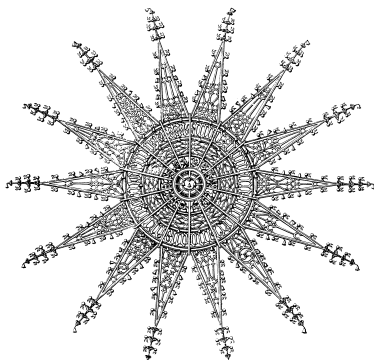


BOLLETTINO
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»
1999



Nel 1999 le attività dell'Associazione
sono state sostenute dalla

e
dal Comitato di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA

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».

Possono essere soci ordinari o sostenitori 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: Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università degli Studi di Bologna
via Barberia 4, 40123 Bologna

tel.: 051 2092000

fax: 051 2092001

e-mail: saggmus@muspe.unibo.it

sito Internet: <http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>

SEI CONFERENZE-LEZIONI SU MEDIOEVO E RINASCIMENTO

in collaborazione col Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università degli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

27 gennaio 1999

MAURO CASADEI TURRONI MONTI (Forlì), *La restaurazione del canto gregoriano tra fine Otto e inizio Novecento*

Nel pieno fervore degli ideali romantici, e in parte a contatto con essi, prese vita un movimento di riforma della musica sacra che ebbe come attività principale il recupero della monodia liturgica medievale. Furono soprattutto i Benedettini di Solesmes a farsi carico di tale compito, consapevoli dell'urgenza d'un lavoro di comparazione tra le più autorevoli fonti neumatiche. Sotto questo segno s'inaugurava la prima fase d'una *renaissance* gregoriana, evolutasi mediante tormentati passaggi, di cui nella seconda metà dell'Ottocento furono protagonisti gli studiosi prossimi al *milieu* solesmense da una parte (Guéranger Mocquereau Pothier) e il fronte germanico dall'altra (Haberl).

Intrecciata con questi itinerari, faceva capolino la situazione italiana. Partendo dal lavoro pionieristico di don Guerrino Amelli (1848-1933), il nostro Paese s'incamminò verso un rinnovamento ceciliano reso contraddittorio soprattutto dalla perdurante influenza melodrammatica e cromatica nella musica chiesastica e in genere da guaste abitudini, poco più che scalfite a riforma avvenuta. Con infaticabile zelo, Amelli avrebbe creato i presupposti di quella "nuova musica religiosa" lasciata poi in mano ai vari De Santi, Terrabugio, Tebaldini. Senza mai tradursi in un'effettiva riforma estetica e stilistica della musica sacra, il cecilianesimo italiano riuscì tuttavia a conferire una spinta effettiva alla restaurazione della monodia liturgica, attraverso il contributo di sinodi provinciali e di provvedimenti quali la formulazione nel 1884 del *Regolamento* da parte della Sacra Congregazione dei Riti, anteprese del *motu proprio* di papa Pio X (1903), che sarebbe stato la *magna charta* della desiderata restaurazione.

Dall'analisi di *tableaux* contenenti le notazioni quadrate d'un *Abrégé du graduel romain*, del *Liber gradualis* edito dal ratisbonense Pustet e del *Graduale* riformato datato 1908, s'è evidenziata, dal punto di vista delle scelte tipografiche, una metamorfosi melodico-ritmica al servizio d'una restituzione sempre più attenta all'antica linea di canto e alle sue intime prerogative espressive ed agogico-ritmiche. Lo studio del ritmo, per l'appunto, oltre all'effettiva altezza delle note, costituirà nei decenni successivi uno dei più intricati passaggi del

rinnovamento gregoriano; da qui le rivoluzionarie tesi della *Semiologia gregoriana* (Roma 1968) di Eugène Cardine, che costituiscono il caposaldo – insieme agli studi sulla modalità di Jean Claire – della fase di riforma gregoriana giunta ai nostri giorni.

10 febbraio 1999

GIULIANO DI BACCO (Bologna), *Il musicista del papa: musica in viaggio da Avignone a Roma (e ritorno)*

La cappella privata nel Palais des Papes di Avignone nel corso del secolo XIV è sede di uno stabile organismo musicale ove confluiscono da tutta Europa i musicisti ecclesiastici più capaci, e con essi la migliore produzione musicale coeva. Ad attrarli non è tanto il prestigio dell'impiego né la paga, piuttosto scarsa; ambito è soprattutto lo *status* di 'familiare' del pontefice, posizione di assoluto vantaggio per l'assegnazione di benefici ecclesiastici – in un sistema che è d'importanza cruciale nella gestione delle istituzioni ecclesiastiche, e che nel '300 ha anche enormi conseguenze sugli equilibri politici e gli avvenimenti storici.

Il polo d'attrazione rappresentato da Avignone si trasferisce a Roma con il rientro di Gregorio XI nel 1376, si sdoppia col Grande scisma d'Occidente dal 1378, si complica ulteriormente dal 1409 con la compresenza di tre papi contendenti. Per un cantore ecclesiastico servire il papa si traduce adesso nell'ansia di assistere al mutare delle alleanze fra sovrani, sperare nel successo della propria parte, fino al punto di lasciare colui che non possa più assicurargli un'agiata vecchiaia nelle proprie terre di origine. Tutto questo porta lo storico della musica a constatare una circolazione di musicisti e di musica d'importanza epocale, testimoniata da documentazione d'archivio, ma soprattutto sostanziata dal ritrovamento di fonti musicali lungo i percorsi seguiti dai papi itineranti e dai loro cantori, tra fughe precipitose e lunghe assemblee conciliari, sempre alla ricerca di nuovi alleati.

Il viaggio è la metafora dietro la quale si svela una realtà di musicisti che, non più garantiti nei loro privilegi, si trovano a vivere un inedito e terribile disagio, ma che viceversa è linfa vitale per la diffusione e l'evoluzione dei repertori e degli stili.

10 marzo 1999

DAVIDE DAOLMI (Roma), *La carriera di un ecclesiastico musicista: il caso di Nicola Vicentino*

L'assegnazione di un beneficio ecclesiastico è stata, nelle società di antico regime, soprattutto un modo di gestire ed esibire il potere dell'autorità religiosa; per il beneficiato si è rivelata un sistema per godere di una rendita sicura e dell'ambito *status* di ufficiale della Chiesa. Fra gli uomini di cultura che profittarono di tale sistema, letterati e musicisti sono la stragrande maggioranza. Il legame di patronato che vincolava gli artisti alle gerarchie ecclesiastiche passava, comunque e sempre, seppur per motivi diversi, attraverso la collazione beneficiaria (aspetto assai meno noto di quanto i continui riferimenti vorrebbero far credere). Un'indagine sistematica negli archivi della Curia milanese mi ha permesso di ricostruire la vicenda beneficiaria, quasi rocambolesca, di Nicola Vicentino.

Il suo caso di “protetto” non si limita ai soli rapporti col cardinale Ippolito d’Este ma prosegue anche con Carlo Borromeo. Il Vicentino gode quindi dei proventi beneficiari che i due arcivescovi milanesi gli mettono a disposizione secondo modalità affatto diverse. Il Concilio di Trento fa da spartiacque fra i favori dell’Este, trafficati, macchinosi, scorretti e quasi sempre al limite della legalità, e quelli indubitabilmente più canonici e rigorosi (eppur non per questo meno privatistici) del Borromeo. Il raffronto, oltre a chiarire l’evoluzione del costume religioso e politico fra primo e secondo ’500, fa luce sul “sistema di conferimento” (coi vari artifici legali annessi); offre una chiave di lettura del meccanismo in cui era inserita la stragrande maggioranza dei musicisti dell’epoca; esplicita gli aspetti più utilitaristici del patronato musicale.

22 marzo 1999

PAOLO CECCHI (Venezia), *La “Canzone della Vergine” del Petrarca e il madrigale spirituale cinquecentesco*

La *Canzone della Vergine* che conclude il *Canzoniere* venne dapprima intonata da Cipriano de Rore nel 1548 e poi da una decina d’altri compositori, sia nella sua lezione originale, sia in una serie di parodie testuali – la più celebre è quella musicata dal Palestrina –, tutte a carattere devozionale.

La prima parte della conferenza ha delineato per sommi capi il contesto religioso, ideologico e letterario del madrigale spirituale nell’Italia della Controriforma e il suo costituirsi come precipua ed autonoma forma di musica devozionale. La seconda parte – mediante l’illustrazione dell’intonazione di Rore, di alcune delle successive versioni che si rifanno direttamente a quel modello, e di madrigali che presentano parodie ulteriormente “spiritualizzate” del testo petrarchesco – ha evidenziato come la tradizione madrigalistica della *Canzone della Vergine* e delle sue riscritture rappresenti un importante capitolo della fortuna del tema mariano nel madrigale devozionale italiano del secondo ’500.

14 aprile 1999

STEFANO LA VIA (Cremona), *Eros e Thanatos: lettura di «Sì lieta e grata morte» di Philippe Verdelot*

L’analisi d’uno dei più celebri madrigali di Philippe Verdelot, «Sì lieta e grata morte», offre lo spunto per verificare la validità di due *topoi* storiografici ed estetici ancor oggi pacificamente accettati dai musicologi: le origini letterarie, petrarchiste e bembiste, del madrigale cinquecentesco; e la scarsa espressività del madrigale di “prima pratica” (da Verdelot a Willaert) rispetto a quello associato alla cosiddetta “seconda pratica” (da Rore a Monteverdi).

Il testo poetico, un madrigale-ballata adespoto, riprende ed approfondisce in forma mirabilmente sintetica il tema universale della folgorazione amorosa; s’inserisce d’altra parte in uno specifico filone, filosofico oltre che letterario, di chiara matrice platonico-fiorentina: evidenti sono in particolare i riferimenti a Lorenzo de’ Medici (canzoniere e *Comento de’ miei sonetti*) e a Marsilio Ficino (*Libro dell’Amore*), in parte anche a Guido Cavalcanti (rime) e a Dante (*Vita nuova*). I sintomi dell’innamoramento, e la conseguente associazione amore/morte, rimangono

in sostanza quelli già cantati dalla grande iniziatrix della tradizione, Saffo (e proprio nell'unico frammento allora conosciuto, il n. 31), che lo stesso Ficino aveva eletto a modello supremo dell'«amore melanconico».

Simili contenuti e riferimenti retrospettivi trovano la più adeguata ed efficace espressione musicale nel madrigale di Verdelot, al cui effetto di malinconica gravità, a tratti persino lugubre, contribuisce ciascuna scelta compositiva: l'estrema «tardità» di tempo e scansione ritmica (*tactus* alla breve in associazione a note quasi esclusivamente «bianche»), l'adozione di una scrittura prevalentemente omofonica, la sistematica applicazione di movimenti melodici ascendenti-discendenti (soprattutto nella voce superiore, e spesso entro intervalli di quarta o quinta diminuite) ai rispettivi membri dell'ossimoro vita/morte; ma anche l'insolito *tonal type*, l'uso preponderante di cadenze frigie e mezzecadenze in funzione pateticamente espressiva, la costruzione di un'architettura tonale-cadenzale perfettamente simmetrica e «circolare», aderente tanto alla struttura del testo poetico quanto ai suoi concetti ed affetti. Tutti procedimenti, questi, che verranno poi ripresi e perfezionati dal presunto fondatore della «seconda pratica», Cipriano de Rore, nei suoi ultimi capolavori.

3 maggio 1999

GALLIANO CILIBERTI (Cremona), *Mecenatismo musicale in Umbria tra Medioevo e Rinascimento*

Grazie a ricerche interdisciplinari e analisi sociologiche, si è recentemente riusciti a ricostruire nel dettaglio un contesto mecenatismo musicale ampio e articolato, quello costituito dalle principali città dell'Umbria (Assisi, Perugia, Foligno, Spoleto, Todi, Orvieto, Città di Castello, Gubbio, Gualdo Tadino, Spello) fra Medioevo e Rinascimento. La presentazione di questo prezioso microuniverso ha inteso: (1) determinare uno sviluppo storico della committenza musicale in un'area geografica composita ma nello stesso tempo definita dalla presenza della Chiesa (si pensi al ruolo mecenatismo svolto da cripto-signorie quali quella dei Trinci di Foligno durante il Grande scisma o quella dei Baglioni di Perugia nel corso di tutto il secolo XV); (2) far luce sul ruolo d'importanti personaggi (come l'urbevetano Monaldo Monaldeschi della Cervara, patrocinatore di pubblicazioni di Kerle, Lasso, Palestrina e Barré, o il tifernate Vitellozzo II Vitelli, legato alle disposizioni controriformistiche), istituzioni, musicisti, e cercare di cogliere i loro possibili legami entro una più vasta cornice storica. La quantità d'indagini e fonti presentate, anche attraverso il sussidio di fonti iconografiche e di cronache d'epoca, ha consentito di delineare un quadro d'insieme capace di evidenziare l'itinerario evolutivo del mecenatismo d'importanti famiglie, lo splendore raggiunto da alcune cattedrali, la costituzione d'accademie, la promozione di composizioni musicali, il mercato del lavoro dei musicisti, il commercio librario e l'editoria musicale.

UNA GIORNATA DI STUDIO E UN CONVEGNO DI STUDIO

in collaborazione col Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università degli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

3 marzo 1999

GREGORIO MAGNO, IL PALESTRINA, BOB DYLAN: LA CHIESA DI FRONTE ALLA MUSICA

Hanno partecipato Juan Carlos Asensio (Conservatorio di Salamanca), Cristina Cano (Conservatorio di Bologna), padre Eugenio Costa SJ (Universa Laus, Torino), don Gian Domenico Cova (Seminario regionale, Bologna), Fabio Pasqualetti SDB (Pontificia Università salesiana, Roma), Raffaele Pozzi (Università di Bologna), Paolo Rimoldi (Ufficio diocesano per la Musica sacra, Milano), mons. Pierangelo Sequeri (Facoltà teologica dell'Italia settentrionale, Milano), Alessandro Solbiati (Conservatorio di Milano), Gino Stefani (Università di Bologna), Maria Teresa Torti (Università di Genova), S. Ecc. mons. Ernesto Vecchi (Curia arcivescovile, Bologna); coordinatore Giulio Cattin (Università di Padova).

La relazione di base svolta dal coordinatore Giulio Cattin e l'allocuzione d'apertura tenuta dal Vescovo ausiliario di Bologna, S. Ecc. mons. Ernesto Vecchi, sono già apparse nel «Saggiatore musicale», V, 1998, pp. 345-354. Qui di seguito pubblichiamo gli *abstracts* pervenutici degli interventi svolti dai relatori.

JUAN CARLOS ASENSIO, *La Chiesa spagnola e l'antico canto ispanico* – Il rapporto della Chiesa spagnola col suo rito originario ha sperimentato momenti di maggiore o minore appoggio istituzionale, unitamente a difficoltà politiche e a pressioni per l'adozione del rito romano, culminate alla fine del secolo XI. Sebbene per decenni la Chiesa spagnola abbia saputo resistere alla “presenza” franco-romana, l'adozione del rito romano fu comunque completata nella Spagna sottratta al dominio musulmano, secondo vicende ancora da chiarire. La conservazione dell'antica pratica liturgica nelle parrocchie di Toledo a partire dal 1085, data della *reconquista* della città, non sembra essere stata appoggiata da parte della Chiesa, governata da prelati in maggioranza provenienti dalla Francia (per oltre un secolo la più alta gerarchia ecclesiastica non venne eletta fra il clero autoctono, ma tra gli ecclesiastici di origine francese). Paura di una contaminazione con gli antichi rituali?

