



XXIX CONVEGNO ANNUALE DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

Cremona, 21-23 ottobre 2022

Palazzo Raimondi

Abstract book

Lucía Magán Abollo

Teresa de Robles: una graciosa, autora de comedias e dea marina nel teatro musicale spagnolo di inizio Settecento.

La *hija de la comedia* Teresa de Robles nacque a Toledo intorno al 1650. Discendente di una lunga tradizione familiare dedicata al teatro, questa attrice si specializzò – forse come eredità di suo nonno, il *gracioso* Antonio de Escamilla – nella categoria di 3.^a dama o *graciosa* della compagnia teatrale, eccellendo nell'interpretazione di ruoli comici, travestita da uomo, come il *alcalde burlesco* delle *mojigangas* drammatiche. Oltre a far ridere il pubblico, questa attrice spiccò anche nella interpretazione di personaggi seri cantati, “dando voce” a ruoli protagonisti come Hércules nella zarzuela *Quinto elemento es amor* (1701) o alla dea marina Galatea nella opera dedicata al re Felipe V, *Acis y Galatea* (1708). Ma l'attività teatrale di questa commediante non si limitò semplicemente a sviluppare la sua carriera come attrice-cantante, bensì a ricoprire anche la carica di *autora de comedias* (capocomico) durante tre stagioni teatrali consecutive a Madrid, un lavoro generalmente destinato agli attori uomini. L'obiettivo di questa proposta è, innanzitutto, recuperare e presentare la biografia di Teresa de Robles, una delle attrici più note nel teatro musicale spagnolo dell'inizio del Settecento; e, in secondo luogo, analizzare il suo percorso artistico ponendo l'accento sia sulle tipologie di personaggi da lei interpretati, che come direttrice di compagnia teatrale. Inoltre, saranno analizzate le rappresentazioni di genere così come i componenti sociali e musicali legati alla tipologia teatrale della *mujer vestida de hombre*, che suscitò senza dubbio l'interesse – in senso positivo e negativo– del pubblico che partecipò alle rappresentazioni teatrali dell'epoca.

Lucía Magán Abollo è dottoranda presso il Dipartimento di Didattica dell'Espressione Musicale, Plastica e Corporea dell'Università di Salamanca, dove svolge attualmente il progetto di ricerca “Las actrices-cantantes españolas en el teatro de Madrid (1700-1759)”. Si è laureata in Storia e Scienze della Musica e si è specializzata in Música Hispana nel medesimo ateneo. Precedentemente, si è diplomata in Pianoforte e Canto al Conservatorio Professionale di Salamanca, finendo quest'ultima specializzazione con la professoressa María Ángeles Triana Pascual nell'anno accademico 2018/2019. I suoi studi e interessi si svolgono prevalentemente nel campo della storia della drammaturgia musicale del Settecento spagnola e nelle relazioni di genere esistenti tra donna e personaggio sul palcoscenico nelle *zarzuelas*, *entremeses*, *mojigangas* e altre forme di teatro musicale rappresentate a Madrid.

Nicoletta Andreuccetti

Tra formalizzazione e imprevedibilità: i modelli fisici nella poetica del 'side effect' di Mauro Lanza

Le ricerche sulla sintesi del suono per mezzo di modelli fisici si sono particolarmente sviluppate negli ultimi cinquanta anni, producendo un vasto assortimento di algoritmi e di implementazioni in grado di offrire ai musicisti una liuteria digitale in continua innovazione e ridefinizione, che ha avviato la sperimentazione di nuovi assetti performativi, i quali hanno contribuito a spostare l'asse della ricerca artistica in ambito elettroacustico dal suono alla esplorazione compositiva degli strumenti/oggetti virtuali e delle gestualità, fino ad arrivare alla elaborazione di un vero e proprio *physical thinking* fondato su concetti fisici, quali energia, onde, movimento, forza, etc. Le articolazioni sonore del mondo virtuale, che si incontrano con quelle del mondo reale, non costituiscono, pertanto, una alterità contrastiva, ma danno vita ad un incontro per mezzo del quale arte e tecnica, ibridandosi, producono nuove acquisizioni in termini di ‘allargamento’ e ‘amplificazione’ del linguaggio musicale. Il presente contributo intende illuminare la dialettica strumento/gesto virtuale-processo compositivo, mettendo in luce quanto la ‘strumentalità’ entri nella sfera dell'ideazione e dell'articolazione linguistica con diversi gradi di allontanamento dal reale, fino alla totale astrazione. In particolare, verrà presa in esame la produzione di Mauro Lanza, la quale, a partire dai primi anni del 2000 fino ad oggi, ha sviluppato le potenzialità dei modelli fisici, collegandoli, idealmente, alle limitazioni e alle fragilità insite nella particolare categoria di strumenti/giocattolo e di altri oggetti improbabili della quotidianità da lui utilizzati. Si tratterà, dunque, di indagare criticamente delle soluzioni linguistiche, sostanzialmente inesplorate, che delimitano, attraverso una serie di vincoli di formalizzazione, ciò che la modellizzazione fisica custodisce *in nuce*,

provocandone l'imperfezione e la marginalità. Tali vincoli, derivanti dagli algoritmi della modellizzazione fisica governati dai principi della linguistica generativa, costituiscono gli strumenti di un linguaggio che, esorbitando dai mezzi tradizionali di costruzione musicale e dalle stesse leggi della fisica, si apre all'inatteso, a quell'inatteso esplorato anche mediante l'uso di strumenti costitutivamente 'parassitari' per sonorità, fattura e qualità

Nicoletta Andreuccetti ha studiato pianoforte, didattica della musica, composizione e musica elettronica. Attualmente, sta completando il dottorato di ricerca in musicologia all'Università di Tours, in co-tutela con l'Università di Pavia, dedicato alla ricaduta della sintesi per modelli fisici sulle pratiche compositive e sui linguaggi della musica contemporanea. Muovendo dalle suggestioni provenienti da diversi ambiti disciplinari, la sua ricerca compositiva si focalizza sull'esplorazione della dimensione espressiva della musica, esplorata attraverso l'interazione linguistica dei mondi acustico, elettronico e multimediale. La sua musica, premiata in diversi concorsi internazionali, è stata eseguita in Europa, Stati Uniti, Canada, Cina e Giappone. È docente di composizione musicale elettroacustica al Conservatorio Bruno Maderna di Cesena.

Alberto Annarilli

L'innologia protestante in Italia tra Risorgimento e patriottismo

La produzione innologica del Protestantismo italiano dal secondo Ottocento in poi è andata vieppiù aumentando, interessando anche personaggi di spicco della cultura italiana di quegli anni. Tra le figure più interessanti che ci proponiamo di analizzare in questo paper, vi sono il conte Piero Guicciardini e Teodorico Pietrocola Rossetti: alcuni tra i loro inni sono divenuti simbolo di quell'evangelismo che ha interessato diverse frange del patriottismo italiano nell'Ottocento, dai repubblicani di Mazzini, fino agli estremisti delle sinistre sociali. Componimenti poetici come *Innalzate il vessi della croce, libertade bandite agli schiavi*, oppure *Dall'Alpe innevata al mar di Sicilia, di Cristo unita la greggia*, sono stati cantati dalle storiche comunità valdesi nel Piemonte occidentale, o dalle Chiese dei Fratelli nella Firenze degli anni Sessanta del XIX secolo, dalle comunità battiste e metodiste nate dalle missioni americane e inglesi, in Roma, dopo la breccia di Porta Pia e oltre, fino alle diaspore siciliane, pugliesi e campane. Uno studio sui testi che sono stati cantati e fatti propri anche da quel patriottismo italiano, seppur minoranza, composto da protestanti evangelici: repubblicani o monarchici, valdesi o battisti, piemontesi, romani o toscani, ma animati dal fuoco del cristianesimo da una parte e dall'altra da quello del patriottismo per l'Italia unita. Nel paper affronteremo sia analisi poetiche di alcuni inni, sia musicali delle composizioni appositamente scritte per questo repertorio innologico.

Alberto Annarilli (1993) attualmente sta conseguendo il PhD in Etnomusicologia presso l'Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', con un progetto su musica e liturgia nelle chiese del protestantesimo storico in Italia nelle comunità monoetniche internazionali provenienti dall'Africa. Nel 2019 si è laureato con lode in Musicologia e Beni Musicali con una tesi di laurea in Etnomusicologia (prof.ssa Serena Facci) e nel 2016, sempre presso lo stesso ateneo, ha conseguito con lode la laurea in Beni Culturali con una tesi in Teoria e Analisi della Musica (prof. Giorgio Sanguinetti). Dal 2016 è direttore e maestro di coro presso varie istituzioni: l'Insieme Vocale Luigi Antonio Sabbatini (Albano), il coro Voices of Grace (Ariccia), il coro Note di Pace (Catania), il coro gospel dell'Ateneo di Roma Tor Vergata (Roma). Dal 2020 è tesoriere e membro del Consiglio della Fondazione Italiana per la Musica Antica, è direttore artistico dell'Associazione Musicale Luigi Antonio Sabbatini, direttore della Civica Scuola di Musica di Albano Laziale e dell'Orchestra Giovanile dei Castelli Romani, membro del CdA della Società Biblica in Italia. È altresì membro di diverse commissioni sia per la Federazione della Chiese Evangeliche in Italia, sia per l'Unione Cristiana Evangelica Battista d'Italia. Ambiti di ricerca: storia e prassi dell'innologia protestante, musica e liturgia nelle chiese cristiane di confessione protestante, vocalità, direzione di coro.

Valerio Aruta

The Flood di Jaap Drupsteen (1985): una nuova versione del musical play di Igor Stravinsky

Sessant'anni esatti (14 giugno 1962) ci separano dalla sfortunata prima di *Noah and the Flood* sugli schermi televisivi della CBS. Una *débâcle* verosimilmente già messa in conto dai coautori Igor Stravinsky, Robert Craft e George Balanchine, il *Flood* occupa un ruolo marginale negli studi dedicati all'opera creata appositamente per la trasmissione sul piccolo schermo; ancor più marginale è lo spazio riservato al *remake* realizzato nel 1985 da Jaap Drupsteen, *graphic designer* e nome di primaria importanza nel panorama della *video art* olandese. Caratterizzato dall'uso intensivo della tecnica del *chroma key*, ad oggi è il solo modo di poter fruire del *Flood* unitamente ad una controparte visiva, indispensabile allo scopo di cogliere appieno spunti di natura simbolica di cui la breve opera è intrisa. L'analisi audiovisiva del *remake*, nata con l'obiettivo di colmare il distacco con gli studi di settore, è stata oggetto di una tesi di laurea a cura del sottoscritto e ha permesso altresì di individuare il modo in cui i sistemi produttivi dell'artista olandese, l'estetica televisiva di consumo tipica degli anni '80 e la complessa rete di significati simbolici e morali presenti lungo tutto il corso della produzione di argomento sacro del compositore si compenetrino.

Valerio Aruta è nato a Palermo il 9 febbraio 1990. Ha ottenuto nel 2013 la laurea triennale in Discipline della Musica presso l'Università degli Studi di Palermo. Nel 2018, proseguendo gli studi presso l'Università degli Studi di Pavia, ha conseguito col punteggio di 110 il titolo di Dottore Magistrale in Musicologia con una tesi dedicata al *The Flood* di Igor Stravinskij – nello specifico, la versione televisiva realizzata nel 1985 dal *video artist* olandese Jaap Drupsteen. Negli anni trascorsi in seno all'ateneo pavese ha partecipato attivamente alla vita accademica del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, prestando servizio come rappresentante degli studenti, membro della commissione per l'orientamento nelle scuole e come componente del Coro della Facoltà di Musicologia. Presso lo stesso ateneo ha conseguito nel 2020 i 24 CFU in materie antropo-psico-pedagogiche e in metodologie e tecniche didattiche allo scopo di intraprendere una carriera nell'ambito dell'insegnamento.

Rodolfo Baroncini

Il teatro delle «putte»: musica e prassi teatrale presso gli Ospedali maggiori veneziani nel primo Seicento

La relazione, previa una parte introduttiva volta a illustrare, sulla base di nuove fonti musicali e documentarie, l'elevato livello e il prestigio che fin dalla fine del Cinquecento le esecuzioni musicali delle figlie di coro degli ospedali dei Derelitti, della Pietà e degli Incurabili avevano raggiunto, e la piena integrazione di queste istituzioni nel sistema musicale veneziano dell'epoca, è incentrata sugli allestimenti delle favole allegorico-moraleggianti che a partire dal 1606 per alcuni anni furono inscenate presso gli ospedali nel periodo del carnevale. La maggior parte di questi testi, stesi appositamente per le «putte» furono composti dal Medico-filosofo Fabio Glisenti, un personaggio, organico alla nuova *pietas* controriformista, assai vicino a Bartolomeo Bontempelli dal Calice, grande e munifico benefattore che fu tra i massimi sostenitori e finanziatori dei nuovi istituti di ricovero veneziani. Dai testi, e da alcune indicazioni esplicite e implicite di scena, risulta che tali rappresentazioni, oltre ai consueti momenti corali che conchiudevano ogni atto, includevano anche ricchi inserti musicali fino all'intonazione di intere scene.

Rodolfo Baroncini è stato docente a contratto presso l'Istituto di musicologia dell'Università di Parma, e docente di Storia e storiografia della musica presso il Conservatorio di Adria (RO). Dal 2014 ha collaborato con l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia¹_{SEP}, per il quale ha ideato e coordinato un ciclo di Seminari dedicato alle fonti musicali veneziane (2014, 2016 e 2019), è membro del comitato scientifico di "Venetian Music - Studies", collana di testi scientifici edita da Brepols e di una collana di musiche dedicata al Seicento di prossima uscita per i tipi della LIM (Fondazione Arcadia) Particolarmente interessato alla musica strumentale dei secoli XVI e XVII, ha approfondito aspetti scarsamente indagati dello strumentalismo cinquecentesco, quali la protostoria del violino e le connesse pratiche d'assieme, rivedendo, alla luce di una più aggiornata metodologia storiografica, aspetti relativamente più noti della tradizione seicentesca, quali la sonata e la sinfonia per piccolo organico e le origini dell'orchestra. Collateralmente a queste ricerche ha sviluppato un interesse specifico per

l'ambiente musicale veneziano tra Cinque e Seicento e la locale committenza privata, culminato in un'ampia monografia su Giovanni Gabrieli (Palermo, L'Epos, 2012). Attualmente è impegnato in un processo di revisione critica della storia musicale veneziana delle prime tre-quattro decadi del Seicento, argomento su cui ha pubblicato numerosi saggi e articoli. È co-autore e curatore del volume *Monteverdi a San Marco. Venezia 1613-1643*, LIM, Lucca, 2020.

Valentina Bensi

L'esperienza americana di Alfredo Casella

“Casella ne revient jamais vainement de Paris, de Vienne ou de New-York. Chaque fois son esprit compte un coin de raffinement et de conviction de plus: celui qui s'est aiguisé au dernier contact des civilisations subtiles” (Liuzzi, 1927). Questa citazione sottolinea appieno lo spirito cosmopolita di Casella: senza di lui sarebbe venuto a meno quel “senso di modernità” forgiato nei primi anni Venti (Principe, 1994). La sua esperienza americana contribuisce alla costruzione di quel ponte culturale sull'Atlantico che si stava formando nei primi decenni del secolo scorso. Nell'America del Nord, Casella, nella duplice veste di pianista e direttore d'orchestra, si esibisce instancabile per oltre cinque tour concertistici ed è protagonista dei ‘Boston Pops’. Avvincente nell'accattivarsi il pubblico, la sua presenza era talmente influente da far parlare un critico americano di una “casellafication” (Gilman, 1925). Questo neologismo trova conferma nell'analisi degli articoli e dei ritagli di stampa dal 1921 al 1940, che testimoniano la sua stupefacente ricezione critica, confermata anche dai riconoscimenti ottenuti dalla American Academy of Arts & Sciences di Boston e dalla Coolidge Foundation. Non da ultimo, corrispondente del *The Christian Science Monitor* di Boston, Casella racconta la vita musicale statunitense agli italiani e svela quale ‘rivoluzione’ stesse accadendo oltreoceano. Entusiasta di quella “musica al tempo dell'aereo e della radio” (Lombardi, 2012), impressionato dalla musica afroamericana, egli costituisce un lungimirante ritratto culturale e distrugge quella falsa credenza che vedeva il paese americano ‘povero’ di cultura secondo gli occhi europei. Per lui è esattamente il contrario: l'avvento negli Stati Uniti di una borghesia industriale dotata di grandi mezzi economici poteva essere la soluzione per garantire alla musica d'arte quella libertà che era messa in pericolo dai regimi totalitari europei. Gli Stati Uniti sono quindi per Casella una ‘terra promessa’ per l'avvenire. Questa ricerca si collega a nuovi argomenti di ricerca di carattere trans-oceanico e trans-culturale che negli ultimi anni stanno portando avanti la definizione di una scuola compositiva italo-americana, verso la quale sta sorgendo un'attenzione nuova e promettente, di cui è anche promotore l'ICAMus - *The International Center for American Music* diretto da Aloma Bardi. Nell'ambito della mia tesi dottorale, che ha visto lo sviluppo di una lunga panoramica sui compositori italiani emigrati negli Stati Uniti da Busoni a Berio, un lungo capitolo è stato dedicato a Casella. La metodologia di lavoro ha previsto un approfondimento della ricognizione del corpus documentario e degli epistolari contenuti nel Fondo “Alfredo Casella” della Fondazione G. Cini di Venezia e la consultazione di tutto il materiale depositato al Curtis Institute of Music di Philadelphia (2019). Obiettivo primario della ricerca è stato mettere in relazione il vissuto del compositore con la rassegna giornalistica che lo riguardava, per confermare una visione che sottolinei la figura di Casella quale figura ‘ponte’ per la corrispondenza tra Vecchio e Nuovo Mondo. Si è potuto così costituire uno strumento prezioso per la futura ricerca musicologica anche oltre ai confini italiani, per l'individuazione di un percorso che riconosca le origini e i percorsi dell'influenza artistica reciproca tra Italia e Stati Uniti.

Valentina Bensi è Produttore Esecutivo del settore musicale del Dipartimento culturale della RSI - Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, dal 2013. Si occupa di produzione musicale, di interviste e registrazioni discografiche con artisti di fama mondiale, e realizza programmi radiofonici. È membro del *Classical Music Group* della EBU di Ginevra. La sua formazione accademica si è svolta dapprima a Trieste, con studi accademici in Pianoforte presso il Conservatorio “Giuseppe Tartini”, discutendo una tesi in Storia della Musica con Maria Girardi, e laureandosi in Lettere Moderne. Si è perfezionata poi all'Università *Mozarteum* di Salisburgo e si è laureata in Musicologia con lode sotto la guida di Giovanni Morelli a Venezia. Ha conseguito un “Doppio Master in Management dei Beni Culturali” presso l'*École Supérieure de Commerce* di Parigi. Nel 2019 ha vinto una borsa di studio della *Bayerische-Amerikanische Akademie* di Monaco di Baviera per un soggiorno di ricerca negli Stati Uniti. Successivamente ha conseguito il Dottorato di ricerca in Musicologia con votazione *magna cum laude* alla *Ludwig-*

Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, relatore Wolfgang Rathert. Ha curato le produzioni della Società dei Concerti di Trieste. È stata borsista della *Richard-Wagner-Stipendienstiftung* di Bayreuth, catalogando i beni dell'archivio "Joseph Linhart" dell'"Associazione Richard Wagner" di Venezia. Ha tenuto conferenze per la Società Svizzera di Musicologia, per l'associazione JSBach.it, e per l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte.

Mauro Fosco Bertola

"Le corps inerte du songe". Trauma e sogno in Adriana Mater (2006) di Kaija Saariaho e Amin Maalouf

Dalla *Clitennestra* di Eschilo fino a *Die Traumdeutung* di S. Freud o a *Intolleranza 1960* di L. Nono, il legame tra trauma e sogno è un topos ben consolidato nella cultura occidentale. La compositrice finlandese K. Saariaho e il librettista francese A. Maalouf si rifanno a questo binomio in *Adriana Mater* (2006). Il risultato è un'interazione complessa e sfaccettata tra trauma e sogno. Raccontando la storia di una donna e di suo figlio, nato da uno stupro avvenuto durante un'imprecisata guerra negli odierni Balcani, Saariaho e Maalouf danno vita a un gioco di specchi: Attraverso vari sogni, l'evento traumatico al centro del lavoro viene rifratto tra i protagonisti, assumendo via via significati e funzioni sempre diversi. Ma come affrontare questo legame da un punto di vista musicologico, senza ridurre l'opera nei confini teorici della psicoanalisi? A partire dall'Ottocento il sogno diviene un elemento chiave per una critica degli ideali illuministi e più in generale della razionalità occidentale; critica, che è stata ampiamente recepita dal Romanticismo prima e dalle avanguardie novecentesche poi. Nel sogno, si articola la presenza di un sapere altro rispetto a quello logocentrico della tradizione occidentale. Per quanto riguarda il teatro d'opera, è in particolare R. Wagner a segnare questo mutamento. Il sogno diviene per Wagner l'elemento portante per riarticolare il rapporto tra finzione scenica e realtà e garantire al teatro musicale il valore di una esperienza metafisica. Già in *L'amour de loin* (2000), Saariaho ha esplorato questa interrelazione tra sogno, trauma e un "sapere" dei sensi. Nel mio contributo intendo riflettere su *Adriana Mater* cogliendo in essa un ulteriore sviluppo di questa riflessione. In particolare, intendo analizzare le strategie drammaturgico-compositive con cui il sogno viene qui de-individualizzato, facendosi non più spazio psichico, ma luogo ultimo in cui i protagonisti rompono la catena di ripetizioni al cuore del trauma e in cui, allo stesso tempo, l'opera, in quanto genere, riformula se stessa e il proprio compito nel XXI secolo.

