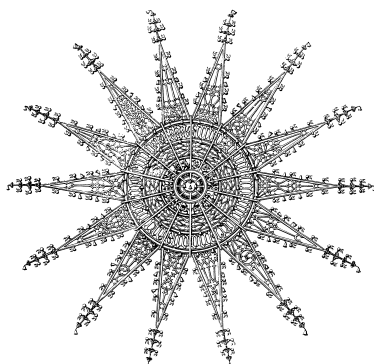


BOLLETTINO
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»
2000



Nel 2000 le attività dell'Associazione
sono state sostenute dalla



dal Comitato di



dalla Provincia di Bologna



e dal Ministero per i Beni e le Attività culturali
Dipartimento dello Spettacolo

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, Alma Mater Studiorum – Università 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 SUL SEI-SETTECENTO

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

19 gennaio 2000

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

In molte passioni per musica del Sei-Settecento l'episodio evangelico del "pianto di Pietro" riveste una straordinaria importanza: un pianto che poeti e musicisti hanno interpretato come compiuta manifestazione sensibile di un pentimento intimo e radicale, secondo l'illustre tradizione letteraria delle *Lacrime di san Pietro*, propria della pietà barocca e della notevole fortuna anche presso le arti figurative. Nel corso della lezione è stato discusso il rilievo assunto dal tema in varie traduzioni musicali riconducibili a tre campi d'indagine: tre intonazioni della *Passione di Gesù Cristo* del Metastasio lungo più di mezzo secolo (le versioni di Caldara, Jommelli, Paisiello); un gruppo di oratorii viennesi (*l'Oratorio di san Pietro piangente* di Guadagni e P. A. Ziani, *Gesù Cristo negato da Pietro* di Pariati e Fux, *Il lutto dell'universo* di Sbarra con musica dell'imperatore Leopoldo I); infine, in area luterana, le *Passioni* bachiane e la *Brockespassion* nell'intonazione di Händel. A conclusione è stata proposta una serie di riflessioni di ordine biblico-teologico, che giustificano la perdurante fortuna del tema in ambiti confessionali ed estetici eterogenei.

26 gennaio 2000

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

Dopo aver discusso lo stato delle ricerche sull'argomento ed averne delimitato l'ambito cronologico, sono state illustrate le caratteristiche sociali e politiche specifiche di Roma nel periodo considerato. Sono stati poi puntualizzati i vari tipi di committenza, individuali e istituzionali, come pure i luoghi della musica sacra: chiese, monasteri, oratorii. Ad una committenza quanto mai diversificata corrisponde una ricca varietà di pratiche liturgiche e devozionali, ordinarie e straordinarie, dove talvolta è difficile segnare il confine fra evento festivo sacro e profano. Questa varietà trova riscontro in una gamma di generi e di prassi musicali funzionali agli eventi liturgici.

Novità e sperimentazioni nella prassi della musica sacra a Roma sembrano partire all'incirca dagli ultimi due decenni del Cinquecento; esse mostrano sensibili differenze sul piano della prassi compositiva ed esecutiva rispetto alla prassi vigente nelle città dell'Italia del nord.

Anche le trasformazioni architettoniche nello spazio interno degli edifici sacri, e la conseguente dislocazione di cantori e strumentisti, concorrono ad evidenziare la portata e il significato dei nuovi generi musicali che emergono fra la fine del Cinque e il primo Seicento, vale a dire i cosiddetti 'concerti sacri' o 'concerti ecclesiastici', e la musica policorale. Molto si è indagato circa le origini di questi nuovi generi di musica sacra, ma molto meno si è ricercato intorno ai mutamenti sul piano della prassi e dello stile compositivo nel corso del secolo XVII e del successivo. Se si osservano i dettagli compositivi, e soprattutto la dislocazione spaziale di cantorie e palchi amovibili all'interno dell'edificio sacro, appare ancor più evidente la metamorfosi della musica policorale romana verso la fine del Seicento. Tale musica, nelle forme in cui fu consacrata nelle opere di un Benevoli o di un Abbadini, tramonta perché la sua valenza simbolica appartiene a una fase storica ormai superata; essa evolve verso prassi più secolarizzanti, quella dei soli e del coro (o dei cori) di ripieno, talvolta con nutrita orchestra. È una metamorfosi che va messa in relazione sia con i mutati orientamenti culturali – rintracciabili, per esempio, anche in campo artistico e architettonico – sia con la diversa situazione politica di Roma e dello Stato della Chiesa, ormai emarginato, a fine Seicento, dal gioco politico delle grandi potenze europee. A metà Settecento il processo di secolarizzazione della musica sacra troverà un chiaro riflesso nell'enciclica *Annus qui* con cui Benedetto XIV lamenterà «l'eccesso d'insolenze» cui la musica del tempo era stata condotta.

2 febbraio 2000

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

Attraverso la cronologia dei pamphlets polemici, sono state confrontate le tematiche della Querelle des Bouffons con quelle dibattute nel corso della successiva Querelle tra gluckisti e piccinisti. Sono così state illustrate le metamorfosi che hanno subito – e gli equivoci che ne sono conseguiti – istanze estetiche e drammatiche sorte dalla contrapposizione tra la *tragédie en musique* e gli intermezzi comici italiani, quando, quasi trent'anni dopo, vennero riproposte in una polemica tutta interna alla tragedia musicale. Distinguere tra considerazioni relative ai diversi generi di teatro musicale (commedia e tragedia nelle svariate forme rispettive) e tra diverse tradizioni teatrali (italiana e francese) ha consentito di ridefinire i termini dei dibattiti sul teatro in musica di fine Settecento e di mostrare come, al di là delle contrapposizioni reciproche, in entrambi i fronti contendenti si tentasse d'individuare un nuovo statuto espressivo delle strutture musicali, emancipato dall'estetica fondata sul teatro di parola.

1° marzo 2000

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

In una lettera del 1769 al librettista Martinelli, Niccolò Jommelli lamenta di dover musicare per la quarta volta l'*Ezio* del Metastasio e di dover trovare sem-

pre nuove idee per il medesimo dramma, discostandosi sia dalle proprie intonazioni precedenti sia da quelle dei colleghi. Nel verificare tali affermazioni sulla scorta dei quattro *Demofonte* musicati dal compositore (Padova 1743, Milano 1753, Stoccarda 1764, Napoli 1770), si è osservato che, al contrario di quanto afferma la lettera citata, spesso i ‘pensieri’ – ovvero i motivi musicali – cui Jommelli allude migrano da un’intonazione all’altra, quando addirittura non vengono riutilizzati interi numeri chiusi composti per l’una o l’altra delle partiture o per altri drammi. Pare esservi inoltre una certa analogia di fondo riguardo ai modi di evidenziare l’affetto di ciascuna aria, sia tra le quattro intonazioni jommelliane, sia tra queste e i *Demofonte* d’alcuni altri autori (Gluck 1743, Galuppi 1758, Hasse 1758).

Dall’esame delle quattro partiture – utile anche per verificare certe teorie circa la struttura del dramma per musica del ’700 – è emersa anche la singolarità dell’intonazione per Stoccarda, che spicca sulle altre per ricchezza e varietà motivica e d’orchestrazione, per la messe dei recitativi strumentati, per le particolarità formali e stilistiche d’alcuni numeri, e per l’aggiunta di una nuova scena d’apertura a carattere spettacolare. Lo stile sviluppato da Jommelli a Stoccarda è stato visto finora come uno strano *mélange* di elementi dell’opera francese irrobustiti dal contrappunto tedesco e inseriti nel corpo dell’opera italiana; se si confronta il *Demofonte* per Stoccarda con le altre intonazioni, ci si accorge invece di come le “innovazioni” jommelliane siano, oltre che il risultato di un’evoluzione fisiologica e dello sfruttamento di una compagine orchestrale e vocale agguerritissima, il prodotto dell’adattamento a un determinato modello comunicativo: il pubblico non italofono dell’epoca segue un dramma per musica non tanto muovendo dal testo verbale – ciò ch’è invece ovvio per gli spettatori italiani –, bensì dalla musica e dagli effetti scenici; per questo motivo, a Stoccarda, Jommelli potenzia il ruolo dell’orchestra, che nelle arie asseconda la voce come portatrice dei significati del testo verbale e che nei recitativi strumentati illustra gli affetti più riposti dei personaggi oltre a fornire la “colonna sonora” del dramma: funzione, quest’ultima, che, riferita a segmenti di azione dal preminente contenuto spettacolare, compete anche ai pezzi strumentali (esclusa la sinfonia introduttiva). In più, le particolarità di alcuni ‘numeri’ sembrano avere lo scopo di esplicitare, ancora una volta con mezzi prevalentemente musicali, gli stati d’animo dei personaggi, quando addirittura non ne rivelano lati occulti o presentati allo spettatore in maniera ellittica (prevalentemente nei dialoghi in recitativo), alterando talvolta il taglio canonico delle arie, pur senza modificare in maniera significativa la struttura generale del dramma.

In conclusione, il ritratto di uno Jommelli pseudoriformatore, tratteggiato all’inizio del secolo da Hermann Abert e tramandato fino ad oggi, pare poco sostenibile: Jommelli resta per l’intero arco della carriera un compositore arcitaliano (basterebbe a testimoniare l’alto numero di drammi metastasiani da lui intonati): di volta in volta si adatta alle contingenti esigenze della rappresentazione – il che nell’opera italiana è la norma –, e in condizioni ideali riesce a creare opere splendide come il *Demofonte* per Stoccarda, che si può a buon titolo erigere a paradigma di questo sistema drammaturgico-musicale.

22 marzo 2000

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

L'effetto della poetica operistica francese sul mercato e sulla progettazione dello spettacolo italiano d'opera è oggetto di studio tradizionale per coloro che indagano i sommovimenti "riformistici" del secondo Settecento; ma di tale effetto non è semplice circoscrivere i limiti e definire la natura. Eccezion fatta per eclatanti ma occasionali esperienze come quelle parmensi (parzialmente mutate dalla Francia), in Italia si assisteva ad allestimenti basati sull'avvicendamento quanto mai audace tra il dramma e balli ad esso del tutto estranei, e senza soverchio fasto corale. Date queste caratteristiche, è facile accertare l'incompatibilità della serata d'opera all'italiana col repertorio transalpino, dotato di cori e balli legati all'azione, o con quello viennese "riformato" (lo confermano gli adattamenti patiti sulle scene italiane da *Orfeo ed Euridice* di Gluck, o le difficoltà incontrate da *Alceste* in sede di esecuzione). Ciò non significa che in Italia non vi fosse un filone, o meglio una tendenza, piuttosto sotterranea e silente, volta non tanto all'imitazione pedissequa della *tragédie* o di altre specie spettacolari francesi, quanto alla progettazione di spettacoli fondati sull'unità, sull'analogia (come si diceva allora) delle varie componenti rappresentative, opera ballo scenografia, quando lo spettacolo indigeno verteva invece sulla differenziazione (per dirla con Albergati Capacelli, sugli «accessorii»); e quelle concordanze venivano, nella coscienza critica corrente, immediatamente ricondotte all'estetica tragica e classicista d'oltralpe. Tuttavia, soluzioni innovative come quella immaginata per l'*Olimpiade* di Traetta (Firenze 1767), in cui i pantomimi si appropriano di vicende originariamente narrate nel recitativo e le manifestano alla vista, o titoli quali *Il Cook* (Napoli 1785, libretto talora attribuito a Calzabigi) e *Il conte di Saldagna* (Ferdinando Moretti, Milano 1787, per la musica di Tarchi, reintonato poi da Zingarelli), con i loro cori e balli derivati dall'intreccio dell'azione, non furono certo sufficienti a sovvertire il gusto e a mutare gli orientamenti di mercato, che restarono vincolati alla diversificazione dei generi, senza alcuna pretesa d'unità.

5 aprile 2000

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

«Le composizioni di Corelli sono celebri per l'armonia che risulta dall'unione di tutte le parti; ma la bellezza delle arie [*scil.* melodie] è un altro loro carattere distintivo ... Nei movimenti di Gavotta dell'opera II e IV la melodia è distribuita con grande giudizio fra le diverse parti». In tal modo, nel 1776, la musica di Corelli viene descritta da uno dei suoi primi e più attenti esegeti, John Hawkins. Per lui lo stile di Corelli è caratterizzato da un'elegante bellezza (*fineness*) della linea melodica. Una bellezza che però non si compiace di sé stessa, ma si esprime al meglio nel gioco polifonico. E, anzi, la musica di Corelli è una sublimazione dell'idea stessa di polifonia, nel momento in cui la melodia, percepita linearmente, risulta invece dal mosaico di segmenti suonati da diversi strumenti. La musica di Corelli, perfetta in tutte le sue dimensioni, è «il linguaggio della natura».