Alcuni tentativi di restaurazione sono riusciti a mantenere viva la fiamma del rito ispanico nella Chiesa peninsulare. Juan Vázquez de Cepeda (secolo XV) ma soprattutto Francisco Jiménez de Cisneros, cardinale primate, riescono a recuperare il rito e a restituirgli parte dell'antico splendore, dedicandogli perfino una cappella all'interno della propria cattedrale, cosa impensabile alcuni secoli prima. I testi e le musiche vengono attualizzati, nel senso letterale del termine, ma non sembra che la Chiesa toledana abbia collaborato gran che. Pare essersi trattato

semmai di un impegno individuale che, sebbene giunto fino ai giorni nostri, ha patito l'incomprensione delle più alte gerarchie.

Durante il secolo XVIII si sono succedute diverse riedizioni di testi e interventi dei maestri di cappella sullo stato del rito: in alcuni casi tali testi dimostrano l'ignoranza degli incaricati musicali della sede toledana sull'argomento.

Nel secolo XX assistiamo ad un nuovo, benché timido, recupero: sotto gli auspicci del Concilio Vaticano II si è intrapresa una riforma, si sono organizzati congressi di studi mozarabici espressamente richiesti dalla Chiesa, e la Conferenza Episcopale Spagnola ha pubblicato perfino il *Missale hispano-mozarabicum*. Ma dove rimane in vita il rito? Rimane forse ancora rinchiuso all'interno della cappella del Corpus Christi a Toledo? Non sembra che, almeno fino ad oggi, il suo futuro sia certo. La Chiesa spagnola dovrebbe guardarsi intorno e diffondere questa venerabile pratica, ereditata dai nostri Santi Padri.

CRISTINA CANO, *Le funzioni pragmatiche della musica nella liturgia* – Nella liturgia postconciliare la Chiesa s'è ampiamente avvalsa delle musiche giovanili, ed ha affidato loro una funzione che possiamo definire di socializzazione, simile a quella che svolge la musica in discoteca. Tuttavia, ciò sembra assai riduttivo in rapporto alle funzioni che la musica ha svolto in passato e dovrebbe ancora svolgere nella liturgia. Le più importanti, e imprescindibili, sono tre:

(1) la funzione di commento: nell'interazione con la parola, la musica è destinata a potenziare il senso del testo verbale;

(2) la funzione d'induzione alla meditazione: la musica, in ragione di determinate qualità strutturali, è capace d'agevolare le condizioni psicofisiche di quiete, calma, attenzione e interesse, che permettono e favoriscono l'atto dell'ascolto della Parola di Dio cantata e la comprensione del momento dell'azione liturgica ch'essa accompagna;

(3) la funzione di comunione: la musica è destinata a creare comunione fraterna.

Queste tre funzioni sono assolutamente interdipendenti: la funzione d'induzione alla meditazione presuppone la funzione di commento, e la funzione di comunione risulta dall'adempimento delle altre due funzioni. Se si passa dunque a considerare la maggior parte delle musiche giovanili entrate nella liturgia postconciliare, non è difficile constatare che la funzione di commento è disattesa, data la povertà strutturale e semantica di questi brani musicali. La funzione d'induzione alla meditazione è assente, dal momento che l'assoluta predominanza del ritmo meccanico e ripetitivo, che contrassegna gran parte di queste musiche, è in grado d'attivare soltanto stati psicofisici d'eccitazione e di piacere, che sono ben lontani dalle condizioni di quiete e di calma, necessarie per qualsiasi atto d'ascolto (e tanto più di meditazione). Infine, di conseguenza, la funzione di comunione è degradata a mera funzione di socializzazione.

EUGENIO COSTA SJ, *Musica rituale* – Lo statuto d'una musica che faccia parte d'un rito, in qualsiasi area religiosa ma a maggior ragione in quella cristiana, a noi più familiare e vicina, ha caratteristiche peculiari. La sua collocazione è precisa: il canto (nelle sue diverse forme; nella varietà dei partecipanti: singoli, gruppo, assemblea) fa parte della trama del rito, quasi uno dei fili del tessuto, al pari con altri elementi espressivi: parola, silenzio, gesto, movimento, arredo, edificio. Le esigenze a cui sia il repertorio da cantare sia l'atto del canto devono saper rispondere

sono quelle che, complessivamente, consentono al segmento musicale del rito d'essere sé stesso, e non un corpo estraneo. In particolare, l'atto del cantare – inteso come gesto della persona e di tutta un'assemblea – dovrebbe realizzare quelle funzioni che il progetto rituale assegna a ciascuno dei propri elementi: inneggiare, acclamare, salmodiare, invocare eccetera. Non si dà una grammatica compositiva univoca e predeterminata. È l'insieme del rito celebrato a valutare la pertinenza del gesto, il suo essere “giusto” o “sbagliato” dal punto di vista della sequenza rituale e degl'intenti che l'animano. Necessariamente, il materiale musicale proponibile deve poter esibire una provata *aptitudo* a diventare elemento effettivo del rito, e nello stesso tempo a poter essere assunto dai membri di ciascuna assemblea come gesto familiare, conforme alla propria cultura. Da queste premesse nascono orientamenti per ogni progetto futuro, valutazioni delle prassi odierne, ripensamenti della storia della musica. Una celebrazione rituale s'attua sempre all'interno d'un contesto ecclesiale e civile, con le sue molteplici trasversalità, di cui occorre tenere il massimo conto nel tentativo di comprenderla a fondo e d'elaborarne un giudizio attento e consapevole.

GIAN DOMENICO COVA, *Parola e musica* – Ogni trattazione di questo tema fondamentale per la ricerca sul rapporto fra Chiesa e musica, come sui rapporti della Chiesa con ogni espressione artistica, si colloca oggi in una fortunata fase della ricerca biblica, nella quale l'analisi storico-critica delle fonti si accompagna sempre più alla considerazione degli effetti, ovvero delle presenze della parola biblica nelle comunità credenti e nelle società stesse in cui è stata ed è storicamente vissuta. Le forme espressive che ne sono nate, anche quelle musicali, possono essere considerate a tutti gli effetti esegesi delle Scritture. Se la ricostruzione di percorsi esegetici di questo genere è abbastanza agevole per i secoli passati, sia presso le comunità ebraiche sia presso le chiese e le confessioni cristiane, nell'800 e nel '900 assistiamo ad un'evidente crisi delle forme e delle capacità espressive di tutte le arti adibite a celebrare o a diffondere la parola biblica. La concomitanza di questa crisi con la nascita e lo sviluppo dell'esegesi storico-critica è tanto evidente quanto ardua da decifrare. Attiene comunque ai molti volti della crisi della presenza delle comunità credenti nella società contemporanea: nel moderno.

Oggi la situazione appare invece favorevole e pronta per un nuovo inizio della ricerca e del confronto, come da molte parti si chiede: dalla *Lettera agli artisti* del Papa, alle molte voci d'artisti che s'esprimono comunemente attraverso memorie e citazioni della parola biblica. A questo proposito, occorre notare che la secolarizzazione della cultura occidentale consiste non tanto nel mettere ai margini la presenza della parola biblica e delle comunità credenti, quanto nel ridurle a patrimonio comune, rispetto al quale la destinazione originaria della parola stessa si trova nello stesso tempo come compiuta e irriconoscibile. Ogni comunità credente che si rifaccia alla parola biblica dovrà allora ripercorrere i linguaggi e renderne intelligibile l'origine e il significato proprio. Questa operazione, tipica delle chiese europee e americane, oggi s'accompagna peraltro ad una situazione affatto nuova: la presenza della parola biblica presso tutte le culture e la presenza di tutte le culture, che si esprimono anche con suoni e strumenti, in tutte le chiese. L'ampiezza della sfida è pari solo alla vastità delle opportunità.

FABIO PASQUALETTI SDB, *Rabdomanti dello Spirito, accompagnando i giovani: la musica dei giovani come simbolo, rito e mito* – L'intervento (che fa parte del contributo che ho pubblicato assieme a T. Presern, in *Accompagnare i giovani nello Spirito*, a cura di M. J. García, Roma, LAS, 1998) ha preso le mosse dalla metafora del 'rabdomante dello Spirito'. Il rabdomante parte dalla convinzione che ciò che cerca c'è, ma non è sempre evidente e sicuro; e tuttavia, se la ricerca è condotta in modo adeguato, s'arriva alla sorgente. Il rabdomante sa vedere udire sentire oltre l'apparente. Cerca l'acqua nel deserto, nonostante le insidie – i miraggi – che il deserto può celare.

È possibile che nei linguaggi giovanili (fra questi, la musica), nonostante la loro ambiguità contraddittorietà complessità, ci sia, in qualche modo e in qualche profondità occulta, il soffio dello Spirito? Se c'è, è possibile percepirlo? Quali atteggiamenti potrebbero aiutare l'educatore nel diventare un rabdomante dello Spirito che si vuole inoltrare nell'apparentemente arida terra dei linguaggi giovanili contemporanei?

Per i giovani la musica è simbolo d'identità (tra loro) e distinzione (da quelli che "non sono come loro"). L'identità è qui appartenenza simbolica, socialmente e culturalmente costruita: "questo linguaggio è nostro", "così ci esprimiamo noi", "così ci capiamo noi", "noi siamo così", "tu (non) ci capisci perché (non) sei dei nostri".

La musica è un linguaggio, una metafora, una parabola, una mediazione per e nella quale il giovane si conosce, si accetta, si ama: esplora chi è, intuisce cosa crede, si dice cosa vuole (mediazione d'identità). Allo stesso tempo, in questa mediazione, riconosce quelli che sono come lui, che hanno gli stessi sentimenti, che vogliono le stesse cose (mediazione di solidarietà).

Il rabdomante dello Spirito è costruttore di relazioni. Sa che nel suo cammino nei mondi giovanili, contrariamente alla *star* musicale, lui non è atteso. Ma, come per la *star* musicale, il suo modo di fare di essere di porsi in relazione con gli altri sarà determinante nel costruire la relazione. È nella relazione, infatti, che lo Spirito si manifesta. Ma la relazione si costruisce attraverso la ritualità dell'incontro, che è arte del saper risuonare insieme, del porsi con attenzione gli uni di fronte agli altri. La prima fase, solitamente, è d'assaggio: i giovani vogliono garantirsi la qualità del prodotto, la sua genuinità. Il nostro agire è epifania del nostro essere, e anche quando l'agire tenta d'essere maschera, col passare del tempo la stessa *performance* smaschera l'inganno. E, come per le musiche e i musicisti da quattro soldi, si svanisce nel periodo d'una stagione.

In relazione al tema proposto, per la Chiesa la sfida si pone oggi nella scelta di ciò che vuole essere: non si può comunicare ciò che non si è. La Chiesa può avere e dare molte informazioni, ma nella relazione di comunicazione passa solo ciò che si è e si fa. In questo senso, non c'è difesa per le mediocrità, che, generalmente, sono le prime a risaltare.

L'ascolto è la qualità fondamentale richiesta dall'educatore o rabdomante dello Spirito e dalla Chiesa. Ascolto come atteggiamento d'accoglienza, d'osservazione, di lettura fra le righe, di simpatia, riflessione, analisi delle caratteristiche, conoscenza. Lo scopo prioritario è capire i giovani e farsi capire dai giovani. Vedere e udire con gli occhi e le orecchie dei giovani. Capirli dal loro punto di vista. Parecchie volte abbiamo dato tante risposte là dove non avevamo mai ricevuto una domanda.

Liturgisti musicisti teologi catecheti, e più in generale tutta la Chiesa, dovrebbero decidere se è più importante seguire l'ortodossia delle regole interne alle loro discipline e istituzioni o se, nell'ambito dell'esperienza dell'incontro, non sia da privilegiare un'intenzionalità comunicativa dell'accoglienza, che riconosce nell'altro un termine imprescindibile per le loro scelte e la sua partecipazione come condizione indispensabile per realizzare il cammino della stessa comunità. In altri termini, si tratta sempre di scegliere tra il "sabato" e "l'uomo".

RAFFALE POZZI – Nella storia della liturgia cattolica la musica ha svolto un ruolo fondamentale. L'avvento storico, tra Sette e Ottocento, della borghesia portatrice di una visione del mondo secolarizzata e di una concezione estetica dell'opera d'arte autonoma sancisce il progressivo allontanamento tra la Chiesa e i compositori. L'ideale conservatore di un cattolicesimo riverso sulla tradizione musicale gregoriana e polifonica e la ricerca creativa dei compositori eurocolti divergono fino a toccare nel Novecento punte di conflitto aperto. Le disposizioni del *motu proprio* di Pio X (1903) che recepivano l'ideologia nostalgica del movimento ceciliano non fornivano una possibile base di dialogo con i compositori progressisti contemporanei, e tale incomunicabilità si è andata accentuando nel corso del secolo. Il conservatorismo ecclesiastico ha così impedito che opere liturgiche di alcuni tra i massimi creatori del Novecento quali Messiaen, Petrossi o Stravinskij entrassero "nel tempio". Né la Chiesa ha tentato di riattivare una committenza nei confronti della musica d'arte col rinnovamento del Concilio Vaticano II. Al contrario il movimento postconciliare si è sempre più rivolto per la nuova liturgia musicale a modelli di musica commerciale, di per sé incapaci di stabilire quel rapporto tradizionalmente stretto tra il sacro e l'estetico. Le esigenze assembleari del canto liturgico non possono infatti giustificare una musica priva di identità e dignità. Per tale motivo è auspicabile che proprio l'apertura contenuta nella *Sacrosanctum Concilium* possa riaccendere un rapporto tra liturgia e musica d'arte nel solco della grande tradizione della Chiesa cattolica.

PAOLO RIMOLDI – Il lamento sulla decadenza della musica in Chiesa è già stato più volte espresso (anche a sproposito) da voci autorevoli del mondo musicale. Vorrei osservare l'altra faccia della medaglia. La riforma liturgica del Concilio Vaticano II poneva ai musicisti una grande sfida: costruire un nuovo repertorio popolare che, pur nel rispetto delle necessarie esigenze tecnico-qualitative, sapesse muoversi fra i due poli irrinunciabili della partecipazione attiva dell'assemblea (che definirei "azionista di maggioranza" della liturgia) e della pertinenza rituale (cfr. la Costituzione sulla Sacra Liturgia *Sacrosanctum Concilium* nn. 112, 113, 114).