Mauro Fosco Bertola (Universität Tübingen) ha studiato filosofia in Italia, laureandosi con una tesi sulla filosofia morale di Nicolas Malebranche. Si è addottorato in musicologia all'università di Heidelberg con uno studio sul rapporto tra la nascita della musicologia italiana e programmi radiofonici degli anni '20 e '30 del Novecento. Borsista del *Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg*, del *Richard Wagner Verbandes* e della *Paul Sacher Stiftung*, ha pubblicato vari articoli che spaziano dalla ricezione di C. Debussy da parte di T. Takemitsu a H. Birtwistle, da H. W. Henze o Ph. Glass alla musica nel melodramma cinematografico sotto il Nazismo. È l'autore di *Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft, Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890-1945* (Böhlau 2014). Assieme a Rex Butler ha edito *Slavoj Žižek and Music* (numero speciale dell'*International Journal of Žižek Studies*, 2017) e, assieme a Christiane Solte-Gresser, il volume *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten* (Fink 2019). La sua curatela dal titolo *The Sound of Žižek. Musicological Perspectives on Slavoj Žižek* è in uscita presso Peter Lang. Al momento dirige un progetto sul sogno nel teatro d'opera contemporaneo finanziato dalla *Deutsche Forschungsgemeinschaft* presso l'Università di Tübingen.

Maria Borghesi

La musica nelle celebrazioni radiofoniche della marcia su Roma (1926-1943)

Nel 1926 il Regime mussoliniano integrava l'anniversario della Marcia su Roma nel calendario delle feste nazionali, riconoscendo in questo evento «uno dei giorni più fausti della Patria» (Regio Decreto-Legge del 21 ottobre 1926, n. 1776). Ad un secolo di distanza, storici e sociologi hanno dedicato ampia attenzione alla dimensione simbolica di quell'avvenimento e della sua celebrazione (Gentile 1990,

Falasca-Zamponi 1997, Berezin 2006). Parimenti, sono noti gli studi sul ruolo della radiofonia durante il regime (Monteleone 1976 e 2009, Monticone 1978), sul suo impatto nel pubblico (Isola 1990, Natale 1990), e sulla dimensione musicale delle trasmissioni (Lanotte 2016, Monteleone – De Benedictis 2015). Partendo dallo studio dei palinsesti e dei contributi politico-giornalistici pubblicati sulle pagine del «Radiocorriere», si intende proporre una storia delle celebrazioni della marcia su Roma attraverso il mezzo radiofonico. Concentrandosi sul decennio 1926-40, si potrà osservare che dimensione musicale è sempre stata determinante in queste occasioni, e la magnificenza dell'apparato fu man mano coerente con il crescente interesse del regime per la radiofonia e con la mutevole retorica politico-propagandistica, che trova nella successione degli anniversari una significativa cartina al tornasole. La riflessione seguirà tre interessi paralleli: innanzitutto si guarderà alle modalità di costruzione dell'evento mediale nel rapporto con le coeve politiche del regime e con il progressivo sviluppo della radiofonia, notando il ruolo giocato dall'apparato musicale; dunque si ricostruiranno *trend* nella scelta dei repertori, degli interpreti, e delle istituzioni coinvolte (teatri, festival, ma anche apparati dello Stato fascista). Infine, si avvanzeranno alcune considerazioni sulle modalità es occasioni d'ascolto, e sulle strategie di costruzione e coinvolgimento del pubblico (o pubblici).

Maria Borghesi (Sassari 1990) è diplomata in pianoforte e laureata in musicologia all'Università di Pavia; nel 2020 ha conseguito il dottorato di ricerca alla Hochschule für Musik di Dresda, i cui esiti sono confluiti nella monografia *Italian Reception of J. S. Bach (1950-2000)* pubblicata per i tipi di Dohr Verlag, vincitrice del Premio Giovanni Morelli. Ha partecipato a progetti di ricerca internazionali presso la HfM di Dresda e l'École Française di Roma. Nel 2018 è stata borsista al Deutsches Historisches Institut di Roma, nel settembre 2022 è stata visiting scholar al Riemenschneider Bach Institute (Ohio, USA), vincitrice della Martha Goldsworthy Arnold Fellowship. Ha pubblicato saggi e articoli di bibliografia testuale, sulla teoria della ricezione (con particolare attenzione per il caso di J. S. Bach), si occupa di storia della cultura musicale in Italia nel secondo Novecento e dei rapporti italo-tedeschi. Attualmente è docente di storia della musica al Conservatorio di musica "A. Pedrollo" di Vicenza e vicepresidente di JSBach.it – Società Bachiana Italiana.

Flavio Cappello-Ugo Piovano

I 12 Studi Seriali per flauto di Arturo Danesin e l'innovazione didattica nei Conservatori italiani negli anni Sessanta

Arturo Danesin (1926-2021) primo flauto dell'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI a partire dal 1949, ottenne nel 1961 la cattedra al Conservatorio "G. Verdi" e cercò immediatamente di rinnovare i programmi di studio che si arrestavano alle raccolte di Joachim Andersen (1847-1909). Allo scopo scrisse tre raccolte mirate: *12 Studi* (destinati a difficoltà specifiche tecniche dello strumento), *12 Studi sui ritmi composti* e *12 Studi seriali*. Della prima raccolta furono fatte alcune copie eliografiche distribuite agli allievi mentre delle altre due sono stati scoperti i manoscritti solo dopo la morte. La nostra attenzione si è concentrata sui *12 Studi seriali* che sono decisamente i più originali. All'epoca solo altri due flautisti italiani provarono a fare lo stesso: Pasquale Esposito, *Esercizi e Studi dodecafonici* (1971) e Arrigo Tassinari, *8 piccoli studi moderni* (1982). Gli Studi di Danesin si segnalano perché costituiscono un vero e proprio trattato pratico scritto per avvicinare gli studenti alle tecniche seriali. Prima di ogni studio sono riportate le varie serie utilizzate e così lo studente ha modo di studiarle prima di passare agli Studi che le utilizzano con grande varietà di valori, dinamiche ed articolazioni e nuovi effetti sonori quali il *flatterzunge* e gli effetti percussivi sulle chiavi. La presenza di alcuni abbozzi preliminari ci ha anche permesso di studiare il processo creativo di Danesin che ha applicato in modo sistematico il principio combinatorio per programmare la sequenza delle serie e una grande varietà nell'elaborazione delle varianti ritmiche, dinamiche e articolatorie. In definitiva i *12 Studi seriali* di Danesin rappresentano il progetto di riforma della didattica del flauto più organico realizzato negli anni Sessanta e mantengono anche oggi, che sono stati finalmente scoperti, tutto il loro valore.

Flavio Cappello ha conseguito il Diploma di Flauto presso il Conservatorio G. Verdi di Torino sotto la guida di Arturo Danesin e si è perfezionato con Peter-Lukas Graf e con Pierre-Yves Artaud. Ha studiato composizione con Daniele Bertotto. All'attività concertistica in varie orchestre e gruppi da camera ha

affiancato quella didattica insegnando flauto nelle Scuole Medie di Indirizzo Musicale e poi per 10 anni al Liceo Musicale “Cavour” di Torino. Ha composto numerose musiche per flauto solo e in abbinamento ad altri strumenti. Fra le tante si segnalano la *Suite per 2*, raccolta di 27 Studi per due flauti o per flauto e clarinetto (Zedde, Torino, 2007) e la *Blue Sonata* per flauto e pianoforte (Zedde, Torino, 2022) eseguita in prima assoluta da Andrea Manco, primo flauto del Teatro alla Scala di Milano. Ha anche un’attività musicologica di rilievo: nel 2009 ha pubblicato per l’Associazione Flautisti Italiani il volume *Alla corte di Federico il Grande. La famiglia Bach e il flauto* scritto in collaborazione con Ugo Piovano e Giovanni Battista Columbro. Ha curato l’edizione studio con ’analisi armonica e basso continuo aggiuntivo della *Sonata per il flauto solo senza Basso* in la minore, Wq 132, di Carl Philipp Emanuel Bach (VigorMusic, Salerno, 2016). Nel 2022 ha pubblicato con Ugo Piovano l’edizione critica dei *12 Studi seriali* di Arturo Danesin.

Ugo Piovano, torinese, laureato in Fisica Teorica (1986) e diplomato in flauto (1981) e in Flauto Storico (2006). Cura la pagina del flauto traverso barocco per la rivista specialistica Falaut per la quale ha scritto i volumi “Musica alla corte di Federico il grande: la famiglia Bach e il flauto” (2012) e “Telemann e il flauto” (2017). Laureato in Storia della Musica (1995) ha conseguito il Dottorato in Storia e Critica delle Culture e dei Beni Musicali sotto la guida di Paolo Gallarati (2008). Ha pubblicato una quarantina di saggi su vari argomenti e due volumi per l’editore Rugginenti di Milano: l’edizione critica del “Saggio sulle opere di Giuseppe Verdi di Abramo Basevi” (2001) e “Otello fu”, La vera vita di Francesco Tamagno il “Tenore-Cannone” (2005). Nel 2007 ha vinto il Premio “Rotary - Verdi” dell’Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma.

Chiara Casarin-Myriam Guglielmo

Il Fondo musicale dell’Archivio storico del Seminario vescovile di Padova: prime indagini

Sebbene il Seminario vescovile di Padova sia stato uno dei centri propulsori nel contesto cittadino per quanto concerne l’attività didattica, la produzione e la diffusione dei saperi, sino ad oggi un silenzio pressoché assoluto ha investito la storia dell’Istituzione, e in particolare, di tutte le componenti interne legate alla promozione culturale-musicale. I documenti conservati presso l’Archivio storico del Seminario vescovile testimoniano infatti come a partire dal XVI secolo la scuola, il teatro e la tipografia seminariali fossero partecipi nella definizione del panorama culturale patavino. Solo di recente il materiale documentario dell’Archivio storico è stato oggetto di un primo lavoro di censimento e inventariazione che ha fatto emergere la natura composita e problematica del fondo musicale ivi conservato. La presenza di manoscritti autografi e stampe la cui redazione si estende tra il XVI e il XX secolo, libretti d’opera, dizionari storico-musicali, manuali, trattati e periodici mette in luce la ricchezza di un fondo la cui identità e costituzione sollevano molteplici interrogativi.

Di fronte all’assenza di contributi sistematici che restituiscano una visione complessiva delle vicende storiche, culturali e musicali legate al Seminario e di conseguenza delle circostanze entro cui si è formato il fondo nella sua configurazione attuale, la presente relazione si propone di fornire una prima ricognizione in cui il materiale preso in esame offre una serie di spunti per osservare la relazione tra le fonti e il luogo in cui sono conservate. In particolare, il contributo si propone da un lato di presentare il vasto materiale documentario portandone alla luce i principali elementi di interesse, dall’altro di farlo dialogare con le realtà di cui sopra (scuola teologica, teatro e tipografia) che ne hanno determinato produzione, caratteristiche e conservazione.

Chiara Casarin è dottoranda in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali presso l’Università degli Studi di Padova con il progetto di ricerca *Edizione dei concerti per violino e orchestra in trasmissione manoscritta di Giuseppe Tartini*. È tra i curatori dell’edizione nazionale delle opere di Giuseppe Tartini e sta co-curando l’edizione critica di una raccolta di composizioni vocali sacre di Giovanni Battista Martini. È stata selezionata dalla Fondazione La Biennale di Venezia, Settore Musica, per il progetto *Scrivere di Musica* all’interno del quale ha condotto ricerca sul campo e d’archivio finalizzate alla produzione di un testo di prossima pubblicazione. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la musica vocale e strumentale del Settecento (ricezione, trattatistica, analisi, storiografia).

Myriam Guglielmo ha conseguito la Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale presso l'Università degli studi di Padova con la tesi dal titolo *Fernando Previtali: un Novecento dal podio (nuove fonti 1937-1947)* ottenendo la valutazione di 110/110 e il conferimento della lode. Nell'ambito del progetto "Tartini 2020" ha preso parte in veste di curatrice e relatrice alla mostra *Giuseppe Tartini e la cultura museale dell'Illuminismo*, al convegno di studi *Tartiniana nova* e alle *Esplorazioni tartiniane*, quest'ultime in collaborazione con gli Amici della musica di Padova. Dal dicembre 2020 ha pubblicato numerosi testi di accompagnamento alle incisioni discografiche per le etichette Velut Luna e Brilliant Classics. Si è diplomata in Violino presso il Conservatorio di Musica "A. Pedrollo" di Vicenza sotto la guida del M° Enrico Balboni. Membro effettivo dell'Orchestra Giovanile Italiana e dell'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza collabora frequentemente con la Filarmonica del Teatro Regio di Torino e con l'Orchestra di Padova e del Veneto.

Paolo Cavallo

Ascoltare e capire le Lezioni. Le Lamentazioni della Settimana Santa nelle principali chiese sabaude del Settecento

Le *Lamentazioni* per voce e continuo, facenti parte del Mattutino delle Tenebre, costituiscono un caso di studio importante per lo sviluppo della monodia accompagnata nel XVIII secolo. E non solo. Come anche in altre aree italiane, nello stato dei Savoia le *Lamentazioni* del Triduo intrattennero uno stretto rapporto con l'ambiente politico e civile dei luoghi in cui venivano eseguite: ad esempio, a Torino, molti solisti di valore (tra cui Francesco Casatiello e Luigi Marchesi) si prestarono al loro allestimento, meritando così l'attenzione dei sovrani che, dopo il loro ascolto in Duomo, passavano a visitare le sette chiese del concentrico cittadino. Che cosa contenevano, musicalmente, le *Lezioni* per essere al centro dell'attenzione dei musicisti e da meritare nuove versioni nel corso degli anni? Nel Settecento, epoca del loro maggior rigoglio e di più profilata volontà di sperimentazione, la loro struttura musicale, pur fondata su di un modello prevalentemente *durchkomponiert* e sul semplice accompagnamento strumentale di cembalo/organo e violoncello/contrabbasso, si trasformò incessantemente: l'originaria cantillazione liturgica incamerò poco alla volta il modello del recitativo secco e l'interpolazione di idiomatismi strumentali permise un echeggiamento dell'accompagnamento orchestrale ed una più coerente strutturazione, talora anche imitativo-contrappuntistica, del rapporto dialettico tra i materiali melodici del solista e dell'accompagnamento. I casi di studio che si analizzeranno nel corso della relazione verteranno su testimoni musicali estrapolati prevalentemente dagli archivi di tre dei più importanti luoghi di culto del Piemonte settecentesco: le cattedrali di Torino (I-Td), Asti (I-ASc), e Vercelli (I-VCd). Grazie alla loro contestualizzazione, e all'analisi dei rapporti con altre parti d'Italia, si potranno ricostruire le relazioni che legarono, quanto a formazione e scelte stilistiche, i responsabili delle principali cappelle musicali piemontesi alla coeva produzione sacra di Bologna (significativo il caso di Giacomo Antonio Perti, di cui I-Td custodisce otto *Lamentazioni* per il mercoledì, il giovedì e il venerdì Santo) e di Milano (in I-VCd è contenuto un trittico di *Lamentazioni* di Bartolomeo Mandelli, organista in San Smpliciano). Altro esito del lavoro sarà la tipizzazione dei principali apparati formali che concorsero alla definizione del loro genere nel XVIII secolo: *Lamentazioni* in forma di recitativo (Giovanni Antonio e Francesco Saverio Giay a Torino, Giovanni Maria Brusasco a Vercelli); *Lamentazioni* in forma dialogica di tipo contrappuntistico/imitativa (le *Lezioni* adespote di I-ASc e quelle di Giacomo Antonio Perti di I-Td, risalenti al periodo 1718-1732); *Lamentazioni* in forma concertata, con alternanza di idiomatismi strumentali (Carlo Ignazio Monza e Giuseppe Maria Vaccari a Vercelli, Giacinto Calderara ad Asti).

Paolo Cavallo, docente di ruolo di materie letterarie nella scuola secondaria superiore, si è laureato in Storia della Musica moderna e contemporanea presso l'Università degli Studi di Torino (relatore: prof. Ferruccio Tammaro). Si è altresì addottorato in Scienze del testo letterario e musicale (XXIX ciclo) presso l'Università degli Studi di Pavia/Cremona con una dissertazione intitolata *Esempi di policoralità nel Piemonte sabauda tra XVII e XVIII secolo*. Nel 2021 ha insegnato Storia della Musica presso il Conservatorio di Campobasso e, nel 2022, è divenuto membro del Consiglio di Amministrazione dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte.

Alessandro Cilona

Il flauto traversiere. Creazione e diffusione di uno strumento

Lo studio comprende un arco temporale che va dal 1670ca. al 1832, anno dell'invenzione di Theobald Boehm, e analizza la trasformazione e la diffusione del flauto traversiere dalla corte di Luigi XIV agli altri paesi quali Inghilterra, Germania e Italia, osservando i tratti di continuità e differenza rispetto alla concezione strumentale d'origine, e cercando corrispondenze nei mutamenti organologici e nella diversa estetica sonora, rintracciabile attraverso le fonti scritte. A tale scopo sono stati confrontati traversieri a tre pezzi, appartenenti al primo periodo, e a quattro pezzi (dal 1720 ca.), tratti da diversi luoghi di costruzione, riportando le relative tabelle con le misurazioni. Sul piano organologico è emerso il carattere conservativo della Francia durato almeno sino alla metà dell'Ottocento: nel paese erano prodotti flauti dalla cameratura e dai fori stretti, fedeli alla concezione originaria e cameristica dello strumento. In Inghilterra, invece, soprattutto dalla seconda metà del Settecento il traversiere vide l'allargamento della cameratura e dei fori ai fini di una maggiore proiezione, utile per far ascoltare il flauto anche nelle sale più grandi; in Germania Quantz lavorò per un ispessimento del tubo sonoro, per ottenere dal flauto un suono più scuro e "virile", gradito al re di Prussia. A fine XVIII secolo John Gunn diede testimonianza di queste due diverse tendenze nel suonare lo strumento, relative al più antico suono "femminile" del flauto al più moderno mascolino, emulo dei "suoni della tromba". La poetica amorosa che ruota attorno al traversiere sin dalla corte francese fu a sua volta integrata e adattata negli altri paesi. J. S. Bach fa spesso uso dello strumento per commentare il *pathos* del Redentore che per amore libera l'uomo dai suoi peccati, mentre nell'Italia cattolica fu associato al simbolo della tortorella, allegoria di "costanza e fedeltà" nella coppia.

Alessandro Cilona consegue il diploma di V.O. e di II° livello in flauto traverso con il massimo dei voti presso il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma, nel 2014 si laurea in Etnomusicologia presso l'Università "Sapienza" a pieni voti e nel 2018 consegue con lode il diploma di II livello in flauto traversiere al Conservatorio "S. Cecilia". Perfezionatosi al Konservatorium di Vienna, nell'a.a. 2018-2019 affianca il M° E. Casularo come "Cultore della Materia" di traversiere presso il Conservatorio di "S. Cecilia". Nel 2019 è allievo del M° P. Gallois presso l'"Accademia Chigiana". Vincitore nel 2017 del primo premio "A.Gi.Mus" in composizioni didattiche per flauto, si è esibito per prestigiose sale e fondazioni come l'Auditorium "Conciliazione", l'Università "Sapienza", RAI, Museo MAXXI. Le sue ricerche relative alla simbologia musicale e architettonica sono pubblicate dalla "Rivista di Scienze Sociali" e dal "Centro Studi Mythos" di psicoantropologia simbolica diretto dalla Prof.ssa Maria Pia Rosati. Nel 2021 ha vinto il concorso straordinario per il ruolo nella Scuola Secondaria di Primo Grado per la classe AG56-Flauto risultando primo nella graduatoria definitiva stilata per le regioni Lazio-Toscana-Sardegna. Dall'a.a. 2019-2020, insegna flauto traverso presso la "Scuola Musicale Comunale" di Viterbo, dove si svolgono i corsi propedeutici del Conservatorio "A. Casella" de L'Aquila.

Ilaria Contesotto-Federico Lanzellotti

Un'opera «di universale sodisfazione»: Ariberto e Flavio, regi de' Longobardi di Cialli e Lonati (Venezia, Teatro Vendramin di San Luca, 1684-1685)

L'intervento ha lo scopo di offrire una prima ricontestualizzazione di *Ariberto e Flavio, regi de' Longobardi*, dramma per musica di Rinaldo Cialli con musica di Carlo Ambrogio Lonati, allestito al Teatro Vendramin di San Luca di Venezia nel carnevale 1684-1685. L'opera apre una nuova fase della storia a del San Luca, che nel 1684 aveva subito una considerevole riorganizzazione strutturale voluta dall'impresario Gaspare Torelli, il quale aveva dovuto fronteggiare due importanti avversità: la morte del proprietario Andrea Vendramin e l'aperto contrasto con la famiglia Grimani, che riconosceva nel successo di Torelli una minaccia per i propri interessi economici. Cialli, sacerdote veneziano di origine francese, formatosi come teologo all'Università di Padova, aveva all'epoca circa quarant'anni ed esercitava presso la parrocchia di San Zulian. La scelta di questo poeta per il testo che avrebbe decretato la riapertura del teatro risulta di particolare interesse e offre nuove prospettive allo studio dell'opera veneziana di fine Seicento e sulle dinamiche sociopolitiche e ideologiche che animavano il teatro per musica lagunare negli ultimi decenni del Seicento. L'analisi comparata della prima e della seconda edizione del libretto (munita di una *Nova Aggiunta*) e lo studio degli esemplari superstiti permettono di attestare il successo di *Ariberto*

e *Flavio*, di apprezzare le elevate capacità retoriche e l'orientamento da libero pensatore di Cialli e di rendere con chiarezza la pressione censoria a cui erano sottoposti i religiosi che si avvicinavano al teatro musicale. Non è oggi disponibile una partitura completa di *Ariberto e Flavio*, ma alcune fonti musicali coeve preservano un'ampia sezione della musica dell'opera e permettono di apprezzarne la fortuna. Una raccolta di ariette conservata alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena (Mus. G. 111) racchiude quasi tutte le arie sia della prima versione del libretto, sia della seconda con la *Nova Aggiunta*. Contiene inoltre alcuni numeri assenti nei libretti (forse inseriti nella seconda versione dopo la stampa del libretto) e un'aria con nuova veste musicale, offrendo numerosi spunti sulla rielaborazione musicale del dramma, connessa possibilmente all'intervento di interpreti vocali di rilievo come Domenico Cecchi, detto "Cortona". Altre fonti a stampa e manoscritte permettono invece di tracciare la fortuna dell'opera in Francia, dove un'aria fu inserita in *La Foire Saint-Germain* (1695) di Jean-François Regnard e Charles Dufresny mentre un'altra venne aggiunta al balletto *Le Carnaval de Venise* di André Campra, messo in scena all'Académie Royale de Musique di Parigi nel 1699. Si prenderanno quindi in considerazione tre arie di Innocenzo Fede che adoperano il testo di Cialli, ma propongono una nuova veste musicale. La relazione proposta permetterà di rivelare alcuni aspetti connessi agli esordi del Teatro Vendramin, di chiarire alcuni meccanismi dell'auto-contenimento censorio a fine Seicento e di porre i riflettori su un poeta poco conosciuto e su un ambito della produzione musicale di Lonati fino ad oggi quasi del tutto ignorato.