Alle situazioni brillantemente osservate da Hawkins se ne può aggiungere un'altra: quando cioè un particolare impiego dell'organico a tre dà l'illusione di sentire quattro parti, o anche cinque. Ed è meta-polifonia. Nella conferenza sono stati esaminati questi meccanismi sonori, articolandoli in cinque punti: la polemica delle quinte (risvolti poetici e pratici nella polemica Corelli/Colonna); da due uno (una linea melodica segmentata fra due strumenti); da tre quattro (l'evocazione di una quarta parte immaginaria nella scrittura a tre); da uno sette (episodi dei Concerti grossi in cui la scrittura orchestrale è amplificazione del violino solo); concerto (estetica e poetica del Concerto). Il discorso intorno a questi temi ha permesso di presentare le prime, parziali riflessioni di una ricerca in corso sulla trasfigurazione della polifonia nell'era del basso continuo.

UN CONVEGNO E UNA GIORNATA DI STUDIO

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

7-8 aprile 2000

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

Hanno partecipato Daniele Broia (La Fotoscientifica, Parma), Maria Carla Cagnis Sotgiù (Discoteca di Stato, Roma), Alessandra Chiarelli (Biblioteca Estense, Modena), Tim Crawford (King's College, Londra), Kurt Deggeller (MemoriAV, Berna), Werner A. Deutsch (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna), Matthew Dovey (Oxford), Michel Fingerhut (IRCAM, Parigi), Élizabeth Giuliani (Bibliothèque Nationale de France, Parigi), Diego Gonzales (CNR, Bologna), Goffredo Haus (Università di Milano), Malcolm Jones (progetto Musica, Londra), Klaus Kiel (RISM, Francoforte), Daniela Moschini (Parma), Paolo Nesi (Università di Firenze), Mario Pascucci (RAI, Roma), Franco Rossi (Fondazione Levi, Venezia), Dietrich Schüller (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna), Domenico Stanzial (Fondazione Cini, Venezia), Dick Tucker (Force Foundation, l'Aja), Frans Wiering (Università di Utrecht), Agostina Zecca Laterza (Conservatorio, Milano); coordinatori Mario Armellini (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna), Angelo Pompilio (Università degli Studi, Bologna-Ravenna).

Nel corso del convegno, indetto nell'ambito delle manifestazioni per Bologna Città Europea della Cultura nel 2000, sono state presentate alcune delle più significative esperienze avviate in Europa. Il loro confronto ha fornito l'occasione per esaminare gli aspetti teorici e pratici connessi con l'applicazione dell'informatica ai beni musicali. Come cambia il trattamento e l'accesso ai materiali? Quali sono le competenze richieste a bibliotecari ed archivisti musicali? In che termini ne andrà ripensata la professionalità? Quali servizi sono richiesti dal nuovo tipo di utenza che si va delineando?

Dupliche l'obiettivo del convegno: fare il punto della situazione sulle principali iniziative

europee nel settore, e sollecitare operatori ed utenti a riflettere sulle implicazioni pratiche e teoriche legate all'impiego di queste nuove tecnologie, così da abbozzare il profilo ideale della biblioteca musicale nel secolo XXI.

Gli interventi dei partecipanti si leggono, *in extenso* o in sunto, nel sito WEB dell'Associazione «Il Saggiatore musicale»: <http://www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>.

19 maggio 2000

LA MUSICA NELL'ÈRA DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA:
CENT'ANNI DI TRASMISSIONE E RIPRODUZIONE DEL SUONO

Hanno partecipato Gianmario Borio (Scuola di Paleografia e Filologia musicale, Pavia-Cremona), Franco Fabbri (IASPM, Milano), Roberto Leydi (Università di Bologna), Carlo Marinelli (Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale, Roma), Paolo Prato (Roma), Antonio Serravezza (Università di Bologna-Ravenna); coordinatore Carlo Piccardi (Radiotelevisione della Svizzera Italiana, Lugano).

Pubblichiamo di séguito la relazione di CARLO PICCARDI, che ha introdotto la giornata di studio:

Riguardo alla musica, il Novecento si distingue da tutti gli altri secoli per la prevalenza della comunicazione virtuale. Amplificata e riprodotta elettricamente, la musica ha agito sugli individui e sulle masse prevalentemente in quella dimensione: tale mediazione sempre più tende a ridurre la fonte sonora originale a variante secondaria del suo porsi, a sopravvivenza di vecchia abitudine. Di tale processo, nonostante la portata totalizzante, la musicologia non ha tenuto sufficientemente e convenientemente conto, ed ha omesso di elaborare categorie critiche specifiche in grado di cogliere la mutazione radicale che il fenomeno ha determinato a livello psicologico, sociale, culturale ed estetico.

Cosa comporta la pratica mediata della musica rispetto alle possibilità creative e di consumo? Sicuramente un recupero dell'"oralità", nel senso dello sganciamento della musica dallo stadio regolatore della scrittura, con tutto quanto essa poteva indurre in termini di stimolo di processi mentali complessi. L'amplificazione esalta il suono nella sua plasticità più che nella sua capacità di trascendere la condizione fisica. La trasmissione a distanza ha inoltre ridotto la musica al livello della fruizione individuale, l'uso domestico tende a prevalere (in termini di attività fisiologica circoscritta alla sfera personale) sul valore di identificazione nella comunità di riferimento. Vissuta come bisogno, nella funzionalità sociale essa tende a ridursi al quotidiano (al livello delle emozioni e dell'affettività), e indebolisce la sua facoltà di porsi come valore simbolico e spinta all'astrazione.

D'altra parte, la mediazione elettrica del suono ne ha resa possibile la conservazione. La ripetizione immutabile dell'evento sonoro ha vinto la fugacità di un'espressione estemporanea, e ad esempio ha reso possibile una "storia" del jazz, che non esisterebbe senza la documentazione sonora registrata. Lo stesso vale per il balletto e per gli aspetti registici, destinati a diventare sempre più centrali nello spettacolo musicale proprio in quanto fissabili e, sottraendo lo spettacolo alla memoria "mitica", resi immediatamente esemplari. Soprattutto, ciò ha consentito un'accumulazione di documenti che per la prima volta consentono una storia dell'interpretazione musicale.

La tecnologia della riproduzione del suono, però, non è neutra e non è semplice testimone dell'evento musicale. Essa è in grado d'intervenire sulla struttura della composizione evidenziando linee, ritmi e colori al di là di quanto prevede la partitura. Ne conseguono orientamenti di gusto che allo stadio più elementare esaltano la melodia nelle forme tradizionali della canzone, il ritmo nelle forme esotiche, il timbro nella riproduzione della musica del passato (soprattutto barocca, riacquisita all'interesse generale per la parentela instaurata con l'evidenza sonoriale della musica giovanile). La tecnologia riproduttiva consente di rendere "presente" tutto il repertorio, al punto da abbattere confini culturali e geografici e da fornire la premessa a fenomeni di contaminazione sempre più frequenti. Musicalmente parlando, l'ascoltatore odierno partecipa a una situazione di multilinguismo che, in rapporto al tempo (coesistendo con il patrimonio storico) e allo spazio (subendo l'effetto della realtà globalizzata), si rivela di potenziale arricchimento per coloro che sanno ricavarne ragioni di confronto e di scelta. Nei fatti, tuttavia, la stessa situazione s'impone, al di là della volontà dei singoli, attraverso modelli a senso unico, livellanti.

La riproduzione del suono ha determinato nell'atto creativo un recupero del contributo collettivo fornito dagli interpreti, giacché ha spostato il momento risolutivo dalla partitura scritta alla verifica in sede concertistica o nello studio di registrazione. Per le forme "leggere", la pratica dell'arrangiamento, che nonostante tutto si avvaleva ancora del pentagramma per tradurre nella corporeità dei suoni il primo stadio di concezione, si è trasformata in un atto empirico da laboratorio, in intervento diretto sul suono da parte degli interpreti intesi come collettivo creativo. A tutti i livelli ciò ha portato al recupero dell'improvvisazione (che dal jazz si è estesa ad altri generi) e alla rivalutazione dell'interprete-compositore. Ciò non è stato senza conseguenze sulla musica colta (Boulez Berio Stockhausen Nono), che sul fronte del minimalismo (Glass Reich Nyman) agisce al punto da presentare l'evento concerto come la riproduzione in tempo reale dell'ordine che in sala di registrazione si determina in funzione del disco (diventato veicolo privilegiato del messaggio musicale). Il risultato più significativo di tale prassi è rappresentato dallo spostamento dell'attenzione dai valori costruttivi al cosiddetto *sound*, al messaggio musicale affidato a una cifra sonora, a una sovrastruttura atmosferica esaltata appunto dalla tecnica di amplificazione elettrica del suono. V'è da chiedersi se tale evoluzione, fautrice di una rivoluzione vera e propria nell'atto percettivo sia dal punto di vista psicologico sia da quello culturale (per l'effetto generalizzato presso le cerchie giovanili), non sia a conti fatti più sostanziale delle rivoluzioni perseguite dall'avanguardia in termini di superamento delle logiche compositive convenzionali.

In ogni caso, il processo di riduzione di senso della composizione musicale a cifra sonora impressa nella memoria in termini istantanei ha conosciuto un incremento attraverso il film e la pubblicità. A partire dalla vecchia tecnica del Leitmotiv, la funzione musicale ha trovato modo di coniugarsi con la funzione visiva nel costituire "immagini" sonore appunto, che agiscono come polarizzatori dell'attenzione in un contesto retto dalle regole del montaggio: perdono senso il principio dello sviluppo e la logica argomentante, che cedono di fronte all'assemblaggio, alla costruzione mediante associazione o contrapposizione di piani, di frammenti di discorso oggettivati. Ciò ha a che fare con procedimenti in cui, non a caso, sempre più spesso si parla di 'effetto sonoro' per designare un livello dell'azione musicale caratterizzato da un uso del suono non come mezzo allusivo ma come materia sonora in sé.

Le sigle radiofoniche, televisive, le identificazioni sonore di vario genere sono il prodotto più significativo di questo processo di oggettivazione, che in tal modo, abbandonata la funzione rappresentativa, entra nella dimensione domestica.

L'incremento della presenza sonora quotidiana (nei luoghi pubblici, nelle segreterie telefoniche, ecc.), spinta fino alla saturazione (quasi come risposta a un *horror vacui*, all'alternativa del silenzio quasi completamente rimossa), è responsabile dell'uso ambientale del tappeto sonoro, che da una parte fa appello al repertorio del passato declassato a percorso di suoni indistinti (responsabile dell'abitudine all'ascolto distratto), mentre dall'altra indirizza le energie creative a concepire forme musicali aperte, determinate dal suono campionato, risolte in resa ipnotica alla pura atmosfera acustica, di uso individuale, quasi terapeutico (*new age, ambient music*, ecc.).

La sintetizzazione del suono, pur nella sua preponderanza, non è però senza via di ritorno. Se da un lato è data all'autore la possibilità di manipolare direttamente il suono, controllandone l'esito senza demandarne il compito all'interprete, dall'altro la necessità comunicativa legata al contatto fisico reclama il complemento gestuale. In tal modo, nel *live electronic* avviene il recupero almeno parziale della presenza esecutiva in tempo reale, a sancire come il messaggio attraverso il suono non possa prescindere dalla messa in evidenza di una responsabilità comunicativa riconosciuta nell'atto concreto della produzione. Quando il suono non fosse manifesto, provvide l'exasperazione del gesto a riscattarlo dall'inerzia della dimensione elettrica (come dimostra il codice retorico delle pose e degli scatti propri ai musicisti rock), mentre il divismo e i raduni di massa intorno alle *rock star*, ricostituendo la dimensione di un sentire comunitario che non si accontenta della possibilità di un uso puramente privato della musica, riflettono la portata di un modello antropologico resistente a ogni sovrastruttura tecnologica e all'illusione di alterare la natura dell'individuo. In questo senso, l'irruzione degli esotismi, patrimonio di paesi tropicali periferici, sulla scena della musica di consumo mostra la persistenza di comportamenti fondati sulla dimensione tribale, a rivelare come la mediazione industriale della musica non implichi necessariamente il superamento lineare di stadi successivi di cultura, ma possa essere addirittura un fattore regressivo, o restaurativo di condizioni primitive. Senza pretendere che ciò significhi un'ottimistica affermazione del primato dell'uomo sul progresso tecnico, si constata come l'evoluzione non proceda in modo deterministico, ma ad ogni fase stabilisca equilibri chiamati a fare i conti con i fattori imprevedibili della complessità in cui siamo tutti calati.

