permette di accostare *Luisa Miller* ad alcune opere semiserie, in particolare alla *Sonnambula* di Bellini e a *Linda di Chamounix* di Donizetti. Le caratteristiche che definiscono il genere dell'opera semiserie nel primo Ottocento si possono così riassumere: una trama sostanzialmente seria che non comporta la morte di alcun protagonista, un lieto fine, e la presenza di un buffo tra i personaggi principali. A partire dalla metà degli anni '40, però, l'enorme successo della *Sonnambula* e di *Linda* aggiunge a queste caratteristiche l'ambientazione alpina e la presenza tra i protagonisti di una vergine la cui lodatissima innocenza è dapprima minacciata da un nobile, di solito estraneo alla comunità alpina, e poi serbata per l'amato, un tenore a lei socialmente superiore.

Collocare *Luisa Miller* nel contesto dell'opera semiserie alpestre aiuta a spiegare alcuni dei suoi tratti più rimarchevoli, finora mai compresi appieno (una sinfonia monotematica e una cabaletta a far da cavatina per il soprano), come pure alcuni strani episodi nella sua ricezione ottocentesca. È consente di interpretarne la traiettoria dall'idillio semiserio alla tragedia come un tentativo da parte di Verdi e Cammarano di mettere in opera una fusione dei generi, diversa dalla mescolanza di comico e tragico d'ispirazione shakespeariana spesso chiamata in causa per il Verdi di questi anni. Tale traiettoria si può poi far risuonare degli echi della rivoluzione quarantottesca e del sanguinoso ritorno delle truppe austriache al pieno controllo dell'Italia settentrionale, nei primi mesi del 1849. Per concludere, a corollario di queste ipotesi si può asserire che nell'interpretazione della carriera di Verdi, e più in generale dell'opera italiana ottocentesca, questioni di ambientazione, genere e classe sociale contano almeno quanto gli approcci di tipo analitico e formale oggi in voga nel campo degli studi verdiani.

18 aprile 1996

MARCO MANGANI

«Da Napoli s'invia / sciocca talor canzone villanella»: *la musica leggera di Giaches de Wert*

Nell'ambito di una più ampia indagine sulle forme minori a Mantova tra Cinque e Seicento, si tratta qui del *Primo libro delle canzonette villanelle a cinque voci* di Giaches de Wert (Venezia, Gardano, 1589). L'attenzione è rivolta ad un gruppo di composizioni per le quali è possibile individuare un modello nel *Primo libro delle villanelle et arie alla napolitana a tre voci* di Ruggiero Giovanelli (Venezia, Vincenzi, 1588). L'elaborazione di una composizione a tre voci per un organico più vasto è prassi privilegiata, nel Cinquecento, per l'assunzione in ambito colto del repertorio "minore"; nel corso del secolo tale prassi si evolve dall'adozione della linea superiore

del modello quale *tenor* della versione elaborata (Willaert) verso una pluralità di possibili procedimenti (Lasso, Ferretti). L'analisi delle composizioni di Wert pone in luce un atteggiamento del tutto personale. Le villanelle di Giovanelli mostrano tutti i tratti distintivi del genere: dalla sostanziale omoritmia all'adozione di procedimenti "vietati" (quinte parallele). Per valutare l'entità dell'intervento di Wert si sono indagati i seguenti parametri: (1) consistenza e modalità d'impiego del materiale originale; (2) rapporto omoritmia/imitazione; (3) ripetizioni minori (retoriche) e ripetizioni maggiori (strutturali); (4) verticalità. Quanto al primo punto, il canto dell'originale è utilizzato da Wert per intero, non però in una sola voce ma smembrato nelle singole frasi affidate in successione alle diverse voci, mentre l'alto offre all'elaborazione solo spunti occasionali. Più complessa e interessante la situazione del basso, che, pur sostanzialmente accolto nel basso della versione posteriore, è sottoposto a modifiche in buona parte connesse a scelte di verticalità.

Già dal fatto che il canto originale è frammentato da Wert nelle varie voci si ricava che la scrittura imitativa è nelle sue elaborazioni preponderante. (Conforme alla prassi madrigalistica più aulica, l'omoritmia è destinata a precisi effetti espressivi.) Quanto alle ripetizioni, Wert si mostra piuttosto libero: introduce a scopo retorico, specie in prossimità di cadenza, ripetizioni minori assenti nel modello; e interviene, modificando l'arcata formale di Giovanelli, con ripetizioni maggiori che comportano trasposizione tonale o addirittura sovrapposizioni tra la ripetizione maggiore nelle voci inferiori e l'enunciato della frase successiva al soprano (prassi, questa, che esalta un ruolo "solistico" del canto).

Dal punto di vista della verticalità, si propone qui un metodo di designazione degli agglomerati simultanei – ancora in fase di elaborazione – poggiante sulle denominazioni esacordali (tanto la "triade maggiore" basata sulla classe d'altezze *re* in proprietà di bemolle, quanto quella basata sulla classe d'altezze *la* in proprietà di natura, verranno designate col simbolo *La*). Così è perfettamente chiaro ciò che di Giovanelli resta inalterato in Wert e ciò che invece subisce modificazione, come avviene, ad esempio, per certi esordi in maggiore del modello, caricati da Wert d'intensità espressiva grazie all'impiego di sonorità minori.

INVITI ALLA LETTURA

In collaborazione con il Teatro Comunale di Bologna
Foyer Gluck del Teatro Comunale

21 maggio 1996

FIAMMA NICOLODI - PAOLO TROVATO, *Le parole della musica*, I, Firenze, Leo S. Olschki, 1994; *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Firenze, Edizioni Cadmo, 1996
presentazione di M. Luisa Altieri Biagi e Paolo Fabbri

5 giugno 1996

RANIERI CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994
presentazione di M. Grazia Accorsi e Paolo Gallarati

11 giugno 1996

JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995
presentazione di Lorenzo Bianconi e Piero Mioli

19 giugno 1996

MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini*, Venezia, Marsilio, 1995
presentazione di Virgilio Bernardoni e Adriana Guarnieri Corazzol

VARIE

Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, palazzo Serra di Cassano, 12 aprile 1996

PAOLO GOZZA - ANTONIO SERRAVEZZA, *La musica e le scienze dal XVI al XIX secolo*
Contributo al seminario di studi filosofici

Napoli, Teatro di S. Carlo, 10 giugno 1996

Presentazione di RANIERI CALZABISI, *Scritti teatrali e letterari* (a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994)
Interventi di Renato Di Benedetto, A. L. Bellina, Giorgio Fulco e Franco Carmelo Greco