L'ideologico attaccamento alla tradizione del genere (i cinque pezzi dell'*ordinarium missae*) e l'altrettanto ideologico rifiuto d'ogni concezione funzionale della musica – responsabile, tra l'altro, del mancato impegno dei compositori nel campo della produzione per la didattica – hanno portato ad un totale disimpegno dei compositori colti: un vero e proprio "tradimento dei chierici", che rende pretestuosa ogni rivendicazione di spazi poi necessariamente occupati da altri. Molti rimpiangono l'età aurea della committenza ecclesiastica, senza considerare che questa è limitata storicamente a poche opere e a pochi luoghi rispetto alla realtà complessiva della Chiesa; altri lamentano l'indifferenza mostrata verso opere di

grandi autori. Ma non considerano che queste sono apparse quasi fuori tempo massimo, come retaggi d'una tradizione ormai passata (ad esempio, la Messa di Stravinskij precede solo d'una quindicina d'anni la riforma liturgica) o sono nobilissime manifestazioni di religiosità alta ma pur sempre individuale (Petrossi, Messiaen), senza rapporto con la nuova realtà rituale.

Se, da parte della Chiesa, a tutti i suoi livelli, è auspicabile e necessaria un'apertura fattiva ai linguaggi musicali contemporanei, dall'altra parte l'*impasse* potrà essere superata solo con una severa autocritica, con un'ampia e approfondita riflessione su concetti e pratiche desueti e rifiutati, almeno dal compositore contemporaneo comune: facilità di memorizzazione e riproducibilità, cantabilità di strutture musicali elementari, rapporto con la o le musiche popolari. Sembra inoltre necessaria una generosa disponibilità alla condivisione dell'esperienza rituale della comunità cristiana: l'azione rituale, infatti, «rischia di venir distorta e falsata, se vi partecipano musicisti disposti a una pura prestazione tecnica, ma non a lasciarsi coinvolgere nella celebrazione» (documento *Universa Laus '80 – Musica, Liturgia, Cultura*).

PIERANGELO SEQUERI, *Musica sacra e religione romantica dell'arte* – Molti dei luoghi comuni che occupano la scena del dibattito odierno sulla musica sembrano troppo ingenuamente ispirati dal misticismo religioso che caratterizza la nostra cultura musicale d'ascendenza romantica (da Wackenroder a Wagner). L'ambivalenza di questa origine chiede d'essere più esplicitamente riconosciuta e pensata. Da un lato, infatti, la cultura musicale romantica ha indubbiamente rappresentato un momento dialettico nei confronti della riduzione razionalistica della soggettività moderna, e conserva nella sostanza un potenziale critico d'attualità non esaurita. Il profilo alto che quella cultura ha finito per assegnare all'elaborazione estetica del senso può essere riacquisito, con le opportune storicizzazioni di contesto, alla ricerca d'una migliore qualità delle mediazioni simboliche della cultura etica e religiosa del nostro tempo. Dall'altro, il suo modo d'ospitare e di valorizzare l'ispirazione religiosa e gli effetti spirituali dell'arte contiene storicamente anche un orientamento sostitutivo dell'esperienza propriamente religiosa con la forma della vita estetica. Il moderno artista romantico, in quanto è il mediatore d'un'esperienza singolare dell'Assoluto, è anche sottratto ad ogni altro canone di senso che non sia quello formalmente estetico. Da una simile estraneità viene un reale impoverimento della vitalità culturale dell'arte.

I riflessi dell'ambivalenza romantica si possono riconoscere, anche dal punto di vista strettamente teologico, nei modi in cui s'è prodotta la sollecitazione intraecclesiastica alla ripresa delle grandi tradizioni cristiane della musica sacra. L'equivoco non pare dipanato nell'odierna ricerca di nuove aperture, anche quando i termini dell'argomentazione appaiono molto diversi. Il dibattito religioso e culturale in tema di rapporti fra musica d'arte e musica liturgica, in particolare, ne rimane largamente condizionato. Sembra dunque opportuno impegnarsi nell'esercizio d'una meditata chiarificazione storica e teorica, che assesti le potenzialità e i limiti di quella tradizione in ordine all'auspicabile incremento di più decorosi confronti.

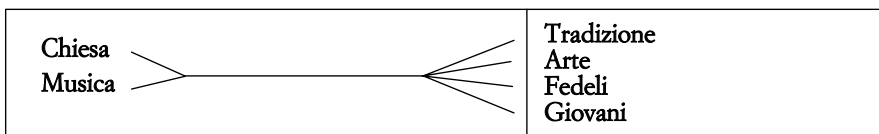
ALESSANDRO SOLBIATI – L'intervento del 3 marzo 1999 s'è incentrato sulla narrazione d'un fatto personale, ma con implicazioni che riguardano il tema della giornata di studio. All'inizio del 1998, la diocesi di Milano ha deciso di rientrare in contatto con la cultura e l'arte contemporanea e di richiederne la collaborazione al di là di ogni confessionalità e ideologia. È fin troppo nota la straordinaria funzione di stimolo intellettuale e di pratica committenza svolta dalla Chiesa cattolica nei confronti dell'arte e della musica in particolare; è anche noto, purtroppo, quanto questa funzione si sia interrotta da tempo. Il distacco è dovuto ad una reciproca incomprensione, fatta di secolarizzazione anche polemica da una parte, e d'un forte timore del nuovo dall'altra.

Sulla spinta d'un giovane sacerdote e musicista, don Luigi Garbini, ed anche, se è consentito, dello scrivente, la diocesi milanese ha accettato di tornare ad essere committente, e non di musica genericamente sacra, ma proprio di musica liturgica. Così, nelle domeniche 18 e 25 di aprile e 2 di maggio 1999, nella Basilica di S. Ambrogio di Milano, durante la celebrazione eucaristica delle ore 19, s'è montato, come un *work in progress*, il primo atto del Laboratorio per la musica rituale: cinque compositori – ed altri cinque hanno lavorato ad un secondo, analogo evento programmato per l'autunno –, scelti fra i più presenti sulla scena nazionale ed internazionale, si sono occupati del rito centrale della liturgia cattolica, la Messa, confrontandosi con temi e problemi quali la funzione della musica, le durate richieste per i singoli brani, lo spinoso problema del coinvolgimento dell'assemblea. Essi hanno avuto a disposizione un coro piccolo, uno più grande – simbolicamente in rappresentanza dell'assemblea –, ed un gruppo strumentale.

Correndo il rischio d'apparire poco obiettivo, se non addirittura vanaglorioso, lo scrivente, impegnato a tutti i livelli nel progetto, afferma che l'iniziativa è stata premiata dalla straordinaria risposta dei fedeli presenti.

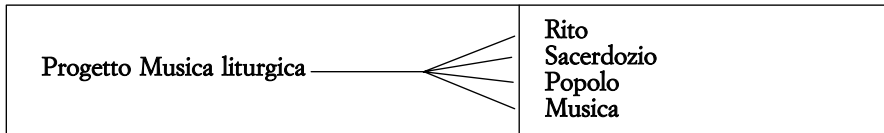
GINO STEFANI, *Musica e liturgia* – La relazione di base di Giulio Cattin organizza il campo in base al seguente schema. Da un lato la Chiesa, pensata come un tutt'uno omogeneo; dall'altro la Musica, articolata in quattro generi o tipi caratterizzati dalla identità dei produttori: musica della "grande" Tradizione, dell'Arte (moderna e contemporanea), dei Fedeli, dei Giovani.

MODELLO 1:



Si potrebbe proporre anche un'altra organizzazione del campo. Un ideale e globale "progetto Musica liturgica", pensato come un'interazione organica e funzionale di quattro componenti: il Rito, ossia il progetto rituale del culto cristiano; il Sacerdozio, categoria sotto cui includo la gerarchia ecclesiastica con i suoi poteri specifici, il sacro come valore a sé stante, la tradizione (anche musicale) ecclesiastica e sacrale; il Popolo, come soggetto della *participatio actiosa* voluta dal Vaticano II; la Musica, di qualunque genere e stile.

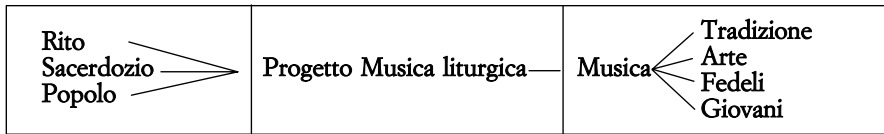
MODELLO 2:



È evidente che quest'ottica imprime all'osservazione e al dibattito andamenti diversi e più articolati rispetto alla precedente.

Un'ulteriore articolazione, che le comprende entrambe, sarà la seguente:

MODELLO 3:



È su questa base che inizierei a discutere.

MARIA TERESA TORTI, *I giovani, la musica, la Chiesa* – Per i giovani la musica non rappresenta soltanto un *medium* privilegiato di comunicazione ma, per molti aspetti, costituisce un vero e proprio agente di socializzazione. Essa produce e diffonde specifiche cornici di rappresentazione sociale della realtà, di modelli culturali, di valori, d'interazione tra individuo e società e fra individuo e individuo. Ed è proprio sul piano della socializzazione che si debbono collocare l'interesse e l'apertura della Chiesa nei confronti della *popular music*, mediaticamente enfatizzati (seppur con notevole ritardo) in occasione del concerto cui ha partecipato Bob Dylan a conclusione del 23° Congresso Eucaristico Nazionale del settembre 1997.

Le strategie di evangelizzazione e di spinta alla partecipazione, elaborate nello spirito del Concilio Vaticano II, risalgono agli anni '60: tra queste, di rilievo sono l'introduzione di sonorità rock e pop nei riti liturgici e nella vita delle comunità ecclesiali, con esperienze quali la messa beat, sulle musiche composte da Marcello Giombini, o i concerti del Gen Rosso e del Gen Verde del Movimento dei Focolarini. Attraverso questi varchi culturali e musicali, la Chiesa ha cercato non solo di aprire nuovi spazi d'incontro e di dialogo con i giovani, ma di affermare la sua presenza e la centralità dei valori religiosi, anche nello stesso ambito delle culture musicali che si sono sviluppate nel secondo dopoguerra, in pieno clima di secolarizzazione, di conflitto inter-generazionale e di rivolta anti-istituzionale. Non si tratta quindi di interventi di mera "riverniciatura" in chiave modernizzante e strumentale, bensì di un disegno di presenza, basato sulla conoscenza e sulla consapevolezza di quanto sia rilevante la *popular music* nel processo di costruzione dell'identità e dei valori dei giovani. Tale progetto, tuttavia, appare non del tutto compiuto o, quanto meno, segnato da significative fratture e distanze.

A titolo esemplificativo, la medesima scelta di Bob Dylan, icona del rock ribel-

le e impegnato degli anni '60, ben lontano però dai vissuti e dalle aspettative delle generazioni *techno*, può essere eloquente: la sua partecipazione si lega al celebre brano «Blowing in the wind», che indirettamente sembra confermare come prevalga un'attenzione nei confronti dei testi rispetto alle musiche, come se il processo di elaborazione dei significati da parte dei giovani privilegiasse il primato della parola nei confronti della musica, mentre evidenze empiriche recenti fanno optare per l'ipotesi diametralmente opposta. Soprattutto per gli adolescenti, il rapporto con la musica investe immediatamente la dimensione emotivo-sensoriale della corporeità, nell'inscindibilità dell'unione tra soma e psiche. È forse questa la nuova frontiera di confronto/resistenza nel dialogo tra Chiesa e *popular music* dei prossimi anni.

23-24 aprile 1999

MUSICA E MUSEO

Hanno partecipato Teresa Cascudo (Museu da Música portuguesa, Cascais), Iain Fenlon (King's College, Cambridge), Florence Gétreau (Musée des Arts et Traditions populaires, Parigi), Onno Mensink (Gemeentemuseum, l'Aja), Renato Meucci (Milano), Grant O'Brien (Università di Edimburgo), Eugenio Riccòmini (Musei Civici di Bologna), Tilman Seebass (Università di Innsbruck), Gerhard Stradner (Kunsthistorisches Museum, Vienna), Luigi Ferdinando Tagliavini (Università di Friburgo), John Henry van der Meer (Norimberga), Elizabeth Wells (Royal College of Music, Londra); sono intervenuti Pierangelo Bellettini (Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna), Rosaria Campioni (Soprintendenza per i Beni librari e documentari, Bologna), Carmine Carrisi (Conservatorio di Bologna), Oscar Mischiati (Conservatorio di Bologna), Nazzareno Pisauri ed Ezio Raimondi (Istituto per i Beni artistici, culturali, naturali, Bologna); coordinatori Mario Armellini (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna) e Lorenzo Bianconi (Università di Bologna).

Il convegno si è svolto nel quadro delle manifestazioni per Bologna Città Europea della Cultura nel 2000, e col sostegno del Comitato di Bologna2000. Pubblichiamo qui la relazione introduttiva al convegno di Mario Armellini. Le restanti relazioni si leggeranno negli Atti, a cura di Mario Armellini, in corso di pubblicazione nella Biblioteca di «Historiae Musicae Cultores», Firenze, L. S. Olschki.

MARIO ARMELLINI, *Un museo urgente, una felice congiuntura* – Quindici anni fa Andrea Emiliani chiudeva il suo intervento al convegno su padre Martini con questo auspicio:

Fatta la mostra, ora è necessario fare il museo. Troppi sono non solo i ritratti, ma gli strumenti, le carte preziose, gli oggetti del vecchio padre Martini. I tempi, così mutati, impongono, per queste tele un luogo più protetto, più tutelato e tuttavia eloquente che, anch'esso invenzione del XVIII secolo, sappia organizzare questa umana materia in una proposta metodologicamente sicura. Noi confidiamo, dunque, che fra gli esiti in campo tecnico scientifico così sicuri, così certi, di questo convegno ci sia anche quello di una nuova qua-

dreria di padre Martini ed un museo della vita musicale a Bologna nei secoli dell'età moderna. È un auspicio che forse questo convegno può trasformare in una mozione.

I tempi sono maturi. La concomitanza di più fattori finalmente sembra favorire la creazione di un museo ove riunire le raccolte di interesse musicale della città di Bologna: la biblioteca e la quadreria del Museo Bibliografico Musicale (già appartenute a Martini e all'antico Liceo Musicale di Bologna), e la collezione di strumenti musicali del Museo Medievale (già del Liceo e poi del Museo Civico).

I tempi per la costituzione di questo museo sono maturi per almeno quattro ragioni:

(1) la quadreria e la biblioteca, vincolate per 99 anni all'edificio che attualmente le ospita dalla legge che nel 1942 trasformava il Liceo in Conservatorio statale, versano in condizioni di conservazione e di tutela precarie: per la mancanza di spazi, per l'inadeguatezza delle condizioni ambientali e di sicurezza, per la carenza di personale e di risorse;

(2) la collezione di strumenti musicali, pur ben conservata nel Museo Medievale, non è fruibile dal pubblico per la mancanza di locali;

(3) il Comune di Bologna dispone da alcuni anni nel centro storico di un antico e prestigioso palazzo, donato con raro senso civico dalla signora Eleonora Sanguinetti affinché se ne facesse un istituto culturale per la città;

(4) nell'anno 2000 cadono due eventi che faranno giungere a Bologna fondi straordinari per la cultura: Bologna sarà una delle otto "città europee della cultura" e parteciperà alle celebrazioni del giubileo millenario.

