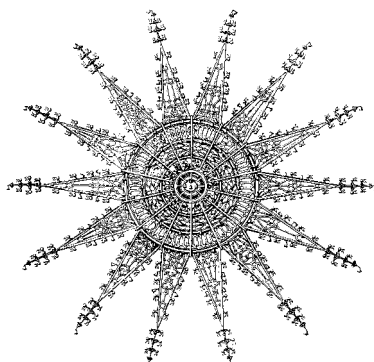


**BOLLETTINO
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»
2007**



**Nel 2007 le attività dell'Associazione
sono state sostenute dalla**



**FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA**

**e dal Ministero per i Beni e le Attività culturali
Direzione generale dello Spettacolo dal vivo**

ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE»

CONSIGLIO DIRETTIVO

Fabio Roversi Monaco (presidente), Lorenzo Bianconi (vicepresidente),
Paolo Gallarati, Alessandro Roccatagliati,
Cesarino Ruini (segretario tesoriere)

COLLEGIO DEI PROBIVIRI

Marco Beghelli, Fabrizio Della Seta,
Giorgio Forni (presidente)

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, editoriali, didattiche e formative nel campo della musicologia». Oltre i sunnominati, sono soci fondatori Pier Carlo Brunelli, Giorgio Forni, Giuseppina La Face Bianconi, Giorgio Pestelli, Ezio Raimondi, Fabio Roversi Monaco, Cesarino Ruini e Lamberto Trezzini. 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.

Nel 2007 l'Associazione ha costituito un Gruppo di lavoro per l'Educazione musicale, denominato «SagGEM», volto a favorire la collaborazione fra studiosi di competenze diverse: docenti di Musica nelle Scuole, docenti dei Conservatorii, docenti di discipline musicologiche nelle Università, nonché pedagogisti, studiosi di didattica, psicologi, dirigenti scolastici e insegnanti di discipline scolastiche e universitarie diverse. Il «SagGEM» coltiva la ricerca in ambito pedagogico e didattico-musicale, nell'interesse di una politica culturale che collochi al centro la musica intesa come sapere.

Sede: Dipartimento di Musica e Spettacolo, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna

tel.: 051 2092000

fax: 051 2092001

e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

sito internet: <http://www.saggiatoremusicale.it>

GIORNATA DI STUDIO
ANNIBALE, TORINO E “ANNIBALE IN TORINO”
in collaborazione con
l'Università degli Studi di Torino
Sala Principi d'Acaja - Palazzo del Rettorato
Torino, 22 febbraio 2007

Coordinatore ALBERTO RIZZUTI (Torino) – Torino, 16 gennaio 1771: al Teatro Regio va in scena *Annibale in Torino*, un'opera con cui la città intende celebrare i propri fasti di capitale reale cominciando dall'episodio con cui i Taurini, loro malgrado, si affacciarono alla ribalta della Storia.

La messa a punto di una versione incruenta dei fatti si dovette a Jacopo Durandi, un funzionario di corte appassionato di teatro e di antichità sabaude. Per la musica fu chiamato Giovanni Paisiello, in cerca di scritture al nord poiché in atrito con l'ambiente di corte napoletano. Delle scenografie fu incaricato Innocente Colomba, un luganese geniale e bizzarro a dispetto del candido suo nome. L'opera fu portata in scena da una compagnia di prim'ordine, che le assicurò un esito lusinghiero; ne furono testimoni Mozart padre e figlio, freschi reduci dal trionfo milanese di Wolfgang col *Mitridate, re di Ponto*, un'opera composta per il Regio Ducal Teatro su libretto del torinese Vittorio Amedeo Cigna Santi.

Queste vicende sono narrate da Alberto Rizzuti in *Annibale in Torino. Una storia spettacolare* (Torino, De Sono - EDT, 2007). La giornata di studio ha messo a fuoco il contesto culturale in cui il progetto prese forma e ha indagato gli esiti artistici a cui l'episodio subalpino dell'impresa annibalica diede luogo nei decenni successivi.

- ALBERTO RIZZUTI, *“Annibale in Torino”. Una storia spettacolare*
DINO CARPANETTO, *Il contesto storico piemontese nel secondo Settecento*
LUISA RICARDONE, *Scenari letterari intorno al 1770*
SILVIA GIORCELLI, *Roma e l'impresa annibalica fra storia e riconfigurazioni postclassiche: gli studi antichistici di Jacopo Durandi*
FRANCESCO BLANCHETTI, *Il personaggio di Annibale dagli albori del teatro d'opera al libretto di Jacopo Durandi*
ANTONIO MUSIARI, *Riflessi teatrali sulla pittura di storia. Un concorso dell'Accademia di Belle Arti di Parma sul tema ‘Annibale osserva dalle Alpi l'Italia’ (1771)*
MERCEDES VIALE FERRERO, *Una versione coreografica di “Annibale in Torino”: scenografie per il ballo omonimo (1784)*

MARCO EMANUELE, *Le opere "reazionarie" al Teatro Regio negli anni '20 e la riscrittura di "Annibale in Torino" (1830)*

FRANCA VARALLO, *Le descrizioni dei festeggiamenti nuziali alla corte sabauda da Carlo Emanuele III a Vittorio Amedeo III*

ANNARITA COLTURATO, *L'"Issea" di Vittorio Amedeo Cigna Santi e Gaetano Pugnani: una favola pastorale per il matrimonio di Maria Giuseppina di Savoia col Conte di Provenza (1771)*

SETTE SEMINARI DI MUSICOLOGIA

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

La musica di consumo in Italia: economia, sociologia, stile

Il seminario, coordinato da Paolo Somigli (Bologna/Bolzano) e giunto alla settima edizione, mira a fornire una conoscenza critica della produzione, dei caratteri, delle funzioni e delle implicazioni socioeconomiche della musica di consumo nella società di massa.

Se nel primo biennio si è inquadrato l'argomento da un punto di vista concettuale e metodologico e si sono avviate ricerche sul diritto d'autore e sui caratteri della critica giornalistica, a partire dal III anno la ricerca ha avuto carattere di approfondimento. Quest'anno l'indagine si è concentrata sull'opera di Fabrizio De André, con particolare attenzione al periodo a cavallo tra gli anni '60 e '70. Gli incontri si sono tenuti col seguente calendario:

20 novembre 2006: *Introduzione del seminario. La canzone italiana e Fabrizio De André*

27 novembre 2006: *Da "Volume I" a "Tutti morimmo a stento"*

11 dicembre 2006: *"La buona novella"*

8 gennaio 2007: *Da "Non al denaro non all'amore né al cielo" a "Storia di un impiegato"*

15 gennaio 2007: *Uomo e società in Fabrizio De André* (con la partecipazione di Leo Izzo)

La musica nel medioevo: spunti per un approccio interdisciplinare

Il seminario ha proposto due distinti oggetti di studio. In una prima parte, Paola Dessì (Bologna) e Stefania Roncroffi (Castelnovo ne' Monti) hanno trattato "La musica nella *Divina commedia*". Nel poema di Dante abbondano i riferimenti alla musica "teorica" e "pratica" dell'età medievale: prendendo spunto dal testo dantesco, sono state indagate le funzioni della musica nella cultura del tempo, individuati generi e autori, ricostruito il paesaggio sonoro dei secoli XIII-XIV attraverso ascolti, immagini e letture poetiche. Gli incontri si sono tenuti col seguente calendario:

- 9 novembre 2006: *La "Divina commedia": storia e struttura del testo; contesto di produzione e fruizione*
- 21 novembre 2006: *Il cammino dantesco della "Commedia" come cammino spirituale di purificazione: lettura secondo una prospettiva musicale che procede dal rumore infernale all'introiezione della musica nel silenzio attraverso il suono strumentale e vocale*
- 28 novembre 2006: *La "Commedia" e i riferimenti alle principali forme musicali liturgiche coeve: antifone, salmi, responsorii; il culto della Vergine*
- 14 dicembre 2006: *L'interesse di Dante per la musica e per la tradizione musicale profana: i musicisti, i trovatori, i generi musicali, i costruttori di strumenti che animano la Commedia*
- 18 gennaio 2007: *La tradizione della "Commedia" e la fortuna del testo nelle elaborazioni musicali dal Cinque all'Ottocento*
- 8 febbraio 2007: Esercitazione

In una seconda serie di sedute seminariali di carattere più strettamente filologico, condotte da Gioia Filocamo (Terni), è stata discussa "L'interpretazione delle fonti polifoniche del primo Cinquecento", col seguente calendario:

- 8 maggio 2007: *Il contatto diretto con le fonti: la lettura dal formato a libro di coro in manoscritti e stampe d'inizio Cinquecento*
- 15 maggio 2007: *Composizioni con tactus binario e composizioni con tactus ternario: confronto fra aspetto grafico e resa ritmica*
- 22 maggio 2007: Esercitazioni di trascrizione dal *Terzo libro di frottole* (Venezia, 1507) e dal *Secondo libro di intavolature per liuto* (Venezia, 1511) di Ottaviano Petrucci

Semiotica della musica

Seminario coordinato da Francesco Finocchiaro (Bologna). Il seminario ha fornito un quadro aggiornato delle ricerche nel campo della semiotica interpretativa, con particolare riguardo alle sue applicazioni musicali. I contenuti del seminario hanno riguardato la specificità della significazione musicale e le modalità d'interazione fra musica e linguaggio verbale. Col sostegno di indicazioni teoriche generali circa il funzionamento semantico e pragmatico della musica, sono state focalizzate le dinamiche dell'ermeneutica musicale; in ambito pedagogico, ne sono state valutate le implicazioni nella didattica dell'ascolto. Gli incontri si sono tenuti nei giorni 8, 15 e 22 febbraio, e 1°, 8 e 15 marzo 2007.

L'editing di testi scientifici in musicologia

Il seminario, coordinato da Francesco Lora (Bologna), si è rivolto agli studenti desiderosi di acquisire i rudimenti della cura redazionale di testi musicologici (come si redigono il testo corrente, le citazioni, le note a piè di pagina, i rinvii bibliografici, le bibliografie, ecc.). Nel corso del seminario gli studenti si sono esercitati nella redazione di alcune recensioni bibliografiche destinate ad essere pubblicate in questa rivista. Gli incontri si sono tenuti nei giorni 5, 7, 12, 14, 16 e 19 marzo 2007.

Il problema dell'inquinamento musicale

Nella scia del seminario quadriennale *Musica come disperazione: il problema dell'inquinamento musicale* (2000-04) e del convegno *Musica urbana* (2002; cfr. questa rivista, IX, 2002, pp. 341-343), il seminario, coordinato da Nicola Badolato (Ferrara), ha affrontato il problema dell'abuso di musica, ovvero la diffusa e pervasiva presenza della musica nell'ambiente urbano. L'argomento è stato trattato dal punto di vista giuridico, musicologico e pedagogico-musicale. Gli incontri si sono tenuti nei giorni 3, 11, 17 e 24 aprile, e 3 maggio 2007.

Musica e Stato nell'antica Grecia: la "Repubblica" di Platone e la "Politica" di Aristotele a confronto

Seminario coordinato da Maria Semi (Bologna). Un passo della *Politica* di Aristotele recita: «è chiaro che esiste una forma di educazione nella quale bisogna educare i figli non perché utile né perché necessaria, ma perché liberale e bella». Scopo del seminario è stato comprendere come e perché la musica, disciplina «liberale e bella», intervenga nei due fondamentali testi politici di Platone e Aristotele, e quale sia l'atteggiamento dei due filosofi nei confronti dell'uso della musica nell'educazione del futuro cittadino. Gli incontri si sono tenuti il 16, 18, 23, 25 ottobre, e il 6, 8, 20, 22 novembre 2007.

I fondamenti matematici della musica da Pitagora a Zarlino: letture e approfondimenti

In sette incontri, coordinati da Guido Mambella (Bologna), sono state affrontate, attraverso letture e approfondimenti, alcune delle principali concezioni del rapporto fra suono e numero, rappresentative di altrettanti momenti del pensiero musicale: il numero come principio metafisico nei Pitagorici; il numero come metodo proporzionale nella divisione del monocordo; la concezione platonica del numero come forma di conoscenza nel dialogo *Filebo*; il numero come movimento nella fisica matematica antica e rinascimentale; il numero nella percezione e nell'anima in Boezio e Agostino; la nozione di numero sonoro in Lodovico Fogliani; il fondamento aritmetico e quello geometrico della musica in Francisco de Salinas e Gioseffo Zarlino. Gli incontri si sono tenuti il 5, 19 e 26 novembre nonché il 3, 10 e 17 dicembre 2007; e il 7 gennaio 2008.

La musica del Novecento, V: La musica elettronica ed elettroacustica prodotta presso gli studi di Colonia e Milano dal 1953 al 1968

Il seminario, coordinato da Paolo Cecchi (Bologna) e articolato in una serie di conferenze, laboratori, concerti e lezioni di guida all'ascolto dei concerti, ha riguardato il complesso fenomeno della musica elettronica ed elettroacustica prodotta nel corso degli anni '50 e '60 nei laboratori radiofonici di Colonia e Milano. Grazie alle opere elaborate nei due studi da una ristretta cerchia di compositori – tra di loro alcuni protagonisti delle avanguardie di Darmstadt e alcuni dei principali fautori della "serializzazione integrale" – la musica elettronica divenne un'esperienza precipuamente compositiva (e non più un fenomeno di pura sonorizza-

zione mediante inusitati effetti acustici), alla ricerca di nuovi mondi sonori e nuove possibilità percettive. In quegli anni vennero creati un buon numero di brani sperimentali, costituiti – grazie al nastro magnetico – solamente da suoni di sintesi prodotti elettronicamente in studio, oppure da suoni elettronici frammisti a suoni “tradizionali”, o infine da musica elettronica registrata su nastro e da musica eseguita mediante voci e strumenti dal vivo, in sincronia con quella. Il seminario ha preso in esame in particolare opere prodotte da autori come Karlheinz Stockhausen (il compositore che si dedicò con maggior consapevolezza tecnica, estetica e compositiva alla musica elettronica), Bruno Maderna, Luciano Berio e Luigi Nono. Uno specifico laboratorio è stato dedicato al *Gesang der Jünglinge* (1955-56) di Stockhausen, che ebbe un’incidenza determinante sugli sviluppi della musica elettronica, sia per la coerenza e la logica strutturale che regolano ogni aspetto del brano, sia per il pionieristico, riuscitissimo connubio tra suoni di sintesi ottenuti in laboratorio, e il canto della voce d’un fanciullo elaborata elettronicamente in studio. Infine l’ultima delle quattro conferenze del seminario è stata dedicata all’influenza esercitata dalla musica elettronica degli anni ’50 e ’60 sulle composizioni sia elettroacustiche sia tradizionali di Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, autori che nel 1973 fondarono e diressero l’ensemble “L’Itinéraire”. Il seminario si è svolto col seguente calendario:

- 27 novembre 2007: illustrazione delle opere di Kagel poi eseguite nel corso del concerto del 29 novembre (Paolo Somigli, Bologna/Bolzano)
- 28 novembre: illustrazione delle opere di Berio, Nono e Maderna poi eseguite nel corso del concerto del 5 dicembre (Francesco Finocchiaro, Bologna)
- 4 dicembre: *Musica elettronica e “musica su due dimensioni” allo studio RAI di Milano* (Nicola Scaldaferrì, Milano)
- 5 dicembre: *Sul “Contrappunto dialettico alla mente” per nastro magnetico di Luigi Nono (1967-68)* (Veniero Rizzardi, Padova)
- 6 dicembre: laboratorio dedicato al *Gesang der Jünglinge* di Karlheinz Stockhausen: *Aspetti tecnico-realizzativi e compositivi delle prime composizioni elettroniche di Karlheinz Stockhausen* (Alvise Vidolin, Padova); *Musica strumentale e musica elettronica nel primo Stockhausen: la serialità del “Gesang der Jünglinge”* (Pietro Cavallotti, Berlino/Bergamo). Ascolti parziali di *Elektronische Studie I* (1953); *Elektronische Studie II* (1954); *Gesang der Jünglinge* (1955-56) di Karlheinz Stockhausen
- 11 dicembre: *Parigi-Colonia e ritorno. Dalla musica elettronica alla teoria dei suoni complessi: l’esperienza dell’“Itinéraire”* (Raffaele Pozzi, Roma)
- 12 dicembre: *In guisa di introduzione: aspetti compositivi e problemi estetici della musica elettronica ed elettroacustica degli anni ’50* (Paolo Cecchi)

COSTITUZIONE DEL «SagGEM»
GRUPPO PER L'EDUCAZIONE MUSICALE

Manifattura delle Arti - Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo
Bologna, 24 febbraio 2007

Il «SagGEM» è un Gruppo di lavoro per l'Educazione musicale costituito in seno al «Saggiatore musicale». Il «SagGEM» favorisce la collaborazione fra studiosi di competenze diverse: docenti di Musica nelle Scuole, docenti dei Conservatorii, docenti di discipline musicologiche nelle Università, nonché pedagogisti, studiosi di didattica, psicologi, dirigenti scolastici e insegnanti di discipline scolastiche e universitarie diverse. Esso si prefigge di svolgere ricerca in ambito pedagogico e didattico-musicale, per ridefinire e tenere costantemente aggiornato il modello dell'Educazione musicale, per offrire riferimenti culturali autorevoli, per dare indicazioni di lavoro avvalorate dalla ricerca e dall'esperienza, per distinguere ciò che è produttivo da ciò che è sterile, per incidere sul mondo della politica e dell'amministrazione a livello centrale e periferico, nell'interesse di una politica culturale che collochi al centro la *musica come sapere*.