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*

L'odierna musicologia brahmsiana ha manifestato unanime l'esigenza che i testi delle opere di Brahms venissero sottoposti ad un rinnovato scrutinio critico (è

uscito di recente il volume I della *Neue Brahms-Gesamtausgabe*). Di pari passo, si è acuito l'interesse per certe peculiarità della scrittura brahmsiana – alcune, inequivocabilmente moderne, erano state additate con la preveggenza del precursore da Schönberg nel famoso saggio *Brahms il progressivo* – che, ignorate, inosservate, travisate o malintese, avevano indotto una trasmissione scorretta del testo, e dunque un'incomprensione o un fraintendimento del pensiero musicale.

La relazione prende le mosse da testimoni manoscritti delle ultime opere caratteristiche di Brahms per esaminare tre aspetti della sua scrittura: (a) la varietà ritmica e metrica, ottenuta spostando sui tempi deboli la legatura di frasi e di portamento; (b) l'autonomia e la funzione gerarchica delle voci, sottolineate mediante differenziazione dei segni dinamici e di espressione; (c) il rafforzamento di certe cellule melodiche, procurato mediante una forcilla-accento. Osservare e comprendere tali peculiarità di scrittura consentirà sia di riconoscere i segni di dinamica, fraseggio ed espressione come inerenti alla struttura dell'opera – e dunque di considerare inammissibile, nel caso di Brahms, la distinzione tra elementi essenziali ed accidentali –, sia di trasmettere correttamente questi segni, carichi di significato, nell'intento di rispettare senso e funzione del segno brahmsiano, e dunque di rispettare la volontà dell'autore e il suo pensiero musicale.

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

Gli schizzi relativi alle opere del periodo in questione forniscono una moltitudine d'informazioni circa processo compositivo e genesi, presentano abbondanti spunti all'analisi e all'interpretazione dell'opera ed offrono utili punti d'osservazione per approfondire le peculiarità del linguaggio musicale del tardo Stravinskij. Sotto questo profilo, tuttavia, la lettura di questi materiali, considerate le loro caratteristiche, ci pone inevitabilmente in una sorta di "circolo ermeneutico": gli schizzi possono sì, alle volte, rispondere a certe nostre domande, ma non senza una certa dose di "pregiudizio" analitico.

Ciò è tanto più vero nel caso delle opere tarde di Stravinskij. Con l'adozione del metodo seriale, il materiale preparatorio viene ad occupare, entro il processo creativo complessivo, una sede ancor più vicina al prodotto finito: rispetto allo Stravinskij dei periodi precedenti, gli schizzi d'una data opera presentano infatti una fisionomia assai più prossima a quella dell'opera compiuta. Per converso, si dilata la fase del processo creativo che non è testimoniata per iscritto: insomma, gli schizzi rappresentano da un lato uno stadio preliminare rispetto alla forma finale dell'opera, dall'altro uno stadio finale di annotazione, seppur provvisoria, d'un processo che, in ultima analisi, è stato avviato e si è svolto in gran parte nella mente del compositore.

In questo senso gli schizzi rappresentano solo l'esteriorizzazione parziale, la labile traccia di un'idea che può a volte manifestarsi, a volte rimanerci del tutto sconosciuta. Tanto la selezione di certi ordinamenti seriali (che il materiale preparatorio testimonia come prime scelte compositive) quanto le deliberate "violazioni" di tali scelte iniziali in fase di elaborazione possono intendersi come conseguenza di un'idea musicale preliminare più ampia: spesso, secondo un *modus operandi* tipicamente stravinskiano, quest'idea consiste in una ricerca su questa o

quella proprietà musicale degli insiemi sonori. In quest'ottica, numerose peculiarità degli schizzi gettano luce su aspetti musicali che, per quanto centrali nell'interesse del compositore, sono però difficili da cogliere attraverso la sola forma "esteriore" degli schizzi.

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

Negli anni '80 un dibattito particolarmente vivo sull'"autenticità" si accende dentro e intorno a quel variegato mondo musicale che risponde a denominazioni generiche quali 'musica antica', 'barocca', 'rinascimentale', o anche 'esecuzioni filologiche'. Per spiegare e caratterizzare questo complesso di fenomeni, omogeneo per certi aspetti ma anche assai differenziato ed articolato nelle sue manifestazioni, occorre riflettere sulla nozione di 'autenticità', sul ruolo che assume rispetto all'"identità" e sul modo in cui questa viene intesa. Un recente lavoro del sociologo Alessandro Ferrara espone diverse ed opposte concezioni dell'"autenticità" in quanto fondamento d'un giudizio di validità per un'"identità" concepita in senso psicanalitico. Alla luce di tali distinzioni, il confronto tra i repertori di due personaggi come Nikolaus Harnoncourt e Gustav Leonhardt rivela convergenze e divergenze significative, soprattutto nell'opposizione tra un concetto "integrativo" ed uno "antagonistico" dell'autenticità. I loro repertori vengono pertanto considerati come identità simboliche, in virtù del fatto che, alla stregua di identità individuali, essi si lasciano giudicare come coerenti, vitali, "profondi".

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

Nel 1775 Giovanni Battista Martini porta a compimento l'*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*: il volume II, dedicato alla fuga, segue di un anno solo quello «sopra il canto fermo». Nel trattato, il Francescano, «lusingandosi che questo debba servire di stimolo a' giovani a impossessarsi delle fondamentali regole dell'arte», reca, analizza e discute oltre cento esempi «dei primi e insigni maestri» del contrappunto, «la base e il fondamento di tutti i stili»: anzitutto il Palestrina e Costanzo Porta per la modalità, Marenzio e Perti per i procedimenti imitativi. La cornice teorica da cui trae spunto per le osservazioni preliminari è pressoché la stessa delle composizioni prese a modello: ricorrono perlopiù le citazioni da Zarlino e Berardi, *auctoritates* indiscusse dei secoli XVI e XVII.

L'ossatura dell'opera, che Martini palesa sin dal titolo, è il paradigma d'un mutato atteggiamento verso il tradizionale argomentare per regole (caro alla dottrina musicale), qui posto in secondo piano rispetto all'analisi e al commento. Lo studio comparato di due trattati coevi, che ambo si affidano all'*iter per exempla*, fornisce nuovi indizi circa le letture e le frequentazioni su cui si è venuta modellando la riflessione teorica del dotto bolognese: il riferimento è all'*Arte pratica di contrappunto* di Giuseppe Paolucci e, soprattutto, agli abbozzi di un inedito *Esemplare* di Giacomo Antonio Perti.

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

La “composizione dei timbri” è l’obiettivo sul quale convergono le differenti tendenze d’un secolo che sembra sfuggire ad una classificazione per generi, materiali e tecniche compositive. In linea con le premesse teoriche di Helmholtz e Stumpf circa la natura consonantica degli intervalli spettrali, e in continuità con le indicazioni tecniche sulla coesione strumentale affrontate dal trattato d’orchestrazione di Berlioz, i compositori del secolo XX esplorano il timbro in rapporto alla sua complessità e agli effetti percettivi di fusione e segregazione.

Le modalità compositive attraverso le quali i musicisti organizzano in un’unica immagine uditiva le componenti vocali e strumentali sono leggibili entro un processo di cui segnalo le tre fasi che considero più rappresentative: (1) nel primo '900 la fusione timbrica tra voci e strumenti viene strutturata sulle relazioni armoniche, che perdono il loro contenuto funzionale e si caratterizzano come strutture formanti del timbro: la logica della defunzionalizzazione armonica risale a Debussy, di cui analizzo *Sirènes* (1897-99, terzo dei *Nocturnes*); (2) nella musica per voce degli anni '60 l’effetto di coesione percettiva risulta dal potenziamento delle componenti sonoro-strumentali connesse all’emissione e all’articolazione del fonema vocale: sul percorso tracciato da Varèse, in *Circles* (1960) Berio esalta la componente ritmica della consonante; (3) negli anni '80 la ricerca sulla “strumentalità” della voce e la “vocalità” dello strumento viene spinta fino all’ambiguità del segnale: il controllo dell’attacco e la componente del soffio che agisce sull’identificazione della frequenza fondamentale alterano la riconoscibilità delle fonti sonore, che tendono a venir percepite come fuse; i campioni esemplificativi sono tratti da *Omaggio a György Kurtág* di Nono (1983-86).

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

L’intervento, che rientra in una più ampia ricerca su forme, stili e modelli del quartetto per archi in Italia tra Otto e Novecento, analizza il rapporto che Verdi tenne con questo genere strumentale (così com’esso veniva percepito all’epoca), soprattutto in relazione al Quartetto in Mi minore (1873), unica «distrazione» cameristica dell’ormai anziano musicista, e sulla scorta delle sue controverse dichiarazioni sulla forma ‘quartetto’ e sulla propria composizione. Attraverso una lettura ravvicinata del Quartetto del 1873 s’intende registrare perché e in che modo Verdi faccia proprie, non senza venature polemiche, alcune istanze dei fautori della musica strumentale. Non per questo il compositore addiviene a soluzioni di comodo, né accetta acriticamente modelli percepiti come “esogeni”; anzi, fonde stile individuale e scrittura autenticamente quartettistica – o tale considerata dai critici coevi che additavano nel genere del quartetto per archi il fondamento d’ogni e qualsiasi rinascita d’un robusto strumentalismo italiano – per piegarla a personali esigenze comunicative.

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 successo del seminario, attività collaterale del corso di Storia della musica DAMS ma frequentato anche da studenti e laureati di altre università e corsi di laurea, ha suggerito di continuarlo su due livelli. Il primo ha ricalcato l'attività di base del 1999; nel secondo sono stati presentati e discussi progetti in corso e ricerche recenti sulla musica tardomedievale italiana, con tre incontri a tema e un *workshop* conclusivo:

7 febbraio 2000

STEFANO CAMPAGNOLO (Cremona), *Ricerche sul codice Firenze, Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26*

21 febbraio 2000

ELISABETTA PASQUINI (Bologna), *Alla ricerca di libri perduti*

14 marzo 2000

GIANLUCA D'AGOSTINO (Roma "La Sapienza"), *La ballata in musica nel Trecento*

22 giugno 2000

JOHN NÁDAS (Chapel Hill), *Workshop sul Codice di Lucca e su San Lorenzo 2211*

Si è anche tenuta una conversazione con Stefano Albarello sulla prassi esecutiva della musica del periodo e due incontri di studio presso la Biblioteca Universitaria di Bologna e l'Archivio di Stato di Lucca.

Coordinatore: Giuliano Di Bacco.

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

Dopo un'introduzione generale sulla musica vocale profana e devozionale italiana nel periodo considerato, il seminario, aperto agli studenti del corso di Storia della musica (e su richiesta ad altri interessati), ha seguito 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 si sono svolte esercitazioni pratiche mirate.

Coordinatori: Concetta Assenza e Paolo Cecchi. Hanno partecipato James Chater, Stefano La Via, Marco Mangani, Franco Piperno, Angelo Pompilio, Massimo Privitera.

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), ha proposto approfondimenti storico-estetici e critico-analitici sulla musica del Novecento attraverso la presentazione di ricerche in corso. Si sono tenuti i seguenti incontri:

1° marzo 2000

ANGELA IDA DE BENEDICTIS (Pavia-Cremona), *La mise en scène di "Intolleranza 1960" di Luigi Nono*

8 marzo 2000

GABRIELE BECHERI (Firenze), *Luca Lombardi ed Edoardo Sanguineti*

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 '900*

29 marzo 2000

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

5 aprile 2000

LUCA CONTI (Roma), *La recezione della dodecafonia in Italia (1925-1955)*

26 aprile 2000: Bologna, Aula absidale di S. Lucia, in collaborazione con il Bologna Festival e il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università: *Omaggio a Peteris Vasks* – Conversazione con l'autore, condotta da Lorenzo Bianconi, e concerto con musiche di Peteris Vasks, eseguite dall'Orchestra da Camera Lettone.