La concomitanza di queste quattro condizioni si verifica con una frequenza superiore solo a quella del perfetto allineamento dei pianeti nel sistema solare. È un attimo fuggente che gli amministratori bolognesi hanno inteso cogliere avanzando la proposta di costituire un Museo della Musica nel quale le collezioni cittadine d'interesse musicale potrebbero finalmente trovare, nella loro globalità, un'adeguata conservazione, tutela e valorizzazione. (Una proposta, tuttavia, che per potersi pienamente trasformare in atto richiede la disponibilità da parte del Conservatorio statale di Musica a rivedere con il Comune di Bologna quei punti della legge del 1942 che gli odierni *standard* di tutela e conservazione pongono in contrasto con la legislazione in materia di beni storico-artistici.)

Il continuum tipologico dei musei – È forse tra i compiti di una relazione introduttiva porre sul tavolo della discussione alcuni nodi concettuali, nell'immediato né chiari né ovvi. Innanzitutto: è la musica – espressione artistica immateriale, intangibile – organizzabile ed esponibile in un museo? La locuzione 'Museo della Musica' che cosa definisce? A quale delle tipologie museali che già conosciamo dovrà fare riferimento un Museo della Musica? Quali saranno i criteri selettivi di ammissione degli oggetti in un Museo della Musica? Vorrei qui, sia pur in modo sommario, esemplificare alcune tipologie di museo.

Un museo egizio raccoglie qualsiasi oggetto purché appartenga alla civiltà egizia, si tratti di un vaso, di una scultura, di un sistro, di un amuleto, di un papiro, di una mummia. Ciò che conta di un oggetto è il suo dato materiale, la sua rarità ed il suo apporto alla conoscenza di una civiltà da noi lontana nello spazio e nel tempo. Il dato estetico, spesso presente in grande misura, non è determinante ai fini della sua inclusione nel museo. Sostanzialmente simili a quelli valevoli per

un museo archeologico sono i criteri di selezione degli oggetti vigenti nei musei etnologici, siano essi di popoli in via d'estinzione – è il caso dei nostri musei della civiltà contadina – o di popoli già estinti.

In un museo d'arte figurativa i criteri di selezione sono assai diversi: quasi in senso assoluto, prevale il dato estetico. E così agli Uffizi troviamo in un unico contenitore dipinti di Giotto Leonardo Caravaggio Rubens Watteau Canaletto, tutti uniti dal comun denominatore dell'eccellenza artistica.

Un museo archeologico (o etnografico) e una pinacoteca potrebbero collocarsi agli estremi del *continuum* ideale delle forme possibili di un museo. Altre tipologie, attente ora più all'aspetto materiale ora a quello estetico degli oggetti, si collocheranno variamente entro questo *continuum*.

Da un museo egizio il visitatore inesperto uscirà con qualche conoscenza in più sulla civiltà del Nilo, sia materiale, sia artistica. E la contestualizzazione di un oggetto d'arte tra oggetti d'uso rappresenterà, nel momento in cui di esso avrà restituito la dimensione originaria di oggetto *tout court*, un plus-valore didattico in grado forse di accrescere anche l'apprezzamento estetico.

Dagli Uffizi, museo di capolavori, il visitatore inesperto esce inebriato nello spirito, ma non avrà appreso nulla, più di quanto non conoscesse già, sul mestiere, la condizione sociale, l'apprendimento dell'arte del pittore, né sul funzionamento delle botteghe, le tecniche di realizzazione dei colori e via dicendo. Alcuni visitatori più attenti riusciranno, che so, a individuare i *topoi* iconografici che caratterizzano i santi nelle innumerevoli sacre conversazioni. Ma alla fine gli Uffizi restano un museo per il godimento dello spirito prima che per l'apprendimento, un "museo di opere pittoriche", non un "museo della pittura".

La musica cosiddetta "colta occidentale", incontrovertibilmente arte estetica, i suoi Uffizi non li ha. O meglio, ne ha ovunque esista un luogo deputato alla realizzazione sonora di partiture e spartiti: sale da concerto e teatri d'opera. Conservatori di questi musei saranno i direttori artistici che sceglieranno, ordineranno, acosteranno i capolavori per il più intenso ed efficace piacere estetico del pubblico.

Se non potrà individuare nel valore estetico il criterio selettivo principale, perché l'oggetto artistico musicale è immateriale, come potrà esistere allora un Museo della Musica? Forse solo come museo della civiltà musicale. Un museo i cui limiti – geografici, cronologici, culturali, di contenuto – dovranno essere chiari ed espliciti già in fase progettuale, affinché non si assista alla sua trasformazione in contenitore universale della civiltà sonora. (Mi lusingo pensando che in un paese come l'Italia – ove da sempre chi si occupa di musica è guardato con un misto di ammirazione, diffidenza e soggezione – un museo che parlasse del "far musica" senza enfasi idealistiche avrebbe l'effetto di avvicinare i suoi visitatori alla musica ed alle professioni musicali.)

La forma del museo – Quale dovrà allora essere la forma di un Museo della Musica? Quali ne dovranno essere gli assunti culturali? Formulerò alcuni interrogativi: è mia speranza che le esperienze dei relatori e le riflessioni che emergeranno dal convegno possano condurre non solo ad una migliore messa a fuoco dei problemi, ma anche a risposte certe.

A chi si dovrà rivolgere un Museo della Musica? Ad un pubblico qualificato ed esperto, in grado di contestualizzare perfettamente i singoli pezzi e di apprezzare

zarne il valore, oppure ad un pubblico non competente, in cerca nel museo di nuove conoscenze e stimoli?

In anni in cui si assiste al proliferare di musei volti al recupero della vita quotidiana e materiale del passato, come dovrà essere un Museo della Musica per riuscire a parlare della vita materiale della musica e di coloro che vissero per la musica o con la musica, compositori strumentisti teorici copisti stampatori organari liutai cantanti scenografi librettisti impresari spettatori dilettanti?

Potranno delle partiture, dei trattati, delle lettere, degli strumenti musicali, dei ritratti di musicisti raccontarci dei frammenti di storia della musica – o più semplicemente delle storie – in quanto oggetti materiali?

Potremo chiamare Museo della Musica un museo degli strumenti musicali, di solito organizzato secondo criteri selettivi di straordinarietà tipologica o estetica, e spesso carente per la contestualizzazione storica e materiale degli oggetti?

Sarà ancora in grado un Museo della Musica di parlarci di padre Martini musicista, storico, teorico, collezionista universale della musica? O la prevalenza di criteri di eccellenza, sia essa estetica o documentaria, sarà tale da presentarci in un magnifico florilegio solo alcuni pezzi, i più belli, i più significativi, i più suggestivi?

Come sarà il catalogo di un Museo della Musica? Un catalogo a schede, organizzato per descrizioni erudite di oggetti ordinati secondo la loro tipologia; o un catalogo-saggio, nel quale le descrizioni degli oggetti saranno elementi narrativi delle storie che i curatori avranno scelto di raccontare anche attraverso oggetti tipologicamente e morfologicamente lontani?

Molte di queste domande parranno retoriche. Nondimeno, sarà bene interrogarsi anche sulle questioni in apparenza più ovvie e scontate affinché ogni scelta o soluzione operativa sia il frutto di un progetto culturale, e non delle sue carenze o incertezze.

Al di là delle incertezze, nella costituzione di un Museo della Musica tutti – musicisti, musicologi, storici dell'arte, conservatori, studiosi, architetti – dovremo aver presente questo ammonimento lanciato da André Chastel ai realizzatori di musei: «Questi oggetti erratici sono testimoni che non basta designare, ma che vogliono essere interrogati. Abbiamo creato dei talismani preziosi per mantenerci svegli, ma con il rischio che un'accumulazione monotona ne annulli a poco a poco la virtù».

TERZO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Bologna, palazzo Marescotti, 29 maggio 1999

ANGELA IDA DE BENEDICTIS (Cremona), *La musica per radio in Italia:
ipotesi per una teoria sul radiodramma*

La ricerca illustrata nella relazione prenderà in considerazione esclusivamente le forme d'espressione musicale nate con e per la radio dalla fine degli anni '20 agli anni '70. Saranno privilegiate l'analisi delle opere radiofoniche di Alfano, Pizzetti,

G. F. Malipiero, Bucchi, Rota, Berio, Maderna e Sciarrino, e di quel particolare settore della produzione – noto sotto le generiche definizioni di ‘radiodramma’ o ‘radiocommedia’ – che deve alla dimensione puramente acustica del nuovo *medium* le inedite relazioni tra suono (musica e rumori) e azione drammatica. Lo sviluppo della drammaturgia radiofonica è in continua osmosi con le possibilità via via offerte dalla struttura radiofonica e dai suoi strumenti tecnici: si è quindi reso indispensabile un metodo d’indagine mirato alla ricognizione di quattro differenti livelli, che procedono dal generale al particolare: (1) analisi dei contesti storici e culturali, per comprendere come questa nuova forma di committenza abbia condizionato le scelte poetiche e linguistiche dei compositori; (2) analisi delle strutture tecnico-compositive, per comprendere come e quanto le potenzialità linguistiche dello “strumento” radio abbiano effettivamente inciso sulla progettualità d’autore e sul risultato drammatico e sonoro delle opere selezionate; (3) classificazione delle diverse funzioni assunte dalla musica all’interno dei radiodrammi e delle radiocommedie, per tentare una definizione di ‘genere’ che tenga conto degli svariati fattori in gioco (periodo di produzione; sede di produzione; contenuti drammatici; tipo di relazione intercorrente tra soggetto drammatico e linguaggi musicali prescelti; tipo di funzione assunta dalla musica, ossia dalle sue più o meno accentuate caratteristiche di “musica di scena”, se accessoria all’azione, o di “rappresentazione”, se veicolo per l’azione; grado di autonomia musicale, quando alcuni caratteri agenti sono veicolati direttamente dai suoni: in assenza di copioni o partiture, per alcuni casi considerati paradigmatici, si procederà a ricostruire testi verbali e musicali documentati solo in forma acustica); (4) analisi dei rapporti di contaminazione tra la musica funzionale prodotta per la radio da compositori quali Berio e Maderna e la loro coeva produzione acustica ed elettronica. Particolare attenzione sarà dedicata all’attività compositiva condotta presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano, centro di elaborazione elettroacustica sorto ad opera di Berio e Maderna nel 1955.

CECILIA LUZZI (Bologna), *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)*

Nella produzione di madrigali a cinque voci di Filippo di Monte del periodo qui considerato, lo stile poetico è l’aspetto che più incide sulle scelte musicali del compositore. L’argomento qui affrontato è parte di un più ampio studio sulla poesia dei 22 libri di madrigali che Monte pubblica tra 1580 e 1603, reso possibile dall’indagine sulle fonti poetiche del madrigale cinque-seicentesco svolta da Lorenzo Bianconi, Angelo Pompilio e Antonio Vassalli (*Repertorio della poesia italiana musicata dal 1500 al 1700*, in corso di pubblicazione).

Il concetto di ‘stile’ è qui riferito all’accezione retorico-normativa propria della cultura cinquecentesca. (La moderna concezione dello stile come maniera individuale d’espressione è assai più tarda e si sviluppa a partire dal ’700, decadendo il prestigio della retorica.) I mutamenti di stile che si registrano in questi libri di madrigali rinviano a due categorie retorico-stilistiche coniate da Pietro Bembo, ‘gravità’ e ‘piacevolezza’. La gravità nella lirica del Petrarca e dei suoi imitatori, che caratterizza la produzione del musicista dagli esordi del 1554 fino a questi libri a cinque voci del 1580-81 (tutte opere dove predomina la forma poetica del sonet-

to), è resa attraverso i raffinati artifici contrappuntistici dello stile madrigalistico aulico. Diversamente, la poesia dai contenuti e dal tenore più lievi che il musicista intona a partire dal 1586 – i madrigali di Battista Guarini, Torquato Tasso, Livio Celiano (*alias* Angelo Grillo) e altri poeti coevi – si mostra più consona allo stile leggiadro del madrigale-canzonetta.

Tale polarità stilistica è stata esemplificata attraverso l'analisi di due campioni – l'intonazione in due parti del sonetto di Bernardo Tasso «Ora che gli animali il sonno affrena» (Ottavo libro, 1580) e del madrigale epigrammatico di Alberto Parma «Baci, sospiri e voci» (Dodicesimo libro, 1587) – e l'esame dei diversi aspetti del testo (logico-sintattico, elocutivo, semantico, stilistico) e dei parametri della musica (impianto modale, distribuzione delle cadenze, scelta dell'organico, articolazione formale, trattamento polifonico dei soggetti, condotta delle parti, carattere dei profili ritmici, illustrazione musicale del contenuto semantico).

LUCIA MARCHI (Cremona), «*Am Anfang war die Notation*»: interpretazioni antiche e moderne della scrittura dell'*ars subtilior*

Negli anni compresi tra la morte di Machaut e i primi anni del '400, la sperimentazione di nuove forme di notazione è talmente ricca e vistosa che taluni studiosi, tra cui Willi Apel, hanno ipotizzato una sorta di sviluppo autonomo della scrittura, a cui verrebbe addirittura subordinata la volontà artistica ed espressiva del compositore. Benché opinioni così estreme non siano accettabili, è innegabile che la notazione della cosiddetta *ars subtilior* sia quantomai complessa e ricca di forme diverse. Per questo motivo è stata spesso accusata di essere più artificiosa del necessario: questo giudizio andrebbe invece mutato nella constatazione che un'arte elevatasi a tali livelli di *subtilitas* non può che venir espressa con una notazione di estrema precisione e raffinatezza.

Alcuni criteri di lettura dei fenomeni notazionali contribuiscono a chiarire il perché delle scelte di compositori e copisti: (1) la dipendenza dalla *mensura* e dal tipo di raggruppamento in cui le figure compaiono: raggruppamenti diversi possono spiegare l'uso di figure diverse anche per esprimere lo stesso valore ritmico, e lo stesso segno può avere significati differenti in contesti diversi; (2) la volontà di creare strutture simmetriche e ordinate: ciò giustifica in molti casi l'uso di estesi passaggi scritti con valori aumentati oppure in *color*; (3) la funzione iconica della notazione, ovvero la rappresentazione visiva da parte della scrittura del significato espresso dal testo della composizione.

Uno studio più approfondito fornisce dunque nuovi strumenti di comprensione, alla luce dei quali si può rivedere il giudizio sulla notazione di questo periodo: la sua complessità non è fine a sé stessa, ma è il mezzo per esprimere con la massima precisione e raffinatezza un'arte estremamente sottile.