Chi aderisce al «SagGEM» riconosce i seguenti orientamenti guida:

- la valorizzazione della musica d'arte (senza pregiudizio di altri generi e tradizioni musicali);
- la sinergia tra Università, Conservatorii e Scuole per l'armonioso sviluppo dell'Educazione musicale;
- il raccordo tra l'Educazione musicale e le altre discipline;
- il riferimento all'Etnomusicologia per la prospettiva interculturale.

La denominazione stessa, «SagGEM», allude per un verso al radicamento della ricerca teorica e metodologico-disciplinare nel *savoir savant* – il territorio della musicologia scientifica – e per l'altro alla “gemmazione” del *savoir enseigné* dal sapere specialistico.

Documenti e materiali nel sito <http://www.saggiatoremusicale.it/saggem>.

CORSO DI RICERCA-FORMAZIONE PER GLI INSEGNANTI

MUSICA E CULTURA A SCUOLA (II)

IL LABORATORIO TRA SCIENZA E DIDATTICA

USR per la Puglia - Città di Mesagne

Coordinamento scientifico: Università di Bologna - Università di Bari

col riconoscimento scientifico

dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale / SagGEM»

Castello Normanno Svevo

Mesagne, 12-13 marzo 2007

Il corso di ricerca e formazione è stato concepito come prosieguito della prima edizione, svoltasi a Mesagne il 30 settembre, 1° e 2 ottobre 2004 (alcuni materiali presentati allora sono apparsi in questa rivista, XII, 2005, n. 1).

Il corso ha promosso l'integrazione del sapere musicale nel più vasto quadro delle discipline scolastiche e dell'educazione del cittadino alla partecipazione democratica, in base alla convinzione che la musica è cultura, sapere fondante per la formazione dell'uomo e del cittadino.

Il progetto del 2007 si è concentrato sul laboratorio quale strategia didattica privilegiata nell'insegnamento-apprendimento della musica e si è articolato in relazioni di base (affidate a docenti dell'Università e del Conservatorio) e in percorsi laboratoriali. La relazione di base, svolta da Giuseppina La Face Bianconi, si è concentrata sulla Didattica dell'ascolto per la comprensione musicale. È poi stato messo in risalto il ruolo del laboratorio musicale per "fare" cultura a scuola e per la costruzione sociale della conoscenza. Sono seguiti interventi di tipo storico-musicale e pedagogico-didattico musicale.

Nella seconda parte si sono svolti – in sessioni parallele – gli undici laboratori musicali, affidati a docenti di Scuola o di Conservatorio; ciascun laboratorio è stato replicato, in modo da consentire ad ogni docente iscritto al corso di poterne seguirne almeno sei. Nei temi affrontati, i laboratori hanno spaziato dal rapporto tra musica e poesia alla funzione della musica nella pubblicità, dall'intercultura musicale alla comprensione di un'opera lirica, dall'uso della *popular music* nella didattica all'acustica musicale e alle improvvisazioni. Ciascun laboratorio si è concluso con una discussione collegiale guidata da docenti del Gruppo di coordinamento scientifico nel ruolo di *discussants*.

QUATTRO INCONTRI SEMINARIALI

A CAVALLO DI UN MONOCORDO

LO STRUMENTO MUSICALE COME ACCORDATURA DI SAPERI

in collaborazione con la Scuola Superiore di Studi Umanistici
e il Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali

Aula absidale di S. Lucia

Bologna, 11 e 18 aprile, 2 e 9 maggio 2007

Il seminario, coordinato da Paolo Gozza (Bologna), ha offerto una "cavalcata" in quattro tappe sullo strumento musicale in Europa: dal monocordo pitagorico e medievale alla contemporanea sintesi del suono. L'itinerario ha rinnovato le riflessioni di un precedente convegno di studi, *L'organon della musica: lo strumento musicale come strumento scientifico* (Bologna, 23-24 gennaio 2004; cfr. XI, 2004, p. 460 sg.). In quell'incontro filosofi, musicologi e storici della scienza avevano discusso lo "strumento della musica" come canone logico-matematico, come dispositivo fisico-meccanico e come modello analogico. I promotori di quel convegno hanno qui proposto un'ulteriore apertura del tema, rilanciando la discussione sulle intersezioni tra l'organologia e altre rappresentazioni del sapere.

Come accordatura di saperi e di tecniche, di scienze naturali e di discipline antropologiche, di mente e di corpo, lo strumento musicale esige la mobilitazione di competenze multiple, il dialogo tra differenti metodologie nei diversi ambiti disciplinari. Il pensiero che ha orientato questi incontri musicologici è stato il con-

cetto dello strumento musicale come sistema di saperi e di tecniche, come immagine sonora della cultura teorica e pratica di un'epoca, passata e presente, della tradizione occidentale.

Il seminario ha avuto struttura quadripartita: al policordo, il *liuto* rinascimentale (11 aprile), tien dietro lo strumento naturale, la *voce* della cantata barocca (18 aprile); quindi le tastiere dell'*organo* (2 maggio) hanno anticipato le combinatorie dello *strumento elettronico* (9 maggio), che ha concluso l'*excursus* organologico. Ciascun incontro è stato animato da due illustri studiosi di diversa estrazione accademica che, da angolature disparate, hanno accordato i saperi evocati dai quattro strumenti. Le voci degli strumenti sono risuonate nei quattro concerti in programma, compimento sonoro dei "ragionamenti musicali".

11 aprile – *Liuto*: "*chorda, quia corda moveat*"

PHILIPPE VENDRIX (Tours), *Le luth, entre mythe et bourgeoisie, et entre amateurisme et professionnalisme*

BRENNO BOCCADORO (Ginevra), «*Faisant par une sienne divine façon de toucher, mourir les cordes sous ses doigts*»: a proposito del testo di Ponthus de Tyard su Francesco da Milano

Concerto: Fabio Tricomi (*liuto* medievale) e Sebastiano Scollo (*liuto* rinascimentale) – musiche di M. Cara, J. Dalza, Francesco da Milano, J. Dowland, J. H. Kapsberger

18 aprile – *Voce*: "*proles cordis nostri*"

SABINA CRIPPA (Modena/Venezia), *Teorie e figure del suono: pensare la voce in Grecia antica*

MARCO BEGHELLI (Bologna), *Due corde senza strumento*

Concerto: Roberto Balconi (controttenore) e Davide Pozzi (clavicembalo) – musiche di C. Merulo, S. d'India, G. Caccini, A. Scarlatti, G. Fr. Händel

2 maggio – *Organo*: "*machina mundi*"

PATRIZIO BARBIERI (Roma), *Chorda aëris e saltus tubae: la faticosa nascita di una moderna teoria acustica, tra metallurgia e pseudoaristotelismo*

GIORGIO STABILE (Roma), *Suono, macchina, significato: il disincanto della voce*

Concerto: Liuwe Tamminga (*organo* portativo) – musiche di G. Frescobaldi, B. Pasquini, J. P. Sweelinck, S. Scheidt, D. Buxtehude

9 maggio – *Sintesi del suono*: "*musica ex machina*"

BERNARD STIEGLER (Paris), *De l'organologie restreinte à l'organologie générale*

HUGUES DUFOURT (Paris), *De la dimension productive de l'intensité et du timbre et leur intégration au système des "éléments porteurs de forme"*