Ilaria Contesotto, pianista e direttrice di coro formatasi presso il Conservatorio di musica di Venezia, ha proseguito gli studi laureandosi in musicologia presso l'Università di Bologna, ove ha discusso una tesi dal titolo: Un caso di censura nella Venezia del Seicento: edizione critica di Giugurta, ovvero il Demone amante di Matteo Noris (1686). Si è altresì laureata in Scienze Ambientali presso l'Università Ca' Foscari, conducendo studi sull'effetto Tomatis, il metodo Rohmert e le relazioni tra ascolto, *soundscape* sonoro e pianificazione ambientale. Abilitata all'insegnamento presso l'Università VIU di Valencia con una tesi sull'utilizzo della musica colta contemporanea nelle fasi di approccio allo studio, ha insegnato negli istituti secondari per oltre dieci anni. Nel 2019 è risultata vincitrice della borsa di ricerca intitolata a Luigi ed Eleonora Ronga erogata dall'Accademia Nazionale dei Lincei. Attualmente risulta iscritta al Dottorato (XXXVI Ciclo) in Arti Visive, Performative, Mediali dell'Università di Bologna dove conduce studi sulla censura e il contenimento nel dramma per musica veneziano di fine Seicento.

Federico Lanzellotti sta completato il dottorato di ricerca internazionale sulla musica violinistica di Carlo Ambrogio Lonati all'Università di Bologna e all'Universidad Complutense di Madrid. È coinvolto nell'edizione degli *opera omnia* di Giovanni Bononcini (Fondazione Arcadia – Milano) e di Giuseppe Tartini (Università di Padova – Bärenreiter). Ha scritto diversi contributi sulla musica strumentale e vocale del Sei e del Settecento – con particolare attenzione alle composizioni drammatiche di G. Bononcini – sulla produzione clavicembalistica di György Ligeti e sul teatro musicale di Silvia Colasanti. Diplomato in Pianoforte e in Tastiere storiche, affianca all'attività musicologica quella concertistica e discografica.

Marica Filomena Coppola

Nuove prospettive del quartetto per archi in Italia, dal 1989 a oggi.

Il genere del quartetto per archi ha conosciuto, a partire dagli anni Ottanta del Novecento e a livello internazionale, una rinascita, una crescita e una rinnovata maturazione. Nonostante questa forma compositiva non sia mai stata abbandonata dai compositori, nemmeno negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, l'incremento della sua produzione registratosi negli ultimi quarant'anni circa costituisce un fenomeno culturale nuovo e di ampia portata. Nel contesto delineato, la presente ricerca circoscrive il campo d'indagine alle modalità attraverso cui l'Italia ha contribuito a questa rifioritura. Premesso che non esiste, a oggi, una copiosa bibliografia che faccia riferimento all'argomento tanto a livello italiano quanto internazionale, utili fonti per un iniziale inquadramento della tematica sono il testo *La musica del Novecento* di Paul Griffiths (2014); i capitoli *The string quartet and society* di Christina Bashford e *The string quartet in the twentieth century* di Kenneth Gloag, appartenenti al *Cambridge Companion to The String Quartet* edito da Robin Stowell (2003), il database *The Twentieth Century String Quartet – an*

Historical Introduction and Catalogue di Ian Lawrence (2001) e i volumi *Zero to Four: Modernism and the String Quartet I-II* (32-4; 33-3) della *Contemporary Music Review* (2013-2014). Strumento indispensabile ai fini di questa ricerca è un nuovo catalogo interamente realizzato dalla sottoscritta, che raccoglie l'insieme dei quartetti composti da autori italiani dal 1989 a oggi, parallelamente ai dati inerenti alla committenza e alle esecuzioni delle opere. L'intervento mira all'analisi dei contesti italiani di produzione e distribuzione delle nuove scritture per quartetto, nel tentativo di indagare la natura di questi oggetti musicali e di contribuire alla riflessione sulla soggettività dei loro autori e interpreti, che si legano diversamente a specifiche realtà istituzionali.

Marica Filomena Coppola è dottoranda in Storia e analisi delle culture musicali presso l'Università "Sapienza" di Roma. Ha studiato presso il Conservatorio di Napoli "San Pietro a Majella", conseguendo nel 2017 la laurea di I livello in violino. Nel 2020 si è specializzata in Musicologia all'Università "Sapienza", laureandosi con il massimo dei voti e la lode con una tesi in musiche contemporanee. Nello stesso anno ha partecipato ad un progetto "Erasmus+ Traineeship" presso l'archivio del Beethoven-Haus a Bonn. Ha collaborato con diverse istituzioni musicali come l'Istituzione Universitaria dei Concerti a Roma, l'Accademia Chigiana di Siena e il Teatro San Carlo di Napoli. Collabora attualmente come editorial assistant nella redazione della rivista «Chigiana Journal». Di recente ha partecipato come relatrice alla seconda giornata di studi *Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica* (Università "Federico II" di Napoli, novembre 2021) e al convegno *Perspektywy / Prospettive. Punti di ascolto e di vista sulla musica attuale polacca* (Istituto Polacco di Roma, aprile 2022).

Giovanni Cunego

Nel cuore della vita liturgico-musicale veronese: il Carpsum, libro ordinario (sec. XI_{med.})

Tra i manoscritti che affollano il prezioso patrimonio della Biblioteca Capitolare di Verona, un posto di rilievo è detenuto dal codice XCIV (89) o meglio noto con il nome di *Carpsum*. Si tratta di un libro ordinario redatto verosimilmente tra la metà e il terzo quarto dell'XI secolo in gran parte per mano di Stephanus, *cantor* e *sacerdos* della Cattedrale veronese. Neumato di tanto in tanto (notazione nonantolana), il *Carpsum* raccoglie e ordina in un unico codice gli usi cattedralizio-canonicali relativi ai diversi uffici liturgici (messa, liturgia delle ore, processioni). Se nei decenni passati l'interesse degli studiosi si è orientato principalmente in merito alle questioni liturgiche e, in seconda battuta, notazionali, più recentemente il *Carpsum* è stato oggetto di una rinnovata attenzione anche da parte di specialisti di altre discipline, come storici dell'arte-archeologi. D'altra parte, è il libro ordinario in quanto particolare tipologia di manoscritto liturgico-musicale ad essere più in generale studiato e riscoperto sotto nuove prospettive e indagini di ricerca. Racchiudendo gli usi liturgici locali, infatti, il libro ordinario può fornire più o meno indirettamente importanti informazioni circa i luoghi di culto, l'assetto urbano (processioni), le persone che prendevano parte ai riti, ecc. E in tal senso, il *Carpsum* non sembra fare eccezione. L'obiettivo precipuo dell'intervento è, pertanto, di offrire una descrizione aggiornata del manoscritto XCIV (89). Alla luce della più recente letteratura di settore, inoltre, si cercherà di porre il *Carpsum* in relazione da un lato con il contesto liturgico-notazionale veronese coevo, e dall'altro con le più generali caratteristiche della tipologia libraria del libro ordinario.

Giovanni Cunego dopo aver conseguito la laurea triennale (2018) e magistrale (2020) in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli studi di Pavia (sede di Cremona), è attualmente dottorando presso la medesima istituzione (XXXVI Ciclo; Dottorato in "Scienze del testo letterario e musicale"), con un progetto di ricerca in merito al contesto notazionale veronese nei secoli XI-XII. In questa prospettiva, ha svolto tra il 2019 e il 2020 un tirocinio presso la Biblioteca Capitolare di Verona. I principali ambiti di studio e ricerca investono la codicologia liturgico-musicale, le notazioni neumatiche, la storia della musica dei riti cristiani e la cultura musicale medioevale in generale. In questi settori ha all'attivo pubblicazioni scientifiche e partecipazioni a convegni. Attualmente, sta curando l'edizione critica de *Missarum atque sacrarum cantionum novem vocibus. Liber tertius* di Antonio Mortaro (1606) per il Corpus Musicum Franciscanum, all'interno del progetto collegiale di edizione degli *opera omnia* del compositore. Dal 2018 è collaboratore di MEM (Medioevo musicale) e dal 2021 di MEL (Medioevo Latino). Nel 2020 ha conseguito il diploma di Composizione (vecchio ordinamento) presso il Conservatorio F. E. Dall'Abaco di Verona.

Vania Dal Maso

Clavis et chorda. Strumenti cordofoni da tasto e tecniche esecutive della musica del XV secolo.

Le testimonianze sugli strumenti da tasto permettono di affermare l'esistenza di strumenti cordofoni di varie forme e con tipi di azione differenti (a pizzico: clavicembalo/claviciterio; a percussione con rimbalzo: clavisimbalum a martelli o pianoforte; a percussione che mantiene il contatto: clavicordo) fin dall'inizio del secolo XV e di supporre che talune analoghe meccaniche esistessero già dal secolo precedente. Attraverso fonti trattatistiche e iconografiche è oggi possibile riprodurre questi strumenti con un certo grado di attendibilità. L'esperienza diretta su monocordo, claviciterio, clavicordo, clavisimbalum a martelli, mi ha suscitato alcune riflessioni sulle rispettive tecniche esecutive. In carenza di istruzioni coeve al riguardo, gli studiosi portano oggi la loro attenzione alle fonti iconografiche. Ritengo però che queste andrebbero integrate da considerazioni di carattere organologico. Grazie alla pratica musicale sugli strumenti sopra nominati ho potuto constatare che il gesto da compiere per produrre il suono va intimamente connesso con il tipo particolare di meccanismo che agisce sulla corda. Di conseguenza la tecnica esecutiva (posizione di braccio, polso, mano e movimento delle dita) non può essere generalizzata e va adattata al singolo strumento. Le caratteristiche organologiche e acustiche dei diversi strumenti possono inoltre agevolare od ostacolare l'esecuzione di particolari successioni o ripetizioni di suoni condizionando le scelte di repertorio. La mia relazione è integrata da esempi sonori al monocordo (illustrazione di quattro differenti tipi di eccitazione della corda: pizzico; percussione in due modalità; sfregamento) e da esecuzioni musicali di brani del XV secolo al clavicordo e al clavisimbalum a martelli, strumenti realizzati da Paolo Zerbinatti sulla base del trattato di Arnaut De Zwolle (1440).

Vania Dal Maso è docente di Semiografia musicale e Teoria della musica rinascimentale al Conservatorio di Musica di Verona. Diplomata in Pianoforte, Clavicembalo, Musica corale e direzione di coro, è aggregata all'Accademia Filarmonica di Bologna come clavicembalista ed è socia di Athena Musica. Attiva come musicista e musicologa, si dedica particolarmente alla letteratura degli strumenti cordofoni a tastiera dei secoli XV-XVI (clavisimbalum, claviciterio, clavicordo, clavicembalo), con concerti, conferenze e masterclass in Italia e all'estero. Partecipa regolarmente a convegni nazionali e internazionali in Europa presentando studi, ricerche ed interpretazioni basati sulle fonti originali e sulle pratiche esecutive degli strumenti da tasto fino al secolo XVIII. Autrice del volume *Teoria e Pratica della Musica Italiana del Rinascimento* (LIM, 2017), ha pubblicato *Il secondo libro delli motetti di Bartolomeo Barbarino* (SPES, 2007), *Sonate per Clavicembalo di Autori veneziani* (Armelin Musica, 2005) e vari saggi. Ha registrato i CD *Il clavicembalo a Venezia* e *Johann Adolf Hasse nella Serenissima* con musiche inedite del Settecento.

Lino De Gregorio

L'Archivio ritrovato: regesto della fabbrica d'organi "Rotelli – Varesi" di Cremona

L'importante occasione di proporre in prima assoluta la scoperta di un fondo documentale totalmente inedito, durante il XXIX Convegno annuale tenuto dalla SIdM, sicuramente contribuirà a dare un fondamentale apporto per definire il profilo storico e tecnico - operativo di una Fabbrica di organi: "Rotelli-Varesi" di Cremona. Nel contesto si tenderà ad elaborare la prima fase di una consistente opera rivalutazione e riscoperta di questa Fabbrica d'organi, diventata in quel particolare periodo della cosiddetta "riforma organaria" tra le più innovative e richieste nell'intera nazione, che in ottant'anni di intensa attività costruì, restaurò e riformò più di 400 organi su tutto il territorio Italiano, isole comprese. Con la pubblicazione «*La Casa Organaria Rotelli-Varesi di Cremona - L'Epoca di Giuseppe Rotelli*» dell'autore Antonio Disingrini venne presentata buona parte di un primo fondo della Ditta; in virtù di tale lavoro si è riusciti a illustrare con discreta chiarezza, la figura umana e professionale di Giuseppe Rotelli (1862 -1942) (discendente dell'organaro Pacifico Inzoli di Crema), quando nel 1894 impiantò la fabbrica a via Milano, 6 Cremona, condotta successivamente dal 1937 dalla figlia Cecilia e dal genero Giuseppe Varesi (1892 -1963) anch'egli organaro. I documenti del primo fondo custodito con cura filiale da Clementina Varesi, figlia di Giuseppe, nella loro conformazione, percorrono tutto il periodo attivo

condotto dal nonno Giuseppe Rotelli, a cui s'aggiunge parte dell' l'archivio Rotelli – Varesi. Il secondo fondo, novità assoluta, rappresenta quel corposo archivio introvabile e dato per disperso da studiosi ed organari, sul quale furono ipotizzate diverse tesi sull'importante lacuna. La raccolta è stata messa a disposizione da Giuseppina Varesi, unica erede diretta dei titolari dell'ex Casa Organaria, figlia dell'organaro Cesare Varesi (1920 -1979) ultimo a gestire la Ditta prima della totale chiusura. In esso sono custodite integre tutte le carte inerenti alla lunga attività del nonno Giuseppe Varesi, Il lavoro di catalogazione del fondo e ricognizione di organi della Ditta, opera degli studiosi Disingrini - De Gregorio, sarà pubblicato tra breve.

Lino De Gregorio è nato a Torre del Greco (NA). Si diploma presso il Conservatorio di Musica “S. Pietro a Majella” di Napoli sotto la guida di Luisa De Robertis. Ha inoltre studiato con Aldo Ciccolini, e Marta De Conciliis. Conseguisce presso l'Istituto d'Alta Formazione, Conservatorio Giuseppe Martucci” di Salerno i Diplomi Accademici di 2° Livello in Discipline Musicali (Pianoforte ind. Cameristico) e in “Discipline Storiche, Critiche e Analitiche della Musica col massimo dei voti cum laude. Conseguisce il Master Universitario di I° Livello in “Sociologia e Metodologia della Didattica negli insegnamenti Artistico-Musicali”. È Docente di ruolo di Musica presso l'Istituto Comprensivo Statale “Sauro - Morelli” di Torre del Greco (NA) in seguito al superamento del Concorso ordinario a Cattedra 1990.

Leda di Piro

Le macchine per la riproduzione del suono: patrimonio musicale?

La storia delle macchine per la riproduzione del suono è estremamente significativa sia in campo scientifico, per le applicazioni tecniche in esse attuate, sia in campo culturale, per la testimonianza che queste macchine lasciano rispetto alla volontà di riprodurre suoni senza l'apporto umano. Ad oggi questo tipo di strumenti è poco studiato e soprattutto non ha avuto una grande fortuna nel campo degli studi musicologici. Se, infatti, i primi fonografi Edison furono commercializzati come ditta-foni, ben presto la produzione di cilindri fonografici si orientò verso il mondo dell'intrattenimento e in particolare della musica, dando inizio alla storia della discografia. L'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi conserva probabilmente la più grande collezione di strumenti per la riproduzione del suono presente in Italia. Composta da più di mille pezzi tra fonografi, grammofoni, giradischi, magnetofoni, macchine giocattolo e centinaia di accessori di vario tipo, la collezione documenta la storia della registrazione del suono sin dai primi e rarissimi macchinari semi-sperimentali della fine dell'Ottocento fino all'avvento della registrazione digitale. Il presente intervento intende porre l'accento su quanto lo studio di queste macchine risulti significativo anche in campo musicologico: se ne analizzeranno due aspetti. In primo luogo, l'analisi storico-scientifica e la consapevolezza del funzionamento delle macchine consentirebbero di ottenere informazioni tecniche per la corretta riproduzione dei supporti sonori ai quali le macchine sono inestricabilmente legate. Questa permetterebbe di rilevare informazioni sempre più puntuali per l'analisi della prassi esecutiva. In secondo luogo, l'analisi dello sviluppo tecnologico delle macchine consentirebbe di comprendere le possibilità di registrare il suono, che inevitabilmente hanno caratterizzato la produzione discografica nel corso di tutto il Novecento. Con l'avvento della registrazione del suono, anche la maniera di fare e fruire musica cominciò progressivamente a mutare, in conseguenza dei limiti tecnologici delle macchine e dei supporti.

Leda Di Piro, flautista e musicologa, si è laureata con lode in Musicologia presso l'Università “La Sapienza” di Roma nel settembre 2020, con una tesi intitolata *Risonanze in Évaporé e Data_Noise di Kasper T. Toeplitz e Myriam Gourfink: una proposta di analisi coreomusicologica*, la cui ricerca si è svolta per vari mesi a Parigi grazie ad una borsa di studio per tesi all'estero. Parallelamente agli studi universitari e di ricerca porta avanti l'attività di musicista e *performer*. Nel 2015 si è diplomata con lode in flauto traverso presso il Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno, specializzandosi poi con il maestro Michele Marasco dal 2015 al 2018 presso l'Accademia Italiana del Flauto. Nel 2019 si è inoltre diplomata con lode in Musica da Camera presso il Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma. Interessata da sempre non solo allo studio ma anche all'esecuzione della musica contemporanea, nel 2014 si è esibita a Londra nell'ambito della rassegna *Unlimited Mind/Electronic Music and New Technologies in Italy* presso la City University of London per il progetto *Suona Italiano* organizzato dalla fondazione *Musica*

per Roma sotto la direzione di Michelangelo Lupone e nell'edizione 2017 del concorso *Borse di studio Gazzelloni* le è stato riconosciuto il "Premio speciale per le migliori esecuzioni di musica moderna/contemporanea". Attualmente è specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in Beni Musicali presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna e sta svolgendo attività di tirocinio presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (ICBSA).

Sabine Ehrmann-Herfort

Nuova musica in paesaggi sonori italo-tedeschi – approcci alla musica contemporanea

Come far capire la musica contemporanea? Durante la pandemia l'Istituto Storico Germanico di Roma (DHI) ha progettato e realizzato, insieme al Ensemble Horizonte di Detmold, un podcast sulla nuova musica. Si intitola „Orizzonti romani. Nuova musica in paesaggi sonori italo-tedeschi“ e mira a far conoscere la musica contemporanea di provenienza italo-tedesca in maniera più approfondita a un più vasto pubblico internazionale, esplorando le diverse vie per comprendere i rispettivi paesaggi sonori. Si presentano, tra gli altri, brani di Luigi Dallapiccola, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino e Jörg-Peter Mittmann, vale a dire di compositori che si muovono all'incrocio tra diverse culture musicali. Per ridurre l'eventuale sbalordimento del pubblico di fronte alla musica contemporanea, ad ogni brano si dedica un'introduzione apposita. Sono gli stessi esecutori dei brani a spiegare le caratteristiche musicali e tecniche delle opere in questione. Dopo tutto, chi potrebbe essere più competente dei musicisti a illustrare al pubblico la realizzazione e la pratica esecutiva di un pezzo? Nel nostro podcast, la presentazione visivo-acustica dei brani da parte dei membri dell'Ensemble Horizonte di Detmold, specializzati in musica contemporanea, è accompagnata da interviste, commenti ed ispirazioni che, sul piano linguistico o visivo, descrivono modi e offrono associazioni per comprendere le composizioni. I posti scelti a Roma e dintorni aprono inoltre un'ulteriore porta d'accesso. Sono prevalentemente siti in cui avviene un intenso scambio culturale e scientifico. La pubblicazione della nostra serie di podcast inizierà nell'ottobre 2022 sul sito web del DHI. Ricorrendo a esempi tratti da questo podcast, la conferenza discuterà i differenti ambiti della ricerca musicale, della pratica esecutiva e della trasmissione culturale. Sarà evidenziato come questi tre parametri interagiscano nel contesto del progetto podcast e come si possano scoprire percorsi interdisciplinari e transculturali per comprendere la musica contemporanea e aiutare il pubblico a trovare una propria via d'accesso.

Sabine Ehrmann-Herfort è responsabile della Sezione di Storia della Musica dell'Istituto Storico Germanico di Roma. Ha studiato musicologia (con Hans Heinrich Eggebrecht), filologia classica e filosofia alle università di Tubinga e Friburgo. È stata collaboratrice scientifica e docente a contratto presso il dipartimento di musicologia della Albert-Ludwigs-Universität di Friburgo e presso la Hochschule für Musik Karlsruhe; ha collaborato al „Handwörterbuch der musikalischen Terminologie“ a Friburgo. Attività didattica: docente a contratto presso la Johannes Gutenberg-Universität di Magonza, la Universität der Künste a Berlino, il Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn e la Hochschule für Musik und Tanz a Colonia; direzione scientifica di numerosi seminari di studi sul tema „Roma come città musicale“. Principali ambiti di ricerca: opera e teatro musicale; terminologia musicale; storia della musica e teoria musicale italiana; storia musicale di Roma; musica contemporanea; studio dei fenomeni di migrazione in ambito musicale; storia culturale della musica.