MARCO MARICA (Roma "La Sapienza"), *L'opéra-comique in Italia (1770-1830)*: rappresentazioni, traduzioni e derivazioni

Tra la fine del Sette e gli inizi dell'Ottocento un numero crescente di *opéras-comiques* francesi venne rappresentato in Italia. Si trattava sia di lavori alla "vecchia maniera", vale a dire basati, per quanto riguarda la musica, in tutto o in gran

parte su *timbres* conosciuti (*comédies en vaudevilles*), sia di composizioni basate su musiche nuove (*comédies mêlées d'ariettes, drames lyriques, opéras-bouffons* ecc.); i due generi erano accomunati dalla caratteristica di alternare numeri musicali e dialoghi recitati. Le modalità di diffusione di questi *opéras-comiques* sul territorio italiano furono assai diverse: si ebbero rappresentazioni da parte di *troupes* itineranti francesi (che fecero conoscere in lingua originale al pubblico italiano anche tragedie, drammi, commedie e persino qualche *tragédie lyrique*; durante gli anni della dominazione francese molte di queste *troupes* godevano dell'appoggio più o meno diretto dell'Imperatore), rappresentazioni in italiano (più rare o più difficili da documentare, e quasi sempre legate a circostanze eccezionali), e infine rappresentazioni in forma di *pièce* teatrale, vale a dire con l'omissione della musica e la trasformazione delle parti cantate in dialoghi recitati. Se da un lato le rappresentazioni in lingua originale costituiscono forse la testimonianza più antica del tentativo d'introdurre nella "roccaforte operistica" italiana un genere teatrale straniero, le traduzioni dei libretti francesi (sia nella forma che mantiene la musica originale, sia nella forma in prosa) mostrano chiaramente le difficoltà degli italiani ad adattarsi a un genere d'opera che non prevedeva i recitativi, riservava uno spazio relativamente ridotto ai finali e ai pezzi concertati, presentava un numero elevato di musiche di scena e di "canto recitato" (ossia di arie o cori nei quali i personaggi annunciano che stanno per iniziare a cantare), e puntava piuttosto sulle capacità istrioniche degli interpreti che sulle loro qualità vocali.

Il gran numero di *opéras-comiques* che, nelle diverse forme sopra descritte, vennero rappresentati in Italia tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento (oltre un centinaio di rappresentazioni o traduzioni documentate) non fu senza conseguenze sulla produzione melodrammatica italiana: oltre a sperimentare forme di opere "alla francese", con i dialoghi al posto dei recitativi, i compositori italiani guardarono con crescente interesse all'*opéra-comique* sia come fonte di soggetti drammatici, sia come modello drammatico-musicale: diverse centinaia di opere buffe, semiserie e farse italiane composte tra il 1770 e il 1830 derivano in maniera più o meno diretta da *opéras-comiques* francesi. Nella maggioranza dei casi i compositori italiani si limitarono a riprendere le linee generali del *plot* originale, adattandolo alle convenzioni operistiche italiane; tuttavia in alcuni casi (p. es. la *Nina pazza per amore* composta da Paisiello sulla versione italiana di Carpani) si intese sperimentare un vero e proprio innesto di forme musicali italiane sui libretti francesi: le conseguenze che ne derivarono per l'evoluzione dell'opera buffa italiana sono ancora tutte da studiare.

LUISA NARDINI (Roma "La Sapienza"), *Il repertorio neo-gregoriano del proprium missae in area beneventana*

L'esigenza d'impostare in chiave regionalistica lo studio sul repertorio "gregoriano" nasce dalla constatazione che il materiale liturgico-musicale formatosi e diffusi in Europa tra l'ottavo e il nono secolo presenta, al di là di una sostanziale uniformità, numerose varianti di carattere locale.

I manoscritti di area beneventana sono fonti d'importanza primaria per ricostruire il canto piano della Chiesa medievale, giacché mostrano la presenza di numerose e differenti tradizioni di canto. Accanto all'antico repertorio locale (il can-

to beneventano antico), al gregoriano *standard* (di formazione franco-romana) e ai tropi e alle sequenze, esiste una serie di melodie composte *in loco* dopo la metà del secolo IX secondo lo stile e la forma gregoriani. Questi brani servivano a colmare le lacune nel calendario della liturgia gregoriana. Sono quindi essenzialmente brani composti per celebrare il culto di santi locali o festività di tardiva istituzione. Non mancano, comunque, esempi di nuove melodie anche per alcune giornate liturgiche della più antica tradizione della Chiesa occidentale.

L'analisi di questo repertorio intende approfondire l'evoluzione del gusto musicale in una fase cruciale della storia della musica occidentale: nel periodo in cui, cioè, il canto liturgico di formazione franco-romana subisce integrazioni e ampliamenti, anche attraverso la composizione di generi nuovi quali tropi e sequenze.

Lo studio del *proprium missae* permette di evidenziare interessanti fenomeni di contaminazione e rielaborazione di stili e linguaggi musicali. Se infatti alcune melodie si caratterizzano per la commistione di procedimenti melodici arcaizzanti in una cornice formale di più squisito sapore gregoriano, altri casi mostrano una più marcata libertà compositiva.

Nel corso della ricerca è emerso che, nell'ambito dei testimoni della più ampia regione beneventana, quelli provenienti da Benevento presentano il maggior numero di *unica*. Evidentemente l'antica capitale del dominio longobardo meridionale si rivela, rispetto alla Puglia e alla Dalmazia, meno soggetta all'influenza cassinese.

PAOLO RUSSO (Bologna), *Medea all'opera e a teatro in Italia tra Sette e Ottocento*

Come qualsiasi soggetto mitologico, anche la vicenda di Medea non è fissata una volta per tutte in un testo teatrale o letterario. In ciascun dramma incentrato su questa *fabula* l'interesse, più che sulle peripezie e la sorte di Medea, è concentrato sulle modalità e gli strumenti con cui esse vengono intrecciate e narrate.

La vicenda dell'infanticidio di Medea è stata a lungo trascurata nel teatro italiano, ma dal 1780 circa è stata spesso ripresa, almeno fino alla metà del secolo successivo. Attraverso lo studio delle *Medee* italiane si possono dunque indagare le tendenze generali del teatro italiano alla svolta del secolo.

Il soggetto penetra sulle scene italiane all'insegna dell'estetica del terribile e del sublime. Inizialmente non sono né la tragedia né l'opera ad impossessarsene ma il ballo, il melologo e la pantomima che prendono a modello il canovaccio di Noverre e il testo di Friedrich Gotter (rappresentato con musica di Benda). La traduzione di questo testo viene ristampata a più riprese, ma versi e indicazioni sceniche sparse si trovano anche disciolti in una *Vendetta di Medea*, tragedia adespota in cinque atti con pantomima, musica di Giuseppe Moneta (Firenze 1787). Il teatro operistico se ne occupa poco dopo, sempre con i medesimi intendimenti estetici. L'anonima *Vendetta di Medea* musicata da Gaetano Marinelli (Venezia 1792), e quella da essa derivata da Onorato Balsamo per la musica di Francesco Piticchio (Napoli 1798), presentano i caratteri del sublime indagati da Michela Garda: rappresentare soggetti terribili ed *in se* e il loro effetto. Il teatro letterario comincia ad interessarsi al soggetto poco più tardi ma secondo altri criteri e poetiche: hanno veste neoclassica una *Medea in Corinto* di Domenico Morosini (Venezia 1806), una *Medea* di Fran-

cesco Gambarà (Brescia 1812 ca.), ed altre due, di Federico Della Valle duca di Ventignano e di G. B. Niccolini, ormai ben dentro l'Ottocento.

Quando venne chiamato a Bergamo da Mayr per lavorare alla *Medea in Corinto* (Napoli 1813), Romani non si rivolse alla tradizione del sublime terrifico alla Marinelli (propria del balletto e dell'opera), ma a quella letteraria neoclassica. Il riferimento più diretto è la tragedia veneziana di Morosini, da cui tra l'altro Romani prende il titolo e l'*exergo* oraziano («Sit Medea ferox»).

Il libretto di Romani si presenta dunque come campione ideale per indagare varie questioni: (1) la poetica neoclassica inverteasi in talune opere del primo '800 italiano; (2) le complesse procedure di adattamento dal teatro tragico al teatro d'opera: si dimostra infatti come perfino nel caso di un soggetto celebre, più volte trattato, il libretto si presenti come testo derivato, collazione di fonti diverse, in cui il librettista non reimpianta la vicenda *ex novo*, ma rielabora versi e scene preesistenti, in un fitto dialogo con la produzione drammatica e poetica coeva; (3) i rapporti tra teatro letterario e teatro musicale come capitolo della letteratura comparata: il successo e la diffusione di *Medee* teatrali successive al 1813 spiegano molte delle alterazioni apportate al libretto di Romani in occasione delle repliche dell'opera di Mayr e delle nuove intonazioni di Prospero Selli (1839) e Saverio Mercadante (1851).

DUE SEMINARI DI STORIA DELLA MUSICA

coordinati col corso di Storia della musica,
Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo,
Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna

Seminario avanzato sulla musica profana italiana del Trecento

Al primo anno del seminario hanno attivamente partecipato studenti, laureandi e laureati in DAMS e in Conservazione dei Beni culturali (Università di Bologna), sotto la guida di Stefano Campagnolo (Cremona), Giuliano Di Bacco (coordinatore; Bologna), Francesco Facchin (Padova), Gioia Filocamo (Cremona), Elisabetta Pasquini (Bologna).

Nel corso degli incontri è stata esaminata la situazione degli studi sulla musica del Trecento italiano e progettata la produzione di un nuovo strumento bibliografico aggiornato alle più recenti acquisizioni metodologiche e documentarie. Nella seconda parte del seminario si sono definiti i criteri e i contenuti del volume a stampa e del CD-ROM in cui si articolerà la pubblicazione. Sull'argomento è stata presentata una relazione al terzo Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (21 novembre 1999), a cura di Stefano Campagnolo con Albarosa Curcio Costa ed Alessandro Pianu (studenti in DAMS).

Problemi e aspetti della musica del Novecento

A cura di Raffaele Pozzi (Bologna), con la consulenza tecnica di Fabio Regazzi (Bologna). Il seminario, aperto agli studenti del corso di Storia della musica (e su

richiesta ad altri interessati), è programmato sull'arco di un quinquennio (1999-2004). Nel 1999 si sono svolti i seguenti incontri:

22 marzo 1999

PAOLO SOMIGLI (Firenze), *“Vanitas” e il teatro musicale di Salvatore Sciarrino*

19 aprile 1999

GIANLUIGI MATTIETTI (Cagliari), *“Carillon” e il teatro musicale di Aldo Clementi*

10 maggio 1999

NICOLA VERZINA (Bologna), *Maderna e la serialità negli anni '50*

17 maggio 1999

NICOLA SCALDAFERRI (Bologna), *I “Folk Songs” di Luciano Berio*

31 maggio 1999

RAFFAELE POZZI (Bologna), *“We”: una composizione elettronica di Luis de Pablo*

4 giugno 1999, Bologna, chiesa di S. Giorgio in Poggiale, in collaborazione con Bologna Festival '99, il Teatro Comunale di Bologna, il Dipartimento di Musica e Spettacolo:

Omaggio a Luis de Pablo

Conversazione con Luis de Pablo, condotta da Raffaele Pozzi

Concerto con musiche di Luis de Pablo, strumentisti del Teatro Comunale di Bologna, Pilar Jurado soprano, Roberto Polastri direttore:

Dibujo

Canción

El manantial

Nonetto

Libro de imágenes

LA MUSICA NELLA STORIA E NELLA CULTURA

CORSO D'AGGIORNAMENTO

PER INSEGNANTI DELLA SCUOLA SECONDARIA

in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo,
l'IRRSAE dell'Emilia Romagna e l'Associazione culturale «Proteo»
e col patrocinio del Provveditorato agli Studi di Bologna

Bologna, palazzo Marescotti

8 febbraio 1999

CRISTINA CANO (Bologna), *La didattica della storia della musica: quali metodologie?*

15 febbraio 1999

DONATELLA RESTANI (Genova), *Tradizioni artigiane e scienza nella musica degli antichi Greci*

24 febbraio 1999

CESARINO RUINI (Bologna), *Canto gregoriano e politica imperiale carolingia*

5 marzo 1999

ANGELO POMPILIO (Bologna), *Tasso, Guarini, Marino e il madrigale*

11 marzo 1999

PAOLO GOZZA (Bologna), *La musica nella rivoluzione scientifica del Cinque-Seicento*

15 marzo 1999

PAOLO GALLARATI (Torino), *Mozart e l'illuminismo*

19 marzo 1999

LORENZO BIANCONI (Bologna), *L'affetto e l'illusione: il teatro d'opera nel Seicento*

30 marzo 1999

MAURIZIO GIANI (Salerno), *Il Lied nell'Ottocento romantico*

8 aprile 1999

MARCO BEGHELLI (Pesaro), «*Far dramma in musica*»: teatro d'opera
da Rossini a Verdi

15 aprile 1999

ANTONIO SERRAVEZZA (Bologna), *La musica nella cultura evuzionistica
dell'Ottocento*

27 aprile 1999

RAFFAELE POZZI (Bologna), *D'Annunzio e la musica*

6 maggio 1999

GIANMARIO BORIO (Cremona), *Debussy e l'impressionismo*

Il corso è stato coordinato da Benedetto Passannanti (Roma).

TERZO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, palazzo Marescotti, 19-21 novembre 1999

Venerdì 19 novembre

Saluto del Direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Lorenzo Bianconi
Prolusione: TILMAN SEEBASS (Innsbruck), *Etnomusicologia e storia della musica:
una prospettiva europea* (cfr. qui, pp. 225-234)

Relazioni libere I

DONATELLA RESTANI (Genova), *Tracce di sapere musicale nell'educazione e nella
cultura dell'età tardoantica tra Oriente e Occidente*

GIORGIO BIANCOROSSO (Princeton), *Musica da film, memoria, e il mito della perce-
zione inconscia*

Tavola rotonda I – *Biografia e composizione*

Discussione su: J. Daverio, *Sounds Without the Gate: Schumann and the Dresden Revolution*, «Il Saggiatore musicale», IV, 1997, pp. 87-112; F. Degrada, *Tre “lettere amorose” di Domenico Scarlatti*, IV, 1997, pp. 271-316; S. Cusick, «Who Is This Woman...?»: *Self-Presentation, ‘Imitatio Virginis’ and Compositional Voice in Francesca Caccini’s “Primo libro” of 1618*, V, 1998, pp. 5-41; E. Levašev, *Le radici epiche del pensiero artistico di Borodin*, V, 1998, pp. 69-92.

Partecipanti: Paolo Fabbri (Ferrara), Michela Garda (Trento), Maurizio Giani (Salerno), Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Michel Imberty (Parigi), Gilles de Van (Parigi); coordinatore Francesco Degrada (Milano).