Concerto: H. Dufourt, *L'Origine du monde; ...au plus haut faite de l'instant*

TERZO MEETING
DELLA SCUOLA DI DIDATTICA DELLA MUSICA

LA MUSICA E IL SOGNO

Conservatorio di Musica "Nino Rota" di Monopoli
Ministero della Istruzione, Università e Ricerca -
Alta Formazione artistica, musicale e coreutica
col riconoscimento scientifico
dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale / SagGEM»

Salone del Conservatorio
Chiesa di S. Antonio
Monopoli, 2, 3, 4 e 5 maggio 2007

Col riconoscimento scientifico del «SagGEM» si è svolto a Monopoli dal 2 al 5 maggio 2007 il *Terzo Meeting* della Scuola di Didattica della musica del Conservatorio "Nino Rota" di Monopoli. L'iniziativa offre uno spazio sperimentale dove gli allievi (assieme ai docenti) possono presentare e realizzare progetti didattici, di ricerca musicologica ed esecutivi in un ambito votato a una diversa concezione dello studio e della formazione interdisciplinare. Docenti e allievi insieme per costruire un progetto di apprendimento basato sullo stimolo a fare, a inventare, a creare spronando la fantasia e l'ingegno troppo spesso soverchiati da un nozionismo sterile, da un tecnicismo fine a sé stesso, da uno studio acritico. Il *Terzo Meeting* ha avuto per tema "La musica e il sogno", affrontato attraverso concerti, esecuzioni singole, relazioni, proiezioni cinematografiche fatte dagli allievi stessi. L'iniziativa ha avuto per ospiti Marco Beghelli (Bologna) e Olga Visentini (Palermo).

SEMINARIO DI STUDI

LA NASCITA DELLA STORIOGRAFIA MUSICALE NEL SECOLO XIX
PROBLEMI DI METODO STORICO

Università degli Studi di Torino
Facoltà di Scienze della Formazione
Scuola di Dottorato in
Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo
Regione Piemonte
Centro Regionale universitario per la Musica "Massimo Mila"
col riconoscimento scientifico
dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale»

Sala Lauree - Auditorium per la musica
Torino, 25 maggio 2007

Coordinatore: Paolo Gallarati (Torino). Partecipanti: Philippe Vendrix (Tours), Anselm Gerhard (Berna), Juan José Carreras (Saragozza), Ivano Cavallini (Palermo)

UNDICESIMO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA
IN DISCIPLINE MUSICALI

in collaborazione col Dipartimento di Musica e Spettacolo
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Manifattura delle Arti - Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo
Bologna, 26 maggio 2007

Nove relazioni di dottorandi in
Musicologia e Beni musicali (Bologna)
Musicologia e Scienze filologiche (Cremona)
Modelli, Linguaggi e Tradizioni nella Cultura occidentale (Ferrara)
Storia dello Spettacolo (Firenze)
Storia e Critica delle Culture e dei Beni musicali (Milano-Torino)
Storia e Analisi delle Culture musicali (Roma "La Sapienza")
Storia, Scienze e Tecniche della Musica (Roma Tor Vergata)
Letterature e Culture comparate (Torino)
Studi audiovisivi: Cinema, Musica e Comunicazione (Udine)

ALBERTO BOSCO (Torino), *Il vero amore di un libertino*

In una calda notte nel giugno 1933, W. H. Auden ebbe un'esperienza che cambiò il corso della sua vita e il suo modo di fare poesia. Si trovava in compagnia di tre colleghi, due donne e un uomo, all'aria aperta in un giardino inglese. Tra di loro non c'era che un legame di conoscenza, nessuna amicizia profonda, né alcuna attrazione sessuale. Nel bel mezzo di una conversazione banale avvenne qualcosa di inaspettato: tutti si sentirono rapiti da una forza trascendente, sul gruppo scese un'aura di grazia, un'epifania dello Spirito Santo che fece sgorgare nei cuori dei quattro un sentimento di amore disinteressato e senza traccia di egoismo. Questo stato durò per un paio d'ore, poi la consapevolezza di poter amare il proprio prossimo come sé stessi andò scomparendo nei due giorni successivi, fino a diventare un ricordo.

Un ricordo però che segnò Auden per sempre. Guidato da questa *vision of agape* (così la chiamerà), egli cercherà di fare dell'amore cristiano il centro della sua visione del mondo, un principio capace di dare unità alla disgregazione del presente, di superare l'individualismo moderno e di dare un senso alla poesia, altrimenti ridotta a soliloquio.

Tutto questo avverrà realmente solo dopo molto tempo, negli anni dell'esilio americano, quando la visione fugace si incarna in una relazione amorosa dura e nel recupero della religione, abbandonata in gioventù. In quegli stessi anni, questi temi entrarono in modo esplicito nella sua produzione poetica e, di conseguenza, anche nel libretto per il *Rake's Progress*, completato nel 1948, dove il tema dell'amore salvifico è addirittura personificato nella figura di Anne Trulove.

Guardando al *Rake* da questo punto di vista, la musica di Stravinskij risulta meno modernista e più diretta di quanto non si sia finora creduto, e l'opera appare molto di più che non una sofisticata riflessione sulle convenzioni del melodramma.

NICOLA BUSO (Udine), *L'esecuzione di "Y entonces comprendió" di Luigi Nono*

Luigi Nono concepisce e realizza *Y entonces comprendió* tra la fine del '69 e gli inizi del '70. L'opera venne eseguita per l'ultima volta a Venezia il 23 ottobre 1977. Si tratta di una composizione per sei voci femminili e nastro magnetico a quattro piste. Il testo affidato alle voci (tre soprani e tre attrici, di nazionalità diversa) è tratto da versi di Carlos Franqui, esplicito omaggio alla rivoluzione cubana e ad Ernesto Che Guevara.

Il nastro magnetico venne realizzato da Nono nello Studio di Fonologia di Milano, con la collaborazione di Marino Zuccheri, registrando le voci delle cantanti e delle attrici che avrebbero poi eseguito l'opera in concerto. Le voci registrate vengono sottoposte a montaggi, trasposizioni, filtraggi, riverberazioni: le sei voci femminili che cantano (amplificate) dal vivo s'intrecceranno così con le elaborazioni elettroniche delle voci (pre)registrate su nastro, diffuse da quattro altoparlanti disposti intorno al pubblico.

Di questa composizione Nono non stese una partitura, non affidò a segni su carta le istruzioni per l'esecuzione; costruì il tutto lavorando assiduamente con le cantanti e con le attrici, concertando i loro interventi dal vivo in strettissimo rapporto col nastro magnetico: è dal nastro che devono essere prese le altezze da intonare, le entrate da rispettare, i fonemi e i testi da recitare e da cantare. Lo studio di questa composizione permette di comprendere l'atteggiamento di Nono nell'uso del mezzo elettroacustico e le sue ripercussioni sull'atto compositivo e sul momento esecutivo-interpretativo.

GIOVANNI D'ALÒ (Firenze), *Il 'musicale' nell'opera di Carmelo Bene*

A cinque anni dalla scomparsa di Carmelo Bene (1937-2002) ci si chiede se la sua opera si lasci inquadrare in una prospettiva musicologica. L'interesse per la componente musicale, presente fin dagli esordi (*Caligola* di Camus, 1959), accompagna in maniera pregnante l'opera teatrale, cinematografica e letteraria di Bene. Costante è il ricorso al lessico musicale – *concerto, suite, voce solista, operetta* eccetera compaiono nei titoli stessi di alcuni suoi spettacoli –, così come ben note sono le riflessioni di ordine teorico che, nel corso degli anni, portano Bene alla definizione dei concetti di *phonè* e di 'macchina attoriale', che pongono la voce al centro di un'idea di teatro in violenta polemica con le convenzioni vigenti. Da un punto di vista oggettivo tali posizioni vanno però inserite in un quadro più ampio che, richiamandosi esplicitamente al Nietzsche della *Nascita della tragedia* (dallo "spirito della musica"), accorda al 'musicale' una funzione determinante nella concezione dell'attore e del fenomeno teatrale in sé.