LA MUSICA NELLA STORIA E NELLA CULTURA

CORSO DI ALTA FORMAZIONE

PER INSEGNANTI DELLA SCUOLA SECONDARIA SUPERIORE

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-Ravenna), *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*

24 marzo 2000

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

31 marzo 2000

PAOLO RUSSO (Bologna), *Pietro Metastasio e il teatro musicale del Settecento*

7 aprile 2000

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

19 aprile 2000

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

4 maggio 2000

DAMIANA BRATUZ (London, Ontario), *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 stato coordinato da Benedetto Passannanti (Roma), in collaborazione con Cristina Cano (Bologna).

UNA TAVOLA ROTONDA

in collaborazione

col 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

Hanno partecipato Francesco Degrada (Università di Milano), Alessandro De Marchi (Deutsche Staatsoper, Berlino), Massimiliano Raschietti (Musikhochschule, Lucerna), Giorgio Tabacco (Conservatorio di Torino); coordinatore Paolo Gallarati (Università di Torino).

È possibile una filologia del suono come è possibile una filologia del testo? In che misura le esecuzioni della musica sei-settecentesca (e, talvolta, anche di quella successiva) con gli strumenti originali garantiscono una maggiore attendibilità storica rispetto alle esecuzioni con strumenti moderni? Che evoluzione c'è stata nell'uso degli strumenti antichi da quando nel 1965 Nikolaus Harnoncourt registrò i *Concerti brandeburghesi* con il Concentus Musicus Wien, e diede inizio alla fiumana di pubblicazioni discografiche e al fiorire di complessi specializzati nelle esecuzioni cosiddette "filologiche"?

La tavola rotonda torinese ha cercato di rispondere a queste ed altre domande poste dal coordinatore, che ha ricordato le tappe principali attraverso cui si è svolta la riscoperta dell'antica prassi esecutiva e la varietà di risultati espressivi cui essa ha dato luogo nel tempo. Dopo un periodo in cui la preoccupazione massima degli esecutori sembrava quella di avvolgere la musica con una patina antiquaria caratterizzata da un suono smorzato, una dinamica ridotta e un fraseggio uniforme, oggi si punta sulla ricerca di grandi contrasti, di sonorità variate, di ritmi velocissimi, di fraseggi estremamente plastici per un tipo d'ascolto che non si è mai del tutto liberato da una più o meno implicita componente estetizzante.

Toccata tangenzialmente la problematica relativa alla filologia del testo, la discussione della tavola rotonda si è appuntata essenzialmente sulla possibilità o meno di realizzare una "filologia del suono". L'ultima tendenza in materia di esecuzioni con strumenti originali è stata presentata da Francesco Degrada, che non ha esitato a definire 'rock' un'interpretazione dell'*Estate* di Vivaldi in cui gli esecutori si lanciano in folli corse ritmiche, oscillano tra continui effetti di *crescendo* e *decrescendo* con un suono duro, aggressivo, fiammeggiante. Degrada ha sottolineato l'estrema varietà di effetti che i complessi specializzati nella musica antica possono oggi offrire, passando dall'enfaticizzazione del gesto interpretativo, evidente negli esempi musicali ascoltati, ad una sorta di *understatement* espressivo che, in omaggio ad un'utopica ricerca di oggettività, si limita a tradurre in musica ciò che è scritto, e rinuncia a qualsiasi interpretazione. In realtà, molte sono le vie che portano al testo, e l'uso degli strumenti antichi impiegati secondo l'antica prassi esecutiva non è di per sé garanzia d'autenticità. Gli Scarlatti di Horowitz o di Pollini – ha detto Degrada – non sono meno autentici di quelli eseguiti dai clavicembalisti, perché mostrano altri aspetti del "progetto artistico" consegnato dal compositore alle note fissate sul pentagramma: progetto aperto a mille realizzazioni diverse e destinato ad accumulare nel tempo una densità di significati storici di cui è impossibile liberarsi, anche per la mutata sensibilità del nostro orecchio. Il Bach di Busoni, ad esempio, è storicamente legittimo, così come le trascrizioni bachiane di Webern, in quanto frutto di una recezione che fa parte della storia dell'opera ed è inscindibile dall'opera stessa.

Affrontando il problema dal punto di vista pratico, la tavola rotonda ha mostrato come si stia diffondendo una mentalità più aperta circa l'uso degli strumenti originali per l'esecuzione della musica antica: si fa largo la convinzione che essi costituiscano una possibilità tra le altre e un arricchimento per le orchestre tradizionali, che tendono ad accoglierli nelle proprie file per l'esecuzione del repertorio classico e preclassico. È quanto hanno fatto di recente i Filarmonici di Berlino sotto la guida di Claudio Abbado, che ha richiesto l'impiego di archetti e fiati settecenteschi per ottenere un suono più consono alle esigenze di quella letteratura.

La consapevolezza di tale problema – ha detto Alessandro De Marchi, clavicembalista e direttore d'orchestra – si va diffondendo anche presso direttori di scuola tradizionale come Simon Rattle, che ora lavora anche con complessi di strumenti originali. Ad esempio, quando Rossini nell'*Italiana in Algeri* prescrive un *fortissimo rompendo l'arco*, pensa evidentemente al suono di un'orchestra che, nel primo Ottocento, poteva giungere al massimo del volume, sino a deformarlo rumoristicamente nella durezza dell'attacco, senza però mai coprire le voci. Allo stesso modo, l'uso dei corni naturali, o di strumenti dotati di un meccanismo più semplice rispetto a quello dei moderni corni a pistoni, facilita l'esecuzione di certi passaggi da suonare *piano*. Sarebbe dunque auspicabile, secondo De Marchi, giungere ad ottenere che le orchestre sinfoniche ed operistiche usino diversi tipi di strumenti per i vari settori del repertorio, anche perché la tecnica esecutiva di quelli antichi si è enormemente perfezionata nell'ultimo decennio, eliminando il senso di acerbità sperimentale che dominava trent'anni fa (i corni non stonano più in modo sistematico, gli archi hanno abbandonato il fastidioso effetto della "messa di voce", e così via). De Marchi si è mostrato contrario alla tendenza tipica della scuola interpretativa inglese, troppo rigida, a suo parere, nel ricercare la coincidenza tra filologia del testo e filologia del suono, e ha ricordato come i concetti di 'fondamento' e di 'capriccio' contraddistinguono la musica barocca: l'ideale sta nel contemperare l'uno e l'altro sulla base di una vigile coscienza interpretativa, rinunciando ad un'illusoria oggettività di interpretazione che neppure lo studio delle fonti, anche se assolutamente necessario, può garantire. È utile, ad esempio, sapere quanti violini aveva Mozart per eseguire le sue sinfonie; ma anche, osserviamo noi, quanti avrebbe desiderato averne per il suono che aveva in mente, visto che una volta si dichiarò entusiasta di un'esecuzione viennese della Sinfonia K. 297 con 40 violini, 10 viole, tutti i fiati raddoppiati, 10 contrabbassi, 8 violoncelli e 6 fagotti (lettera al padre dell'11 aprile 1781): un organico che qualsiasi direttore giudicherebbe, oggi, semplicemente folle, anche con un'orchestra dotata di strumenti originali.

Sul problema delle fonti critiche si è soffermato il clavicembalista Massimiliano Raschi, docente di pratica del basso continuo. Noi filtriamo le fonti attraverso una lettura che non può non essere personale, storicamente condizionata e quindi soggettiva: siamo interpreti che viviamo nel 2000 con un senso del ritmo e del suono differente da quello dei nostri predecessori. L'atteggiamento più giusto è quindi di far tesoro degli insegnamenti dei trattati per esprimersi, però, liberamente, visto che anche nelle fonti si possono trovare interpretazioni diverse e descrizioni contraddittorie dei medesimi fenomeni (basti pensare al problema, accennato sopra, della consistenza dell'organico strumentale).

La tavola rotonda ha rilevato, inoltre, le mancanze della scuola italiana dove – lo ha rivelato Giorgio Tabacco, direttore artistico dell'Accademia Montis Regalis – non s'insegna la pratica della musica antica. I conservatori sono rimasti indietro rispetto agli istituti stranieri, proprio mentre in Italia sono fioriti negli ultimi anni numerosi complessi specializzati: la formazione di dipartimenti di musica antica presso i conservatori permetterebbe di colmare una lacuna di cui si avverte sempre più la gravità.

In conclusione, dalla discussione è emersa nettissima, nei confronti della "filologia del suono", la necessità di un atteggiamento relativistico e pragmatico gui-

dato però da una salda coscienza storica e critica, che rivaluti l'atto interpretativo, troppe volte trascurato nell'esecuzione dei complessi specializzati a favore di letture asettiche e inchiodate alla lettera del testo scritto. Il moderatore ha quindi concluso, facendo proprie le osservazioni di Richard Taruskin (*The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, nel suo *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, 1995, pp. 90-154), secondo il quale l'esecuzione cosiddetta "storica" in realtà non lo è per nulla, perché una vernice di storicità viene distesa su di uno stile che è del nostro tempo; e l'uso degli strumenti antichi ha avuto successo proprio perché essi suonano nuovissimi, e non antichi.

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

«PIETOSI AFFETTI»: IL MADRIGALE SPIRITUALE NELL'ITALIA DEL CINQUE-SEICENTO
Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, 30-31 ottobre 2000

Hanno partecipato Fernando Bandini, Lorenzo Bianconi, Floriana Calitti, Paolo Cecchi, Elio Durante, Iain Fenlon, Stefano La Via, Anna Martellotti, Alessandro Martini, Stefano Patuzzi, Anne Piéjus, Katherine Powers, Adriano Prosperi, Amedeo Quondam, Giulia Raboni, Francesca Scaglione, Gabriella Zarri.

Il genere del madrigale spirituale, sino ad ora assai poco indagato dagli storici della musica, costituì il repertorio più importante di musica devozionale nell'Italia nel secondo Cinquecento; in molti dei testi musicati (spesso ad opera di compositori di grande e grandissima levatura quali Rore, Palestrina, Lasso, Monte, Croce e Monteverdi) traspaiono alcuni dei temi religiosi, dottrinali e devoti che segnarono la crisi religiosa italiana di quel periodo e la complessa e stratificata esperienza della Controriforma.

Si è voluto dare al convegno un indirizzo spiccatamente interdisciplinare, indispensabile per indagare l'intreccio tra fenomeni musicali, letterari, e storico-religiosi che costituisce l'*humus* del madrigale spirituale: da qui la presenza, accanto ai musicologi, di italianisti e di storici della crisi religiosa del Cinquecento.

Le relazioni musicologiche hanno toccato alcuni aspetti ancora poco o nulla studiati: dopo la relazione introduttiva di Paolo Cecchi sulla diffusione e la funzione del madrigale spirituale cinquecentesco e sullo stato delle ricerche, Katherine Powers e Stefano La Via hanno presentato accertamenti su alcuni primi esempi di madrigale spirituale, in particolare quelli composti da Willaert. Iain Fenlon ha tracciato un panorama del ruolo della musica nell'esercizio della devozione e della pietà nella Milano controriformistica del Borromeo (in un certo senso la culla ideologica del madrigale spirituale), mentre Francesca Scaglione ha riferito su uno degli incunaboli del genere: la raccolta devota di Giovanni Animuccia. Stefano Patuzzi ha quindi illustrato il ruolo della musica sacra su testo italiano in Italia e in particolare a Mantova durante il papato di Sisto V, e Anne Piéjus ha descritto con-

tenuto e funzioni del *Teatro armonico spirituale* di Giovan Francesco Anerio, la più importante e cospicua raccolta di madrigali devoti nel primo Seicento.

Sul versante letterario, Amedeo Quondam ha offerto una disamina delle istanze storiografiche e critiche relative alla produzione di rime religiose nell'Italia della Controriforma, mentre Floriana Calitti ha tracciato un quadro dei maggiori esiti di tale genere poetico, in un itinerario che va da Vittoria Colonna a Torquato Tasso. La lirica spirituale di Angelo Grillo, che conobbe vasta fortuna tra i madrigalisti, è stata indagata da punti di vista assai diversi, ma complementari, nelle relazioni di Elio Durante e Anna Martellotti e di Giulia Raboni, mentre Alessandro Martini ha illustrato la produzione sacra del Marino e la sua fortuna tra i compositori coevi.