Sabato 20 novembre

Relazioni libere II – presidente Michel Imberty (Parigi)

GIANMARIA P. F. MALACRIDA (Bologna), *Il canto liturgico delle Chiese cristiane orientali: problemi di metodologia della ricerca*

MARINA TOFFETTI (Cremona), *Il testo nel tempo: considerazioni su un palinsesto di musica liturgica*

MASSIMO DI SANDRO (Roma), *Il tema psicologico della ‘doppia interpretazione’ negli studi di Rosen e Meyer sullo stile classico*

ANDREA CHEGAI (Firenze), *Hegelismo e armonia: Abramo Basevi teorico*

CHIARA SINTONI (Bologna), *Il caso Fanny Mendelssohn Hensel: un quesito per i “gender studies”*

MARINA MAYRHOFER (Napoli), *Dimensione fantastica e componente esotica in “Das Paradies und die Peri” di Schumann*

ANNA FICARELLA (Bari), *Il tardo stile pianistico di Busoni nella “Klavierübung”*

Relazioni libere III – presidente Gilles de Van (Parigi)

ANNA TEDESCO (Palermo), «All’usanza spagnola». *La reale diffusione dell’“Arte nuevo” di Lope de Vega in Italia*

DAVIDE DAOLMI (Roma), *Antonio Draghi apprendista stregone, ovvero le musiche spagnole di un italiano alla corte austriaca*

STEFANIE S. TCHAROS (Princeton), *Le due “Giuditta” di Scarlatti: suggerimenti per la “messinscena” dell’oratorio*

MICHELE CALELLA (Marburg), «*Beautés irrégulières*»: *Gluck, Shakespeare e il giardino inglese*

ALESSANDRO DI PROFIO (Parigi), *Le anomalie dell’opera italiana a Parigi nel Settecento*

GIANGIORGIO SATRAGNI (Torino), *Aspetti del “Wozzeck” di Manfred Gurlitt*

ROBERTO AGOSTINI (Bologna), *Musica popolare e studi musicali: note sullo stato della ricerca*

Progetti di ricerca I – presidente Elena Ferrari Barassi (Cremona)

SERGIO DURANTE (Padova; coordinatore), *Lessico italiano del canto:*

TIZIANA MORSANUTO (Padova), *Tipologia delle fonti*

LEONELLA GRASSO CAPRIOLI (Bologna-Parigi), *Due trattati settecenteschi*

ANNA LAURA BELLINA (Padova), *Strumenti per il Metastasio*

Tavola rotonda II – *Haydn & Mozart: si torna alla critica stilistica?*

Discussione su: J. Kerman, *I concerti per pianoforte di Mozart e il loro pubblico*, «Il Saggiatore musicale», I, 1994, pp. 149-164; F. Della Seta, *Cosa accade nelle "Nozze di Figaro"*, II, VII-VIII? *Problemi di teoria e analisi del melodramma*, V, 1998, pp. 269-307; i libri di Ph. G. Downs, D. Heartz, G. Knepler, S. Kunze, E. R. Sisman, M. Solomon, A. Steptoe, J. Webster, G. A. Wheelock e N. Zaslaw recensiti da S. Durante, P. Gallarati, A. Lanza ed E. Senici, I, 1994, pp. 408-419; II, 1995, pp. 357-361; III, 1996, pp. 455-457; IV, 1997, pp. 194-202 e 399-403; V, 1998, pp. 160-169.

Partecipanti: Loris Azzaroni (Bologna), Fabrizio Della Seta (Siena), Sergio Durante (Padova), Paolo Gallarati (Torino), Andrea Lanza (Torino), Emanuele Senici (Oxford); coordinatore Giorgio Pestelli (Torino).

Domenica 21 novembre

Relazioni libere IV – presidente John Nádas (Chapel Hill)

DANIELA CASTALDO (Bologna), *Iconografia musicale nell'arte delle situle*
 MASSIMO RAFFA (Palermo), *Suono e "forma" negli "Harmonica" di Claudio Tolomeo*
 ALESSANDRA FIORI (Bologna), «*Quid est vox?*»: *la voce nei trattati musicali medievali*

GIOIA FILOCAMO (Cremona), *Numeri "servi" o "padroni"? Un'ipotesi sulla funzione del codice Panciatichi 27*

GIOVANNI ZANOVELLO (Princeton), *I misteri della cattedrale: gli umanisti fiorentini e la musica*

GUIDO MAMBELLA (Bologna), *L'evoluzione delle concezioni zarliniane circa il fondamento matematico della musica*

SALVATORE RADAELLI (Bologna), *L'impresa di Zarlino*

Relazioni libere V – presidente Gianfranco Vinay (Parigi)

ANTONIO DE LISA (Potenza), *La "funzione Ives" nella musica del Novecento*

LUCA CONTI (Roma), *Il dibattito sulla dodecafonia in Italia (1924-1942): note per un'indagine lessicografica*

MARCO UVIETTA (Roma), *Dopo Debussy, prima di Messiaen: coordinate di una koine ritmico-metrica francese*

MAURO MASTROPASQUA (Bologna), *L'essenza dell'atonalità*

ANGELO PINTO (Bologna), *Probabilismo della forma nel "Kammerkonzert" di Ligeti e nel "Quadrivium" di Maderna*

SUSANNA PASTICCI (Trento), *Lo studio della musica seriale: intenzione compositiva e realizzazione sonora*

MICHELA GARDA (Trento), *Teorie strutturalistiche e modelli musicali: ipotesi di confronto*

Progetti di ricerca II – presidente Tilman Seebass (Innsbruck)

DONATELLA BUCCA (Messina), *Musica liturgica bizantina nell'Italia meridionale: testimonianze scritte e tradizioni orali*

MASSIMILIANO LOCANTO (Cremona), *La tradizione d'una speciale tipologia tropistica dell'area sangaliese in Italia settentrionale*

MARCO GOZZI (Lecce), ANTONIO LOVATO (Bologna), ANNA VILDERA (Padova), *Archivio fotografico e indice informatico dei manoscritti medievali di monodia liturgica, di teoria musicale e del relativo materiale iconografico*

Gruppo di ricerca «Cacciando per gustar» (STEFANO CAMPAGNOLO, Cremona, e studenti del DAMS di Bologna), *Repertorio-incipitario della musica profana italiana 1300-1415*

NICOLETTA GUIDOBALDI (Tours), *La rappresentazione dei miti musicali nell'immaginario del primo Rinascimento*

GIORGIO BUSSOLIN (Venezia) e STEFANO ZANUS FORTES (Venezia), *Il manoscritto DCCLIX della Biblioteca Capitolare di Verona*

Gli *abstracts* degli interventi si leggono nella pagina web del «Saggiatore musicale», all'indirizzo <http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>. Di seguito si pubblicano le relazioni introduttive alle due tavole rotonde del Colloquio.

FRANCESCO DEGRADA, *Biografia e composizione* – Roland Barthes ebbe a scrivere che «l'origine dell'opera è nella mano che traccia il segno». Potremmo suggerire alcune modeste e parzialissime riflessioni su un problema oltremodo complesso, quale quello a noi proposto sui rapporti tra biografia e composizione, muovendo proprio da quella continuità tra mano e segno, in origine diretta e organica, e immediatamente dopo (a segno tracciato) evanescente e ambigua. Compiuta l'opera, sembra spezzarsi il rapporto profondo e misterioso tra l'opera e la corporeità pensante di quella mano – che appartiene a un individuo strutturato così e non altrimenti dalle sue origini genetiche, dal suo genere, dalla sua età, dalla somma infinita di accadimenti che lo hanno plasmato e che hanno intrecciato la sua esistenza con quella di infinite altre nel contesto storico dal quale è scaturito e con il quale si è confrontato e si confronta. La mano che si ritrae, a lavoro terminato, ci permette solo di avvicinarci a un segno, che si intende spesso solo come il fantasma di un *opus*, la traccia di un progetto compositivo, che attende di concretizzarsi in strutture sonore, rivelatrici del pensiero e dell'energia creativa ad esse sottesa.

A questo punto pare sorgere una difficoltà sulle prime insormontabile. Se focalizziamo la nostra attenzione sull'opera piuttosto che sulla globalità dell'esperienza esistenziale (della storicità concreta) che l'ha generata, corriamo il rischio di renderla astratta e di sottrarle fondamentali dimensioni di senso; se viceversa distogliamo lo sguardo dall'oggetto estetico plasmato in quella forma specifica, per studiarne il contesto entro il quale è nato, rischiamo di perderci nei meandri infiniti di accadimenti, personaggi, storie, dal profilo spesso incerto e dalle ancor più incerte relazioni con l'opera che dovrebbero spiegare. Nella difficile mediazione tra queste due dimensioni sembra porsi la problematica relazione tra biografia e composizione.

Prima di proseguire ci si permettano alcune considerazioni: anzitutto vorremmo notare che il tema, così come è proposto (“Biografia e composizione”), si attaglia specificamente a un particolare aspetto dell'esperienza musicale colta moderna e contemporanea di area occidentale, mentre per altre epoche o per altri fenomeni appare di applicazione assai ardua o addirittura impossibile. Il concetto di ‘biografia’ presuppone un io creatore dalla personalità ben individuata (e narrabile) che agisce anzitutto “componendo”, cioè progettando e costruendo strutture musicali

fissate nella notazione e cristallizzate in un'opera o in una serie di opere. Sia chiaro tuttavia che anche in quest'ambito, la logica del *poiein* compositivo è parziale rispetto a quella di un rapporto globale tra una personalità inserita in un determinato tempo e il fenomeno della musica in tutta la ricchezza dei suoi significati antropologico-esistenziali. In altre parole potremmo dire che la storia di una personalità creativa non è eguale alla somma delle opere che si sono accumulate nella sua esperienza di vita (posto che sia sempre possibile sussumere determinati manufatti musicali – per esempio un melodramma barocco – nella categoria di un Werk “composto”). Al di sopra e al di là di quelle opere (spesso sollecitate da contingenze del tutto esteriori) cogliamo – anche se spesso oscuramente – l'esistenza di una disposizione creativa “in potenza” che si è concretata e coagulata, per così dire, in un particolare percorso creativo, ma non vi si identifica completamente. Cogliamo altresì le infinite relazioni che legano una particolare “esperienza della musica” con l'emergere e il costruirsi – a livelli di consapevolezza sempre maggiore – di una personalità in rapporto al suo percorso biografico e alla generale situazione storica nella quale è inserita. E infine cogliamo che quella particolare esperienza della musica si specchia e si plasma nel confronto con un sapere musicale, un sentire musicale, con modi di fare, di eseguire, di recepire la musica che accomunano il nostro creatore con l'intera epoca e con lo specifico contesto storico-ambientale al quale appartiene.

Inoltre: solo una visione astrattamente idealistica ha potuto considerare che un'opera musicale sia riducibile, nella sua essenza, al processo di pensiero che si applica nella costruzione di determinate strutture e nella messa in atto di determinati procedimenti compositivi. L'opera, nella sua stessa fisicità di “segno”, è di fatto indecifrabile al di fuori della concretezza della prassi notazionale che la tramanda; e tale prassi notazionale è legata a filo doppio a una prassi performativa alla quale fa continuo riferimento. Tale prassi si basa a sua volta su una serie di strumenti musicali, di convenzioni esecutive e interpretative, è legata a luoghi e a tempi deputati, a modi di recezione specifici. Il testo dell'opera musicale (che troppo spesso viene sommariamente equiparato al testo letterario, mentre risponde a uno statuto peculiare del tutto differente) è intriso di fisicità storica, ed è proprio questa fisicità concreta, questa materialità progettuale proiettata continuamente al di là di sé stessa che in definitiva ne individua e ne approfondisce il “senso”. D'altra parte le stesse strutture compositive e gli stessi gesti espressivi messi in atto nell'opera musicale non sono decodificabili (o lo sono solo in modo approssimativo) se non storicamente contestualizzati. Testo e struttura musicali – da questo punto di vista – sono anche documenti “biografici”, testimonianze preziose e insostituibili di una biografia interiore che porta al cuore del lavoro compositivo nonché della sua proiezione esecutiva e in senso lato “sociale”; entrambi ci narrano cose che nessun altro documento – per prezioso che sia – è in grado di comunicarci. Filologia ed analisi musicale possono dunque concorrere non meno dell'archivistica, della storia e della filologia letteraria alla ricostruzione della biografia (di un'intima “biografia” musicale) del compositore e del suo tempo.

Certo, esistono infinite altre fonti esterne all'opera – documenti, contratti, lettere, diari, testimonianze di contemporanei, reazioni critiche e, *last but not least*, composizioni letterarie o addirittura musicali dello stesso autore o di altri autori – che possono e anzi devono concorrere alla ricostruzione biografica del compo-

sitore, illuminandone le origini, la formazione tecnica ed intellettuale, le vicende private e familiari, le tappe della carriera, l'appartenenza ad istituzioni, il collegamento a determinati ambienti e circoli culturali, politici e sociali, le committenze, le relazioni con altri autori ed interpreti, le condizioni economiche, i modi della diffusione della sua opera e le forme della sua efficacia e della sua recezione.

Che l'accertamento dell'autenticità di queste fonti debba rispondere a criteri scientifici e che la loro interpretazione debba essere ispirata a un metodo rigoroso viene qui dato per scontato, anche se la prassi (consua o anche inconscia) di *soliciter* più o meno *doucement* le fonti sia – lo sanno tutti – operazione corrente e in una certa qual misura, forse, organica al lavoro dello storico.

Per scontato viene anche dato il principio che la finalità ultima della biografia di un compositore sia la migliore e più profonda comprensione della sua musica. Essendo la musica (intesa nell'accezione più ampia dei suoi valori strutturali e delle sue valenze significative, ideologiche e in senso lato sociali) la parte più significativa del suo percorso esistenziale: in senso proprio, la "sostanza" della biografia stessa.

Come si possano mettere in relazione i dati relativi alla biografia con l'ambito della composizione, non può essere oggetto di regole prescrittive, per una serie di ragioni. Teniamo conto anzitutto che sino ai decenni di poco posteriori *grosso modo* alla prima metà del secolo XVIII (con rarissime eccezioni) possediamo pochissime notizie intorno alla qualità umana, al carattere, alla cultura, alle frequentazioni, in una parola alla "vita" dei musicisti. La biografia della maggior parte di loro si riduce ad alcuni scarni riferimenti cronologici relativi alle date di nascita e di morte (quando siano pervenute), all'impiego presso questa o quella istituzione, alle date di composizione, di stampa, o di rappresentazione delle loro opere e – sporadicamente – a poco più di questo. Tutto ciò avviene non perché un destino maligno abbia inferito sulle fonti (anche se talora ha di fatto inferito), ma per la buona ragione che le contingenze biografiche e la personalità dei compositori non furono, sino a una certa epoca, oggetto di particolare considerazione per i contemporanei, o lo furono in misura scarsa. Né i compositori, per parte loro, avrebbero mai pensato di istituire un nesso tra le loro vicende biografiche e le loro opere: si sa a quali distorsioni abbia portato lo studio sotto questa angolazione di autori come Gesualdo o Stradella. Un interesse biografico in senso moderno emerge esattamente nel momento in cui il musicista incomincia a rifiutare un ruolo sociale subordinato e artigianale di prestatore d'opera specializzato, per rivendicare una propria dignità artistica ed umana; e quando, parallelamente, la società incomincia a discutere sul ruolo sociale, culturale e formativo della musica, ad interessarsi al musicista e a cercare nella sua biografia le tracce di quelle peculiarità che ravvisa nella sua opera.

Questa situazione genera di per sé uno spartiacque oggettivo sulla natura dei documenti e delle testimonianze a disposizione dello studioso e sul loro uso legittimo. Ma, al di là di questo, si può correttamente affermare che ciascun musicista e ciascuna epoca storica presenta una problematica peculiare, e che in ogni caso non tutti gli elementi biografici (se non utopisticamente) possono essere utilizzati in funzione di una migliore comprensione della musica: alcuni di essi rimarranno necessariamente inerti (o potranno essere citati con pura funzione suggestiva): almeno sino a quando uno studioso non riuscirà a far scattare un corto circuito virtuoso tra aspetti della biografia e aspetti del processo compositivo.