Si propone, in quest'ottica, una prospettiva di lavoro in cui, sulla scorta di testimonianze e documenti inediti (in buona parte custoditi nella Casa dei Teatri di Roma), si pongono le basi per ricostruire il ruolo svolto dal 'musicale', nelle sue varie accezioni, nell'opera di Bene: nel lavoro sui testi, nell'impiego di musiche originali così come nella decontestualizzazione e riconversione della musica di repertorio, per arrivare all'esaltazione della voce attraverso l'uso dell'amplificazione e infine del playback. In particolare vengono esaminati i rapporti con compositori e personalità del mondo della cultura (Bruno Maderna, Sylvano Bussotti, Pietro Grossi, Giulio De Angelis) che nei primi anni '60 condividevano lo stesso interesse

per la sperimentazione elettronica e le potenzialità “musicali” della parola, anche in concomitanza con la prima traduzione italiana dell'*Ulysses* di Joyce. Metodologicamente incompatibile con una periodizzazione più o meno ampia, tale approccio considera l'opera di Bene piuttosto nella totalità dei processi evolutivi che la percorrono, entro la quale ogni spettacolo può essere considerato a sé, di volta in volta assimilabile ad altri per analogie tematiche, strutturali, tecniche e, per l'appunto, “musicali”.

PIERO FAUSTINI (Ferrara), *Forme librettistiche e musicali nell'opera italiana della “transizione” (1865-1893)*

Durante gli anni 1860 il rarefarsi delle nuove creazioni di Verdi, la progressiva assimilazione di alcune istanze wagneriane, mediate (e talvolta travisate) dalla critica, e il concreto, tangibile successo del *grand opéra* francese diffondono a tutti i livelli della produzione e fruizione operistica in Italia la sensazione di un'incombente decadenza della nostra arte più rappresentativa nel mondo. In un disperato e a volte “messianico” tentativo di risollevarne le sorti, alcuni giovani musicisti e librettisti, percorrendo strade vecchie e nuove, sull'arco di quasi un trentennio si cimentano in sperimentalismi e alchimie del più diverso segno; sarà a partire da quel brodo di coltura che l'ultima grande stagione del teatro d'opera italiano, inaugurata da *Cavalleria rusticana*, verrà crescendo per mano d'uno di tali sperimentatori: Giacomo Puccini.

Un primo bersaglio di quelle disordinate “riforme” è la cosiddetta “solita forma” dei pezzi chiusi, condotta da Verdi nell'*Aida* alle estreme conseguenze: la sua inesorabile disgregazione è un processo lungo, forse mai davvero appieno consumato. Altri elementi costitutivi del melodramma subiscono innesti o evoluzioni: temi e soggetti, aggiornati di volta in volta al gusto per il fantastico, il torbido, il “realistico” e al crescente interesse per un femminile meno convenzionale; la struttura rappresentativa, nello sfruttamento ad esempio di piani scenici paralleli; infine il linguaggio e lo stile, come nell'abbondante ricorso alla “musica di scena”.

A quest'ultima categoria, comprendente tutti gli episodi intrinsecamente musicali della vicenda inscenata, si ascrive il “canto al quadrato”, ossia la rappresentazione scenica di un gesto canoro: canzoni, inni, ballate, canti liturgici, ma anche semplici brindisi e preghiere. Coadiuvata dalla statistica informatica su un campione di libretti e partiture, l'indagine punta a dar conto di un fenomeno che – magari meno funzionale di quanto esso non fu nell'opera di primo Ottocento – non può non incuriosire per la sua incidenza e varietà.

CRISTINA GHIRARDINI (Milano-Torino), *Alle fonti del “Gabinetto armonico” di Filippo Bonanni*

Il lavoro svolto sul *Gabinetto armonico* di Filippo Bonanni ha consentito di chiarire i legami tra il trattato e il Museo del Collegio Romano, di cui Bonanni fu curatore dal 1698 alla morte (1725), e di far luce sulle sue fonti. Il *Gabinetto armonico* fu stampato a Roma nel 1722-23 ed ebbe una seconda edizione nel 1776 a cura dell'abate Giacinto Ceruti, che ne procurò anche una traduzione in francese.

L'intervento ha spiegato come il *Gabinetto armonico* sia nato all'interno del Museo Kircheriano e quale sia stato il coinvolgimento dell'incisore Arnold van

Westerhout, al quale sono attribuite le tavole. Sono stati considerati i vari tipi di fonti ai quali ha attinto l'autore (fonti antiquarie, resoconti di viaggio, trattati di Kircher e Mersenne e d'altri autori meno noti, notizie orali), e si è cercato di chiarire in che modo e misura il trattato risenta dei metodi dell'erudizione naturalistica e antiquaria dei secoli XVII e XVIII.

L'analisi del testo e delle tavole di alcuni capitoli ha infine consentito d'illustrare come si è proceduto nel lavoro di ricerca e quali risultati si sono ottenuti.

MASSIMILIANO GUIDO (Pavia-Cremona), *Poesia per musica e poetica in Paolo Conte*

In diverse occasioni Paolo Conte ha insistito sulla centralità dell'elemento musicale nelle sue canzoni: sono le idee musicali che innescano il processo compositivo, modellando attorno a sé le parole, ed è la musica, col suo bisogno di espressività, a dettare le scelte d'orchestrazione ed esecuzione. Nondimeno l'uso delle parole non è mai casuale, e dà origine a un tessuto poetico-musicale di notevole complessità.

L'intervento ha preso in esame proprio l'incontro fra la parola e la musica, anzitutto nella fisicità stessa della voce di Conte, definendo poi alcuni "luoghi poetici" sia testuali sia musicali, per esemplificare infine alcune tecniche di orchestrazione mediante il confronto tra versioni diverse. Si son voluti definire alcuni principii generali, solo in parte dichiarati da Conte nelle sue riflessioni, ma ben presenti nel suo modo di concepire ed eseguire le proprie canzoni.

LEO IZZO (Bologna-Ravenna), «*Espressioni jazzistiche in un clima d'arte*»: *musiche di Bruno Maderna per un radiodramma*

Nel 1949 Bruno Maderna compone le musiche per *Il mio cuore è nel Sud* di Giuseppe Patroni Griffi, un dramma radiofonico dalla prosa visionaria, in cui convergono istanze neorealiste e angosce metropolitane. Come richiesto esplicitamente dall'autore del testo, Maderna caratterizza la musica attraverso continui riferimenti jazzistici, operando tra il jazz e la tecnica del comporre con i dodici suoni una sintesi che ha pochi precedenti. Il lavoro, importante, ottenne riconoscimenti internazionali, ma è stato per lungo tempo ignorato dagli studiosi. I manoscritti del materiale preparatorio, identificati nella Paul Sacher Stiftung di Basilea e nell'Archivio Bruno Maderna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna), hanno permesso di ricostruire gran parte dei procedimenti compositivi e di valutare l'opera nella sua complessità.

Ma *Il mio cuore è nel Sud* non è importante soltanto dal punto di vista strutturale e compositivo. Nel testo di Patroni Griffi confluiscono stimoli culturali di vario tipo, e il lavoro testimonia una fase particolarmente recettiva del panorama intellettuale italiano di metà secolo: la prospettiva neorealista con cui viene descritta la desolazione di una città negli anni del dopoguerra convive infatti con l'interesse per i modelli cinematografici e teatrali americani. Il "jazz seriale" di Maderna risponde a queste sollecitazioni, contribuendo ad intessere il racconto e suggerendo soluzioni che nel testo sono presenti solo in potenza. In definitiva la musica interagisce col dramma di Patroni Griffi in modo raffinato, sfruttando appieno le risorse del mezzo radiofonico ai fini di una drammaturgia che non si potrebbe realizzare per altra via.

GAETANO MERCADANTE (Roma "La Sapienza"), *Traduzione e interpretazione di un saggio di Th. W. Adorno*

La nuova traduzione del saggio *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren* (1956) costituisce il punto di partenza per chiarire il concetto di 'Sprachähnlichkeit della musica' (la sua somiglianza col linguaggio) nell'itinerario filosofico di Theodor W. Adorno. I principali nuclei concettuali del saggio sono messi in relazione con altri luoghi testuali della filosofia adorniana, disambiguando singoli termini ed evidenziando confusioni semantiche ascrivibili a traduzioni imprecise. Ecco i principali nuclei teorici: la crisi della *Sprachähnlichkeit* nella Neue Musik durante gli anni '50, la musica come linguaggio privo d'intenzioni, i nessi tra logica linguistico-verbale e logica musicale, la produzione di senso in musica e la sua impossibilità di svincolarsi del tutto dai tratti paralinguistici. Vengono inoltre segnalate le analogie e differenze con la "filosofia del nome" di Walter Benjamin, non senza esplicitare le relazioni testuali con alcuni scritti dell'intellettuale berlinese (in particolare *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, nonché la "Premessa gnoseologica" al *Dramma barocco tedesco*).