Cliff Eisen

An Online Edition of the Mozart Family Correspondence

This talk is a launch, of sorts, of an online edition of the Mozart family correspondence. Although editions of the family letters have been published in German, French and Italian (complete), and in English (incomplete), a new edition is called for: not only have recent advances in Mozart scholarship made much of the commentary of these earlier editions obsolete, but this new edition takes a different approach by giving due recognition to the complex of sources (musical, epistolary, documentary) as the basis for the commentary and for giving due recognition to the letters as documenting both social and cultural aspects of the eighteenth century. Previous editions largely ignore or fail to report on relevant musical and

documentary sources and short change their cultural aspects, which are largely dismissed as ‘mere travelogue’. As a result, neither the importance of other sources for the letters, nor the importance of the letters for our understanding of Mozart, is fully recognized. The website is based, in the first instance, on the print edition published by il Saggiatore, Milan (two of five volumes available so far). But print and web editions have two essentially different functions. While paper satisfies the pleasure of linear reading, following a systematic thread decided by the editor or, in this case, by the chronology of the letters that make up the rich correspondence of the Mozart family, an online edition allows readers to search for a specific name, place, musical work, event, object or theme - on a computer, tablet or mobile phone, perhaps even while reading the book - by accessing the letters and indexes according to patterns decided by the reader, whether stimulated by a passage in a letter, by footnote, or by a name, place or date found by chance on the Internet. As such, it provides not only a different ‘reading’ experience, but also fulfills the needs of scholars who want to follow up on specific topics, including people, places, works, Mozart’s finances, his relationship with his family and peers or for that matter, any topic a researcher might want to pursue. I hope to demonstrate the richness and depth of the website, to show how it can be used as a research tool, how it permits users to follow independent threads of their own choosing and how its structure facilitates research. I also hope to show how it can serve as an essential research tool beyond the letters themselves, as a repository of information on persons, places, works and topics, including the reproduction of contemporaneous documents, a kind of ‘complete’ documentary biography of the sort envisioned by Otto Erich Deutsch in his *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*. Finally, the website is structured to include a blog that goes into various aspects of the letters in greater depth than is possible in the critical commentary to a print edition. The first volume of the edition is already online and can be consulted at mozartiana.org.

Cliff Eisen, Professor of Music, King’s College London. Selected publications: *I Mozart: Lettere di Italia 1769-1773* (Milan: Saggiatore, 2019); *Late Eighteenth-Century Music and Visual Culture*, ed. With Alan Davison (Turnhout: Brepols, 2017); *Mozart* (London: Decca, 2106); *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)* (Augsburg: Wissner, 2010); *Hermann Abert: W. A. Mozart*, ed. (London: Yale University Press, 2007); *Mozart. A Life in Letters*, ed. (London: Penguin, 2006); *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ed. and contributor (Cambridge: Cambridge University Press, 2005, with Simon P. Keefe); *New Grove Mozart* (London: Macmillan, 2002, with Stanley Sadie); *Mozart Studies 2*, ed. and contributor (Oxford: Clarendon Press, 1997); *Mozart Studies*, ed. and contributor (Oxford: Clarendon Press, 1991); *New Mozart Documents* (London: Macmillan and Stanford: Stanford University Press, 1991; rev. in German as *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda. Neue Folge*. Kassel: Bärenreiter, 1997); *Mozart and Material Culture* (www.kdl.kcl.ac.uk). Awards etc: member, Akademie für Mozartforschung, Salzburg; EU: Culture 2007-13 grant; AHRC research grant; National Endowment for the Humanities Fellowship; Alfred Einstein award, American Musicological Society.

Manuel Farolfi

Alleati in concerto: Cage, Berio, Metzger, e lo United States Information Service

Nell’inverno del 1958–59 John Cage tiene in Italia cinque concerti. Tre di questi consistono di una breve tournée organizzata insieme a Luciano Berio, in cui i due musicisti eseguono versioni per due pianoforti di composizioni di Cage. Con la collaborazione dello United States Information Service, la tournée culmina con un concerto a Roma, in cui Cathy Berberian esegue la prima di *Aria* con *Fontana Mix*. Poche settimane dopo, Cage terrà un concerto con Juan Hidalgo e Walter Marchetti a Milano. Infine, suonerà a Padova con Sylvano Bussotti e Teresa Rampazzi. Questi concerti segneranno un momento chiave nella prima ricezione italiana dell’opera di Cage. Questa relazione rivolge la propria attenzione agli elementi di natura politica che accompagnarono la promozione e la ricezione di questa serie di concerti. In maniera simile a quanto accadeva con la musica sperimentale Americana in Germania, in Italia Cage fu beneficiario di politiche e diplomazia transatlantica, in quanto lo United States Information Service – che, con finalità politiche, operava in diverse città Italiane promuovendo eventi di cultura Americana – giocò un ruolo chiave nel supportare i due concerti più importanti tenuti a Milano e Roma. Questo endorsement non passò inosservato alla stampa di sinistra. Nella sua recensione al concerto di Roma, Luigi Pestalozza attaccherà Cage facendo leva anche su argomentazioni politiche derivate dalla propria critica alla politica

imperialista Americana. Fedele D'amico parlerà di Cage nei termini di un prodotto della società capitalistica. A queste posizioni farà da contraltare Heinz-Klaus Metzger – giunto in Italia per caldeggiare la ‘campagna’ di Cage – il quale, attraverso conferenze e pubblicazioni, promuoverà una lettura politica di Cage, trasformandolo in una sorta di paladino della libertà, in termini vicini ad una narrazione ideologica di sinistra.

Manuel Farolfi is a musicologist and sound engineer. He completed his doctoral study at the University of Leeds in 2022. His research interests centre on experimental music after 1945 and music technology. He has presented at numerous conferences, including the International Musicological Society (IMS) Quinquennial Congress, the Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Annual Conference, and the Society for Music Analysis (SMA) Music Analysis Conference. His works have been published in edited collections and scholarly journals, including those issued by Peter Lang, Olms, and Brepols. He has worked as a sound engineer in recording studios for over a decade. His credit record includes credits on studio albums by Mariah Carey, The Orb, Laura Pausini, Vasco Rossi, and many other international and Italian top chart artists.

Amedeo Fera

Il primo libro di madrigali di Martoretta (1548): una contestualizzazione attraverso i paratesti

Gérard Genette (1997) definisce il paratesto come tutto ciò che permette ad un testo di diventare un libro: più che un confine o un limite, il paratesto è analogo ad una soglia, un “vestibolo” che permette ai potenziali lettori di decidere se entrare nel libro stesso o uscirne. L’importanza di questi apparati è stata ampiamente riconosciuta nell’ambito della critica letteraria, ma viene molto spesso dimenticata quando si tratta di testi musicali. Nel caso di un libro di madrigali, i paratesti inclusi nella stampa sono principalmente di tre tipi: il frontespizio, la vera e propria soglia, su cui sono presenti, oltre alla menzione dell’opera e del suo autore, il marchio dello stampatore (spesso più conosciuto dell’autore stesso, vedi Van Orden, 2014); la lettera dedicatoria, sempre presente e che secondo Paoli (2009) è l’elemento che attribuisce un valore economico dell’opera; l’indice, uno strumento nato nel medioevo per agevolare l’utilizzo del libro (Raven, 2020) ma che in alcuni casi viene utilizzato per rappresentare graficamente il contenuto dell’opera su una sola pagina. Il contributo proposto mira ad una lettura complessiva del primo libro di madrigali di Giandomenico Martoretta proprio attraverso l’analisi dei paratesti dell’edizione del 1548. Tale analisi ha come scopo quello di collocare il libro in un più ampio contesto di pratiche culturali e sociali e di fare una prima ipotesi su un possibile impianto narratologico delle composizioni in esso incluse: più in particolare, l’analisi del frontespizio permetterà di mettere a fuoco la questione dell’autorialità, spesso “contesa” tra compositore e stampatore, dalla lettera dedicatoria è possibile evincere delle informazioni sulle relazioni tra compositore e dedicatario mentre dall’indice si intuisce un impianto narrativo, ricavato dalla collocazione dei brani in un preciso ordine, prassi probabilmente ispirata dal canzoniere petrarchesco. Tutti questi elementi restituiscono l’immagine di un libro inteso come luogo in cui convergono diverse istanze autoriali, relazioni di potere, prassi culturali e tecnologiche cristallizzate nel corso dei secoli.

Amedeo Fera è attualmente dottorando di ricerca presso l’università di Leuven (Belgio) in cotutela con l’università di Catania. La sua tesi di dottorato riguarda il primo libro di madrigali del compositore calabrese Giandomenico Martoretta, pubblicato a Venezia nel 1548. Attraverso un’ottica interdisciplinare il lavoro di tesi mira a inserire il libro all’interno di un contesto più ampio di pratiche sociali e culturali di cui il testo è un risultato. È docente di ruolo nella scuola secondaria di primo grado ed in passato ha studiato presso il politecnico Scientia et Ars di Vibo Valentia (diploma acc. di II livello in musica, scienza e tecnologia del suono), la University of Washington (MA in Italian studies) l’università di Trento e di Dresda (corso di laurea in sociologia). Si occupa anche di musica di tradizione orale e gestisce un blog sulla lira, strumento ad arco del mediterraneo (www.liracalabrese.blogspot.com)

Amina Fiallo

Il cantus firmus monoritmico nei manoscritti di polifonia quattrocenteschi di area germanica

Nell'arco del XV secolo si svilupparono diverse pratiche per l'esecuzione ritmica del canto liturgico: una di queste, a quanto pare la più diffusa, prevedeva la realizzazione a valori uguali, in cui ogni nota del canto piano era eseguita con la stessa durata. Ciò semplificava l'improvvisazione sopra al canto dato, che poteva avvenire nota contro nota o con fioriture più complesse, secondo la logica dell'*amplificatio*. Tale tecnica, inizialmente afferente alla sfera improvvisativa, iniziò ad emergere in forma scritta nei codici di polifonia in diverse zone d'Europa, in particolare in area germanica. I testimoni miscellanei più rappresentativi di questo repertorio sono i codici Trento 91, Strahov e Speciálník. La peculiarità di questa notazione – definita *monorhythmic cantus firmus* (Strohm 1993) o notazione *per notulas* (Gozzi 2002, da Gaffurio) – è che il *cantus firmus* veniva scritto in notazione mensurale nera, mensurale bianca a valori uguali o *hufnagelschrift*. Basandosi sui generi e sui formulari si deduce che molti brani scritti con questa tecnica erano utilizzati per messe votive o servizi privati. È un repertorio funzionale, giuntoci in forma anonima, composto probabilmente da autori locali o allievi non troppo esperti. Dal punto di vista armonico e compositivo è chiara la vicinanza con la didattica improvvisativa e lo studio del contrappunto a voce. Oltre all'esecuzione strettamente vocale, vi erano anche altre modalità esecutive possibili, suggerite dal decorso melodico di alcuni brani; molti di essi, infatti, sono chiaramente composti per l'organo, e pertanto si inseriscono nella tradizione manoscritta della didattica organistica diffusa nelle aree germaniche. Questo repertorio è quindi una musica "d'uso" che ci permette di conoscere più a fondo pratiche musicali quotidiane diffuse all'epoca; inoltre, ci dimostra come anche per le occasioni apparentemente meno solenni vi era la necessità di amplificare e abbellire il canto monodico, pur mantenendolo come nucleo semantico e musicale della composizione e della celebrazione.

Amina Fiallo è laureata magistrale in Musicologia presso l'Università di Pavia, e attualmente frequenta il secondo anno della Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Mantova. I suoi interessi di ricerca vertono sullo studio della tradizione del canto piano e delle sue trasformazioni polifoniche nel corso dei secoli, con particolare attenzione ai repertori di "musica d'uso" e alla loro dimensione culturale. Ha pubblicato sulla Rivista Internazionale di Musica Sacra ed è membro delle associazioni NUME (Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino) e MEM (Medioevo Musicale).

Ilaria Fico

Stabat Mater e Dies irae: canto fratto nell'Antifonario C3 della cattedrale di Acquaviva delle Fonti

Il presente contributo è un estratto della tesi di laurea magistrale dal titolo *Cantus Fractus: i codici liturgici della cattedrale di Acquaviva delle Fonti*. I risultati ottenuti hanno contribuito ad arricchire le ricerche preesistenti sul repertorio del canto fratto, attraverso l'analisi di dodici codici liturgici prevalentemente cinquecenteschi, in cui è stato possibile rilevare forme di mensuralismo dal carattere polifunzionale. Essa, inoltre, ha permesso di approfondire alcuni canti riconducibili alla pratica del *cantus fractus*: questi interventi sono di mano seriore e l'operazione di maggior rilievo si rileva nell'Antifonario C3, che conserva due composizioni che mettono in evidenza il rapporto che intercorre tra canto fratto e polifonia semplice, le sequenze *Stabat Mater* e *Dies irae*, composte in forma di mottetto per soprano, tenore e basso, di epoca settecentesca e opera di un conventuale francescano. Un aspetto, questo, che non può essere sottovalutato dati gli studi che confermano tale prassi attestata nei *Credo* e nelle *Cantorie* dell'ordine; e una comparazione con gli studi già condotti può portare all'individuazione di un *corpus* conosciuto da Nord a Sud in uso nella liturgia dei conventuali. Un primo passo in tal senso è stato il confronto con uno studio condotto da Giulia Gabrielli su una versione a tre voci del *Dies irae* conservato nel ms. 327 della Fondazione Biblioteca di San Bernardino di Trento: le analogie con la sequenza barese sono evidenti, in quanto entrambe presentano una melodia popolare e di tradizione orale, un andamento omoritmico e un rigido sillabismo, e sono state prodotte in egual modo in un ambiente francescano; le differenze si rilevano dal punto di vista testuale e notazionale. Alla luce di queste considerazioni, tale studio non può che arricchire ulteriormente il numero di fonti che ad oggi si concentrano sul canto fratto e apre la strada a nuovi studi e approfondimenti futuri.

Ilaria Fico, laureata in Storia e tutela dei beni artistici e musicali (2017) e successivamente al corso magistrale di Scienze dello spettacolo e produzione multimediale (2020) con 110 e lode presso l'Università di Padova, prosegue parallelamente gli studi di conservatorio diplomandosi dapprima in Didattica della musica con curvatura in Musicoterapia presso il Conservatorio "C. Pollini" di Padova (2019) e successivamente al Biennio di Musicoterapia presso il Conservatorio "G. Frescobaldi" di Ferrara (2021), in entrambi i casi con il massimo dei voti. Persegue due filoni di studio: da un lato coltiva la passione per la ricerca musicologica sin dalla stesura delle due tesi universitarie, la prima incentrata su musica e rito nella Settimana santa a Gioia del Colle (BA), suo paese d'origine, e la seconda sul repertorio del canto fratto indagato nell'archivio della cattedrale di Acquaviva delle Fonti (BA), diventato poi campo di studio da approfondire primariamente; dall'altro si concentra sulla didattica della musica, lavora con la musicoterapia nel Centro Alzheimer "Don Tonino Bello" di Bari e organizza laboratori di musicoterapia preventiva per bambini e corsi di formazione.

Giacomo Franchi

Le sonate per pianoforte solo di Muzio Clementi come testimoni di un classicismo europeo

Nel 1978 Carl Dahlhaus aveva esortato la musicologia a non cadere nell'errore di identificare il classicismo musicale con quello viennese. Molte altre realtà culturali della seconda metà del XVIII e i primi anni del XIX secolo, tra cui Londra e Parigi, richiedevano studi approfonditi. Ad esempio, il lavoro di Anselm Gerhard, proseguendo idealmente l'appello di Dahlhaus, ha portato alla luce la ricchezza dell'esperienza non solo musicale ma anche filosofica londinese di quegli anni. Tuttavia, nonostante la volontà di rivalutazione, il risultato di tale approccio ha rischiato di produrre l'effetto contrario di una costellazione di esperienze geo – culturali più o meno indipendenti. L'analisi delle composizioni per pianoforte solo di Muzio Clementi dimostra la possibilità di una considerazione più ampia, europea, del periodo musicale etichettato come classicismo. Infatti, almeno nell'ambito della forma sonata, non è possibile definire alcuna specificità regionale delle composizioni di Clementi quanto piuttosto una serie di tendenze che si evolvono nel tempo, maturando o con l'esperienza individuale o con le circostanze storiche e sociali. Ugualmente, un'analisi di un campione di composizioni di autori di area inglese a lui vicini per ragioni artistiche o commerciali dimostra l'esistenza di dinamiche compositive che trascendono i confini nazionali. Questi fenomeni sono evidenti sia nelle scelte organizzative del ciclo sonatistico che nella forma di ciascun movimento. Ad esempio, nella concezione della forma dell'esposizione di sonata emergono delle caratteristiche che differenziano o accomunano i compositori più che le loro zone di produzione artistica. La possibilità di porre in rapporto continuativo invece che dialettico le due aree tematiche dell'esposizione è rintracciabile in composizioni di autori inglesi, come ad esempio nell'op. 50 n. 1 di Clementi, ma anche di area austriaca, come ad esempio nella sonata Hob. 44 di Haydn. Altre pratiche dimostrano l'esistenza di strategie compositive geograficamente trasversali, come ad esempio l'uso di riprese del solo secondo tema o continuative. Questo accade frequentemente nelle composizioni di Clementi o di autori a lui vicini ma anche in opere della seconda metà del XVIII secolo di autori italiani o influenzati dalla musica italiana, come Johann Christian Bach, e dei compositori di Mannheim, come Johann Stamitz. Questo intervento ha lo scopo di dimostrare che l'analisi formale delle composizioni di Clementi è fondamentale per sostenere la possibilità di una declinazione europea della sua produzione.

Giacomo Franchi ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale presso l'Università di Pavia sotto la guida del professor Gianmario Borio con una tesi intitolata *Le sonate per pianoforte solo di Muzio Clementi: testimoni di un classicismo europeo*. Si è laureato con lode presso l'Università di Roma "Tor Vergata" con una tesi sullo studio della forma nelle sonate per clavicembalo di Giovanni Maria Rutini. Si è diplomato con lode in pianoforte presso il Conservatorio di Musica di S. Cecilia di Roma e ha ottenuto diversi premi in concorsi pianistici nazionali e internazionali. I suoi interessi di ricerca sono prevalentemente rivolti all'analisi della forma musicale tra la seconda metà del XVIII secolo e la prima metà del XIX. Attualmente è docente di musica presso la scuola secondaria di primo grado.

Giacomo Gibertoni

“Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro” HWV 143: per una nuova ipotesi attributiva del libretto

Come la maggior parte delle cantate del periodo italiano (1706-1710), anche la serenata a tre voci e strumenti *Olinto pastore arcade alle glorie del Tebro* HWV 143, musicata da Händel nell'estate del 1708, rimane ad oggi adespota per quanto riguarda il testo letterario, stampato in 300 esemplari in occasione della prima esecuzione. Il componimento era inteso a celebrare la partenza per il fronte del Reggimento “Colonnella Ruspoli”, evento politico-militare nevralgico per la storia della famiglia Ruspoli e per le sorti dello Stato della Chiesa negli anni della Guerra di Successione Spagnola. Lo sterminato repertorio poetico per musica del Sei e Settecento cui la serenata appartiene, presentandosi perlopiù anonimo, connotato da un ingente tasso di serialità e cristallizzazione di temi e lingua, presenta indubbiamente oggettive difficoltà a chi volesse addentrarsi nel campo minato delle ipotesi attributive, tanto da aver nei fatti sino ad oggi scoraggiato questo ambito di ricerca interdisciplinare. La serenata HWV 143, in ragione della rilevanza del compositore e del committente, i quali sono stati oggetto di articolate ricerche negli ultimi decenni, offre senza dubbio un caso di studio emblematico per tentare un'ipotesi attributiva posta all'incrocio interdisciplinare fra musicologia e storia letteraria. Approntata l'edizione del testo poetico e vagliate le ipotesi sino ad oggi formulate nella letteratura scientifica, si è proceduto all'inserimento della serenata nel contesto letterario arcadico di quegli anni, il quale vede nel marchese Ruspoli il precipuo protettore. A un membro dell'Accademia dell'Arcadia, attivo altresì nell'*entourage* dell'aristocratico nei primi decenni del Settecento, si propone di ricondurre, sulla base di puntuali riscontri testuali, la paternità del libretto.

Giacomo Gibertoni è laureato in Lettere Moderne, dottore di ricerca in Musicologia e Beni Musicali, diplomato in Clavicembalo. Nel 2013 ha discusso la dissertazione dottorale *Cantate dialogiche e serenate (1706-1710) di G.F. Händel*. Nel 2017 ha ottenuto un assegno di ricerca dall'Istituto Storico Germanico di Roma per compiere nuove indagini archivistiche sul soggiorno romano di Händel. Ha svolto inoltre ricerche sulla committenza musicale della famiglia Pico nell'antico ducato di Mirandola e sulle società filarmoniche in Emilia-Romagna. Nel 2016 ha pubblicato il saggio *The Political Function of Musical Patronage in the Years of the War of the Spanish Succession: Opera, Oratorio, Serenata* contenuto nel volume *The Transition in Europe between XVII and XVIII centuries. Perspectives and case studies*, a cura di A. Álvarez Ossorio – C. Cremonini – E. Riva, Milano, Franco Angeli, 2016. È titolare di cattedra di Letteratura italiana e latina presso il Liceo Statale “G. Pico” di Mirandola (Modena).

Andreas Gies-Stefano Caciagli

“Ho lavorato molto, molto per me, per l'arte”: un approccio analitico alla *Parisina* di P. Mascagni.