Vorremmo concludere attirando l'attenzione su alcuni aspetti ulteriori del rapporto tra biografia e composizione. Il primo riguarda la stretta connessione che si instaura nella storia della critica e nella storia della ricezione – dal tardo Settecento in poi – tra la ricostruzione biografica, la valutazione critica e, aggiungiamo, la dimensione interpretativa in sede esecutiva. Un caso istruttivo è quello di Pergolesi (ma l'esempio potrebbe estendersi a molti altri autori precedenti e successivi). Una biografia fittizia, che tende ad esasperare gli aspetti dolorosi e la-crimosi di una personalità che si vorrebbe colpita dall'iniquità del destino e dall'invidia degli uomini, genera un gigantesco catalogo di opere spurie che a quel falso *cliché* si ispirano, occulta viceversa opere assai più significative certamente autentiche e ingenera modelli interpretativi di esasperato ed esasperante sentimentalismo. Può darsi anche il percorso contrario, come nel caso di Domenico Scarlatti. Si constata correttamente che lo straordinario *corpus* delle sonate per clavicembalo – quelle pubblicate negli *Essercizi per gravicembalo* e soprattutto quelle confluite, negli anni tardi della sua vita, nelle due serie dei codici spagnoli – costituisce il nucleo più significativo della sua produzione, e si costruisce, per giustificarne la genesi in base a una cronologia ancora tutta da verificare, una biografia e un percorso stilistico privo di fondamento storico; si delinea un rapporto artistico ed umano col padre Alessandro del tutto fantastico, si dà un'immagine denigratoria dei suoi anni italiani (e della stessa situazione musicale italiana del tempo), e ci si rifiuta non solo di analizzare, ma di prendere *tout court* in considerazione la sua produzione vocale, come se, prescindendo dalla validità intrinseca, non avesse alcun valore per ricostruire la formazione musicale e la psicologia compositiva del musicista.

In quest'ambito i trabocchetti sono del resto all'ordine del giorno. Per fare un esempio, siamo tutti divenuti consapevoli di quanto pericoloso sia interpretare le opere di un compositore sulla base delle affermazioni di poetica sue o del gruppo al quale afferisce (affermazioni che spesso hanno più a che fare con la biografia privata o con le vicende collettive piuttosto che con la sostanza musicale delle sue composizioni); ma siamo altresì consci che alla base di certe mitizzazioni biografiche sta una volontà mistificatoria o occultatrice degli stessi autori. Anche in questo caso gli esempi si sprecano e si intrecciano pericolosamente con la produzione di miti propria dell'inconscio collettivo, rendendo arduo il lavoro dello storico.

In conclusione, un giudiziooso rapporto tra biografia e composizione, in sede musicologica, dovrebbe guardarsi sia dalle insidie di un biografismo svincolato dalle opere – vezzo, questo, che ha caratterizzato in particolare il secolo XIX e la prima parte del XX, ma che sussiste tuttora e non solo a livello divulgativo –, sia da una metodologia di analisi astratta, fondata su modelli universali e insensibile alla concretezza storica e all'individualità delle opere. Quest'ultima costituisce un perfetto parallelo (a mio parere altrettanto negativo) della concezione della filologia sopra richiamata, che si ostina ad applicare acriticamente e meccanicamente alle opere musicali metodologie elaborate in sede letteraria.

Credo che, pur nella loro profonda diversità di argomento e di impianto, gli studi pubblicati sul «Saggiatore musicale» (non parlo ovviamente del mio) ed indicati da chi ha organizzato questo incontro come punto di riferimento per la discussione abbiano brillantemente evitato questo pericolo. Mettono in atto un con-

tinuo confronto critico tra contingenze biografiche e strutture compositive, e ciascuno per la sua parte offre preziosi spunti per una migliore comprensione delle opere attraverso una più attenta messa in prospettiva delle biografie dei rispettivi autori, o di momenti nodali di esse. Confermano altresì un dato peraltro scontato: che non si possa studiare la biografia di un compositore senza inserirla nel contesto più ampio della società entro la quale è stata vissuta. Ma questo ulteriore e formidabile problema – il rapporto musica/società –, ancorché intimamente legato a quello del rapporto tra biografia e composizione, presenta una propria specificità e potrà essere utilmente discusso in una ulteriore tavola rotonda del «Saggiatore musicale».

GIORGIO PESTELLI, *Haydn & Mozart: si torna alla critica stilistica?* – L'interrogativo posto alla tavola rotonda intende esprimere tutta la discrezione e la cautela richieste dal caso; si vuole prima di tutto verificare la sensazione che la musicologia storico-critica degli ultimi anni si sia rimessa, in modo più o meno esplicito, a parlare di stile, a riconsiderare lo stile come un campo d'indagine utile alla comprensione di autori, opere, gruppi di opere; in seconda istanza, una volta valutata questa sensazione, saggiare l'applicabilità del concetto di 'stile' alla nuova dimensione della musicologia attuale.

Il concetto di 'stile' nella storia della musica è stato introdotto in modo sistematico da Guido Adler in vari scritti, fra cui il saggio del 1885 su "estensione, metodo e scopo della musicologia" e il volume *Der Stil in der Musik* del 1911; il posto centrale dell'autore-eroe è preso dallo stile come oggetto e mezzo di ricerca, di orientamento, periodizzazione e sistemazione. (Operazione analoga, negli stessi anni e nella stessa Vienna, conduceva nell'ambito della storia dell'arte Alois Riegl con *Stilprobleme*, pubblicato nel 1893.) Dalla scuola di Adler, manifesta nei volumi di vari autori dello *Handbuch der Musikgeschichte* (1924 sgg.), molte cose sono penetrate nella nostra disciplina: qui interessa solo la convinzione di poter individuare i tratti caratteristici di un autore o di un periodo tramite raffronti differenziali con il contesto degli artisti minori, della media; concetti come 'direzioni stilistiche', 'svolte stilistiche', 'combinazioni di più stili' eccetera sono diventati correnti e hanno circolato diffusamente. Anche in Italia, Torrefranca (1930) si basava su un concetto eminentemente stilistico, quello di 'impressionismo ritmico', per caratterizzare un sonatismo italiano nel panorama europeo; ma è soprattutto nella musicologia anglosassone che quell'esempio si è radicato: un libro come *Music in the Baroque Era* di Bukofzer (1947) è tutto tessuto sul concetto di 'stile' (alcuni paragrafi: "Disintegrazione dell'unità stilistica", "La nascita dello stile concertato", "Fusione degli stili nazionali: Bach", "Coordinazione di stili nazionali: Händel", "Stile e forma" eccetera).

Dopo il 1950 riflessioni di questo tipo perdono terreno: ormai la definizione dei generi e dei caratteri sembrano cose acquisite e non immediatamente modificabili; si avverte anche il pericolo di scivolare in una psicostilistica; la parola *stile* resta quasi abbandonata al mondo della moda e dell'arredamento; la naturale crescita della musicologia e del suo specialismo si è aperta, come sappiamo, altre direzioni più promettenti: ad esempio verso l'analisi, sia semiografica (carte, filigrane eccetera) sia dell'oggetto musicale (sia combinata: nello studio del "processo compositivo") e verso la storia sociale come studio della committenza. La parola *stile*

torna a campeggiare nel 1971 nel celebre libro di Rosen sullo stile classico: pur muovendo egli dagli antipodi delle vecchie concezioni – Rosen non considera evoluzioni e transizioni, non collega gli elementi in una storia o in una o più personalità, ma li isola attraverso casi illuminanti, rotture, folgorazioni –, nelle sue pagine (tra le più lette e citate degli ultimi anni) sono tornate in primo piano considerazioni di forma e funzionalità stilistiche.

Ma sono soprattutto gli ultimi anni, anche per la spinta di altri cambiamenti, che fanno percepire la sensazione contenuta nell'interrogativo iniziale. L'analisi da sola non sembra più in grado di arrivare al nocciolo di ogni questione; la committenza non funziona bene in tutte le epoche e lascia scoperte zone importanti di quell'Ottocento classico-romantico che è tuttora la base del repertorio. L'articolo di Kerman sui concerti mozartiani, pur avendo assorbito punti di vista analitici e di committenza, torna a parlare in modo centrale, anche se morbido e non normativo, di stile: fa leva sullo stile per definire il K. 491 «opera profondamente sovversiva» e per avanzare l'ipotesi squisitamente morale di un Mozart che si stacca dal proprio pubblico; si può dire che Kerman cerchi nei caratteri formali di quel brano degli «indizi» in senso spitzeriano. Analoghe considerazioni si potranno ricavare dalle altre letture; e chiedersi se un ritorno «moderno», «contaminato», alla critica stilistica non possa favorire una nuova riflessione su ciò che è specifico, unico nel linguaggio musicale.

GIORNATE DI STUDI MUSICOLOGICI

FRAMMENTI DI STORIA MEDIEVALE

Lo stato attuale delle ricerche sui manoscritti di canto liturgico:
recupero, restauro e inventariazione dei codici musicali

Spoleto, Centro Studi sull'Alto Medioevo, 2-3 ottobre 1999

Le due giornate hanno riunito studiosi provenienti da tutt'Italia e non solo: Mauro Casadei Turrone Monti, Marco Gozzi, Antonio Lovato, Leonardo Magionami, Carmen Rodríguez Suso, Cesarino Ruini (coordinatore scientifico), Angelo Rusconi, Nicola Tangari, Caterina Tristano, Anna Vildera. Gioia Filocamo ha curato l'intera iniziativa, organizzata nell'ambito della stagione di attività 1999 dell'Associazione culturale «L'Orfeo» e dell'Orfeo Ensemble di Spoleto, in collaborazione con l'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», la Fondazione Antonini di Spoleto e la Scuola europea di Conservazione e Restauro del Libro. Hanno aperto i lavori il presidente de «L'Orfeo», l'assessore ai Servizi culturali del comune di Spoleto e l'arcivescovo di Spoleto-Norcia. Il convegno si è svolto presso Palazzo Ancaiani, sede del Centro Studi sull'Alto Medioevo, ed ha ospitato un concerto del coro gregoriano femminile *Mediæ Ætatis Sodalitium* diretto da Nino Albarosa, tenuto nella chiesa romanica di S. Giuliano.

ATTIVITÀ 2000

SEI CONFERENZE-LEZIONI SUL SEI-SETTECENTO

in collaborazione col Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università degli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

19 gennaio 2000

RAFFAELE MELLACE (Bologna), *Le lacrime di Pietro nelle Passioni in musica*

26 gennaio 2000

ARNALDO MORELLI (Latina), *Musica sacra a Roma nell'età moderna:
committenza, luoghi, prassi*

2 febbraio 2000

PAOLO RUSSO (Bologna), *Gli equivoci delle querelles: dai buffonisti ai gluckisti*

1° marzo 2000

TARCISIO BALBO (Bologna), *«Pensieri diversi sull'istesse parole»: il Metastasio
infinito di Jommelli*

22 marzo 2000

ANDREA CHEGAI (Siena), *Spettacoli "alla francese" nel melodramma di fine Settecento*

5 aprile 2000

MASSIMO PRIVITERA (Cosenza), *«Ertz-Engel, Ertz-Teuffel»: l'illusionismo sonoro
di Corelli*

UN CONVEGNO E UNA GIORNATA DI STUDIO

in collaborazione col Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università degli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

7-8 aprile 2000

MUSICA E MOUSE: LE NUOVE TECNOLOGIE APPLICATE AD ARCHIVI
E BIBLIOTECHE MUSICALI

Partecipano Daniele Broia (La Fotoscintifica, Parma), Maria Carla Cavagnis
Sotgiu (Discoteca di Stato, Roma), Alessandra Chiarelli (Biblioteca Estense Uni-
versitaria, Modena), Tim Crawford (King's College, Londra), Kurt Deggeller (Me-

moriav, Berna), Werner A. Deutsch (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna), Matthew Dowey (King's College, Londra), Michel Fingerhut (IRCAM - Centre Pompidou, Parigi), Elisabeth Giuliani (Bibliothèque Nationale de France, Parigi), Diego Gonzales (CNR-Lamel, Bologna), Goffredo Haus (Università degli Studi di Milano), Malcom Jones (progetto MUSICA, Londra), Klaus Keil (RISM Zentralredaktion, Francoforte sul Meno), Daniela Moschini (Parma), Paolo Nesi (Università di Firenze), Mario Pascucci (RAI Radiotelevisione italiana, Roma), Franco Rossi (Fondazione Levi, Venezia), Dietrich Schüller (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna), Domenico Stanzial (CNR - Fondazione Scuola di San Giorgio, Venezia), Dick Tucker (Force Foundation, l'Aja), Frans Wiering (Università di Utrecht), Agostina Zecca Laterza (Conservatorio di Milano); coordinatori Mario Armellini (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna) e Angelo Pompilio (Università di Bologna).

Il convegno, patrocinato dall'Istituto per i Beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, si svolge nel quadro delle manifestazioni per Bologna Città Europea della Cultura nel 2000, col sostegno del Comitato di Bologna2000.

19 maggio 2000

LA MUSICA NELL'ERA DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA: CENT'ANNI
DI RIPRODUZIONE SONORA

Partecipano Gianmario Borio (Scuola di Paleografia e Filologia musicale, Università di Pavia-Cremona); Franco Fabbri (International Association for the Study of Popular Music, Milano); Roberto Leydi (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna); Carlo Marinelli (Istituto di Ricerca per il Teatro musicale, Roma); Paolo Prato (Roma); Antonio Serravezza (Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali, Università di Bologna-Ravenna); coordinatore Carlo Piccardi (Radiotelevisione della Svizzera italiana, Lugano).

QUARTO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Bologna, palazzo Marchesini, 10 giugno 2000

ANDREA MASSIMO GRASSI (Pavia-Cremona), *Alcune peculiarità di scrittura nelle ultime opere da camera di Brahms*

MASSIMILIANO LOCANTO (Pavia-Cremona), *Gli schizzi di Stravinskij: tecnica e linguaggio nelle opere seriali dopo "Movements" (1959)*

GIORGIO MONARI (Roma "La Sapienza"), *Il concetto di 'autenticità' e la musica antica: Harnoncourt e Leonhardt*

ELISABETTA PASQUINI (Bologna), *«Longum iter est per praecepta»: gli "Esemplari" e padre Martini*

MARINELLA RAMAZZOTTI (Bologna), *Alcuni esempi di fusione timbrica nella musica vocale del '900*

ENNIO SPERANZA (Roma "La Sapienza"), *Verdi e il quartetto per archi: brevi note su un compromesso perfetto*

TRE SEMINARI DI STORIA DELLA MUSICA

coordinati col corso di Storia della musica,
Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo,
Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna

Seminario avanzato sulla musica profana italiana del Trecento

Il seminario, aperto agli studenti del corso di Storia della musica (e su richiesta ad altri interessati), è programmato sull'arco di un triennio (1999-2001): porrà le basi per la pubblicazione di un repertorio complessivo della musica italiana del Trecento. Sono previsti almeno quattro incontri l'anno.