Infine le relazioni di due storici della religione quali Adriano Prosperi e Gabriella Zarri hanno contribuito a delineare – nei suoi aspetti generali, o indagando fenomeni specifici e circoscritti – il più vasto contesto delle pratiche religiose e delle tensioni devozionali nella società italiana del secolo XVI.

QUARTO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

LA STORIA DELLA MUSICA:
PROSPETTIVE DEL SECOLO XXI

Bologna, palazzo Marescotti, 17-19 novembre 2000

Il convegno, indetto nell'ambito delle manifestazioni per Bologna Città Europea della Cultura nel 2000, si è svolto nelle sedute pomeridiane di venerdì e sabato 17-18 novembre. La relazione di base del convegno, stilata da Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo e Giuseppina La Face, si legge nel «Saggiatore musicale», VI, 1999, pp. 396-398. Gli Atti del convegno appariranno nel numero 1 del «Saggiatore musicale», VIII, 2001.

Nelle mattinate di sabato e domenica 18-19 novembre si sono tenute le consuete sedute dedicate alle relazioni libere e ai progetti di ricerca: gli *abstracts* sono pubblicati nella pagina web del «Saggiatore musicale», all'indirizzo <http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>.

Venerdì 17 novembre

Saluti del Direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Lorenzo Bianconi, del Presidente dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», Pier Carlo Brunelli, dell'Assessore alla Cultura della Provincia di Bologna, Marco Macciantelli, del Consigliere della Fondazione della Cassa di Risparmio in Bologna, Raffaele Poggeschi.

Prolusione: F. ALBERTO GALLO (Bologna-Ravenna), "*Historia civilis*" e "*Cultural Heritage*"

Convegno internazionale, seduta I – presidente Tilman Seebass (Innsbruck)

GARY TOMLINSON (Philadelphia), *Musicologia, antropologia, storia*

MARGARET BENT (Oxford), *Sense and Rhetoric in the Recovery of Medieval Music*

- HAROLD POWERS (Princeton), *The Western Historical Canon as Exotic Music*
 LUIGI PESTALOZZA (Milano), *Fare storia della musica fra presente e futuro: tre questioni di metodo*
 JEAN-JACQUES NATTIEZ (Montréal), *Écrire l'histoire de la musique à l'âge post-moderne: entre laxité et exigence*

Sabato 18 novembre

Relazioni libere I – presidente Gary Tomlinson

- SOTERRAÑA AGUIRRE (Valladolid), *Musica e rappresentazione durante la prima entrata trionfale di Carlo d'Asburgo in Spagna: proposta per l'interpretazione dello stile musicale*
 CARLO FIORE (Roma), *La storiografia musicale e la presenza di Josquin Desprez in cinquecento anni di bibliografia*
 MIDORI SONODA (Tōkyō), *Compositori del Cinque e Seicento e percorsi dei componimenti poetici: a proposito di diciotto madrigali di Giaches de Wert*
 DONATELLA RIGHINI (Firenze), *Giovan Battista Bartoli: la genesi del "Primo libro de' madrigali a cinque voci" e il tardo madrigale fiorentino*
 CRISTIANO VAVALÀ (Bologna), *Dalle regole del contrappunto all'ingegneria della conoscenza e ritorno*
 ANTONIO CAROCCIA (Pavia-Cremona), *La corrispondenza "salvata": lettere a Francesco Florimo*

Relazioni libere II – presidente Harold Powers

- PAOLA MECARELLI (Cremona), *L'opera francese e la riforma del melodramma a Parma nella seconda metà del Settecento: analisi e confronto dell'assetto orchestrale*
 LORENZO MATTEI (Prato), *Da capo e forma sonata nell'opera italiana dell'ultimo Settecento: il caso Paër*
 SAVERIO LAMACCHIA (Bologna), *Di un'opera senza antipasto: la "Zelmira" di Rossini*
 GIORGIO PAGANNONE (Pavia-Cremona), *Un'opera "a tre" o "a quattro"? Vicende di una partitura dimenticata: "Pia de' Tolomei" di Cammarano e Donizetti*
 MICHELA GARDA (Trento), *Tra "non ancora" e "non più": la forma come problema storiografico nella prima metà dell'Ottocento. Il caso dei fratelli Mendelssohn*
 UGO PIOVANO (Torino), *Luigi Hugues e la letteratura didattica italiana per flauto nell'Ottocento*

Convegno internazionale, seduta II – presidente Lorenzo Bianconi (Bologna)

- JUAN JOSÉ CARRERAS (Saragozza), *At the Crossroads: Music Historiography from a Spanish Perspective*
 WILHELM SEIDEL (Lipsia), *Brauchen wir einen Kanon?*
 RENATO DI BENEDETTO (Napoli), *Canone enigmatico*
 IAIN FENLON (Cambridge), *Teaching Music and Culture*
 GIANFRANCO VINAY (Parigi), *Il latticello delle mucche del Wisconsin, ovvero debolezze storiografico-musicali del pensiero "debole"*

Domenica 19 novembre

Presentazione e discussione di progetti di ricerca – presidente Tilman Seebass

GALLIANO CILIBERTI (Perugia), *Per un'altra Ars Nova: l'immaginario e il meraviglioso nella musica italiana del Trecento*

CONCETTA ASSENZA (Ancona), PAOLO CECCHI (Bologna), FEDERICA NARDACCI (Bologna), *Progetto di una bibliografia descrittiva delle raccolte collettive di musica profana e devozionale italiana pubblicate a stampa dal 1550 al 1610*

MARIAGRAZIA CARLONE (Chiavenna), *Il data base "Mus'ico" di iconografia musicale*

DANILO COSTANTINI (Como), AUSILIA MAGAUDDA (Novara), *Alcuni strumenti per la ricostruzione della vita musicale nel Regno di Napoli*

ANTONIO DE LISA (Potenza), *Il Novecento musicale degli irregolari e degli isolati*

Relazioni libere III – presidente Margaret Bent

MASSIMO RAFFA (Palermo), *Macrostruttura e microstrutture negli "Harmonica" di Claudio Tolomeo: tra tecnicismo ed 'enciclopedia'*

SANDRA MARTANI (Pavia-Cremona), *La notazione efonetica negli evangelieri greci tra XII e XIII secolo: un sistema di notazione che inizia a disgregarsi*

ANGELO RUSCONI (Bologna), *«Cumus munivit dogmate»: culto dei santi e storia religiosa nella diocesi di Como*

EMILIANO MIGLIORINI (Bologna), *Il pianto delle zitelle di Vallepietra*

NICOLA SCALDAFERRI (Bologna), *The Milman Parry Collection of Oral Tradition: nuove prospettive di studio a distanza di settant'anni*

PAOLO ZAVAGNA (Udine), *Un particolare tipo di fonte nei repertori musicali senza notazione: il documento sonoro come 'testo'*

Relazioni libere IV – presidente Gianfranco Vinay

BENEDETTO PASSANNANTI (Roma), *Tra partitura e "testo d'ascolto": rilievi sulla sintassi compositiva e discorsiva in Mozart, Bartók, Webern e Varèse*

RAFFAELE POZZI (Bologna), *Riflessioni sul "Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie" di Olivier Messiaen*

PIETRO CAVALLOTTI (Berlino), *Il concetto di 'forza' in Gilles Deleuze e Brian Ferneyhough*

GABRIELE BECHERI (Firenze), *Un dibattito musicale mancato: il postmoderno nelle riviste e nelle pubblicazioni italiane*

AUGUSTO MAZZONI (Brescia), *La musica nell'estetica fenomenologica*

LAURA ZATTRA (Padova), *Il caso C.S.C., centro di ricerca e produzione musicale: parabola o deviazione?*

UN INCONTRO DI STUDIO

in collaborazione col Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

22 novembre 2000

LA NATURA DELLA RIPRODUZIONE AUDITIVA E LE STRUTTURE COSTITUTIVE
DI UN INSEGNAMENTO DI DISCOGRAFIA E VIDEOGRAFIA MUSICALE

Hanno partecipato Antonella Bianco, Franco Fabbri, Francesco La Camera, Roberto Leydi, Luca Marconi, Tiziana Morsanuto, Elisabetta Pasquini, Anita Pescape, Antonio Serravezza, Chiara Sirk, Francesco Spampinato, Gian Luca Tarquinio; coordinatore Carlo Marinelli.

PATROCINII

Nel corso del 2000 l'Associazione «Il Saggiatore musicale» ha patrocinato il convegno internazionale "... *Fragmenta ne pereant*", promosso dal Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali, dalla Facoltà di Conservazione dei Beni culturali dell'Università degli studi di Bologna, dalla Fondazione Flaminia, dal Comune e dalla Provincia di Ravenna, sul recupero e lo studio dei frammenti di manoscritti medievali e rinascimentali (liturgico-musicali, ebraici, greci, latini e volgari) riutilizzati in legature. Il convegno si è tenuto a Ravenna il 29 e 30 maggio 2000 sotto la direzione del comitato scientifico composto da Antonio Carile, F. Alberto Gallo, Salvatore Lorusso, Ivano Dionigi, Lorenzo Baldacchini, Giacomo Baroffio, Enrico Menestò, Mauro Perani, Cesarino Ruini, Maria Dora Spadaio. Hanno partecipato F. Alberto Gallo (Bologna-Ravenna), Antonio Carile (Bologna-Ravenna), Gian Paolo Brizzi (Bologna-Ravenna), Francesco Sicilia (Direttore generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria), Carlo Federici (Istituto Centrale per la Patologia del Libro), Antonio Zappalà (Udine), Alberto Manodori (Bologna), Nicolangelo Scianca (Bologna), Simcha Emanuel (Tel Aviv), Mauro Perani (Bologna), Benjamin Richler (Jerusalem), Malachi Beit-Arié (Jerusalem), Edna Engel (Jerusalem), Avraham David (Jerusalem), Giacomo Baroffio (Pavia-Cremona), Janka Szendrei (Budapest), Gunilla Björkvall (Stockholm), Juan Carlos Asensio (Salamanca), Andrew Wathey (London), Maria Dora Spadaro (Catania), Mirella Ferrari (Milano), Gabriella Pomaro (Viterbo), Monica Longobardi (Siena), Giovanna Lazzi (Biblioteca Riccardiana).

Pubblichiamo di séguito la relazione di MAURO PERANI e CESARINO RUINI, che ha introdotto i lavori:

Negli ultimi venti anni si è assistito, nel campo dello studio dei codici medievali, ad un crescente interesse per il censimento, il recupero e la catalogazione delle decine di migliaia

di frammenti provenienti da legature, realizzate con fogli smembrati da manoscritti di vario genere. Le ricerche hanno fornito importanti risultati, che si sono concretati nella costituzione di archivi elettronici dei rinvenimenti, nella pubblicazione di cataloghi, nell'allestimento di mostre, nonché nella riproduzione digitale dei frammenti reperiti, al fine di inserirli in reti informatiche. L'incontro di studiosi provenienti da paesi e da esperienze diverse ha toccato in particolare i seguenti temi.

(1) Allargamento delle indagini a tutti i settori della scrittura e della cultura che siano stati interessati dal fenomeno dello smembramento e riciclaggio dei manoscritti. Si sono svolte relazioni su progetti di ampio respiro condotti nel campo dei codici ebraici, greci, latini, italiani e francesi, di soggetto liturgico, musicale, letterario (di ambito sacro e profano) e scientifico; dato che il lavoro maggiore è stato compiuto nel campo dei frammenti liturgico-musicali ed ebraici, per questi due settori è stato previsto maggior spazio.

(2) Rassegna delle ricerche condotte in contesti più ampi e in aree geografiche più vaste, per le quali già si possa fornire un resoconto sulle metodologie seguite, sui risultati raggiunti, sulle prospettive di futuri sviluppi della ricerca.

(3) Problematiche tecnico-scientifiche connesse alle metodologie di recupero, restauro e conservazione dei frammenti di codici membranacei e cartacei; lettura non distruttiva e restauro virtuale dei reperti e loro riproduzione digitale, possibilità di parziale ricomposizione dei manoscritti originali; verifica delle nuove potenzialità offerte dalle tecnologie informatiche.