Nella seconda parte dell'intervento, il concetto adorniano di *Sprachähnlichkeit* viene messo in dialogo con alcune tematiche dell'attuale riflessione filosofica sul linguaggio. In questo modo, il cosiddetto paradigma compositivo (opposto all'idea referenzialista-biplanare che considera il linguaggio un mero strumento semiotico per comunicare) fornisce una valida teoria linguistica per comprendere la relazione tra logica musicale e tratti paralinguistici nella riflessione adorniana. In particolare si ricorre ai lavori di filosofi del linguaggio come Franco Lo Piparo e Felice Cimatti: del primo si accoglie l'interpretazione della linguistica aristotelica e la metafora che paragona il linguaggio alla struttura monoplanare del nastro di Moebius; dell'altro si assume la prospettiva teorica del riduzionismo linguistico, secondo la quale l'animale-uomo possiede una mente integralmente linguistica.

GAETANO STELLA (Roma Tor Vergata), *Il gigantismo contrappuntistico nel Salmo LXVII di Pietro Platania*

Pietro Platania (1828-1907), allievo prediletto di Pietro Raimondi, fu professore di Contrappunto e poi direttore nel Conservatorio di Palermo, maestro di cappella nel Duomo di Milano, infine direttore nel Conservatorio di Napoli. Compose musica operistica, sinfonica, da camera – e soprattutto molta musica sacra. Fu il più giovane dei compositori mobilitati da Verdi per la *Messa per Rossini* (musicò il Sanctus).

La pervasività dello stile contrappuntistico napoletano, appreso da Platania alla scuola di Raimondi, è testimoniata dalla diffusa presenza di procedimenti, forme e modi compositivi direttamente o indirettamente legati alla pratica del contrappunto. Autore egli stesso di un interessante *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere* (1871), compose nel 1869 il Salmo «Exsurgat Deus». Sotto l'aspetto formale la composizione appartiene alla categoria che Platania stesso, nella *Guida teorica al Corso pratico scolastico di fughe e canoni* (1879), denomina «fuga libera», un curioso connubio di elementi formali della fuga e della forma-sonata.

La relazione ha presentato, dopo un breve inquadramento storico circa la stesura del lavoro, le particolarità morfologiche della composizione. La forma della

«fuga libera», quasi idiomatica in Platania, viene qui adottata per svolgere una composizione dall'organico grandioso (sei cori a quattro voci e orchestra sinfonica), in continuità con un genere musicale sacro già coltivato da Pietro Raimondi.

PRESENTAZIONE DI LIBRI

in collaborazione con
 il Museo della Musica di Bologna,
 la Fondazione Ezio Franceschini - Edizioni del Galluzzo,
 il Dipartimento di Musica e Spettacolo
 dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
 Museo della Musica - Palazzo Aldini Sanguinetti
 Bologna, 7 novembre 2007

Maria Luisa Zanoncelli (Torino), Giorgio Stabile (Roma), Maria Sofia Lannutti (Pavia-Cremona), in presenza del direttore della collana, Cesarino Ruini (Bologna), e dei curatori dei volumi, hanno presentato i primi tre volumi apparsi nella serie «*Le regole della musica: trattati medievali di teoria musicale in versione italiana commentata con testo originale a fronte*», promossa dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e pubblicata dalle Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini:

- Guido d'Arezzo, *Le opere*, a cura di Angelo Rusconi («Le regole della musica», 1: «La tradizione musicale», 10), 2005;
- Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, a cura di Ilde Illuminati e Cesarino Ruini, con un saggio di Fabio Bellissima («Le regole della musica», 2: «La tradizione musicale», 11), 2005;
- Marchetto da Padova, *Lucidarium – Pomerium*, a cura di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato e Carla Vivarelli («Le regole della musica», 3: «La tradizione musicale», 13), 2007.

Al termine della presentazione Pedro Memelsdorff (Milano/Bologna) ha svolto una conferenza-concerto dal titolo *Musicabili numeri*.

UNDICESIMO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA

Manifattura delle Arti
 Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo
 Bologna, 23-25 novembre 2007

Nei Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo si è svolto l'XI Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale». Nei pomeriggi di venerdì 23 e sabato 24 novembre si sono svolte le tavole rotonde su *L'opera monta in cattedra: la didattica del melodramma*, coordinata da Anna Maria Cecconi (Alessandria) e Lorenzo Bianconi (Bologna), e *L'esecuzione tradotta in parole: descrivere Toscanini*,

Furtwängler,..., coordinata da Maurizio Giani (Bologna) e Marco Beghelli (Bologna). Le sedute mattutine di sabato 24 e domenica 25 novembre, oltre che parte della mattinata di venerdì 23 novembre, sono state dedicate alle relazioni libere.

La prima giornata del Colloquio, interamente dedicata alla Didattica del melodramma, e in particolare la Tavola rotonda del pomeriggio, promossa in collaborazione col Conservatorio "Antonio Vivaldi" di Alessandria, è stata patrocinata dal Ministero dell'Università e della Ricerca.

Venerdì 23 novembre

Prolusione: PHILIP GOSSETT (Chicago/Roma), *"Insegnare" l'opera lirica all'università: che cosa e come?*

Relazioni libere I - presidente Lorenzo Bianconi

PIERO MIOLI (Bologna), *Una polifonia imperfetta: insegnare agli studenti di Storia della musica e ai cantanti, comunicare con i cultori del melodramma e con i "letterati"*

GIORGIO PAGANNONE (Aosta) e SILVIA CANCEDDA (Bologna), *La didattica del melodramma. Un'esperienza nella scuola primaria*

MARCO BEGHELLI (Bologna), *Una breve comunicazione: l'Archivio Mario del Monaco nel Dipartimento di Musica e Spettacolo*

Tavola rotonda I - *L'opera monta in cattedra: la didattica del melodramma*

Coordinatori: Annamaria Cecconi (Alessandria) e Lorenzo Bianconi (Bologna)

Partecipanti: Virgilio Bernardoni (Bergamo), Andrea Chegai (Arezzo), Silvana Chiesa (Alessandria), Saverio Franchi (Roma), Emanuela Negri (Verona), Emanuele Senici (Oxford/Roma)

Sabato 24 novembre

Relazioni libere II - presidente Paolo Gallarati (Torino)

MARIA TERESA STORINO (Bologna), *Sviluppo della forma nel secondo Concerto per pianoforte di Liszt*

ANDREA MALVANO (Torino), *"La fenice inattesa": Franck, Liszt e il rinnovamento del preludio e fuga per pianoforte nel secondo Ottocento*

SIMONE GUAITOLI (Modena), *Ambiguità costruttiva, logica formale e poetica del "pezzo breve" nell'Op. 116 di Brahms*

DANIELE BUCCIO (Bologna), *La psicologia del suono di E. M. von Hornbostel*

MASSIMILIANO LOCANTO (Salerno), *Il concetto di 'simmetria' nella teoria musicale di primo Novecento*

CLAUDIA DI LUZIO (Berlino/Londra), *Memoria culturale e Babele linguistica in "Cronaca del Luogo" di Luciano Berio*

MASSIMO PRIVITERA, *«The Melody Lingers On»: la canzone come forma formante nel Musical maturo*

Relazioni libere III - presidente Emanuele Senici (Oxford/Roma)

NICOLA MICHELASSI (Firenze), *La "Finta pazza" a Parigi (1645): testo vs spettacolo*

FABRIZIO BUGANI (Bologna), *Il "Riccardo cor di leone" di Grétry dato a Monza nel 1787*

DANIELE CARNINI (Cremona), *Rossini compositore dell'«interregno»*

- SAVERIO LAMACCHIA (Gorizia), *Nuovi documenti sul "Barbiere"*
 CAROLINA QUEIPO (Logroño), *Una muy buscada obra de Ferdinando Carulli encontrada en su primera edición*
 MARCO TARGA (Torino), *Sinfonismo orchestrale e strutture strofiche in Puccini*