Nel secondo anno si proseguirà nella progettazione del *Database e repertorio-incipitario della musica italiana profana 1300-1415* e nella discussione di temi d'attualità nella ricerca su questo repertorio. Gli incontri verteranno in particolare sugli studi più recenti sulle fonti manoscritte, con interventi di Stefano Campagnolo (Cremona), Gianluca D'Agostino (Roma "La Sapienza"), Giuliano Di Bacco (coordinatore; Bologna), Francesco Facchin (Padova), Gioia Filocamo (Cremona), John Nádas (Chapel Hill), Elisabetta Pasquini (Bologna).

Le collettanee di musica vocale profana e devozionale (1555-1630)

Coordinatori: Concetta Assenza (Ancona) e Paolo Cecchi (Venezia). Partecipano al progetto: James Chater (Londra), Stefano La Via (Cremona), Marco Mangani (Cremona), Angelo Pompilio (Bologna), Massimo Privitera (Cosenza).

Dopo un'introduzione generale sulla musica vocale profana e devozionale italiana nel periodo considerato, il seminario seguirà due prospettive didattiche interdipendenti: (a) problematiche storiche delle raccolte collettive di madrigali e di canzonette nel repertorio delle raccolte a stampa e meccanismi della loro concezione, produzione, diffusione e fruizione; (b) presentazione ed avvio del progetto di una schedatura analitica del *corpus* considerato, secondo una determinata funzionalità storiografica (si concepisce e si redige un catalogo con gli occhi dello storico e per la ricerca storica, non come mero sussidio bibliografico). In parallelo avranno luogo esercitazioni pratiche mirate.

Problemi e aspetti della musica del Novecento

Il seminario, a cura di Raffaele Pozzi, aperto agli studenti del corso di Storia della musica (e, su richiesta, ad altri interessati), propone approfondimenti storico-estetici e critico-analitici della musica del Novecento, attraverso la presentazione di ricerche in corso. Il seminario prevede la partecipazione attiva degli iscritti,

che avranno modo di collaborare alla stesura di voci per il *Dizionario della musica italiana del Novecento*, promosso dall'Istituto di Studi musicali "Goffredo Petrassi" di Latina. Gli incontri si terranno secondo questo calendario:

1° marzo 2000

ANGELA IDA DE BENEDICTIS (Cremona), *La "mise en scène" di "Intolleranza 1960" di Luigi Nono: rappresentazione come creazione*

8 marzo 2000

GABRIELE BECHERI (Firenze), *Luca Lombardi e Edoardo Sanguineti: un itinerario tra musica e poesia*

15 marzo 2000

COSIMO MALORGIO (Padova), *Mario Castelnuovo Tedesco: censure di un musicista*

22 marzo 2000

ENNIO SPERANZA (Roma), *Il quartetto per archi in Italia nel primo Novecento*

29 marzo 2000

RAFFAELE POZZI e FABIO REGAZZI (Bologna), *Il computer nell'analisi dell'interpretazione musicale: possibilità e limiti*

5 aprile 2000

LUCA CONTI (Latina), *La recezione della dodecafonia in Italia (1925-1955): prime riflessioni su una ricerca in corso*

26 aprile 2000, Bologna, Aula absidale di S. Lucia, in collaborazione con Bologna Festival 2000 e il Dipartimento di Musica e Spettacolo:

Omaggio a Peteris Vasks

Conversazione con Peteris Vasks, condotta da Raffaele Pozzi

Concerto con musiche di Peteris Vasks, eseguite dall'Orchestra filarmonica da camera Ictone, direttore Massimo Lambertini:

Cantabile, per archi (1979)

Musica dolorosa, per orchestra d'archi (1983)

Musica adventus, per orchestra d'archi (1996), dal Quartetto per archi n. 3

LA MUSICA NELLA STORIA E NELLA CULTURA

CORSO D'AGGIORNAMENTO

PER INSEGNANTI DELLA SCUOLA SECONDARIA

in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo,
l'IRRSAE dell'Emilia Romagna e l'Associazione culturale «Proteo»
e col patrocinio del Provveditorato agli Studi di Bologna

Bologna, palazzo Marescotti

14 febbraio 2000

DONATELLA RESTANI (Genova), *Musica e passioni nella Grecia antica*

29 febbraio 2000

MAURIZIO GIANI (Salerno), *Le origini della polifonia*

7 marzo 2000

GIULIANO DI BACCO (Bologna), *Musiche di città, di chiesa e di corte nell'Italia del Tre-Quattrocento*

16 marzo 2000

FRANCO PIPERNO (Firenze), *Musica e committenza nelle corti italiane del Rinascimento*

19 marzo 2000

PIERO MIOLI (Bologna), «*Pari siamo!...*»: *Victor Hugo e la musica romantica*

24 marzo 2000

PAOLO RUSSO (Bologna), *Un monumento per il Re Sole: l'opera in Francia fra Sei e Settecento*

7 aprile 2000

ANTONIO SERRAVEZZA (Bologna), *Hegel e la musica strumentale del suo tempo*

17 aprile 2000

LUIGI BUBBICO (Lecce), *Centri sonori in musica*

4 maggio 2000

DAMIANA BRATUZ (London, Ont.), *Le "Harvard Lectures" di Bartók (1943) e Calvino (1985)*

12 maggio 2000

GUIDO MICHELONE (Vercelli), *La musica jazz nel contesto sociale e culturale del secolo XX*

16 maggio 2000

ANGELO ORCALLI (Udine), *Gruppi e sezione aurea in musica*

26 maggio 2000

MARIO BARONI (Bologna), *Stile musicale, arti e trasformazioni sociali*

Il corso è coordinato da Benedetto Passannanti (Roma) in collaborazione con Cristina Cano (Bologna).

UNA TAVOLA ROTONDA

in collaborazione con il Dipartimento di Discipline artistiche,
musicali e dello Spettacolo dell'Università di Torino
e con l'Unione Musicale di Torino

Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, 15 maggio 2000

FILOLOGIA DEL TESTO E FILOLOGIA DEL SUONO: L'IMPIEGO DEGLI STRUMENTI
ORIGINALI NELL'ESECUZIONE DELLA MUSICA ANTICA

Partecipano Francesco Degrada (Università di Milano), Alessandro De Marchi (Deutsche Staatsoper, Berlino), Massimiliano Raschietti (Musikhochschule,

Lucerna) e Giorgio Tabacco (Conservatorio di Torino); coordinatore Paolo Gal-
larati (Università di Torino).

«...FRAGMENTA NE PEREANT»

CONVEGNO INTERNAZIONALE SUL RECUPERO E LO STUDIO DEI FRAMMENTI
DI MANOSCRITTI MEDIEVALI E RINASCIMENTALI (LITURGICO-MUSICALI,
EBRAICI, GRECI, LATINI E VOLGARI) RIUTILIZZATI IN LEGATURE

in collaborazione con
il Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione
dei Beni culturali dell'Università di Bologna
e con il patrocinio
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
dell'Associazione Italiana per lo Studio del Giudaismo
e dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale»
Ravenna, Dipartimento di Storie e Metodi
per la Conservazione dei Beni culturali, 29-30 maggio 2000

Nella seduta del 30 maggio, dedicata alla "Geografia e storia dei frammenti liturgico-musicali", presieduta da F. Alberto Gallo, intervengono Giacomo Baroffio (Università di Pavia), Janka Szendrei (Istituto di Musicologia, Budapest), Gunnilla Björkqvall (Archivi Nazionali, Stoccolma), Juan Carlo Asensio (Conservatorio di Salamanca) ed Andrew Wathey (Royal Holloway, Università di Londra).

UN CONVEGNO DI STUDI
SUL MADRIGALE SPIRITUALE

in collaborazione con l'Istituto per le Lettere, il Teatro e il Melodramma
della Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia
Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, 30-31 ottobre 2000

Il convegno, curato da Paolo Cecchi (Venezia), verterà sui significati artistici, ideologici, sociali del madrigale spirituale italiano nella seconda metà del secolo XVI e ai primi del XVII. Il programma, che coinvolgerà studiosi di musica, di letteratura, di storia, sarà reso noto a suo tempo.

QUARTO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA
DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

LA STORIA DELLA MUSICA:
PROSPETTIVE DEL SECOLO XXI

Bologna, palazzo Marescotti, 17-19 novembre 2000

Nei giorni 17-19 novembre 2000, nel Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (via Barberia 4), si terrà il quarto Colloquio di Musicologia indetto dall'Associazione «Il Saggiatore musicale», nell'ambito delle manifestazioni per Bologna Città Europea della Cultura, e col sostegno del Comitato di Bologna2000. 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 sei annate.

Il colloquio sarà articolato in un convegno internazionale e in sedute libere.

Il convegno internazionale è dedicato al tema "La storia della musica: prospettive del secolo XXI". Gli spunti di discussione sono enunciati in calce al presente annuncio.

Nelle sedute libere saranno presentate relazioni su temi a scelta (15 minuti di durata, ossia cinque cartelle dattiloscritte di 30 righe a 60 battute, circa 1500 parole). Entro il 15 giugno 2000 gli interessati inoltreranno le loro proposte (con un *abstract* di 30 righe) al comitato scientifico, che le selezionerà entro il 15 luglio 2000. Nella selezione delle proposte, si riserverà un certo spazio all'illustrazione di progetti di ricerca e programmi di ricerca già in corso, individuali e collettivi; saranno inoltre privilegiati i temi che, coerentemente con l'assunto del convegno, riguardano la storia della musica o presentano evidenti implicazioni storiografiche. Gli *abstracts* verranno pubblicati nel sito Internet del «Saggiatore musicale» (<http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>).

Il comitato scientifico del convegno è costituito da Lorenzo Bianconi, Pier Carlo Brunelli, Francesco Degrada, F. Alberto Gallo, Giuseppina La Face Bianconi, Cesarino Ruini. Il comitato che selezionerà le proposte di relazioni libere è composto 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, per gli studenti dell'Università di Bologna, e per gli abbonati al «Saggiatore musicale» (sarà possibile sottoscrivere l'abbonamento nella sede del Colloquio). Per gli altri partecipanti la quota d'iscrizione è di Lit. 80 000.

Per informazioni, e per l'invio degli *abstracts* (in sei copie):

«IV Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale»

Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna

tel. 051 2092000 o 2092021; fax 051 2092001 o 2092017

e-mail saggmus@muspe.unibo.it

Anticipiamo qui le tesi del colloquio, formulate da Lorenzo Bianconi, Franco Alberto Gallo e Giuseppina La Face:

La storia della musica: prospettive del secolo XXI – Alla volta del millennio, conviene che la storia della musica – intesa come ramo particolare della musicologia – tracci un bilancio consuntivo e un bilancio preventivo, per meglio comprendere lo stato in cui versa, le tendenze in atto, gli indirizzi prossimi venturi. La situazione della disciplina – nell'università, nelle scuole, nell'editoria, nei *media* – appare prospera. Ma floridezza ed esuberanza celano fragilità e insidie su cui giova interrogarsi. Ne enunciamo alcune, come spunti da approfondire nel convegno.

(a) C'è innanzitutto una questione di processi culturali. In musica, il canone – la selezione dei grandi “monumenti” che l'uomo colto non può decentemente ignorare – è mutato negli ultimi decenni. Un tempo, il canone era ristretto, selettivo, verticistico: andava, diciamo, da Bach a Brahms, o da Monteverdi a Stravinskij, ed includeva certi generi “alti” (la musica sinfonica e da camera, l'oratorio, la liederistica) a preferenza di altri più compromessi col secolo (l'opera, la musica sacra, la musica da società). Oggi, con l'espandersi delle ricerche, con l'ampliarsi del repertorio e del consumo alimentato dai mezzi di riproduzione e di comunicazione, il canone è pressoché illimitato, entro i confini della musica d'arte. Ma un canone sempre più diffuso è *ipso facto* un canone a rischio di dissoluzione.

Non è più scontato che l'apprendista musicologo, all'inizio del suo corso di studi, conosca le Sinfonie di Beethoven o le Passioni di Bach. Il concetto stesso dell'“autorità morale” e dell'“eccellenza estetica” riconosciuta a certe opere d'arte è caduto in discredito. Ma la storia della musica deve forse occuparsi alla pari di qualsiasi tipo di musica, sol perché esso ha avuto o ha una forma qualsiasi di esistenza nella storia? E se no, in base a quali criteri giustificherà la selezione dei propri oggetti? Dove ci conduce l'ideale di una storia della musica perfettamente ecumenica, in un paesaggio privo di contrasti? Si può combattere l'effetto grigio-su-grigio senza con ciò mortificare la sete di scoperta e di conoscenza? Possiamo illuderci che, quand'anche ci prefiggiamo un'imparzialità radicale, la memoria storica non effettui comunque – magari a nostra insaputa – una selezione?

(b) C'è poi una questione di ecologia intellettuale. La storia della musica è sempre più disturbata dall'assordante “rumore di fondo” che la circonda. Noi studiamo e insegniamo musica in un mondo saturo di musiche d'ogni specie e genere. La circostanza, di per sé banale, ci pone in una condizione assai diversa dalle altre discipline storico-filologiche. Non si può dire che la realtà odierna distrugga il papirologo o il germanista dalla contemplazione del loro oggetto in misura più incisiva che per il passato: lo storico della musica, invece, si occupa di oggetti costantemente esposti alla “concorrenza”, estetica ma anche economica, di tanti oggetti affini – le cento musiche del mondo d'oggi – che nell'opinione comune e nelle leggi del mercato pesano assai.

La circostanza grava sulla definizione del concetto di ‘musica’ e sulla delimitazione dell'oggetto d'indagine. In un'età democratica, con che giustificazione può la disciplina ritagliarsi un territorio circoscritto in base all'idea che la musica di certi ceti meriti *a priori* più considerazione di quella d'altri? Questo incide soprattutto sulla comprensione della storia musicale nel secolo che si chiude: nel '900, la musica d'arte di nuova invenzione contende a fatica il proprio spazio alla musica d'arte del passato da un lato, alle musiche etniche, d'intrattenimento, funzionali,

“giovanili” dall’altro lato. L’universo sonoro globale che ne risulta è in sé un *novum* nella storia della musica.

(c) C’è infine una questione di politica culturale. Nelle mutate condizioni, come cambia la didattica della storia della musica? Che cosa deve o può insegnare la nostra disciplina ai giovani cittadini dell’Occidente, agli studenti della scuola secondaria, dell’Università, del Conservatorio? con quali fini? con quali strumenti? Ancora una volta: occorre puntare su una memoria storica selettiva oppure onnicomprensiva, discriminante o indiscriminata? Più nello specifico: qual è lo stato dei manuali di storia della musica in uso nei paesi occidentali? quali alternative abbiamo ai vecchi manuali? quale *feed back* registriamo dalla nostra attività di docenti? quali prospettive ci offre il secolo XXI?

Nel 2000 le attività del «Saggiatore musicale» sono incluse
nel programma di iniziative musicali «Invito in Provincia»
promosso dalla Provincia di Bologna
e sostenuto dalla Regione Emilia Romagna