ATTIVITÀ 2001

CINQUE CONFERENZE-LEZIONI SULL'OTTOCENTO

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

17 gennaio

FABRIZIO DELLA SETA (Pavia-Cremona), *Re Duncano va a morire: divagazioni
sulla cultura musicale di Verdi*

31 gennaio

MARCO BEGHELLI (Pesaro), *Il semiologo all'Opera*

21 febbraio

LUCA ZOPPELLI (Friburgo nello Uechtland), *Come si scrive un'opera: processo
compositivo in Bellini, Donizetti e nel primo Verdi*

21 marzo

MICHELE GIRARDI (Pavia-Cremona), *Tecniche narrative in Puccini*

4 aprile

GIORGIO PESTELLI (Torino), *Presenza del "Faust" di Goethe nella musica dell'800*

UNA GIORNATA DI STUDIO E UN CONVEGNO

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

Bologna, palazzo Marescotti, 10 marzo 2001

L'ICONOGRAFIA MUSICALE: MITO E STORIA

in collaborazione con il gruppo di lavoro sull'Iconografia musicale dell'International Council for Traditional Music.

Relazioni e interventi di Giovanni Azzaroni (Bologna), Alexandra Goulaki Voutira (Salonicco), Nicoletta Guidobaldi (Tours), Febo Guizzi (Torino), Philippe Junod (Losanna), Donatella Restani (Bologna-Ravenna), Tilman Seebass (Innsbruck); coordinatore Nico Staiti (Bologna).

Bologna, Aula absidale di S. Lucia, 19 maggio 2001
 "IL CANTO DEGLI ITALIANI" DI GOFFREDO MAMELI E MICHELE NOVARO
 sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana.

Relazioni e interventi di Maurizio Benedetti (Alessandria), Alfredo Cottignoli (Bologna-Ravenna), Fulvio Creux (Banda dell'Esercito), Michele D'Andrea (Ufficio stampa del Quirinale), Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona), Roberto Leydi (Bologna), Carlo Marinelli (IRTeM, Roma), Domenico Pantaleone (Lanciano), Ilaria Porciani (Bologna), Gianluca Tarquinio (Avezzano); coordinatore Lorenzo Bianconi (Bologna).

SETTE 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

Partecipano Margaret Bent, Stefano Campagnolo, Gianluca D'Agostino, Francesco Facchin, Gioia Filocamo, Elisabetta Pasquini, Anne Stone; coordinatore Giuliano Di Bacco.

Il seminario entra nell'ultimo anno del primo ciclo triennale (1999-2001) col duplice obiettivo di completare la formazione dei collaboratori al progetto di realizzazione di un nuovo *data base*, repertorio ed incipitario della musica profana italiana dal 1300 al 1415, nonché di proseguire nella divulgazione delle tematiche storiche e metodologiche della musicologia medievistica. Il seminario è articolato su due livelli.

Livello I. Ricalca l'attività svolta nei due anni passati, ed è rivolto a chi sia interessato ad un primo approccio con la musica del Trecento e le sue fonti manoscritte. L'attività consisterà principalmente nell'analisi guidata dei codici, nel confronto fra testimoni di una medesima composizione, più in generale nella discussione dei dati musicali e storico-musicali ricavabili dai manoscritti. Argomenti principali: forme e fonti manoscritte della musica italiana del Trecento; la "poesia per musica"; la scrittura medievale e tardomedievale (con esercitazioni di lettura); i codici musicali e le loro caratteristiche (con esercitazioni di descrizione); elementi di notazione musicale trecentesca. L'attività del seminario culminerà nella discussione della situazione degli studi sul Trecento italiano e la presentazione del progetto di ricerca collegato al seminario, al quale i frequentanti saranno invitati a partecipare con la redazione di una o più schede descrittive di composizioni da uno o più manoscritti.

Livello II. È destinato a coloro che hanno già frequentato il primo livello, e punterà ad approfondire tematiche specifiche: i manoscritti come testimonianze storiche, non solo fonti musicali; alcuni casi di studi paleografici, codicologici e repertoriali che hanno cambiato (per ora) la storia della musica del periodo; la o le notazioni musicali nel Tre-Quattrocento: teoria e pratica nelle fonti contemporanee e problemi di trascrizione ed interpretazione moderna (in collaborazione

col corso di Filologia musicale DAMS); la ricerca d'archivio: i documenti e la loro interpretazione. Per una più costruttiva partecipazione agli incontri, i frequentanti saranno invitati ad una sia pur limitata attività di lettura e ricerca individuale.

Per entrambi i livelli sono previsti sette incontri seminariali a cura di Giuliano Di Bacco (15 novembre - 9 maggio), interventi a tema di Margaret Bent (11 dicembre: sul codice Bologna Q 15 e l'Umanesimo veneto del primo Quattrocento), Francesco Facchin (28 febbraio: su temi e problemi dell'iconografia musicale medievale), Gioia Filocamo (3 aprile: sulla *longa notation* e la tradizione delle opere di Giovanni da Cascia). Sono inoltre previste visite ad una biblioteca ed un archivio per la consultazione di manoscritti e documenti originali.

Le raccolte collettive di musica vocale profana e devozionale su testo italiano pubblicate a stampa dal 1555 al 1630. Vicende storiche e redazione di un catalogo analitico dell'intero corpus

Partecipano James Chater, Stefano La Via, Marco Mangani, Angelo Pompilio, Massimo Privitera; coordinatori Concetta Assenza e Paolo Cecchi.

Nel corso dell'anno accademico 2000/01 proseguirà il seminario dedicato alle raccolte collettive di musica profana a stampa del secolo XVI, avviato nel 1999/2000. Sono previsti un ciclo di esercitazioni di catalogazione e schedatura analitica delle fonti e l'approfondimento di argomenti accennati nel primo anno: le vicende storiche delle raccolte collettive di madrigali e canzonette e le loro diverse tipologie e funzioni; le tecniche tipografiche impiegate nell'editoria musicale; i problemi legati alla trascrizione dei testi poetici intonati; il rapporto tra le raccolte collettive musicali e le antologie poetiche coeve. Sono previsti anche ascolti guidati per familiarizzare i partecipanti con i generi della canzonetta e del madrigale. Il seminario è aperto agli studenti del corso di Storia della musica (e su richiesta ad altri interessati); la durata complessiva è triennale.

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 sulla musica del Novecento, attraverso la presentazione di ricerche in corso. Il seminario, che prevede la partecipazione attiva degli studenti, si articola nei seguenti incontri:

6 marzo 2001

FRANCESCO CESARI (Venezia), *Il problema delle relazioni motiviche nelle opere di Giacomo Puccini*

13 marzo 2001

GIORGIO RIMONDI (Ferrara), *Il jazz come modello: la recezione della musica afro-americana fra critica e mitopoiesi* (con la partecipazione di Giampiero Cane)

20 marzo 2001

GIULIANO SCABIA (Bologna), *Dal "Diario italiano" a "La fabbrica illuminata" di Luigi Nono: storia di una collaborazione* (con la partecipazione di Raffaele Pozzi)

3 aprile 2001

EMANUELE FERRARI (Milano), *Idee per una rilettura della "Poetica della musica" di Igor' Stravinskij*

10 aprile 2001

GIORDANO FERRARI (Parigi), *Andare oltre l'avanguardia: analisi della riflessione teorica e compositiva di Armando Gentilucci alla fine degli anni '70*

Gli studenti, per la parte pratica del seminario, si eserciteranno nel lavoro di ricerca sul Novecento contribuendo alla banca dati della musica italiana del Novecento, iniziativa promossa dall'Istituto di Studi musicali "Goffredo Petrassi" di Latina.

La mitologia e la letteratura greca come fonte di opere musicali

Coordinatrice Ilde Illuminati.

Traendo spunto da opere musicali, il seminario ne tratterà i precedenti letterari, con particolare riguardo alla letteratura greca e latina e al mito. In particolare, verranno presi in considerazione: *Oedipus rex* di Stravinskij, il mito di Edipo nella letteratura, *Edipo re* di Sofocle, il teatro greco (origine, drammaturgia); *Orfeo ed Euridice* di Gluck, il mito di Orfeo nella letteratura, le *Georgiche* di Virgilio, le *Metamorfosi* di Ovidio; *Médée* di Cherubini, il mito di Medea nella letteratura, Euripide, il coro tragico e la monodia, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio.

Musica come disperazione: il problema dell'inquinamento musicale

Coordinatrice Carla Cuomo.

Il seminario, quadriennale (2000-2004), svilupperà i temi enunciati nella giornata di studio svolta il 3 marzo 1998 nel Dipartimento di Musica e Spettacolo, e affronterà il problema dell'abuso di musica, con le relative implicazioni fisiologiche, psicologiche, giuridiche e sociali. Nel corso del quadriennio interverranno studiosi di antropologia, psicologia, psichiatria, diritto, comunicazioni di massa, fisica e ingegneria. Nel presente anno accademico, l'argomento sarà affrontato precipuamente dal punto di vista giuridico. Esso sarà articolato in quattro parti: due lezioni di carattere musicologico (*La musica inquina?*), sei lezioni di dottrina giuridica (*La tutela pubblica contro gli inquinamenti*), un'altra lezione musicologica (*Ecologia sonora*), quattro lezioni dedicate all'esame di aspetti e casi giuridici specifici (*Che cosa dice la giurisprudenza*). La parte giuridica è organizzata dalla prof. Marcella Gola, con la collaborazione del prof. Gianluca Gardini.

Parte prima: *La musica inquina?*

18 gennaio 2001

CARLA CUOMO, *Inquinamento musicale ed ecologia sonora: tra suono, rumore e silenzio* (I)

25 gennaio 2001

TULLIA MAGRINI, *Kenge rispose: «Sto danzando con la foresta, sto danzando con la luna». Il punto di vista dell'antropologo*

Parte seconda: *La tutela pubblica contro gli inquinamenti*

1° febbraio 2001

MARCELLA GOLA, *Introduzione al Diritto pubblico*

8 febbraio 2001

GIANLUCA GARDINI, *Attività e funzione della Pubblica Amministrazione*

15 febbraio 2001

MARCELLA GOLA, *Principii e regole della tutela ambientale: l'organizzazione*

22 febbraio 2001

MARCELLA GOLA, *Principii e regole della tutela ambientale: la tipologia degli interventi*

6 marzo 2001

GIANLUCA GARDINI, *Profili pubblicistici dell'inquinamento acustico: il quadro normativo*

13 marzo 2001

GIANLUCA GARDINI, *Profili pubblicistici dell'inquinamento acustico: le forme di tutela*

Parte terza: *Ecologia sonora*

20 marzo 2001

CARLA CUOMO, *Inquinamento musicale ed ecologia sonora: tra suono, rumore e silenzio (II)*

Parte quarta: *Che cosa dice la giurisprudenza*

29 marzo 2001

GIOVANNI FACCI, *Inquinamento musicale: tutela risarcitoria e danno esistenziale*

5 aprile 2001

PAOLO MOLINARI, *La città e il rumore: la zonizzazione acustica*

26 aprile 2001

PAOLA PIZZI, *La tutela civile nei confronti delle immissioni sonore*

3 maggio 2001

MICHELE CAIANIELLO, *Inquinamento musicale e sistema penale: profili sostanziali, processuali e sanzionatori*

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

Partecipano Paolo Cecchi, Chiara Salvadori, Pietro Biancardi; coordinatore Paolo Somigli.

Il seminario, quadriennale (2000-2004), mira a fornire una coscienza critica su produzione, caratteri, funzioni e implicazioni socioeconomiche della musica di consumo nella società di massa. Nel primo anno si tratteranno i seguenti argomenti: definizione di 'musica di consumo', sue modalità di diffusione e fruizione, rapporto coi *mass media*, rapporto fra musica di consumo e società di massa.

- 6 dicembre 2000: introduzione generale
 19 gennaio 2001: musica di consumo: definizione, modalità di diffusione e fruizione
 2 febbraio 2001: il concerto e il festival *rock*
 23 febbraio 2001: musica di consumo e società di massa: questioni generali
 9 marzo 2001: musica di consumo e *mass media*
 23 marzo 2001: massa e massificazione
 30 marzo 2001: alienazione
 6 aprile 2001: presente e contemporaneità
 27 aprile 2001: conclusioni I
 11 maggio 2001: conclusioni II

Editing di testi scientifici in musicologia

Coordinatrice Elisabetta Pasquini.