Questo intervento intende gettare le basi per il riconoscimento di un importante dramma nel panorama musicale del primo '900: *Parisina* di Pietro Mascagni. L'opera nacque da un controverso rapporto con G. D'Annunzio; questi infatti cercava da tempo di collaborare con Puccini, ma solo Mascagni colse lo spirito del dramma “aulico”. Il libretto di *Parisina* nacque da un'incompiuto progetto: la trilogia “*I Malatesti*”, di cui solo *Francesca da Rimini* vide le stampe, mentre il *Sigismondo* non fu mai scritto. *Parisina*, fu immaginata a partire dal 1902, come attestano le informazioni e i documenti raccolti dal poeta a Ferrara, ma venne stesa integralmente solo nel Marzo 1912 (se si esclude un brogliaccio del 1906 alquanto scarno e preliminare), in aprile D'Annunzio vendette il suo manoscritto all'editore Sonzogno che lo dirottò immediatamente a Mascagni. In quel periodo D'Annunzio fu raggiunto da Mascagni in Francia per iniziare la composizione dell'opera. La copia dattiloscritta del libretto con correzioni autografe del poeta risale all'ottobre 1912 e contiene significativi tagli rispetto all'originale manoscritto, segnando il frutto del lavoro di Mascagni, con l'iniziale benestare da parte di D'Annunzio. Il poeta non presenziò alla prima rappresentazione dell'opera e cambiò il proprio atteggiamento, prendendo le distanze da Mascagni, non appena questi, per la seconda rappresentazione, si trovò costretto a tagliare di netto il IV atto per motivi di eccessiva lunghezza dello spettacolo, scelta che testimonia la forte pressione della stampa. Il pubblico rispose sempre in maniera entusiastica a conferma della qualità musicale di questo lavoro. Da un'analisi minuziosa della partitura emerge la complessità della costruzione musicale e una sapiente orchestrazione, calate in un contesto europeo nonché anticipatrici di lavori più celebri quali

Turandot di G. Puccini. L'opera è anche un prisma attraverso il quale rivedere la storia della musica italiana (ed europea) della prima metà del secolo.

Andreas Gies inizia ben presto lo studio del flauto traverso, del canto, del pianoforte, della composizione e della direzione d'orchestra vincendo numerosi premi in tutte le specialità come il primo concorso di composizione intitolato a Giancarlo Menotti nel festival di Spoleto e il concorso di composizione dell'orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano, il Premio Nazionale delle Arti 2019 per la direzione d'orchestra, il concorso Toti dal Monte etc. Ha intrapreso un ampio progetto editoriale dal nome "IRIS EDITIONS" per la riscoperta del repertorio lirico italiano fra '800 e '900 con l'aiuto del Musicologo C. Orselli, curando diverse edizioni critiche di Mascagni, Giordano, Cilea, Leoncavallo, Zandonai, Wolf-Ferrari, Catalani, Martucci etc. Tutte le sue composizioni e diverse edizioni critiche sono edite dalla UNIVERSAL EDITION di Vienna. Svolge attività di ricerca in campo musicologico con la produzione di saggi riguardanti il processo compositivo pucciniano, il '900 storico italiano, l'*Elfrida* di G. Paisiello su libretto di R. de Calzabigi della quale cura la prima edizione critica presentata al XIV° Festival Paisiello di Taranto. Ha pubblicato per Schott/Belaieff la versione per orchestra sinfonica del brano *Prayer for the Ukraine* di V. Silvestrov commissionata dall'orchestra sinfonica di Aalborg e attualmente eseguita in tutto il mondo. Oggi sta lavorando all'edizione critica della *Messa di Gloria* di Mascagni per la Carus Verlag.

Stefano Caciagli si è laureato in Filosofia con lode presso l'Università di Pisa nel 1984 e in DAMS – Musica all'Università di Bologna nel 2000 con una tesi in Storia del melodramma. Ha studiato canto lirico presso l'Istituto musicale "Mascagni" di Livorno ed i conservatori di C. Veneto e La Spezia. Dal 1985 ha insegnato negli Istituti Statali di Istruzione Secondaria di I e II grado e dal 1992 è docente T.I. di Lingua e Letteratura Italiana negli Istituti di Istr. sup. di II grado (A-12) ed attualmente insegna presso l'I.I.S. "Santoni" di Pisa. Nel 1994 ha svolto una ricerca presso il dipartimento di Storia della musica dell'Università di Pisa con la Prof. Carolyn Gianturco sulla musica da camera di Pietro Mascagni portando alla luce alcuni inediti e nel 1996 è stato docente in una Masterclass sulla cultura letteraria e musicale del primo Novecento per gli studenti del V anno dell'Istituto d'Arte "Osvaldo Licini" di Ascoli Piceno. Il 10 ottobre 2016 ha tenuto una conferenza a Taranto, nell'ambito delle celebrazioni per il secondo centenario della morte di G. Paisiello, dal titolo: "Giovanni Paisiello e Ranieri de Calzabigi a Napoli tra tradizione e rinnovamento: Elfrida". Dal 21/1/2022 è dottorando di ricerca in Musicologia presso l'UAB di Barcellona. Ha composto il libretto del melodramma "Siamo tutti licenziati" con musica del M° Andreas Gies.

Giulia Giovani-Francesco Lora

Giacomo Antonio Perti, corrispondenza con l'Europa

Compositore, maestro di cappella e didatta, il bolognese Giacomo Antonio Perti (1661-1756) è un artista tra i più rappresentativi della sua epoca, attraverso un'ottantina d'anni d'instancabile attività. Fu legato con un ruolo dominante a istituzioni e potentati di prima sfera. Si allontanò di rado dalla città natale ma dialogò a livello europeo tramite innumerevoli lettere scambiate con papi, imperatori, principi, notabili, religiosi, colleghi, amici, dipendenti, committenti e commercianti. Un migliaio di documenti, disseminati tra le biblioteche di Bologna, Firenze, Modena, Parigi e Vienna, costituisce, oggi, la più copiosa raccolta superstita di lettere indirizzate a un singolo compositore dell'Età moderna. Tale raccolta è stata studiata per contestualizzare lavori musicali e indagare specifiche committenze (Schnoebelen 1979; Vitali 1983, 1993, 1994; De Angelis 1987; Vitali - Furnari 1991; Riepe 1993, 1998; Riepe et al. 1993; Magaudda - Costantini 2001; Dieci 2009; Lora 2010, 2016; Giovani 2012; Ciliberti et al. 2014); la sua ricognizione complessiva e la sua auspicata edizione integrale, però, non hanno ancora avuto luogo. Entrambe sono state ora intraprese dai proponenti, col supporto dell'Università di Siena. Il lavoro contribuisce a estendere le conoscenze nell'ambito della storia sociale della musica, e in particolare a proposito delle relazioni utili al mercato musicale europeo tra Sei e Settecento, nonché intorno ai minuti aspetti economici e di costume caratterizzanti una lunga fase storica. La relazione darà conto della varietà di temi e spunti di ricerca da incoraggiare. Per esempio, sono da riconsiderare i rapporti tra Perti e regolari committenti quali Aurora Sanseverino e Ferdinando de' Medici: per una visione esaustiva, deve essere esaminato non solo il carteggio

diretto, ma anche quello con i molti altri corrispondenti delle corti. Un ruolo d'eccezione ha in questo senso il corposo scambio tra Perti e il librettista medico Antonio Salvi. Dalle lettere si colgono anche strategie e premure legate alla storia materiale: è il caso di fonti uniche affidate, per la consegna, a cantanti, come Vittoria Tarquini, che potevano viaggiare rapidamente e in sicurezza. Frequenti sono anche i riferimenti a strumentisti, non solo celebri virtuosi ma anche affidabili professionisti: l'oboista Ludwig Erdmann o il violonista Alessandro Saione. Il carteggio testimonia anche, vivacemente, le relazioni e i conflitti del longevissimo Perti con la generazione dei maestri e quella degli allievi.

Giulia Giovani, professoressa associata in Musicologia e storia della musica presso l'Università di Siena, dottore di ricerca in Storia, scienze e tecniche della musica (Università di Roma Tor Vergata), è stata ricercatrice presso l'Hochschule der Künste di Berna, titolare di borse di studio della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e del Deutsches Historisches Institut di Roma. Negli anni, ha collaborato ai progetti *Creating the Neapolitan Canon* (Hochschule der Künste, Berna) e *Printed sacred music* (Université de Fribourg - RISM Svizzera - Fondazione Cini). È coordinatrice dei collaboratori del progetto *Clori Archivio della cantata italiana* (SIIdM), e direttrice dei progetti *Artisti in movimento* (Università di Siena) ed *EuroGAP: Giacomo Antonio Perti, corrispondenza con l'Europa* (Università di Siena). I suoi principali interessi di ricerca riguardano la musica vocale italiana tra Sei e Settecento, la storia dell'editoria musicale e del collezionismo, la bibliografia musicale. Sui suddetti temi ha pubblicato monografie, edizioni critiche, saggi in riviste specializzate e volumi miscelanei.

Francesco Lora è dottore di ricerca in Musicologia e beni musicali (Università di Bologna) e assegnista di ricerca in Musicologia e storia della musica (Università di Siena, aa.aa. 2021/23). Con Elisabetta Pasquini dirige la collana «Tesori musicali emiliani» (Bologna, Ut Orpheus, 2009-) e vi pubblica in edizione critica l'*Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici* di Giacomo Antonio Perti (2010-11) e quattro oratorii di Giovanni Paolo Colonna (2013-21). Sua la monografia *Nel teatro del Principe* (sulle opere di Perti per Pratolino; Torino-Bologna, De Sono - Albisani, 2016). Attende attualmente alla nuova catalogazione degli archivi musicali della Basilica di S. Petronio in Bologna e dell'Opera della Metropolitana di Siena, nonché, con Giulia Giovani, alla ricognizione e all'edizione dell'epistolario di Perti (Università di Siena). Collabora alla *Cambridge Handel Encyclopedia*, al *Dizionario biografico degli Italiani*, al *Grove Music Online* e alla *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Nel 2020 la Fondazione Levi di Venezia gli ha conferito il Premio biennale "Pier Luigi Gaiatto".

Marco Giuliani

La Maddalena in musica dalle Laude del primo Cinquecento alle canzonette del secondo Seicento

La figura evangelica di Santa Maria Maddalena ha sempre suscitato un profondo interesse non solo per la traboccante spiritualità e per l'intensa umanità riconosciutele, ma soprattutto per l'ampissimo novero di culti, di miti e leggende che le sono state attribuite, ancorché, talvolta, privi di alcun fondamento storico. Una letteratura agiografica quasi bimillenaria ed un'iconografia di straordinaria estensione accompagna il tema bio-bibliografico della Donna piangente, cara a Gesù. Antichi culti rivolti a Maria Maddalena, risalgono alla fine del IV secolo, e si svolgevano nella Chiesa Orientale la seconda domenica dopo Pasqua, chiamata appunto "domenica delle mirofore" o mirrofore cioè delle donne portatrici di mirra (cioè di una resina atta ad imbalsamare i corpi dei defunti presso gli ebrei). Il culto di Maddalena si diffuse in tutta Europa ed i suoi devoti costruirono numerose chiese in suo onore: le più note sono in Francia e in Italia. Ad una così vasta fama culturale e religiosa sembra, ad un primo riscontro, non corrispondere una pari fortuna musicale, quasi che la santa, (la quale è l'unica donna, eccettuata la Vergine Maria, citata in tutti e quattro i Vangeli) rappresentasse un personaggio sacro del tutto trascurato dai musicisti. A prescindere da alcuni oratori sei/settecenteschi e da qualche intermedio/intermezzo a lei dedicati il suo nome è pressoché assente dalla letteratura musicale a stampa in lingua italiana (dunque non liturgica) trovandosi solo pochi casi in cui attraverso note didascaliche e testi riportanti il suo nome specifico la si onori anche con la musica. Ad un'indagine più accurata però, condotta anche sui testi poetici e sulle didascalie della vasta letteratura laudistica e spiritualistica in genere, ne risulta una cospicua presenza in oltre 120 brani che ne documentano, all'interno dei repertori musicali del XVI e XVII secolo, una fortuna tutt'altro che occasionale, probabilmente del tutto ignota agli studiosi di musicali

rinascimentali e barocca. La ricerca condotta su un arco storico che copre all'incirca i primi due secoli di stampe musicali, mette in risalto la fortuna della "Maddalena in musica" attraverso l'identificazione, la recezione e la diffusione di una tradizione lirico-spirituale ben degna di un riconoscimento e di una ripresa moderna.

Marco Giuliani è laureato in D.A.M.S. (Bologna,1982) in Pianoforte principale (1986), in Musica elettronica (2008), perfezionato in Musicologia (1985) e addottorato in Musica presso l'Università J. Jauré di Tolosa (2014). È docente di ruolo di storia della musica per la didattica al Conservatorio di Foggia. In ambito accademico ha curato vari tipi di insegnamento storico-sociologico-filologico. Ha collaborato a programmi di formazione e aggiornamento di docenti della scuola primaria e secondaria presso l'IPRASE di Trento tenendo numerosi corsi di aggiornamento disciplinare nella scuola primaria e secondaria. Ha fondato (1986) e diretto per molti anni la Scuola Musicale Celestino Eccher di Cles Fondo e Malé ed è stato coordinatore dei docenti delle scuole musicali Trentine (1992-1993). Ha messo in luce moderna venticinque volumi di musiche rinascimentali e decine di articoli: si segnalano il I lieti amanti, madrigali di venti musicisti ferraresi e non, (Olschki 1990), la cura degli Opera Omnia di Enrico Radesca di Foggia di cui ha editato modernamente, sette opere in tre volumi (L.I.M., 1999, 2001, 2003) e dell'Ottavo libro di madrigali di Pomponio Nenna in collaborazione con N. Maccavino. (in corso di stampa a quattro mani, Il Sesto Libro di Madrigali di Giovanni de Macque). Studioso fin dal 1976 del repertorio vocale italiano rinascimentale, sta svolgendo intensa attività di ricerca bibliografica e di studio sulle fonti di polifonia vocale profana del XVI-XVII secolo, con particolare riferimento alle edizioni di vari autori.

Enrico Gramigna

Giuseppe Maria Jacchini, schemata galanti sotto le Due Torri

Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727) fu figura di spicco del Seicento bolognese: grazie all'affiliazione all'Accademia Filarmonica dal 1688, di cui divenne Principe nel 1709, e alla posizione stabile nell'organico della Cappella Musicale di San Petronio in veste di violoncellista fin dal 1689, il musicista felsineo fu figura importante per la cultura musicale della Dotta. Cifra importante del suo lavoro fu l'impegno per affrancare il violoncello dalla mera funzione di basso continuo donandogli quella dimensione solistica che si stava pian piano delineando grazie al lavoro dei violoncellisti bolognesi. Questa innovazione doveva, però, collocarsi all'interno di un mondo normato da codici comportamentali che trovavano la loro espressione musicale all'interno delle strutture con le quali le composizioni venivano concepite. L'op. 1 condensa in dieci sonate «a violino e violoncello e a violoncello solo» queste due facce della medaglia musicale appuntata al petto di Jacchini che, proprio nel suo primo lavoro dato alle stampe, inserisce la propria spinta innovatrice all'interno del solco della tradizione galante. La relazione propone, dunque, un'indagine sull'importanza degli *schemata galanti* all'interno del debutto tipografico di Giuseppe Maria Jacchini, grande riferimento per la vita violoncellistica nella Bologna di Colonna e Perti.

Enrico Gramigna è diplomato in violino, in violino barocco, laureato in Discipline della Musica del Teatro e dottorando presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro". Collabora con numerose orchestre, tra le quali Talenti Vulcanici, Orchestra Sinfonica di Savona, Divino Sospiro, Cappella Musicale di San Petronio, e Orchestra Barocca di Cremona. Ha preso parte a diverse incisioni discografiche per le etichette Arcana Outhere e Urania Records. Ha pubblicato con Musedita Edizioni e Da Vinci Edition. Ha preso parte a diverse conferenze, su tutte l'International conference "Women and music in the early modern age" svoltosi in Portogallo, con un intervento dal titolo "Isabella Leonarda e la musica strumentale: la nascita dell'op. XVI all'ombra di San Petronio" e il XXV Colloquio di Musicologia del «Saggiatore Musicale» parlando di "Elia Vannini, la cappella arcivescovile di Ravenna e la composizione strumentale". È critico musicale per la testata giornalistica Ravenna & Dintorni.

Luca Guidarini

Nuove metodologie analitiche per lo studio della musica mista. Computer-aided analysis for computer-aided composition.

A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, la nuova generazione di compositori formatasi nei centri di ricerca sull'informatica musicale (come l'IRCAM di Parigi), si caratterizza per l'inclusione sistematica di tecniche compositive che vedono l'impiego di linguaggi di programmazione capaci della computazione di grandi quantità di dati, per ottenere risultati musicali e simbolici complessi. Anche se esempi pionieristici si ritrovano già nelle pratiche di Murail, Saariaho, e più in generale degli spettralisti della seconda generazione, è soprattutto la generazione successiva a fare di questa pratica una caratteristica fondante. La letteratura analitica e tecnica che prende in esame opere emblematiche di queste pratiche compositive spesso si contraddistingue per la collaborazione attiva dei compositori stessi con i teorici (cfr. Saariaho/Barrière; Murail/Rose; ecc.), nel presentare gli algoritmi di composizione assistita, rendendo fruibili le tecniche compositive informatiche usate. Nel caso di Romitelli – e più in generale, in assenza del compositore – lo studio degli algoritmi utilizzati per la composizione assistita al computer deve essere effettuato, quando possibile, a posteriori, ricostruendo il processo logico-informatico soggiacente. Gli approfonditi e recenti studi effettuati su *Professor Bad Trip – Lesson I*, brano di Romitelli per ensemble ed elettronica del 1998 e parte del monumentale trittico contenente *Professor Bad Trip – Lesson II* (1998-99) e *Lesson III* (2000), mettono in evidenza gli aspetti formali, estetici, e – dall'acquisizione del Fondo Fausto Romitelli da parte della Fondazione Cini di Venezia (FFR) – di processo compositivo. Il caso di studio qui presentato si riferisce ad un campo armonico riconducibile a *Professor Bad Trip – Lesson I*, presente in una pagina di appunti del compositore, conservata presso il FFR. Questa pagina di schizzi risulta di peculiare interesse, per via della sua rappresentatività nella gestione del pensiero armonico del compositore goriziano. La tecnica generativa di sintesi strumentale viene quindi ricostruita a partire dal suo risultato frequenziale dedotto dallo studio degli schizzi, mettendo a confronto due prospettive di analisi assistita al computer. Il primo esempio analitico consiste nel ricostruire retroattivamente le frequenze generative dell'algoritmo di sintesi. Il secondo esempio analitico consiste nella dimostrazione applicativa di un algoritmo di machine learning allenato al riconoscimento delle frequenze generative. Questi nuovi modelli analitici possono contribuire allo studio del più ampio campo teorico del pensiero armonico delle correnti compositive degli ultimi decenni, influenzate dal mezzo

Luca Guidarini è compositore, musicologo e performer. Le sue ricerche musicologiche si concentrano sulla teoria musicale, sull'informatica musicale e sulle tecniche compositive dei compositori del secondo XX e XXI secolo, pubblicate in diverse riviste e presentate in istituzioni quali IRCAM (Parigi) e McGill University (Montreal). La sua musica tratta delle relazioni tra il mezzo tecnologico, i musicisti e la performance stessa, ed è stata eseguita in festival come Biennale Musica (Venezia), Crossroads Festival (Salisburgo), Traiettorie (Parma), IMPULS (Graz), Cerimoniali Ritmici (Roma). È membro dell'ensemble di musica contemporanea Collettivo_21 come compositore, e musicista elettroacustico.

Massimiliano Guido

Ecologia del suono al clavicordo

Il suono è un prodotto complesso. Recenti lavori si stanno concentrando sul sistema cognitivo, una vera e propria ecologia, della produzione e controllo del suono (DE SOUZA 2018). Non è sufficiente, infatti, affrontare lo studio degli strumenti musicali come oggetti a sé, con caratteristiche insite nella loro morfologia e nelle materie e tecniche costruttive. D'altro canto, il limitare l'osservazione dei fenomeni alla componente umana, concentrandosi sulla proceduralità mente-corpo senza tener conto delle *affordances* degli strumenti è altrettanto riduttivo (GIBSON 1979 e SPEERSTRA 2019). La maggior parte di essi deve interagire dinamicamente con l'essere umano per produrre suoni artisticamente organizzati, mediante un'interfaccia che risolve e regola i meccanismi di trasferimento e trasformazione dell'energia dai quali dipende non solo l'esistenza del suono, ma anche la sua qualità (HEYDE 1975). Fra gli strumenti a tastiera, il clavicordo è quello che permette più agevolmente d'indagare l'ecologia cognitiva del suono, a causa dell'estrema semplicità della sua meccanica, che riduce al minimo i passaggi fra un elemento e

l'altro, in una catena che congiunge lo stimolo nervoso di partenza con la radiazione del suono dalla tavola armonica. L'essenzialità del sistema ha come conseguenza diretta anche l'estrema rilevanza di ogni componente nella definizione finale dei parametri del suono: ogni singolo dettaglio contribuisce in maniera significativa al risultato finale. È, quindi, possibile indagare in maniera sperimentale i singoli elementi e l'intero processo. In questa relazione verranno presentati gli esiti di una serie di esperimenti sulla regolazione della meccanica di un clavicordo. Dimostrerò come ogni minima alterazione nella materia, documentata scientificamente, comporti una modifica a livello acustico, anch'essa evidente dai dati analitici. Questi aggiustamenti contribuiscono alla definizione del sistema cognitivo con il quale il musicista interagisce con lo strumento per ottenere un suono artistico. La rilevanza di queste osservazioni è rafforzata dal fatto che esse si basano sulla rilettura di tracce di lavorazione su strumenti antichi la cui importanza nel processo di formazione del suono era stata esclusa da organologi e costruttori che avevano tentato il recupero di questi strumenti. I risultati sono anche compatibili con le informazioni desumibili da molteplici fonti storiche che indicano nel clavicordo il più severo ed esigente insegnante per acquisire una tecnica tastieristica raffinata ed espressiva (SPEERSTRA 2004).