- Relazioni libere IV - presidente Andrea Chegai (Arezzo)
 FRANCESCO LORA (Bologna), *I due "Benedictus" ritrovati: musiche di G. A. Perti per la settimana santa del Principe di Toscana (1708)*
 IRENE BOTTERO (Cuneo) e UGO PIOVANO (Torino), *Il "Concerto del gardellino" di Vivaldi. Origini rinascimentali di un topos musicale*
 CHIARA PANCINO, CAMILLA DELFINO, GIORGIO BUSSOLIN, NICOLA DAL BO, STEFANO ZANUS FORTES (Venezia), *Le musiche manoscritte per le "figlie di choro" della Pietà: riordino del Fondo Correr (Conservatorio di Venezia)*
 GIOVANNI PAOLO DI STEFANO (Palermo), *Caleidoscopio musicale. Varietà timbrica e dinamica nei cordofoni a tastiera del '700*
 ANNAMARIA BONSANTE (Roma), *Il salterio nella pratica musicale delle Benedettine di San Severo e un autografo di Piccinni*
 PAOLA CANNAS (Brighton), *Analisi e interpretazione del primo movimento della Sonata K. 332 di Mozart*

Tavola rotonda II - *L'esecuzione tradotta in parole: descrivere Toscanini, Furtwängler,...*

- Coordinatori: Maurizio Giani (Bologna) e Marco Beghelli (Bologna)
 Partecipanti: Hermann Danuser (Berlino), Paolo Gallarati (Torino), Giuseppe Rossi (Ferrara)

Come si descrive a parole un'esecuzione musicale? Come designare le differenze fra varie interpretazioni di uno stesso brano? In quali parametri esecutivi si lasciano individuare le divergenze più significative? Su queste domande, a cinquant'anni dalla scomparsa di Arturo Toscanini, è stata proposta una tavola rotonda "sperimentale", aperta al pubblico in platea, il quale ha potuto partecipare attivamente dopo aver ascoltato in sala diverse esecuzioni dell'Ouverture *Coriolano* di Beethoven.

Domenica 25 novembre

- Relazioni libere V - presidente Massimiliano Locanto (Salerno)
 MARIO CAMPANINO (Napoli), *La musica prima della storia: è possibile una semiotica dello 'specifico sonoro'?*
 LIANA PÜSCHEL (Torino), *Da Étienne Gosse a Giacomo Puccini: adattamenti musicali ottocenteschi della "Manon Lescaut" di Prévost*
 GIANGIORGIO SATRAGNI (Torino), *Le opere mitologiche di Strauss e alcuni dipinti coevi: una chiave metodologica*
 FEDERICO LAZZARO (Milano), *I meccanismi recettivi della musica antica nelle trascrizioni dell'"Orfeo" di Monteverdi*
 GRAZIELLA SEMINARA (Catania), *Tra contraddizioni e discrasie: l'organizzazione del tempo nel teatro di Berg*
 GIACOMO ALBERT (Cremona), *Musica e informatica: tracce di silicio nelle forme del suono*

Relazioni libere VI - presidente Cesarino Ruini (Bologna)

ANGELA BELLIA (Bologna), *Un caso di archeologia musicale: la tomba T.60 della necropoli di Macchiabate*

MASSIMO RAFFA (Messina), *Musica e immagini musicali nella letteratura cristiana dei primi secoli*

STEFANIA RONCROFFI (Bologna), *Canto gregoriano e luna piena: musica e astronomia a Polirone nel '400*

ELENA BUGINI (Bergamo), *Un testimonium liutario del sincretismo rinascimentale: la lira da braccio veronese del 1512 al Kunsthistorisches Museum di Vienna*

MAYA SUEMI LEMOS (Rio de Janeiro), *"Vanitas": discours moral et discours musical dans l'Italie post-tridentine*

ALBERTO MAMMARELLA (Cremona), *La "Porta aurea" di G. B. Olifante: il 'livello quotidiano' nel sistema della musica sacra a Napoli nel primo '600*

Relazioni libere VII - presidente Nico Staiti (Bologna)

DAVIDE CERIANI (Cambridge, Mass.), *Le "Mostre musicali italiane" di Bologna (1927) e Roma (1930): contesto, critiche e risultati*

LEO IZZO (Bologna), *Ganjâm. La svolta inaudita dell'ultimo Morton*

MARIA CARMELA STELLA (Matera), *Vita, scritti, politica e zampogne: Leonardo Antonio Lanza*

DANIELE SESTILI (Roma), *Etnomusicologia dell'Asia orientale: orientamenti, modelli interpretativi e prospettive*

NICOLA SCALDAFERRI (Milano), *Singing Drums. Albaji Abubakari Lunna, musicista Dagomba*

ELIO LUCIANO PUGLIESE (Bologna), *Lăutari: marginali o centrali nella società rumena?*

Gli *abstracts* delle relazioni libere si leggono nel sito web del «Saggiatore musicale», alla pagina <http://www.saggiatoremusicale.it/attivita/2007/colloquio.php>. La prolusione di Philip Gossett verrà pubblicata nel «Saggiatore musicale», XV, 2008. Qui di seguito si legge la relazione di base alla tavola rotonda su *L'opera monta in cattedra: la didattica del melodramma* e un resoconto della tavola rotonda su *L'esecuzione tradotta in parole: descrivere Toscanini, Furtwängler,...*

Tavola rotonda I: *L'opera monta in cattedra: la didattica del melodramma*

ANNAMARIA CECCONI (Alessandria) e LORENZO BIANCONI (Bologna), *La didattica del melodramma nei corsi del Conservatorio e dell'Università: quattro questioni all'ordine del giorno*

I. *Il canone, ovvero: Come procurare un nucleo non negoziabile di contenuti?*

1. Il primo quesito, e forse il più importante, sta nel definire un 'canone' comune di contenuti, che costituisca un quadro di riferimento per i programmi dei corsi di Storia del Teatro musicale o di Drammaturgia musicale. (Per dirla brutalmente: si può decentemente diplomare o laureare uno studente che non conosca *l'Orfeo*, *le Nozze di Figaro*, *il Barbiere*, *il Trovatore*, *il Tristano*, *il Boris*, *la Carmen*, *la Bohème*, *il Wozzeck*, *il Giro di vite...*?) Ma come fare, nel modulo standard di 25-30 ore di lezione frontale?

2. Esistono criteri condivisi per orientarsi nella scelta dei contenuti dei corsi? In che misura il percorso diacronico (che nelle 25-30 ore sta disperatamente stretto) può essere surrogato da un taglio sincronico che, basandosi sulla storia della ricezione – ricezione d'un dato soggetto drammatico, d'un dato sottogenere operistico, eccetera –, permetta di costruire *in progress* un certo retroterra di conoscenze contestuali, risolvendo almeno in parte il problema dei prerequisiti? (Quanti studenti, anche nei DAMS, hanno una nozione del teatro di Euripide e Seneca, di Shakespeare e Racine, di Goldoni e Beaumarchais, di Schiller e Hugo, di Maeterlinck e Brecht?)

3. È tuttora valida la distinzione tra parte generale (per quanto “alleggerita” in funzione del sistema dei crediti formativi universitari) e corso monografico? È più vantaggioso praticare tale distinzione entro i singoli corsi, indifferentemente nel triennio o nel biennio, oppure in senso verticale (parte generale nel triennio, parte monografica nel biennio)?

4. È proponibile un programma d'esame standard così concepito:

- (a) nozioni di metrica italiana in relazione alla librettistica (ma anche alla ritmica e alla morfologia musicale, alla vocalità, alla gestualità,...);
- (b) ascolto integrale di opere e loro “analisi” (*recte*: sommaria descrizione) sia drammatica sia musicale (e quante? un'opera? tre? dieci?...);
- (c) almeno un paio di saggi musicologici (di taglio vuoi storico vuoi analitico);
- (d) uno o più manuali di carattere generale (una storia dell'opera; un trattato di drammaturgia musicale; magari una storia del teatro di parola)?

5. Nel Conservatorio: è opportuno stabilire un rapporto tra contenuti scelti per i corsi e repertorio operistico standard dei corsi di canto?

II. *Il canone, ovvero: Come procurare un nucleo non negoziabile di abilità in uscita?*

1. Per affrontare la questione delle abilità, occorre per prima cosa (tralasciando per un momento il rapporto tra insegnamenti e differenti profili professionali in uscita) esaminare la collocazione dell'insegnamento entro il percorso di studi. La nulla o scarsa offerta di corsi musicologici di complemento – è il caso del Conservatorio, ma anche delle Facoltà umanistiche prive di un DAMS o simili – esige che una sezione dei programmi d'insegnamento e d'esame sia dedicata a queste problematiche? Viceversa: come ovviare, in una Facoltà universitaria, alla scarsa o nulla offerta di competenze tecnico-musicali?