Il seminario viene incontro all'esigenza manifestata dagli studenti in seno alla Commissione didattica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna.

LA MUSICA NELLA STORIA E NELLA CULTURA

CORSO DI ALTA FORMAZIONE

PER INSEGNANTI DELLA SCUOLA SECONDARIA SUPERIORE

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

3 aprile 2001

NICO STAITI (Bologna), *Le metamorfosi di santa Cecilia: immagine e musica*

6 aprile 2001

PIERO MIOLI (Bologna), *Presenze musicali nella "Commedia" di Dante*

19 aprile 2001

GIULIANO DI BACCO (Bologna-Ravenna), *«Cosa sottile in canto poco muta»:
 il Petrarca e la poesia per musica*

8 maggio 2001

ROBERTO CHIESI (Bologna), *Voci, rumori e contaminazioni musicali nel cinema
 di Pasolini e Godard*

11 maggio 2001

DARIO OLIVERI (Palermo), *Le "offerte musicali" di J. S. Bach*

15 maggio 2001

PAOLO SOMIGLI (Roma), *Musica di consumo e società di massa*

18 maggio 2001

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI (Bologna), *La "Winterreise" di Franz Schubert*

22 maggio 2001

BENEDETTO PASSANNANTI (Roma), *Episteme o doxa? Sul nesso pedagogia generale / educazione musicale*

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

QUINTO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Bologna, palazzo Marchesini, 9 giugno 2001

CLAUDIO BACCIAGALUPPI (Pavia-Cremona), *Sui "Messaggi della defunta R. V. Trusova" di György Kurtág*

I *Messaggi della defunta R. V. Trusova* op. 17 sono tra le opere meglio conosciute di György Kurtág. La relazione, che si è concentrata sulla loro genesi e su alcuni aspetti dell'intertestualità realizzata nella versione definitiva e negli schizzi, intende contribuire alla comprensione di alcuni procedimenti ricorrenti nell'opera di Kurtág in generale. La lunga gestazione dell'op. 17 (1976-1980) ha comportato varie tappe di revisione, con diverse nuove versioni dei singoli brani e ripetuti ritocchi alla pianificazione macrotestuale del ciclo. Il processo compositivo si attua in uno spazio di tensione tra la presenza, determinante, del testo poetico e un desiderio di rigore stilistico e tecnico. Fra i vari tipi di intertestualità vi è quello che la teoria letteraria denomina 'arte allusiva': decodificata localmente l'allusione, il testo di riferimento è attivato nella sua intrezza rispetto al testo di partenza, e ne arricchisce il significato. Si possono distinguere i rimandi intertestuali che prevedono la partecipazione consapevole del lettore-ascoltatore da quelli rilevabili in un dato stadio della composizione, ma non però destinati a un'attualizzazione palese nel dettato definitivo.

CARLO BENZI (Trento), *Narratività e presenza gestuale nella musica strumentale italiana degli anni '60 e '70*

Si può assumere la retorica come strumento d'indagine e di comprensione della musica nella seconda metà del Novecento? L'esperienza teorico-compositiva dell'età barocca aveva formalizzato l'impiego di tecniche retorico-letterarie per formulare brani musicali ad un tempo ben organizzati ed affettivamente efficaci. Alla fine del secolo XX, in un contesto estetico-culturale completamente diverso, la riproposizione di tale paradigma sembrerebbe immotivata. Nonostante le difficoltà, non pare però ozioso il tentativo di estendere all'ambito sonoro la riflessione teorico-letteraria contemporanea, quale quella proposta dagli studiosi della *Nouvelle rhétorique*; questi ultimi dichiarano infatti apertamente di voler progettare una teoria generale applicabile ai diversi linguaggi artistici, e col termine 'retorica' designano l'insieme delle tecniche logiche che permettono di organizzare un'opera in modo chiaro ed efficace. Prendendo in considerazione brani del repertorio strumentale italiano degli anni '60 e '70, caratterizzati da un forte interesse per l'orga-

nizzazione diacronica degli eventi sonori, si può adottare la retorica come strumento di decodifica delle strategie messe in atto nella gestione della forma musicale e al tempo stesso del pensiero che l'ha generata. Se attraverso la forma l'ascoltatore riesce a comprendere la ricerca conoscitiva sottesa al brano, si rende possibile anche nella musica contemporanea quella comunicazione che vede compositore e fruitore condividere lo stesso orizzonte concettuale e culturale e che si pone, a livello simbolico-sociale, come espressione di un'azione comunicativa di più vasta portata.

GIANLUCA D'AGOSTINO (Roma "La Sapienza"), *Scrittura per i teorici vs scrittura per i cantori: Tinctoris, Gaffurio e il repertorio del secondo Quattrocento*

La questione del confronto teorico tra Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511) e Franchino Gaffurio (1451-1522) non è stata trascurata dagli studiosi; nondimeno, appare bisognosa di indagini supplementari. In particolare, la relazione ha riconsiderato sia il contesto del loro incontro diretto (la Napoli aragonese) sia l'entità dei contatti come emerge dai rispettivi scritti, nonché verificato le indicazioni dei due teorici sulla scorta del repertorio polifonico coevo. Del confronto beneficiò soprattutto il più giovane Gaffurio, recependo l'alto magistero di Tinctoris nel campo delle proporzioni e della notazione mensurale e sviluppandone i punti nodali in alcuni trattati che rappresentano versioni preliminari dei libri della *Practica musicae* (Milano, 1496). In tal modo Gaffurio, sul finire del Quattrocento, prese parte a una piccola *querelle* tra musicisti "teorici" e "pratici" ed alimentò un dibattito che nel nord d'Italia avrebbe avuto un'eco fino alla metà del secolo successivo (Spataro, ecc.). Anche a Napoli, d'altro canto, la permanenza di Tinctoris aveva nel frattempo generato una filiazione locale di teorici e musicisti "partigiani": sulla sua vera natura ci sarebbe ancora da indagare.

RAFFAELE MELLACE (Bologna), *Lo specchio d'Achille: l'Italia del Rinascimento e la classicità operistica*

Nel Sei-Settecento le scene operistiche di tutt'Europa si popolarono di soggetti classici, attinti alla mitologia e alla storia greco-romana: drammaturghi di primo piano come il Metastasio vi ebbero ricorso per la quasi totalità della loro produzione. In realtà, l'intento non era certo di riesumare né la mentalità né i costumi delle antiche civiltà del Mediterraneo. Ciò che veniva rappresentato rispecchiava piuttosto la cultura italiana del tardo Rinascimento, com'era stata interpretata dalla letteratura di quella stagione, dal Tasso alla pastorale: un'epoca che sotto molti punti di vista aveva percorso problemi e valori propri delle corti europee dei due secoli successivi, proponendo, in particolare, un'indagine non banale sulla prepotenza delle passioni e sul loro controllo virtuoso. I soggetti classici che calcarono le scene operistiche rispecchiano dunque, accuratamente celate dietro i personaggi di Roma o della Grecia antica, le angosce e le speranze di una diversa cultura, tesa tra l'edonismo rinascimentale e i valori della Controriforma: cultura che, a sua volta, aveva guardato alla classicità come al proprio modello.

BENEDETTO PASSANNANTI (Roma "La Sapienza"), *L'edizione di "Improvvisazione n. 1" di Bruno Maderna*

Il lavoro d'edizione intorno alla partitura di *Improvvisazione n. 1* per orchestra di Bruno Maderna (1952) configura sul piano critico-testuale un caso di autorità multipla o, meglio, di cooperazione autoriale. L'opera è trasmessa da un manoscritto autografo di Maderna, composto da fogli di diverso formato, conservato nella Fondazione Paul Sacher di Basilea. Dell'opera esistono anche le parti strumentali staccate (Archivio Maderna del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna), redatte da Luigi Nono ed utilizzate per la prima esecuzione avvenuta nel 1952 ad Amburgo sotto la direzione di Maderna, nel ciclo di concerti intitolato "Das Neue Werk". Di tale esecuzione esiste una registrazione su nastro, lasciata da Maderna al Musikinstitut di Darmstadt per documentazione. L'autografo maderniano riporta tracce evidenti del lavoro compositivo (cancellature, annotazioni); l'opera è però completa nello stadio d'elaborazione consegnato alla notazione musicale. Le parti strumentali redatte da Nono per la prima esecuzione risultano accurate nella stesura e nel segno grafico, ma il raffronto con la partitura di Maderna evidenzia non poche varianti di lettura degli accidentali (segni d'articolazione, interpunzione del testo musicale), soprattutto per quanto concerne le indicazioni dinamiche ed espressive. Se la lezione degli accidentali fissata da Nono nelle parti strumentali destinate agli esecutori sia da considerare spuria rispetto al testo consegnato alla partitura da Maderna, è questione aperta. Nel concertare e dirigere l'opera, Maderna dovette di fatto autorizzare la lettura che ne aveva dato Nono, trasmessa in forma notata ai singoli esecutori. Sotto tale profilo, la registrazione della prima esecuzione diretta da Maderna prospetta all'ascolto la possibilità che se ne tenga conto nel lavoro di collazione e d'edizione. Nel discutere le varie implicazioni, occorre operare le necessarie scelte sul piano dei criteri e della tecnica editoriali. Nondimeno, l'analisi dell'uso degli accidentali nelle opere di Maderna e Nono composte negli stessi anni evidenzia aspetti poco o nulla indagati nella storia della ricezione e dell'ascolto della musica seriale in Italia negli anni '50 e nei decenni successivi.

MARCO RUSSO (Trento), *Concezioni dello spazio musicale e compositivo nella nuova musica italiana: i casi di Fedele, Guarnieri, Pasquotti e Perezani*

L'avvento della tecnologia, la diffusione dell'informatica, e soprattutto le conseguenze derivanti dall'impiego dei mezzi di trasmissione del suono, e quindi dell'acustica, hanno avuto l'effetto di svelare un nuovo parametro sonoro: lo spazio. I caratteri spaziali della musica sono stati marginalmente sfruttati nel corso dell'intera storia della musica – basti ricordare la scuola polifonica veneziana, le tre orchestre del *Don Giovanni*, il *Requiem* di Berlioz –, eppure solo di recente, a partire dagli anni '50, essi sono venuti a svolgere un ruolo di rilievo nella prassi compositiva e, di conseguenza, nella riflessione estetica e nell'indagine musicologica. L'intervento ha analizzato le differenti concezioni spaziali nella produzione di quattro compositori italiani contemporanei: si è indagata sia l'influenza "fisica" dello spazio, adottato come parametro esecutivo compositivamente controllato, sia la funzione che esso assume in chiave espressiva e poetica nell'elaborazione linguistica specifica di ciascun autore.

CRISTIANO VAVALÀ (Bologna), *Capre, cavoli e contrappunti: strategie computazionali di ricerca applicate a problemi di sintassi musicale*

L'antico problema della capra e dei cavoli (Alcuino, *Propositiones ad acuendos juvenes*) viene spesso citato nella moderna letteratura sull'Intelligenza Artificiale come esempio tipico di una situazione che può essere affrontata e risolta in modo automatico sulla base di una precisa analisi formale e di un rigoroso processo di astrazione. Più che offrire soluzioni a un problema contingente, tali discussioni puntano proprio alla ricerca della soluzione in sé (il problema del risolvere i problemi), quindi all'elaborazione di criteri analitici e strategie euristiche valide per intere classi di problemi. Beninteso, non tutte le situazioni problematiche della vita reale si prestano a una classificazione senza sbavature e tantomeno a una lucida rappresentazione nei termini di un linguaggio formale come il PROLOG o il LISP. L'intervento verte appunto sulla possibilità di applicare queste riflessioni ad un nucleo storicamente circoscritto di problemi di composizione musicale.