Massimiliano Guido è professore associato presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, dove insegna corsi di organologia e storia e teoria del restauro degli strumenti musicali. Si occupa da anni del rapporto fra repertorio, teoria musicale e strumenti da tasto. Vincitore di numerose borse di ricerca in Europa e in Canada, ha recentemente curato il volume *Expression(s): le tante vite dell'harmonium* (Lemus, 2022) ed è autore di un manuale sulla storia, forme e tecniche dell'improvvisazione musicale di prossima pubblicazione con LIM.

Carolin Krahn

Il sorriso di Beethoven: Alfredo Casella e 'l'italianizzazione internazionale' di un mito tedesco tra passato e futuro

Quasi nessuno ha promosso la ricezione di Beethoven nell'Italia della prima metà del Novecento più di Alfredo Casella: nel 1919/1920 pubblicò con Ricordi le 32 sonate per pianoforte annotate didatticamente e nel 1924 fu la volta del suo arrangiamento delle nove sinfonie per pianoforte a quattro mani, pubblicazioni completate in seguito dall'opera *Beethoven intimo* del 1949. Ulteriori discussioni dettagliate su Beethoven si trovano anche nel trattato *Il Pianoforte* di Casella del 1936 e nella sua autobiografia del 1941, *I segreti della giara*. Sulla base di queste e altre fonti poco considerate, discuto nella mia relazione la complessa reinterpretazione dell'immagine che Casella proponeva di Beethoven. L'obiettivo è quello di mostrare come Casella – attraverso musica, edizioni e produzione storiografica – abbia trasformato Beethoven in una figura storica della tradizione musicale italiana. Invece di limitarsi a contestualizzare il compositore di Bonn nel panorama della storia della musica italiana, Casella lo collocò deliberatamente tra la musica antica italiana e il modernismo musicale internazionale, tra la composizione strumentale e quella orchestrale, tra l'editoria in Italia e quella internazionale. Oltre a questo, Casella mise in risonanza alcune proprie composizioni con la musica di Beethoven, sollevò questioni estetiche fondamentali e approfondì problemi di tecnica esecutiva, contribuendo, inoltre, con un lavoro sostanziale di critica alle edizioni storiche di Beethoven. In questo modo, riuscì a contrastare quella che egli considerava come un'appropriazione pubblica “parassitaria” di Beethoven, proponendo una prospettiva alternativa che aveva poco a che fare con il mito del “rivoluzionario solitario” (Cayers, Monaco di Baviera 2012), suggerendo invece una lettura chiaramente più positiva dell'artista. Da ultimo, Casella si confrontò anche con i cliché consolidati nella visione di una contrapposizione tra musica ‘italiana’ e ‘tedesca’. Il contributo è dedicato ad un aspetto a cavallo tra storia della musica italiana e tedesca, includendo una prospettiva internazionale che interseca diversi aspetti storico-musicali.

Carolin Krahn è dall'autunno 2020 ricercatrice in musicologia presso l'Istituto Storico Germanico di Roma e dal 2022 borsista della German Scholars Organization. Ha studiato musicologia, storia della chiesa antica e lingue romanze (francese) a Würzburg, Vienna e Parigi come borsista della Studienstiftung des deutschen Volkes. È stata Visiting Fellow all'Università di Harvard con una borsa del DAAD e borsista del European Recovery Program all'Università di Stanford, dove ha vinto un premio per l'insegnamento. Ha completato gli studi post-laurea in educazione musicale e management musicale

presso la Hochschule für Musik di Detmold. Dopo aver conseguito il dottorato di ricerca con una monografia sull'immaginario dell'Italia musicale nel mondo tedesco intorno al 1800, per la quale è stata premiata dall'Università di Vienna, ha lavorato per tre anni come assistente di ricerca presso l'Istituto di Musicologia della stessa università. Per il lavoro svolto nel campo delle relazioni internazionali presso il dipartimento di musicologia di Vienna, ha ricevuto l'«international award» dell'università. Attualmente lavora a un progetto di ricerca sul mito della musica antica in Italia tra l'Unità e il Fascismo e studia il fenomeno dei cliché musicali italiani nella cultura popolare internazionale del Novecento.

Fabrizio Longo

Quei piccoli rompicapi di intavolature all'italiana per il violino contenuti nell'AA.360

L'AA.360 è un manoscritto seicentesco custodito nella biblioteca del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna; l'opera è stata descritta in Christine Jeanneret, *L'oeuvre en filigrane*, Olschki, Firenze 2009 e studiata relativamente ad alcuni aspetti tecnici del violino, in Fabrizio Longo, «*L'artificio prodigioso di cantar come i grilli*». *Un manoscritto seicentesco con tremoli su bicordi di violino*, «Per archi», 2019. Il manoscritto, tra i vari aspetti afferenti a questioni tecniche violinistiche, presenta delle intavolature realizzate con sistema «all'italiana» così come illustrate, ad esempio, da Gasparo Zanetti (*Il scolaro*, 1645). Laddove, però, la fonte a stampa di Zanetti spicca per precisione e chiarezza, l'AA.360 non si mostra particolarmente accurato e presenta diversi problemi di decrittazione. Tra le varie composizioni attestate nella raccolta manoscritta si ricordano: *La speranza mi consolla* – un «Brando nel violino da 4 corde» –, la *Guida Corrente*, una *Gavotta* e un altro brano nuovamente proposto come *La speranza mi consolla* ma di fatto differente dall'omonimo precedente e, invece, corrispondente alla composizione immediatamente successiva, *La speranza mi va consolando*; è questo un incipit che identificava un'arietta conosciuta e diffusa all'epoca – come si evince, ad esempio dalle lettere di Giampietro Zanotti, – di cui, però, non si è ancora trovata una testimonianza corrispondente alla fonte bolognese. Le diverse versioni consecutive dello stesso brano, spesso contrassegnate da lezioni lievemente diverse, si sono rivelate un elemento utile per comprendere una scrittura non sempre corretta e resa ancora più complicata dalla presenza di segni di non facile interpretazione. Un inaspettato e utile soccorso è giunto, però, da alcune intavolature seicentesche per violino custodite nella Biblioteca Estense, che hanno consentito di comprendere vari aspetti della scrittura dei brani della raccolta bolognese: soprattutto la questione dei punti di valore, «sospiri» dalla durata variabile di cui parla Tomaso Marchetti nel suo *Il primo Libro d'Intavolatura della chitarra spagnola* (1660). In alcuni casi le composizioni sono, inoltre, corredate da indicazioni di archeggiatura particolarmente interessanti, indicate con il sistema utilizzato, tra gli altri, da Bartolomeo Bismantova nel suo ben noto compendio (1677), in cui è la giustapposizione di punti alle note a definire la direzione del movimento da imporre all'arco. La mia relazione, dopo una breve descrizione del testimone, illustrerà il processo di decrittazione dello scritto sulla base delle fonti impiegate e sarà corredata dell'esecuzione di alcuni passi significativi al violino barocco.

Fabrizio Longo, dottorando al PIAMS di Milano, si è diplomato in violino con il massimo dei voti al conservatorio «A. Corelli» di Messina; conclusi gli studi umanistici presso l'ateneo messinese, ha approfondito la prassi esecutiva e la tecnica di diminuzione con docenti di chiara fama tra cui, in particolare, Enrico Gatti e Luigi Rovighi. Ha pubblicato saggi, voci, articoli ed edizioni critiche relativi alla musica del Sei e Settecento per *Ricordi*, *Di Nicolò Libri*, *SMSP*, *Walhall*, *Ut Orpheus*, *Arcana*, *Ambronay's*, *Dramaturgias di Brasilia*, *Archivio storico messinese*, *ETS*, *Edizioni del conservatorio F. Cilea e Treccani*, partecipando a giornate di studi, convegni e seminari tra cui si ricordano le recenti partecipazioni a *Musicking 2022 in Oregon*, *Baroque Music*, Birmingham 15-17 July 2021, *Intersections...* organizzata dall'università di Cambridge e il *Cremona Baroque Music 2018*; ha inciso per *SMSP*, *Raidue*, *Raitre*, *Mediaset*, *MTV*, *Teatro di Messina*, *Radiotre*, *Radio Classic*, *Ambronay's*, *Tactus*, *IBA Israeli radio*. Suona vari strumenti, tra cui un Pierre Mansuy della seconda metà del '700 nelle sue condizioni originali. Ha partecipato a incisioni e tenuto concerti in molte città europee, da solista e con diversi gruppi con strumenti originali, tra cui: *Opera Qvinta*, *Orchestra barocca di Bologna*, *Ensemble baroque de Nice*, *Cappella Mediterranea*, *Modo antiquo* ed è stato primo violino e solista dell'*Ensemble Phoenix* di Tel Aviv.

Andrea Macinanti

«*Fabricato alla guisa del corpo humano*». *L'organo come metafora antropomorfa*

Nel corso della sua storia millenaria, l'organo è stato riconosciuto superiore a tutti gli altri strumenti nell'imitare la voce umana nonostante gli fosse rimproverato di non poter modulare la dinamica, ingrediente precipuo dell'espressione vocale. La metafora è la chiave scelta per dare conto di questa antinomia, per indagare le analogie tra l'organo e il corpo umano. Come elegante strumento cognitivo, la metafora consente l'accesso al pensiero filosofico, teologico, cosmologico ed esoterico. Discendendo al livello dell'uomo, la metafora si fa meno astratta, l'organo diviene una mirabile *tabula anatomica* cui non di rado medici e scienziati ricorrono per illustrare il funzionamento del corpo umano. Umori e passioni cesellano il modo di suonare e comporre per lo strumento, manifestando il potere dell'azione poetica della metafora nel trasferire all'organo le proprietà dell'uomo musicale. Con ossessione quasi patologica infatti, gli artefici piegarono il loro genio per dare «voce» all'organo, per forgiare registri sempre più «loquaci» (il caso della *Voix humaine* ad ancia è esemplare), sfidando le leggi della natura nel disperato tentativo di dare la vita allo strumento come fosse un colossale *Golem* sonoro. A compimento del percorso metaforico si constaterà che solo al «prudente organista» (Viadana, 1602) è dato cesellare l'eloquio dello strumento che, proprio perché «fabricato alla guisa del corpo humano», può «soavemente suonare, & quasi con dolci maniere parlare» (Diruta, 1593). La ricerca chiarisce il rapporto millenario dell'organo col corpo umano. Allo strumento infatti, fu riconosciuto non un «suono» ma una «voce». Una letteratura millenaria lo testimonia e viene per la prima volta analizzata e ordinata razionalmente.

Andrea Macinanti si è diplomato in Organo, Clavicembalo e Canto ai Conservatori di Bologna e di Parma. Si è laureato *cum laude* alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna e ha conseguito «con menzione d'onore» un Dottorato di ricerca in Filosofia della Musica all'Università di Ginevra. È docente di Organo al Conservatorio «G.B. Martini» di Bologna. Ha registrato gli *omnia* organistici di Marco Enrico Bossi (17 CD), Ottorino Respighi, Goffredo Giarda, Guido Alberto Fano e Giovanni Tebaldini. Ha curato numerose revisioni critiche, tra le quali i *Fiori Musicali* di G. Frescobaldi, l'opera integrale per tastiera di A. Scarlatti e di G. B. Martini (Ut Orpheus), un'antologia di musica italiana per organo, l'*Opera Omnia Organistica* di M. E. Bossi (Carrara). Ha pubblicato: *I Trois Chorals* di César Franck (Carrara), «*Fabricato alla guisa del corpo humano*». *L'organo come metafora antropomorfa* (Zecchini), *L'opera organistica di Marco Enrico Bossi* (Associazione Serassi). Alla pratica della musica unisce quella del Karate (Cintura Nera 5° DAN). Nel 2021 è stato insignito dal Presidente Mattarella del titolo di Ufficiale all'Ordine «Al Merito della Repubblica Italiana».

Antonella Manca

Videodanza nella Fantarca di Roman Vlad: un'analisi coreomusicale del Balletto meccanico

Dall'immaginario di Giuseppe Berto nasce il mondo distopico della *Fantarca*, opera televisiva in un atto di Roman Vlad, scritta su libretto dello stesso Berto e Pier Benedetto Bertolini. L'opera, andata in onda per la prima volta il 1 giugno 1968 sul Secondo Canale RAI, venne presentata dal compositore al pubblico come «una specie di moderna opera buffa televisiva»: un'opera, ossia, che giocava sull'accostamento tra elementi della tradizione della musica colta e popolare con l'elettronica e, soprattutto, un'opera «concepita espressamente per la televisione». Dalle scene di Tullio Zitkovski ai costumi di Veniero Colasanti e Paola Murzi, dalle coreografie di Ugo Dell'Ara alle musiche di Roman Vlad, tutto nella *Fantarca* era stato pensato per una fruizione mediata dal teleschermo. Grazie alla strumentazione dello Studio di Fonologia della RAI di Milano e all'aiuto del regista Vittorio Cottafavi, il compositore qui esplora i mezzi espressivi della musica elettronica e del video; così, col pretesto di realizzare un'ambientazione fantascientifica, accanto a coro, cantanti e orchestra, trovavano spazio melodie di timbri, cori di animali e videodanza. Per introdurre il pubblico al clima distopico dell'opera, Vlad aveva infatti elaborato un Balletto meccanico in cui, mediante una particolare tecnica di ripresa che permetteva di appiattare lo spazio in senso bidimensionale riducendo i corpi dei ballerini a delle ombre, gesti musicali e coreici riflettevano sullo schermo la presenza schiacciante dei totalitarismi. Obiettivo della relazione è

proporre un'analisi coreomusicale del Balletto meccanico della *Fantarca* di Roman Vlad, evidenziando in che modo musica e danza dialoghino tra loro all'interno della cornice televisiva, facendosi veicolo del significato più profondo dell'opera, che dietro a un'atmosfera di leggerezza e di gioco nascondeva le ansie del mondo moderno: i regimi totalitari, la meccanizzazione e l'incombente minaccia atomica.

Antonella Manca ha compiuto i miei studi presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Cremona dell'Università degli Studi di Pavia, dove ha conseguito nel 2014 la laurea triennale e nel 2018 la laurea magistrale in musicologia, laureandosi col prof. F. Della Seta con una tesi in filologia musicale intitolata *'La sposa fedele' di Giovanni Pacini. Studio delle fonti e proposte per un'edizione critica*. Dopo il conseguimento del titolo, ha partecipato a un progetto del Servizio Volontario Europeo a Varsavia e nel 2020 ho svolto un periodo di Servizio Civile all'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, dove si è occupata della catalogazione del materiale d'archivio. Attualmente è dottoranda del XXXVI ciclo in Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica dell'Università degli Studi di Udine (*curriculum*: Cinema, Media Audiovisivi e Musica) e sta lavorando, sotto la supervisione del prof. R. Calabretto, a un progetto di ricerca sulla musica per balletto di Roman Vlad.

Nico Mangifesta

L'informatica musicale nelle pratiche creative delle nuove musiche per gamelan a Bali.

I compositori delle nuove musiche per gamelan stanno rimodellando l'idea stessa delle tradizioni musicali balinesi attraverso una serie di innovazioni riguardanti le possibilità sonore, gli sviluppi organologici, le forme e i comportamenti musicali. Gli studiosi, che hanno posto l'attenzione sul fenomeno delle musiche contemporanee in Indonesia agli inizi del XXI Secolo, hanno riferito dei rari spettacoli di pionieri in cui fossero presenti gamelan e *live electronics*, oppure l'uso di software musicali come *medium* compositivo. Durante la ricerca sul campo a Bali, ho avuto l'opportunità di documentare come la relazione fra informatica musicale e gamelan abbia continuato a diffondersi per opera di compositori emergenti formati in seno alle tradizioni musicali dell'isola. Una generazione che ha integrato con naturalezza l'uso delle nuove tecnologie nella propria quotidianità. Un cambiamento delle abitudini nella società indonesiana contemporanea che influenza le loro pratiche creative, motivo per cui, le sfide riguardanti l'identità culturale, le convenzioni e le idee musicali si manifestano con maggior frequenza attraverso l'uso combinato di gamelan e computer nelle performance dal vivo e sui social media. Ponendo l'attenzione su tre composizioni, *Monk* (2019) di Yan Priya Kumara Janardhana, *Discorde Druidique* (2020) di I Putu Arya Deva Suryanegara e *Pilar 3* (2020) di I Putu Adi Septa Suweca Putra, e i dati raccolti attraverso un approccio dialogico con gli stessi artisti e alcune figure chiave del sistema dell'arte balinese, la discussione permette di far chiarezza riguardo a: la relazione fra musica e società e il modo in cui questo nuovo repertorio viene inteso in modo diverso tra le generazioni; le condizioni per cui la musica gamelan rimanga un elemento centrale nella comprensione del dialogo sonoro instaurato fra la musica gamelan e computer, essendo il processo creativo incentrato sui contenuti del linguaggio musicale locale prima che sugli effetti sonori realizzati combinando strumenti acustici e tecnologie digitali.

Nico Mangifesta è un etnomusicologo attualmente impegnato nel Dottorato di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali con sede a Cremona dell'Università di Pavia. Le sue ricerche si occupano di musica e migrazione in Italia e di gamelan balinesi. Durante i suoi studi, ha svolto ricerche sul campo tra il 2013 e il 2020 in Indonesia, dove è stato borsista Darmasiswa e *visiting student researcher* presso l'ISI (*Institut Seni Indonesia – Accademia delle Arti Indonesiane*) di Denpasar. Attivo come musicista nell'ambito dell'improvvisazione sonora, a margine dei suoi interessi di studio si è dedicato alla pratica della musica gamelan sia interessandosi all'ibridazione dei linguaggi in collaborazione con artisti indonesiani e internazionali (Cri Animal), sia fondando l'unico ensemble italiano per gamelan dedito alla creazione contemporanea (Gamelan Nagaraja).

Anna Martini

Un approccio iconografico per la datazione dei Codici I-TVc 24 a/b

Da tempo è conosciuto il ruolo centrale che la città di Treviso ha avuto nello sviluppo della prassi a coro spezzato. Tra i manoscritti contenenti questo repertorio e tuttora conservati presso la Biblioteca Capitolare del Duomo trevigiano è degno di nota il Codice 24 (RISM: I - TVc 24 a/b), il più antico in possesso della cappella. Nonostante sia sicura la sua "antichità" rispetto agli altri volumi bicorali, non è stata data ancora una risposta certa relativa alla sua datazione. Le motivazioni di questa incertezza sono legate a molteplici aspetti, come ad esempio la diversa collocazione temporale degli autori in esso presenti: si trovano infatti i nomi di Ruffino Bartolucci e di Francesco Santacroce, considerati i "padri" della bicoralità veneta, ma anche quelli di Adrian Willaert e Jachet di Mantova, i cui salmi sono i medesimi presenti nella raccolta "*Di Adriano et di Jachet i salmi appertinenti alli vesperi per tutte le feste dell'anno*" pubblicata da Antonio Gardano nel 1550. È sicuramente complicato datare con certezza questo codice, ma gli approfonditi studi svolti nel corso dei decenni passati hanno messo in luce solamente parte del testo musicale contenuto in questo Codice, tralasciando numerosi dettagli paratestuali e iconografici; degne di nota sono le caricature presenti nel manoscritto 24a, come quelle di "*Pre perfe/cto*", "*Pre Candolla*" (c. 22v) e molti altri. Chi sono le persone qui rappresentate? La risposta a questa domanda potrebbe mettere nuova luce sulla datazione di questo codice; basti pensare alla caricatura di "*Pre Ulive/tto*" (c. 12v), ovvero Nicolò Olivetto, maestro di cappella a Treviso dal 1528 al 1537. Scopo della ricerca è quindi analizzare questi ritratti con l'obiettivo di inquadrare cronologicamente il Codice e i brani in esso presenti.

Anna Martini (1997) ha conseguito nel luglio 2022 la Laurea magistrale in musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, con votazione 110/110 a cui è stata aggiunta la Lode. Nel 2021 è stata vincitrice del bando "ASAC BIENNALE MUSICA – scrivere in residenza" promosso dalla Fondazione Biennale di Venezia, con cui collaborerà anche per il Festival 2022 come moderatrice alle *Lectures* degli illustri compositori. Nel marzo 2022 ha partecipato al XII corso internazionale di formazione sulla musica nel medioevo promosso dalla Fondazione Ezio Franceschini - Archivio Gianfranco Contini. Collabora con la biblioteca capitolare del Duomo di Treviso come consulente musicologica. Parallelamente all'attività musicologica, dal 2018 è stata membro del Consiglio Direttivo dell'Associazione "Coro Facoltà di Musicologia", di cui è stata Presidente per il mandato 2020 – 2022.

Marta Marullo

Salmi e Policoralità tra fine del Cinque e l'inizio del Seicento: tre antologie vespertine romane

Si propone una riflessione sul genere della salmodia policorale attraverso l'analisi di tre antologie – contenenti brani di compositori attivi a Roma, tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento – compilate da Giovanni Luca Conforti, Salvatore Sacchi e Fabio Costantini. Noto per il trattato sugli abbellimenti nel canto, *Breve e facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro* (1593), Conforti è autore di alcune raccolte di salmi per i Vespri, pensate come strumento per consolidare la pratica della monodia su testo sacro. *Psalmi Motecta, Magnificat, et antiphona, Salve Regina diversorum auctorum: octo vocibus concinenda [...]* (1592) sembra essere la prima silloge contenente salmi policorali composti da compositori romani, quali Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Maria Nanino, Luca Marenzio, Paolo Quagliati, Felice Anerio, Ruggero Giovannelli. L'antologia del 1607, *Missa, Motecta, Magnificat, et Litanie*, di Salvatore Sacchi (Sacco) – musicista cerignolano di cui non si hanno notizie biografiche certe – comprende trentuno composizioni ad otto voci: dieci di autori attivi a Roma e undici dello stesso Sacchi, tra cui una Messa *Sine nomine*, sette mottetti, un Dialogo – *Beata Maria Vergine - Gabriel Angelus* – con il *Magnificat* e le litanie lauretane. La *Raccolta de salmi a otto*, realizzata e pubblicata dal musicista Fabio Costantini nel 1615, include brani di «*diversi eccellentissimi autori*» ed è destinata alle più importanti festività dell'anno liturgico, oltre agli otto principali salmi per i Vespri, comprende, infatti, tre antifone mariane, *Regina caeli, Salve Regina, Ave Regina caelorum*. I diversi procedimenti compositivi utilizzati nelle tre antologie rilevano un particolare interesse dei compositori attivi a Roma nei confronti della tecnica 'a più cori' e del concertato vocale che prevedevano l'alternanza di sezioni solistiche a

strutture polifoniche piene, caratterizzate da una scrittura sempre più libera dai costrutti e dalle norme dettate dai teorici dell'epoca.