2. È necessario, e come, trovare un sia pur minimo spazio per la conoscenza e la pratica della ricerca storiografica e dei suoi strumenti (all'atto pratico: ricorrere all'analisi di documenti secondari, carteggi, critiche coeve, ecc.; ma anche a cronologie teatrali, documentazione d'archivio, storia dell'editoria, ecc.)?

3. Come far fronte alle difficoltà che molti studenti incontrano nel decodificare – in termini sia linguistici sia concettuali – un saggio di musicologia, vuoi italiano vuoi straniero? Come richiedere sensatamente per l'esame la stesura di un *paper*, se non c'è avviamento agli strumenti necessari? Per il Conservatorio il problema è pesante, se si tien conto che anche chi s'iscrive al biennio specialistico può avere alle spalle, se strumentista, il solo corso di Storia della musica. Ma se Atene piange,...

III. *Il problema del metodo*

1. La madre di tutte le domande: la Storia dell'opera in musica s'insegna in modo diverso dalla Storia della musica? e viceversa: la Storia del Teatro musicale

s'insegna in modo diverso dalla Storia del Teatro di parola? In entrambi i casi, che cos'è che fa la differenza?

2. Per chi deve andare in scena, giova privilegiare il momento della costruzione dell'«oggetto opera» (o, per meglio dire, dell'«evento opera»), mettendo cioè in evidenza soprattutto le relazioni che intercorrono tra le diverse componenti? Ne scapiterà l'interpretazione analitica, ovvero l'interpretazione globale del «senso» d'una data opera o d'un dato spettacolo?

3. In che misura sono utili, se non addirittura indispensabili, nozioni di Drammaturgia teorica (generale, *non* specificamente musicale) per chi dovrà affrontare con la dovuta competenza e pertinenza vuoi la realizzazione scenica vuoi la considerazione critica di un genere teatrale in cui il testo (verbale e musicale) oppone all'arbitrio dell'esecutore (dell'attore-cantante, del maestro concertatore, e in linea di principio – se non nella prassi – anche del *metteur en scène*; cfr. in questo fascicolo le pp. 359-367) una «resistenza» decisamente molto più elevata che non il testo verbale del teatro di parola?

4. Con quali tattiche e strategie si può affrontare un problema che è cruciale tanto per chi opera in teatro quanto per chi lavora di penna: *come si segmenta* in maniera pertinente il testo melodrammatico? In altre parole: come si può facilitare la rappresentazione mentale (e dunque la memorizzazione) di quel «testo» plurimo, lungo e complesso che è un melodramma? Il che viene a dire: come rappresentare e memorizzare le sequenze in cui si articola, la configurazione morfologica delle sue singole parti in rapporto all'insieme, il profilo globale – sia drammatico sia musicale – che a ciascun momento singolo conferisce il giusto significato e il giusto peso, e che a sua volta risulta dalla sommatoria di tutti i momenti singoli nella loro concatenazione necessaria?

IV. *Storia del teatro musicale e Drammaturgia musicale nel percorso di studi: conoscere per sapere vs conoscere per saper fare*

1. Nel campo della Storia del teatro musicale e della Drammaturgia musicale ci sono (ci dovrebbero essere? è opportuno che ci siano?) differenze costitutive tra corsi d'Università e corsi di Conservatorio? Conoscere in prospettiva performativa, ossia per andare in scena o per comporre per la scena, deve spingere il docente a impostare il corso più verso l'analisi delle strutture che non verso l'approfondimento storico-critico? Ma come conciliare quest'esigenza col vuoto delle competenze di carattere storico-critico e interdisciplinari in cui sono inseriti i corsi di Conservatorio?

2. E per converso: fino a che punto la conoscenza storico-critica perseguita nelle Facoltà universitarie può sensatamente fare a meno d'un cospicuo corredo di competenze tecnico-musicali (nozioni circa vocalità, armonia e contrappunto, metrica e ritmica, organologia e orchestrazione, ecc.) e tecnico-teatrali (nozioni circa gestualità e prossemica, scenotecnica, illuminotecnica e costumistica, istituzioni di regia, ecc.)?

3. Una domanda rivolta a donne e uomini di buona volontà: è pensabile una risposta che passi attraverso apposite convenzioni tra i due ordini di scuole di grado universitario (l'Università e l'Alta Formazione artistica e musicale), al fine di ampliare e armonizzare l'offerta formativa? In un futuro prossimo, si potranno progettare percorsi di studio «aperti» a moduli o seminari o laboratori fruibili dagli studenti sia dell'Università sia del Conservatorio?

Tavola rotonda II: *L'esecuzione tradotta in parole: descrivere Toscanini, Furtwängler,...*

MAURIZIO GIANI (Bologna) e MARCO BEGHELLI (Bologna) – Questa tavola rotonda ha battuto nuove vie, saggiando la possibilità di un dibattito per certi versi sperimentale, con pochi partecipanti al tavolo e un caloroso invito al pubblico a prendere la parola non tanto su concetti o temi specifici, quanto su una serie di esecuzioni ascoltate lì per lì in religioso silenzio (ma con ampio anticipo rese disponibili agli interessati attraverso il sito web del «Saggiatore musicale»).

Da Hermann Danuser (Berlino), curatore del volume *Musikalische Interpretation* (Laaber, 1992), è venuta la relazione introduttiva – l'unica presentata come tale nell'incontro – sul tema *Esecuzione, interpretazione, performance: un conflitto discorsivo*. Se l'«esecuzione» costituisce il livello primario di vivificazione del testo scritto, è forse solo a partire dall'epoca romantica che si può parlare di una vera e propria «interpretazione» musicale, mentre in tempi più recenti il momento esecutivo è stato molto spesso trasformato in una vera e propria *performance*, di cui la componente musicale è soltanto una parte. Evidenti le conseguenze sul pubblico spettatore dell'evento. (La relazione di Danuser sarà pubblicata in questa rivista, XV, 2008.)

L'ampio dibattito sulle questioni sollevate è stato avviato dagli altri due invitati al tavolo: Paolo Gallarati (Torino), che da anni affianca l'attività di musicologo a quella di critico musicale, e Giuseppe Rossi (Ferrara), uno dei grandi esperti, nel nostro paese, di discografia storica e di problemi dell'interpretazione.

La seconda parte dell'incontro è stata interamente dedicata all'ascolto comparato di alcune esecuzioni dell'ouverture *Coriolano* op. 62 di Beethoven. Dapprima si è proposta una lettura della partitura (proiettata su grande schermo) attraverso l'esecuzione cosiddetta «filologica» di un fautore della prassi esecutiva «antica» e degli strumenti d'epoca qual è Roger Norrington, mirante a restituire il testo nella sua oggettività e a farne conoscere la veste sonora in una forma quanto più possibile aderente alle condizioni del primo Ottocento. Poi due interpretazioni «storiche», per molti aspetti antitetiche: Arturo Toscanini (New York, 1953) e Wilhelm Furtwängler (Berlino, 1943). La lunga e animata discussione che ne è seguita, cui ha dato ampia voce anche il foltissimo e vivace pubblico in sala, muoveva dalle tre domande poste in apertura dell'incontro: come si descrive a parole un'esecuzione musicale? come si possono designare le differenze fra varie interpretazioni d'uno stesso brano? in quali parametri esecutivi si lasciano individuare le divergenze più significative?

Molte le osservazioni proposte, anche con l'ausilio di ulteriori documenti sonori, a sottolineare soprattutto parametri legati alla scansione del tempo, non tanto in senso assoluto, quanto relativo: il rallentamento del secondo tema rispetto al primo (con esempi mozartiani di Toscanini e di Harnoncourt), la durata di pause e corone (con l'attacco della Quinta di Beethoven secondo Bruno Walter), in particolare il significato differente che assume il tema «amoroso» del *Coriolano* come vien scandito nelle opposte interpretazioni di Furtwängler (specie in quel documento sonoro del 1943) e di Toscanini (anche in ragione di quanto si evince dalla registrazione di una prova del medesimo brano datata 1944).

L'incontro si è chiuso con la proiezione di un'esemplare esecuzione del *Coriolano* offerta da Carlos Kleiber a Monaco di Baviera nel 1996, felice combinazione delle istanze proposte dai due suoi più antichi colleghi.

Redazione a cura di Paolo Russo