PRESENTAZIONE DEL CD ROM CARTACANTA

LA MUSICA NELLE COLLEZIONI BOLOGNESI

realizzato dal Consorzio Artificio, dal «Saggiatore musicale»
e dal Dipartimento di Musica e Spettacolo
nell'ambito delle iniziative per Bologna Città Europea della Cultura nel 2000

Bologna, palazzo Marescotti, 13 giugno 2001

Intervengono Paolo Bonaretti (Consorzio Artificio, Bologna), Pier Carlo Brunelli (Associazione culturale «Il Saggiatore musicale»), Lorenzo Bianconi (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna), Marina Deserti (Assessorato alla Cultura, Comune di Bologna). Il CD ROM *CartaCanta* è stato illustrato dai curatori Mario Armellini (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna) e Gianmario Merizzi (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna).

Riproduciamo qui la presentazione del CD ROM *CartaCanta* stilata da LORENZO BIANCONI e ANGELO POMPILIO:

(1) *CartaCanta* è un prototipo multimediale sperimentale, creato per valorizzare il patrimonio musicale delle collezioni pubbliche bolognesi. Il Consorzio Artificio, il «Saggiatore musicale» e il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna lo hanno concepito e realizzato nel quadro delle manifestazioni di Bologna Città europea della Cultura nel 2000. Esso è un frutto del fervore ideativo che il progetto dell'Amministrazione comunale di costituire un Museo della Musica in palazzo Aldini Sanguineti (Strada Maggiore 34) ha suscitato fin dal 1997.

Negli oggetti presentati e trattati – libri di musica e sulla musica, ritratti di musicisti, strumenti musicali – *CartaCanta* rispecchia i tre nuclei principali di beni musicali posseduti dal Comune di Bologna: su di essi si fonda il futuro del Museo della Musica.

La biblioteca musicale dell'odierno Civico Museo Bibliografico Musicale

(piazza Rossini 2), che deriva dalla biblioteca privata dell'erudito settecentesco Giovan Battista Martini O.F.M.Conv., è un complesso unico al mondo. Possiede qualche decina di migliaia di manoscritti ed edizioni di musiche e di trattati, dal secolo X al XX: tra questi, cimeli d'inestimabile valore, come l'unico esemplare superstite del primo libro di musica stampato (l'*Odhecaton A* di Ottaviano Petrucci, Venezia 1501) e la partitura della prima opera in musica (l'*Euridice* di Jacopo Peri, Firenze 1601), qui integralmente riprodotti.

La quadreria, esposta nel Civico Museo Bibliografico Musicale e nelle sale del Conservatorio di Musica "G. B. Martini" cui esso è aggregato, comprende più di trecento ritratti di musicisti. Avviata da padre Martini nella seconda metà del Settecento, è poi stata arricchita dai suoi continuatori: vi figurano, tra tanti altri, capolavori pittorici di Corrado Giaquinto (il ritratto del Farinelli), di Thomas Gainsborough (Giovanni Cristiano Bach) e Joshua Reynolds (Charles Burney).

La collezione di strumenti musicali del Museo Civico Medievale (via Manzoni 4) conserva 141 strumenti musicali europei, dal secolo XV al XX. Vi fanno spicco rarità come l'archicembalo triarmonico di Vito Trasuntino (Venezia 1606) e l'"armonia di flauti" di Manfredo Settala (metà Seicento).

(2) La musica è un'arte immateriale, ha la consistenza – intensa ed effimera – del suono che si accende, vibra, e poi si spegne. Nondimeno, essa abbisogna di tanti diversi supporti concreti: trattati per apprendere, strumenti per eseguirla, libri e partiture per annotarla e conservarla. Come ogni attività umana, lascia diverse tracce oggettive: carteggi, contabilità, raffigurazioni pittoriche e grafiche, ma anche registrazioni sonore, recensioni, resoconti, libretti d'opera, costumi, bozzetti, attrezzature varie.

La tecnologia digitale offre la possibilità, inedita, di riprodurre su un solo mezzo la realtà della musica sia nella sua veste sonora, sia attraverso le immagini dei suoi supporti. In questo senso, la multimedialità è intrinsecamente congeniale alle multiformi testimonianze lasciate dalla musica del passato.

Ma c'è di più. Il montaggio ipertestuale ricrea sotto i nostri occhi la trama delle relazioni e dei rimandi che intercorrono tra intenti, eventi, documenti: è, questa trama, la sostanza stessa della storia della musica. Lo sapeva già padre Martini, quando concepì l'idea di raccogliere i più disparati documenti, finalizzati alla stesura di una monumentale *Storia della musica*. Oggi, questo lascito della sua grande idea, unito alle risorse del multimediale, ci consente di aprire, plasticamente, squarci suggestivi sul senso storico di singole opere e cimeli, e sul loro orizzonte culturale: e ciò non solo per gli eruditi frequentatori di una biblioteca specializzata, bensì davanti agli occhi anche di chi – studioso, studente, dilettante – sta altrove e non può consultare dal vivo questi documenti.

Il multimediale, in altre parole, può creare una più stretta e profonda simbiosi tra il mandato del bibliotecario e quello dello storico: da un lato, occorre conservare, gestire, rendere fruibile il patrimonio storico e artistico; dall'altro, giova ravvivare il senso autentico delle opere d'arte, ricostruirne il contesto intellettuale e materiale, ripercorrerne i significati attraverso i mutamenti determinati dalla trasmissione e dalla tradizione, coglierne la rinnovata fragranza e la persistente fragranza nell'esperienza estetica della musica suonata e cantata.

(3) Per documentare l'importanza e la bellezza dei beni musicali del Comune di Bologna, *CartaCanta* ha selezionato un campione delle principali tipologie di

oggetti posseduti dal Civico Museo Bibliografico Musicale e dal Museo Civico Medievale, anche in base al loro valore storico-culturale. Per quanto concerne il patrimonio librario, immenso, l'interesse si è concentrato principalmente sulla cultura musicale del secolo XVI e dei primi anni del XVII, di gran lunga il periodo meglio rappresentato nella biblioteca di padre Martini, grazie a tante edizioni cinquecentesche e seicentesche uniche al mondo. Per contiguità, lo stesso periodo storico è stato in larga parte privilegiato per la collezione degli strumenti, mentre la galleria dei ritratti, sorta nel Settecento, insiste necessariamente su secoli più vicini a noi.

La materia di *CartaCanta* è organizzata secondo due diversi criteri, ed è distribuita in tre sezioni, per un totale di quattordici "capitoli".

La sezione delle *Collezioni*, articolata in cinque capitoli, riflette la triplice natura delle collezioni bolognesi. Viene dapprima tratteggiata la personalità intellettuale di padre G. B. Martini, l'iniziatore di questo patrimonio. Si illustra poi la storia e struttura della collezione libraria, seguita da una selezione rappresentativa della galleria dei ritratti e della raccolta di strumenti musicali. La biblioteca digitale, infine, presenta e commenta una decina di testi artistici e teorici insigni posseduti dal Civico Museo Bibliografico Musicale, integralmente riprodotti, nonché la partitura e l'ascolto di una dozzina abbondante di composizioni musicali.

La sezione dei *Percorsi*, anch'essa articolata in cinque capitoli, riorganizza la materia secondo filoni tematici. Nel primo, vengono illustrati – anche con esempi sonori commentati – i luoghi della musica (la Chiesa, la Corte, il Teatro, il Convento, l'Accademia). Nel secondo, si ripercorre la vicenda di un madrigale del '500, «Vestiva i colli» del Palestrina, attraverso le sue caleidoscopiche metamorfosi. Nei seguenti, si tracciano tre profili documentati: la musica speculativa, ossia la teoria musicale; la storia dei libri per musica, ossia la storia dell'editoria musicale, delle tecniche produttive e delle forme stesse dell'«oggetto libro»; le forme della musica da vedere oltre che da leggere, ossia l'iconografia dei documenti musicali.

La sezione degli *Indici*, quadripartita, offre una cronologia e una geografia dei documenti inclusi, un glossario dei termini citati e succinte biografie dei personaggi menzionati in *CartaCanta*. Insieme con la rete dei tanti *link* che collegano le diverse 'schermate' del CD ROM, gli indici consentono al 'navigatore' – anche a quello meno esperto di storia e teoria della musica – di cabotare con frutto e costruito lungo le floride coste della musica del passato.

SEMINARI INTERNAZIONALI ESTIVI «JACOPO DA BOLOGNA»

LA POLIFONIA D'ARTE NELLA STORIA E NELLA CULTURA
DEL TARDO MEDIOEVO ITALIANO

in collaborazione con Villa I Tatti – The Harvard University Center
for Italian Renaissance Studies, i Dipartimenti di Musica e Spettacolo e di
Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali dell'Università di Bologna,
il Comune di Dozza (Bologna) e la Libreria Musicale Italiana (Lucca)

Comitato promotore: Margaret Bent, Giuliano Di Bacco (direttore),
Francesco Facchin, John Nádas, Cesarino Ruini, Anne Stone

Dozza (Bologna), Rocca Sforzesca, 10-14 luglio 2001

INTORNO AL CODICE MODENA α .M.5.24 [α] (*ModA*): MUSICA E CULTURA
FRANCO-ITALIANA NEL PRIMO '400

Coordinato da Anne Stone, e con la partecipazione di Margaret Bent, Giuliano Di Bacco, Francesco Facchin, Andrea Gamberini, Pedro Memelsdorff, John Nádas e Federica Toniolo.

Un seminario residenziale su un importante codice, il suo repertorio, il suo contesto storico-culturale, in vista della pubblicazione di uno studio (con riproduzione fotografica) a cura di Anne Stone. L'occasione per uno scambio di idee ed esperienze fra generazioni di studiosi del tardo Medioevo italiano. Il programma, in via di completamento, comporta la presenza di esperti di storia, arte e letteratura del periodo. Sono disponibili alcune borse di studio.

UN SEMINARIO ESTIVO SUL TEATRO D'OPERA BAROCCO
"LA CATENA D'ADONE" DI DOMENICO MAZZOCCHI (1626)
PRASSI ESECUTIVA E MESSINSCENA

in collaborazione con l'Associazione Clavicembalistica Bolognese
e il Comune di San Lazzaro di Savena (Bologna)

San Lazzaro di Savena (Bologna), Villa Cicogna, 20-21 luglio 2001

Coordinato da Serenella Isidori, relatore e voce recitante, e Gino Nappo, relatore e clavicembalo, con la partecipazione di Maria Chiara Pavone, soprano.

QUINTO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA
DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, palazzo Marescotti, 23-25 novembre 2001

Nei giorni di venerdì 23, sabato 24 e domenica 25 novembre 2001, nel Salone Marescotti e nella Sala di Dioniso fanciullo del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (via Barberia 4), si terrà il quinto Colloquio di musicologia indetto dall'Associazione «Il Saggiatore musicale». Scopo del colloquio è di incentivare la discussione e di stimolare la riflessione collegiale su alcuni temi di grande interesse della musicologia odierna, non senza riprendere argomenti e spunti critici offerti dalla rivista «Il Saggiatore musicale».

Il colloquio si articolerà in due tavole rotonde e alcune sedute dedicate a relazioni libere e progetti di ricerca. Le due tavole rotonde verteranno sui seguenti temi:

(1) Musica e sessualità (cfr. in particolare gli interventi di Marco Beghelli, Davide Daolmi ed Emanuele Senici, «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 123-178);

(2) La musicologia nell'Università riformata: ricerca e didattica.

Le sedute libere saranno dedicate a relazioni su temi svariati (15 minuti di du-

rata, ossia cinque cartelle dattiloscritte di 30 righe a 60 battute, circa 1500 parole). Entro il 15 giugno 2001 gli interessati inoltreranno le loro proposte (con un *abstract* di 30 righe) al comitato scientifico, che le selezionerà entro il 15 luglio 2001. Nel selezionare le proposte, si riserverà un certo spazio all'illustrazione di progetti e programmi di ricerca già in corso, individuali e collettivi, nonché alla discussione di argomenti recentemente trattati nella rivista «Il Saggiatore musicale» (commenti, glosse, repliche ad articoli, interventi e recensioni). Gli *abstracts* verranno pubblicati nel sito web del «Saggiatore musicale».

Il comitato scientifico del Colloquio è formato da Lorenzo Bianconi, Cristina Cano, Francesco Degrada, F. Alberto Gallo, Adriana Guarnieri e Roberto Leydi.

La partecipazione al Colloquio è gratuita per gli studenti dell'Università di Bologna, per i soci 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, tutte munite di nominativo e recapiti): V° Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale, Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna (tel. 051 2092000 o 2092021; fax 2092001 o 2092017; e-mail saggmus@muspe.unibo.it).