Marta Marullo, diplomata in Pianoforte presso il Conservatorio di Musica O. Respighi di Latina e in Clavicembalo e Tastiere Storiche presso il Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma, si è laureata con lode in Musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia - Facoltà di Musicologia di Cremona (2002), conseguendo successivamente il diploma *post lauream* in Archivistica presso la Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica (2005). È stata *Visiting PhD student* presso il Dipartimento di Musicologia della *Friedrich-Schiller-Universität* di Jena-Weimar (2007) e ha completato gli studi accademici con il titolo di Dottore di Ricerca in 'Storia e Critica dei Beni Musicali' presso l'Università degli Studi del Salento (2009). Ha svolto le funzioni di Archivista e Direttore di Produzione dell'Orchestra Sinfonica di Roma – Fondazione Roma (2006-2014). È stata docente di Educazione Musicale nelle scuole Secondarie di I e II Grado (2014-2018) e di Storia della Musica presso il Conservatorio di Musica S. Giacomantonio di Cosenza (2018-2020). Attualmente insegna presso il Conservatorio D. Cimarosa di Avellino e collabora, per l'insegnamento di Organologia, con il Conservatorio di Musica C. Monteverdi di Cremona. Si dedica allo studio e all'esegesi della teoria musicale e della musica vocale sacra tra il Cinque e il Seicento.

Pier Francesco Micciché

Il debito di Dio. A proposito del Bach di Cioran

È cosa nota che E. Cioran, aforista ed esistenzialista tra i più influenti del XX secolo, provasse una sincera venerazione per la musica di J.S. Bach; meno che lo stesso amore lo condusse a conclusioni eccezionali rispetto ai punti cardine del proprio pensiero. Se il fatto è stato discusso in più occasioni, tuttavia tale discorso è confluito sempre all'interno di considerazioni più ampie, incentrate sul rapporto dello scrittore romeno con Dio o con la musica *tout court*. Tra le ragioni di tale lacuna vi è l'estrema dispersività dell'opera cioraniana, costituita per gran parte da un elevatissimo numero di frammenti di poche righe, o di poche parole: ecco allora che, in assenza di un indice dei nomi, per isolare i riferimenti "bachiani" occorre setacciare riga per riga decine di libri e migliaia di pagine. Accade così che a dispetto della ricchezza di materiale a disposizione, e dell'importanza del caso per lo studio della biografia e dell'opera cioraniana, nessun contributo sistematico sul Bach di Cioran sia stato offerto a ventisette anni dalla scomparsa dell'«antiprofeta». Censiti i riferimenti con soddisfacente completezza, si intende ora riportare l'attenzione su un rapporto unico e privilegiato nella storia della letteratura: quello tra un compositore estinto ma immortale, e un pensatore ateo e inquieto, che nella sua musica conosce l'estasi e la certezza della fede. L'esposizione ne discuterà gli aspetti essenziali in una prospettiva organica. Da un lato, si ricostruiranno origine e forma dell'esperienza musicale del romeno, con particolare attenzione al caso bachiano; un secondo momento sarà dedicato alla dialettica cioraniana del Bach come Dio e come prova della sua esistenza; infine, con uno sguardo alla biografia e all'esperienza privata dell'uomo Cioran, si intende evidenziare il duplice ruolo di Bach come «costante» e come eccezione, ovvero come pietra d'inciampo del suo scetticismo e della sua inguaribile incredulità.

Pier Francesco Micciché (1994) dopo aver svolto studi musicali, ha conseguito le lauree triennale e magistrale in Filosofia e Forme del Sapere presso l'Università di Pisa, specializzandosi in filosofia della musica. *Fil rouge* delle sue ricerche sono le metafore musicali, che hanno attraversato i suoi studi sulla metafisica della musica di Schopenhauer, sul rapporto musica-emozioni nella filosofia contemporanea e sugli aforismi di argomento musicale. Su quest'ultimo tema ha presentato una relazione al Convegno *Il discorso musicale. La musica e i suoi generi testuali nella storia* (Università di Bologna, 2021), per il quale ha prodotto un contributo in volume in corso di pubblicazione. Da alcuni mesi, in particolare, dedica le sue ricerche ai frammenti di E.M. Cioran su J.S. Bach. Si è occupato a vario titolo di comunicazione, promozione e divulgazione musicale a mezzo radio, pagine social e riviste, ed è stato membro del comitato organizzativo dei Convegni musicologici internazionali *Bach e l'Italia* (2020) e *Il Clavicembalo ben temperato 300 anni dopo* (2022). È socio del gruppo di ricerca di Estetica Musicale "Athena Musica", nonché membro del direttivo e responsabile della comunicazione di JSBach.it - Società Bachiana Italiana. Attualmente è borsista presso l'Università degli studi di Torino.

Giuseppe Migliore

Giuseppe Scarlatti Maestro di Cappella napoletano. Indagine biografica e prima ricognizione delle fonti

La figura di Giuseppe Scarlatti, compositore napoletano vissuto tra il 1712 e il 1777, ha sofferto fino ad oggi di un superficiale interesse da parte della musicologia; eppure la consistente eredità di fonti musicali induce ad un approfondimento e ad una presa di coscienza nei confronti di un musicista che è stato certamente uno dei più apprezzati professionisti della vita musicale settecentesca. Il relatore, nei suoi anni di studio, grazie ad un minuzioso lavoro di catalogazione sia dei libretti d'opera che delle numerose fonti musicali superstiti, ha cercato di ricostruire cronologicamente l'intera produzione musicale di Scarlatti e contestualmente un preciso profilo biografico, sviluppatosi dagli esordi romani, fino alle commissioni veneziane e gli incarichi presso la corte di Vienna. La realizzazione e lo studio di queste catalogazioni, integrato da un costante confronto incrociato con svariati cataloghi e con altre fonti sia musicali che bibliografiche, ha permesso di tracciare una prima biografia completa, ampliando e correggendo le esigue notizie biografiche tramandate. Tra i risultati più interessanti v'è senz'altro l'identificazione del librettista dell'intonazione scarlattiana del *Pompeo in Armenia*, erroneamente attribuito a Bartolomeo Vitturi, la localizzazione di alcuni brani sacri e di una delle prime cantate romane, l'identificazione di numerose arie d'opera mai associate al corretto titolo e l'importante scoperta di un nuovissimo libretto inedito di una *Cantata* viennese del 1760 la cui musica però è tuttora persa.

Giuseppe Migliore, nato a Palermo, ha conseguito la Laurea triennale in *Discipline della musica con lode (La pratica dei vesperi nel Seicento: due casi a confronto. Monteverdi e Rubino tra intima adesione liturgica e spettacolarità)* e a marzo 2022 la *Laurea Magistrale in Musicologia con lode con una tesi monografica su Giuseppe Scarlatti ("D'uscir di tanti affanni ormai si tenti" – Giuseppe Scarlatti Maestro di Cappella napoletano. Approfondimenti, trascrizioni e un catalogo delle fonti musicali)*. Nel 2014 vince una borsa di studio dell'Università di Palermo e si reca come *visiting scholar* alla Harvard University per completare un progetto coordinato dalla prof.ssa Kate Van Orden sulla circolazione del libro di musica. Dal 2015 collabora al progetto CLORI per la catalogazione delle *cantate italiane* e dal 2009 al 2018 ha collaborato con la Fondazione Teatro Massimo di Palermo come redattore di programmi di sala delle stagioni operistiche. Ha pubblicato, in collaborazione con la Dott.ssa Sarah Iacono, una voce biografica su Alessandro Scarlatti per il *Dizionario Enciclopedico dei pensatori e dei teologi di Sicilia*.

Davide Mingozzi

In un salotto a Berlino tra le due guerre: Paul von Schlippenbach e Le Devin du Village (1929)

Discendente di una tra le più blasonate famiglie prussiane, il barone Paul von Schlippenbach (1869-1933) fu un pittore, incisore e mecenate vissuto tra Dresda e Berlino. Nella capitale tedesca tenne dal 1911 un vivace salotto frequentato da illustri musicisti (Cortot, Bruno Walter, Arthur Schnabel e altri), pittori (Josef Bató, Johann Walter-Kurau), attori, industriali e politici, nella maggior parte ebrei come lo stesso von Schlippenbach. Il suo mecenatismo culminò nel 1929 con l'allestimento, in forma semi-privata e in un teatrino costruito nella sua residenza, della prima messinscena moderna e in lingua originale del *Devin du Village* di J.J. Rousseau. Il recente e fortuito ritrovamento di una consistente parte dell'archivio di famiglia permette di comprendere ancor più gli interessi artistici del Barone. Si tratta di documenti storici di non irrilevante valore che permettono di ricostruire uno squarcio della vita culturale berlinese tra le due guerre e sono testimonianza della vivacità intellettuale della comunità ebraica nella capitale. L'intervento, partendo dai documenti ritrovati e finora inesplorati, offrirà una prima riflessione sul mecenatismo artistico di von Schlippenbach, sul suo salotto e sulle personalità che lo animarono. A tal proposito si presenteranno le vicende legate alla messinscena dell'opera di Rousseau, supportando la trattazione con un ricco apparato fotografico e documentario proveniente dall'archivio di famiglia.

Davide Mingozzi si è addottorato in Arti visive, performative e medialità all'Università di Bologna con una tesi dal titolo *Impresari, costume e società a teatro nell'autunno della Serenissima Repubblica di Genova (1772-1797)* ed è stato assegnista di ricerca all'Università di Genova con un progetto sul *Colombo* di Carlo Andrea Gambini. I suoi ambiti di ricerca privilegiati vertono sulla storia del melodramma, sulla vita musicale genovese e sulla letteratura pianistica tardosettecentesca e *biedermeier* in particolare di area

italiana. Ha curato due edizioni critiche con composizioni di Andrea Adolfati e pubblicato su «Ad Parnassum» un intervento sulla ricezione italiana dell'*Art du chant* di Thalberg; ha recentemente annunciato la scoperta dell'atto di battesimo di Alessandro Stradella con un articolo apparso sulla rivista «Il Saggiatore musicale» e il ritrovamento di un abbozzo dei *Lituani* di Amilcare Ponchielli in un intervento di prossima pubblicazione su «Fonti Musicali Italiane». È attualmente assegnista di ricerca all'Università di Bologna e docente a contratto presso l'Università di Genova e Università eCampus.

Àngel Monasterio

Study and cataloging of the roll collection for pneumatic instruments of the Counts of Bell-lloc.

The music roll trade in Spain was already fully operational in Barcelona at the beginning of the 20th century. A privileged example of this is the collection of music rolls and pneumatic instruments of the Counts of Bell-lloc preserved in what was his residence, the Palau Mercader in Cornellà de Llobregat, nowadays turned into a House Museum. This communication aims to publicize this unique collection made up of just over a hundred rolls, as well as their corresponding instruments that provided different sounds in the same place, a player organ Story & Clark Orpheus Grand, for 58-note rolls, and a Hupfeld's Phonola Rönisch-Piano piano player, for 73-note rolls. The sociocultural context of its owners and way they acquired this musical collection will be briefly explained, before presenting some facts about publishers, repertoire, artist rolls, technological characteristics, etc., documented thanks to the elaboration of an exhaustive catalog created *ad hoc*. On the one hand, the cataloging proposal for this specific collection of music rolls demonstrates the possibilities of exploitation of an information gathering rich in details relevant to its musicological study. On the other hand, this proposal aims to contribute to the debate on the lack of a standardization in the cataloging of music rolls.

Àngel Monasterio García has a Bachelor's Degree in Musicology, recognized with the special award for the Bachelor's Degree in Musicology Language and Literature (2020-2021), with Specialization in Musical Management and Heritage and also in Historical Musicology by the Autonomous University of Barcelona (UAB). In the research field, he is a member of the MRT (Music of Technological Reproduction) working group and member of the MUSC (Music in Contemporary Societies) research group, both groups belonging to the Department of Art and Musicology of the UAB. His research interests focuses on projects for cataloging, preserving, digitizing and disseminating historical sound media and on the study of the marketing and reception of technology-mediated music in contemporary societies. He has an extensive experience in cataloging music rolls for mechanical reproduction instruments, having working with relevant public collections, such as the Alexandre de Cabanyes i Marquès's collection (2017); the Chiappo Arietti's collection (2017) or the Counts of Bell-lloc's collection (2021).

Alessandra Paciotti

Sibelius e il teatro simbolista: il Pelléas et Mélisande

Tra le opere di Jean Sibelius dedicate al teatro, il *Pelléas et Mélisande* si presenta come un interessante caso di studio. Le musiche di scena per il dramma di Maurice Maeterlinck, inizialmente composte sulla traduzione in svedese dell'opera da parte del poeta euterpista Bertel Gripenberg e presentate il 17 marzo 1905 allo Svenska Teatern di Helsinki, furono in un secondo momento rielaborate e pubblicate dallo stesso autore come suite orchestrale. Il presente contributo vuole porre in luce la prassi compositiva di Sibelius verso la musica per il teatro, e il suo personale approccio all'azione drammaturgica. Grazie al ritrovamento di nuovi testimoni, tra cui il quaderno di regia utilizzato per il primo allestimento dell'opera teatrale, è stato possibile ristabilire la struttura originale del *Pelléas et Mélisande* sibeliano, ricostruendone al contempo la travagliata vicenda compositiva ed editoriale. Di conseguenza, si è potuto procedere a una comparazione tra le due versioni dell'opera, nonché a un confronto con le letture di Debussy, Fauré e Schönberg del capolavoro teatrale di Maeterlinck, evidenziando così tutte le peculiarità dell'approccio compositivo e interpretativo di Sibelius. Il lavoro svolto sul *Pelléas et Mélisande* evidenzia, dunque, la necessità di riscoprire e approfondire lo studio sul *corpus* delle musiche di scena di

Sibelius, un repertorio poco frequentato dagli studiosi ma fondamentale per comprendere l'importanza di Sibelius come drammaturgo.

Alessandra Paciotti ha conseguito la laurea triennale e magistrale in Musicologia presso il dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia con sede a Cremona. All'interno della tesi di laurea magistrale, discussa nel giugno 2020 con relatori i professori Gianmario Borio e Fabrizio della Seta, ha sviluppato uno studio storico-analitico riguardante le musiche di scena di Jean Sibelius per il *Pelléas et Mélisande* di Maurice Maeterlinck, proponendone inoltre la prima edizione critica in assoluto. Ha poi continuato a coltivare i propri interessi, da sempre rivolti al confine tra il mondo dell'analisi musicale e quello della filologia, con un Erasmus+Traineeship svolto nel 2021 presso la Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn, sotto la guida del professor Joachim Veit e del professor Andreas Münzmay. Durante questo periodo ha avuto la possibilità di migliorare le sue competenze analitico-filologiche, prendendo attivamente parte alla redazione dell'ultimo volume della *Carl-Maria von Weber-Gesamtausgabe*. Attualmente è impegnata nella preparazione di un progetto di dottorato: uno studio filologico sull'unico manoscritto autografo della Sonata per pianoforte di Liszt, per la quale intende sviluppare un progetto digitale che riesca ad integrare anche le molteplici visioni analitiche di cui la Sonata è stata oggetto.

Emilia Pantini

La musica e la politica culturale del Chracas negli anni romani di Piccinni (1758-1776)

Il *Diario ordinario*, comunemente conosciuto come *Chracas* dal cognome dei suoi stampatori/compilatori, fu l'unico organo di stampa che gli abitanti dell'Urbe, Dominante dello Stato pontificio, avessero a disposizione dal 1716 fino al termine del secolo. La bibliografia relativa a questa gazzetta è piuttosto copiosa, perché si tratta di una fonte di fondamentale importanza per lo studio del Settecento a Roma. Gli studiosi ne hanno fatto un uso intensivo ma circoscritto: nella quasi totalità dei casi ci si è limitati ad estrarre dalle sue annate le notizie relative ai teatri, tutte concentrate nei mesi del Carnevale e alle esecuzioni degli oratori. A tutt'oggi, però, manca una lettura integrale del *Chracas*, che per gli anni in esame ne restituisca un'immagine non soltanto come mero contenitore di date e di dati, ma anche come strumento di una consapevole politica culturale che usava anche la musica con scopi ben precisi; che ne evidenziasse le modalità con cui gli scopi suddetti erano perseguiti; che non trascurasse i cambiamenti che potevano subentrare ad ogni mutamento del Papa regnante. La relazione, alla luce di una lettura integrale delle diciannove annate del *Chracas* comprese tra l'anno del debutto di Piccinni a Roma (1758) e l'anno della sua partenza per Parigi (1776), cercherà di evidenziare come fossero trattate con grandi differenze di spazio e di lessico le opere eseguite a Roma rispetto a quelle eseguite all'estero; come si desse molto più risalto alle esecuzioni romane degli oratori rispetto alle opere che debuttavano nei teatri, per esempio citando nel primo caso i nomi dei compositori e talvolta dei cantanti, cosa che nel caso delle opere non avveniva praticamente mai; come a partire dal 1769, dopo l'ascesa al soglio pontificio di Clemente XIV, tale rigorosa pratica venisse ad ammorbidirsi; quali sono le uniche due opere romane di cui il *Chracas* pubblicò parti di testo, perché sono trattate in modo diverso dalle altre, e quali legami avessero con la pratica dei prologhi napoletani; cosa possiamo scoprire di nuovo e di imprevisto rispetto alla carriera di Piccinni e di altri compositori che all'epoca rivestivano un ruolo di primo piano e che oggi sono dimenticati.

Emilia Pantini è professoressa di Poesia per musica e Drammaturgia musicale al Conservatorio "Nicola Sala" di Benevento, si è laureata in filosofia all'Università "La Sapienza" di Roma, ha conseguito il diploma di pianoforte al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma e di composizione al Conservatorio "Licinio Refice" di Frosinone. È dottore di ricerca in Storia e Analisi delle culture musicali, titolo conseguito presso Sapienza Università di Roma in cotutela con Paris 8 (Études Italiennes). È in corso di pubblicazione presso la LIM la sua tesi di dottorato, dal titolo *Carriera e storiografia dell'operista del secondo Settecento. Piccinni, gli intermezzi e il repertorio comico romano (1758-1776)*. Ha pubblicato con Camillo Faverman e Michela Marconi «*Lo sposo burlato*» da Piccinni a Dittersdorf. Un'opera buffa in Europa per i tipi della LIM. Insieme con Maria Teresa Arfini e Francesca Menchelli Buttini ha organizzato nel 2018 a Benevento il convegno internazionale *Luigi Cherubini. Una vita per il teatro*,

durante il quale ha presentato una relazione dal titolo *Piccinni, Paisiello, Cherubini: La molinarella*, e del quale insieme alle altre due colleghe ha curato il volume degli atti, pubblicato nella collana dei *Cherubini Studies*. Tra i suoi ultimi saggi *Un oratorio del Seminario romano: l'«Ester» di Giulio Cesare Cordara*, e *Quale edizione della «Gerusalemme liberata» leggeva Giaches de Wert?*

Andrea Parissi

Un infelice destino per un'opera promettente: storia e analisi di Gonzalvo di Huesca/Il Cavaliere di Marillac di Clito Moderati

Lo studio proposto è un contributo originale e inedito volto al recupero della memoria di Clito Moderati (1830-1907) e nello specifico alla ricostruzione delle vicende compositive dell'opera *Il Cavaliere di Marillac*. La «tragedia lirica in quattro atti» è certamente tra le più interessanti del compositore dal punto di vista sia storico sia musicale, come anche tra le più nebulose. Il progetto nasce a Firenze nel 1849 e l'anno successivo l'opera può dirsi già completa. La prima rappresentazione, tuttavia, arriva solo nel 1855, al Teatro Ventidio Basso di Ascoli Piceno, e con un nuovo titolo: *Gonzalvo di Huesca*. A causa delle revisioni della censura Moderati era stato costretto a trasformare *Il Cavaliere di Marillac* in *Gonzalvo di Huesca* con una diversa ambientazione e una sostituzione dei personaggi. Sebbene in questa nuova veste l'opera ottiene molto successo e i giornali di tutta Italia non mancano di elogiare l'originalità e la maestria del compositore, non seguono ulteriori messe in scena. Fallita la possibilità di un'esecuzione al Teatro Comunale di Ferrara nel 1856, Moderati rielabora nuovamente l'opera, riportandola al soggetto originario. Allo stato attuale non sono stati rintracciati testimoni della prima stesura de *Il Cavaliere di Marillac* (1849-1850), pertanto il presente studio si concentrerà sulla ricostruzione della storia dell'opera, attraverso fonti e testimonianze dell'epoca, e sull'analisi comparata delle sue due versioni di riferimento: *Gonzalvo di Huesca*, ovvero l'opera come fu presentata al pubblico nel 1855 – e perciò considerabile come la sua prima stesura compiuta –, e la sua successiva rielaborazione ne *Il Cavaliere di Marillac*, che è da ritenersi la versione ultima del progetto compositivo di Moderati. Dell'opera esiste un solo testimone musicale autografo poiché Moderati revisionò il suo lavoro direttamente sulla partitura del *Gonzalvo*, spesso preferendo tagliare o raschiare ogni traccia di stesure precedenti all'ultima versione dell'opera, assunta sotto il titolo originario del progetto, ossia *Il Cavaliere di Marillac*. D'altro canto esistono i testimoni completi dei due libretti: a stampa per il *Gonzalvo*, autografo per il *Cavaliere*. Sulla base dell'analisi dei libretti e della partitura autografa, l'opera di Moderati sarà inserita nel contesto dell'opera italiana di metà Ottocento al fine di evidenziare affinità e/o differenze con i modelli formali in auge all'epoca.

Andrea Parissi (nato ad Ascoli Piceno) si avvicina agli studi musicali frequentando il corso di pianoforte all'Istituto Musicale “G. Spontini”. Nel 2014 inizia una produttiva e formativa collaborazione con il M. Ada Gentile come musicologo e compositore per il Festival di Musica Contemporanea “Nuovi Spazi Musicali”. Nel 2015 intraprende gli studi accademici al Conservatorio “G. Rossini” di Pesaro; frequenta il corso di Composizione ad indirizzo musicologico – sotto la guida dei docenti Concetta Assenza, Paolo Mechelli, Maria Chiara Mazzi, Lamberto Lugli, Mariateresa Storino, *et al.* – e nel 2022 consegue il Diploma Accademico di II livello. Nel 2017 vince il primo premio al Concorso Nazionale di Composizione “Poesia in Musica: verso l'Assoluto di Mauro Crocetta” con il brano per pianoforte *Lex Harmonica*. Dal 2018 collabora con la Fondazione Rossini di Pesaro come bibliotecario e musicologo. Dal 2019 porta avanti un progetto di divulgazione musicale su YouTube con il canale “Make Classical Music Great Again”. Nel 2020 approfondisce la composizione del melologo con il M. Roberta Vacca. Nel 2021 consegue la specializzazione professionale di Operatore di Bibliomediateca. Ha lavorato nelle scuole primarie con progetti di educazione musicale e ha pubblicato per il periodico *Quaderni Musicali Marchigiani*.

Angelo Pinto

L'anti-anthropocentrismo della musica di Mahler e l'odierno pensiero ambientalista

Come è noto, la natura è stata un'importante fonte di ispirazione per Gustav Mahler che ebbe definire nelle sue lettere sé stesso e la propria musica rispettivamente ‘cantore della natura’ e ‘suono di natura’. La letteratura su questo compositore relaziona questo aspetto della sua ispirazione con la sua conoscenza della coeva filosofia e scienza naturali le cui idee— osservo io— nella seconda metà del XIX secolo, misero in crisi le credenze antropocentriche del mondo premoderno e stabilirono le radici intellettuali dell'odierno pensiero ambientalista. D'altra parte, il compositore è spesso considerato un profeta dell'attuale condizione umana postmoderna, in una chiave interpretativa della sua musica che molti studiosi considerano la ragione principale della reputazione di Mahler presso il pubblico odierno. Dati questi due punti di partenza, nella mia relazione mi chiedo cosa può insegnarci il focus sulla natura del compositore circa le questioni ambientali che caratterizzano il mondo d'oggi. Più specificamente mi chiedo se radici anti-anthropocentriche dell'odierna sensibilità ecologica possano rinvenirsi anche nella musica di Mahler, come nelle idee di filosofi e scienziati che lo ispirarono. Risponderò a questa domanda tramite la combinazione di due piani di indagine: da un lato, la ricerca di tracce di queste radici nel testo musicale del terzo movimento della sua Terza Sinfonia; dall'altro, la messa in relazione dei risultati di questa ricerca con le teorie anti-anthropocentriche e post-umane dell'odierno pensiero ambientalista. Come esito finale della mia indagine vedo nel movimento un'allegoria della difficile integrazione tra gli esseri umani e l'alterità non umana, ed un appello a trovare un equilibrio tra questi due mondi tramite il rispetto del corso inarrestabile della natura.

Angelo Pinto si è laureato presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna e ha conseguito il dottorato di ricerca presso la Open University (UK). È stato DAAD fellow presso l'Università di Tubinga (Germania). Suoi scritti sono apparsi su riviste accademiche peer-review pubblicate in Italia, Austria e Stati Uniti, ed è stato invitato a conferenze e seminari accademici nel Regno Unito, Austria, Italia, Stati Uniti, Germania e Irlanda. Attualmente è Associate Scholar presso il Centro di Ricerca Gustav Mahler, creato nel 2021 in partenariato tra l'Istituto di Musicologia dell'Università di Innsbruck (AT) e il Centro Culturale Dobbiaco/Kulturzentrum Toblach. All'interno di questo centro di ricerca presiede il gruppo di studio ‘Musica e Natura’ e il comitato scientifico del convegno internazionale ‘Music and Nature in Mahler's World’ che si terrà nel 2023.

Riccardo Pintus

Belli contra Belli: una nuova testimonianza per la filologia d'autore

Il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* di Giulio Belli fu dato alle stampe per la prima volta a Venezia nel 1586 per i tipi di Angelo Gardano; a questa prima edizione ne seguirono almeno altre due, nel 1597 e nel 1603, sempre a opera dello stampatore veneziano. Tra la prima edizione e le altre due note e censite esistono delle differenze macroscopiche, come la sostituzione della *Missa 'Estote fortes in bello'*, presente nella prima edizione, con la *Missa 'Vestiva i colli'* nelle successive; ma si evidenziano inoltre, nelle altre quattro messe che si trasmettono in tutte le edizioni (*Missa 'Musarum splendor'*, *Missa brevis*, *Missa dominicalis* e *Missa pro defunctis*), importanti interventi di rielaborazione. Il presente contributo proporrà un confronto tra le due versioni del *Liber*, così da chiarire le cause che condussero alla revisione della prima stesura dell'opera, evidenziando al contempo le modalità di rielaborazione. Gli interventi di revisione comprendono l'inserimento di varianti ritmiche, la sostituzione di note, lo spostamento di porzioni di testo verbale, nonché la completa rielaborazione di interi, estesi passaggi. Scopo ultimo di questo studio sarà indagare la natura delle modifiche operate tra la prima e le successive edizioni, con l'obiettivo di determinare se queste possano attribuirsi a Belli medesimo o piuttosto a un anonimo revisore che lavorasse per conto dell'editore, o a una simile figura. Per provare questo stato di cose, facendo leva su un confronto sistematico e rigoroso tra le versioni, si illustreranno le cause intrinsecamente musicali di quei cambiamenti, e la loro sofisticatezza tecnica e concettuale. Si tratta di un caso particolarmente raro per il repertorio cinquecentesco, e di conseguenza di estremo interesse per l'approfondimento e lo sviluppo degli studi sulla filologia d'autore nel repertorio rinascimentale.

Riccardo Pintus, dopo aver conseguito il diploma in pianoforte presso il Conservatorio “Luigi Canepa” di Sassari, ha ottenuto la laurea magistrale in musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell’Università di Pavia con sede a Cremona. La sua tesi magistrale, uno studio ed edizione critica della *Missa pro defunctis* di Giovanni Pierluigi da Palestrina nel contesto romano di fine Cinquecento, è stata discussa nel 2019 sotto la guida dei professori Rodobaldo Tibaldi e Antonio Delfino, ottenendo il massimo dei voti con lode. Ha partecipato a convegni internazionali e pubblicato articoli ed edizioni critiche, tra cui si segnalano il contributo *The Three Requiem Masses by Palestrina: New Light on Some Doubtful Attributions* (Journal of the Alamire Foundation, 2021) e l’edizione della *Missa pro defunctis* di Palestrina (Fondazione Ugo e Olga Levi, in pubblicazione). I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente questioni analitico-filologiche nel repertorio rinascimentale. Al momento il suo studio si concentra sul repertorio *pro defunctis* italiano del secondo Cinquecento, che è anche argomento della sua ricerca dottorale.

Giacomo Pirani

Tra le carte di Niccolò Burzio: materiali per una didattica del cantus figuratus

Il *Florum libellus* di Niccolò Burzio (Bologna, 1487) è noto soprattutto per la difesa della solmisazione pseudo-guidoniana e il contrasto alle proposte riformatrici di Bartolomé Ramis de Pareja. Il *Libellus*, tuttavia, è anche un completo manuale di pedagogia musicale, che affronta i temi del canto piano (primo *tractatus*), del contrappunto (secondo *tractatus*) e del canto figurato (terzo *tractatus*). Tra le fonti che informano e sostanziano la terza parte dell’opera, si riconoscono ora, dopo una nuova analisi dei *loci*, la compilazione di Goschalcus nota come *Berkeley manuscript*, il *Theoricum opus* di Franchino Gaffurio, il *Compendium mathematicum* di Nicolas d’Orbellis, una lettera di argomento erudito dell’umanista Bartolomeo Della Fonte, e un misterioso trattatello anonimo sulla proporzione sesquialtera. La varietà ed eterogeneità di testi e autori che fa capolino dalle maglie del *Libellus* dimostra come la costituzione di una biblioteca sul *cantus figuratus* abbia rappresentato per Burzio una sfida impegnativa, ma anche l’opportunità di un approfondimento autonomo e personale. L’autore del *Libellus* svolge infatti un’indagine libera e originale, che, pur priva del necessario rigore metodologico ed espressa in modo frammentario e disorganico, è sorretta da una genuina curiosità per gli aspetti storico-evolutivi della notazione. Il contributo affronterà innanzitutto il problema del reperimento e del concreto impiego delle fonti da parte di Burzio, ripercorrendo la tradizione dei testi e analizzando il modo in cui essi sono stati citati e rielaborati nel *Libellus*, un’opera in cui la tecnica del centone è estremamente pervasiva. In un secondo momento, si porrà il *focus* sulla scelta e sul significato storico e teoretico delle fonti in questione.

Giacomo Pirani ha conseguito la laurea magistrale presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell’Università di Pavia (sede di Cremona), presentando una tesi intitolata *Il Florum libellus di Niccolò Burzio*. Introduzione, testo e commento (relatori i professori Rodobaldo Tibaldi e Mariarosa Cortesi). Ha svolto un tirocinio alla Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano e un corso di perfezionamento sulla descrizione del manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Dal 2019 è dottorando presso il Dipartimento di Musicologia di Cremona. Nel 2021-2022 è stato visiting PhD all’Università di Vienna. Partecipa a convegni di ambito nazionale e internazionale. I suoi interessi di studio vertono sulla critica del testo teorico-musicale, sul rapporto tra musicografia e Umanesimo, e sulle traduzioni latine della teoria musicale greca tra XV e XVI sec. Ha pubblicato contributi in atti di convegno, recensioni e articoli. Si segnala in particolare l’ultima pubblicazione, *Le vestigia di un perduto trattato teorico-musicale nel ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, II 785*, in «Filologia mediolatina» 28 (2021).

Marco Pollaci

Formule compositive come topoi musicali in Čajkovskij: uno studio analitico

Questo lavoro svolge un’indagine di ricerca sulle tradizioni didattiche all’epoca degli studi di Pëtr Il’ič Čajkovskij e su come tali tradizioni si riflettano nel linguaggio artistico del compositore. La musica di Čajkovskij guadagnò fama e importanza nel secondo Ottocento, sia in Russia sia a livello europeo, con le sue creazioni musicali ancora oggi in repertorio. Gli anni di studio al conservatorio di San Pietroburgo

e la sua formazione musicale permisero al musicista di creare capolavori in diversi generi musicali, sfruttando un ampio ventaglio di tecniche musicali: dalle formule del passato come quelle dei partimenti e dell'influente scuola di composizione italiana, fino agli idiomi musicali tipici della musica del tardo Ottocento. Il compositore, nei suoi anni di formazione, imparò schemi contrappuntistici e formule armoniche che integrò nella sua attività professionale e che formarono il suo vocabolario artistico. Questo studio osserva un aspetto mai approfondito precedentemente nella vasta bibliografia dedicata a Čajkovskij: la presenza di modelli compositivi in alcune delle sue composizioni e come il compositore li abbia elaborati con un significato musicale all'interno delle sue musiche pianistiche, dei suoi balletti e delle sue opere liriche. Questo lavoro esplora queste formule, legate ad un'eredità di una tradizione ancora viva nella didattica della composizione nella Russia del secondo Ottocento, e il modo in cui queste siano state sfruttate dal compositore come un *cliché* del passato, con ricercati richiami drammaturgici e musicali, all'interno di una costante dialettica tra prassi compositiva contemporanea a Čajkovskij e formule contrappuntistiche legate a un patrimonio formativo del passato ma che contraddistingue la modernità del linguaggio tonale del compositore russo.

Marco Pollaci, dopo gli studi pianistici al conservatorio Respighi di Latina, si laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo, ad indirizzo musicologico, presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata". Consegue il dottorato di ricerca nel Regno Unito, alla Nottingham University, con una tesi dedicata all'opera lirica nel secondo Ottocento. Le sue ricerche nel campo della musicologia e le sue pubblicazioni si concentrano sulla musica del Settecento e dell'Ottocento, sull'opera, sulla teoria e analisi della musica, sulla prassi compositiva del diciottesimo e diciannovesimo secolo e sulla tradizione del partimento e della scuola napoletana nell'Ottocento. Nel 2019-2020 ha vinto una borsa di ricerca per un progetto dedicato agli studi sul partimento e sull'improvvisazione musicale presso il dipartimento di musicologia dell'Università di Pavia e ha collaborato con la BBC Radio 4 per alcuni progetti musicali dedicati al Settecento e Ottocento. Ha insegnato alla Nottingham University ed attualmente insegna alla National University of Ireland Maynooth, in Irlanda e presso il conservatorio Torrefranca di Vibo Valentia.

Juan Mariano Porta

L'interpretazione in maniera ridotta dei concerti di Tartini nell'«Accademia degli Imperterriti»

Tra gli anni sessanta e ottanta del Settecento spicca a Padova l'attività musicale svolta da un gruppo di musicisti dilettanti denominato «Accademia degli Imperterriti», composto da Anton Bonaventura Sberti e Vincenzo Rota ai violini e dal conte Nicola Mussatti al violoncello. Dall'autobiografia dello Sberti (1818) emerge per la prima volta la testimonianza di come questo ensemble eseguisse in forma di trio o di sonata a quattro dei concerti per violino di Giuseppe Tartini (1692-1770). La stessa riporta anche che tali trascrizioni, dette *Metamorfosi fedelissime*, venivano realizzate da Vincenzo Rota e approvate dal compositore. Dalle trascrizioni del Rota, ad oggi perdute, derivano, molto probabilmente, i *Six Concertos in Four Parts* stampati da Tommaso Mazzinghi per Welcker a Londra (1766 ca.). Questi potrebbero rappresentare un'importante testimonianza della prassi esecutiva proposta dall'Accademia. L'intervento si propone di individuare, attraverso una disamina della stampa di Welcker e l'analisi derivata dal confronto fra i *Six Concertos in Four Parts* e le diverse versioni dei concerti prodotte all'interno della cerchia stretta del compositore, le caratteristiche di questo particolare repertorio.

Juan Mariano Porta è nato a Mar del Plata, Argentina. Diplomato in chitarra (2003), trombone (2004) ed educazione musicale (2004) nel Conservatorio di musica "Luis Gianneo" della sua città. Dal 2009 al 2011 ha frequentato il corso tradizionale di composizione nel Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova finendo il livello iniziale. Dal 2009 al 2018 ha lavorato come insegnante di chitarra e solfeggio in diverse accademie private del Veneto (CLAMAT di Abano Terme, Associazione Musicale Anton Diabelli di Padova, e altre). Nel 2017 ha conseguito la Laurea Magistrale in Musica e arti performative con un contributo per un'edizione critica dell'Op. I di Giuseppe Tartini. Fra il 2018 e il 2019 si è occupato dell'identificazione, censimento e catalogazione delle fonti tartiniane per il progetto INTERREG Italia-Slovenia tARTini: Turismo culturale all'insegna di Giuseppe Tartini. Dal 2018 al 2022 ha svolto un

dottorato in Storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari dedicandosi alla realizzazione di un'edizione critica delle sonate a tre di Giuseppe Tartini.

Attualmente lavora come assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova curando parte dell'edizione critica dell'opera di Giuseppe Tartini.

Davide Pulvirenti

Censura e innovazione nell'opera seria di fine Settecento: l'Arbace di Gaetano Sertor e Francesco Bianchi (Napoli, 1781)

La relazione è dedicata al dramma per musica *L'Arbace* di Gaetano Sertor e Francesco Bianchi, andato in scena al teatro di San Carlo nel 1781. Un manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli tramanda sia la versione originaria del libretto stesa da Sertor e proposta da Bianchi alla direzione del San Carlo, sia le modifiche su quella operate dal revisore Luigi Serio. L'importante testimone permette di ricostruire in dettaglio la genesi dell'opera e le tortuose metamorfosi che portarono all'assetto definitivo, sigillato nell'edizione stampa. Le carte del manoscritto della Nazionale non si limitano a restituire un testo mai musicato e mai pubblicato nella sua versione primitiva, ma costituiscono un vero e proprio laboratorio dal quale emergono tagli, tentativi appena abbozzati, pezzi incompleti e numeri in più versioni. La fonte consente di entrare nella 'fucina' di un librettista e osservarne il lavoro da vicino. Inoltre, l'analisi dello scarto tra il progetto di partenza e il libretto a stampa fa riemergere alcuni elementi innovativi proposti dall'autore ma ritenuti non idonei per la scena napoletana. Inoltre, il manoscritto restituisce un testo in parte ancora fluido. In alcune scene il poeta si premura di scrivere strofe alternative per le arie, demandando al compositore la selezione dell'opzione finale. L'analisi di queste occorrenze mostra come egli prospettasse strutture affini ma in forme diverse, modellate in vista dell'intonazione musicale. I dati emersi dall'analisi del manoscritto permettono di aggiungere interessanti elementi alla definizione del dramma per musica di fine Settecento e di individuare il gusto tipico della piazza napoletana, in costante equilibrio tra tradizione e innovazione.

Davide Pulvirenti è nato 1994. Nel 2018 ha conseguito la laurea triennale in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo presso l'Università di Messina con una tesi sulla musica nell'opera di Caravaggio. Nel 2021 ha conseguito la laurea magistrale in Musicologia presso l'Università di Palermo con una tesi sull'*Arbace* di Francesco Bianchi (il lavoro è stato selezionato dall'associazione «De Sono» per essere pubblicato dall'editore LIM di Lucca entro la fine del 2022). Ha frequentato diversi *workshop* tra cui uno dedicato all'edizione critica del testo musicale presso la Lake Como School of Advanced Studies, e un secondo sulle sonate per pianoforte op. 31 di Beethoven presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Attualmente è borsista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo nell'ambito del progetto di rilevante interesse nazionale (PRIN) *Mapping Musical Life: Urban Culture and the Local Press in Post-Unification Italy* (MML). Le sue ricerche vertono sul teatro musicale con particolare attenzione all'opera settecentesca sia seria, sia comica, e all'ecdotica dei libretti per musica.

Ingrid Pustijanac

La voce e i suoi spazi: una riflessione sulle pratiche compositive della musica post-spettacolo in relazione alla scrittura vocale

In tempi recenti gli studi sulla voce hanno visto un rinnovato, o forse mai declinato, interesse da parte della comunità scientifica che ha ampliato le prospettive già assodate (la materialità, l'identità, il corpo, il mascheramento, la sperimentazione, la nuova vocalità, ecc.) con nuovi ambiti di ricerca che tengono sempre più conto di un fattore ormai imprescindibile che è la tecnologia. Nella maggiore parte dei casi la nostra esperienza d'ascolto della voce nella produzione recente è un'esperienza d'ascolto di voce mediata. Ciò accade per almeno due motivi: i concerti dal vivo sono diventati una rarità, ma anche quando ciò accade le pratiche compositive contemporanee della musica cosiddetta mista (musica che contempla la presenza di dispositivi elettronici per la trasformazione del suono – dalla semplice amplificazione a forme più importanti di elaborazione e moltiplicazione degli spazi acustici) sono diventate sempre più

rappresentative dei nuovi linguaggi. In questo contesto la voce, al pari delle componenti strumentali, entra a far parte di un ambiente sonoro che si sviluppa su almeno un doppio piano, quello acustico e quello amplificato/elettronico, sollevando significative questioni sia di tecnica compositiva, ma anche questioni estetiche. La voce, come decenni di musiche sperimentali del secondo Novecento hanno ripetutamente appurato, resiste al trattamento ‘neutrale’ quale generatore di materiale sonoro sia che si tratti di contesti non armonici (suoni complessi), ma questo è vero anche per quegli ambienti dominati dalla tecnica della cosiddetta sintesi strumentale che contraddistingue le pratiche spettrali e post-spettrali. Il focus di questa relazione si concentrerà pertanto proprio su questo tipo di resistenza. Attraverso la discussione di tre differenti casi di studio (*Instrumental Freak Show* di Giovanni Verrando, *Ariadne* di Maurizio Azzan e *Epigram* di Franck Bedrossian) si cercherà di problematizzare sia la gestione dello spazio acustico multidimensionale (vocale, strumentale, amplificato, elettronico) sia la moltiplicazione delle dimensioni vocali e dunque dei ruoli identitari della parte vocale, portatrice di significative espressioni sul piano testuale.

Ingrid Pustijanac è Professore Associato e Vicedirettrice del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell’Università degli Studi di Pavia, dove insegna Analisi musicale e le Musiche del XX e del XXI secolo. I suoi scritti includono la monografia su György Ligeti e numerosi articoli sulla musica del tardo XX e XXI secolo con particolare attenzione alla musica spettrale (le opere e l’orizzonte teorico di Gérard Grisey, in particolare), alle poetiche post-spettrali e agli studi sul suono, all’improvvisazione (GINC e la musica sperimentale degli anni Sessanta) e alla musica mista dal punto di vista dello studio degli schizzi e dell’analisi dei processi compositivi. È coordinatore del gruppo di ricerca DALM (Dialogic Approaches to Living Musics/Approcci dialogici alle musiche viventi) del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Cremona. Dal 2012 è membro del gruppo di ricerca GRIAMI (Groupe de Recherche sur l’Acte musical et interartistique, Université de Strasbourg coordinato da Alessandro Arbo) e dal 2019 parte del progetto internazionale ACTOR (Actor, Creation, Teaching of Orchestration, University of McGill, Canada coordinato da Stephen McAdams). Fa parte dell’Editorial board della rivista “Archival notes. Sources and Research from the Institute of Music” (Fondazione Cini, Venezia) ed è stata membro della commissione di valutazione (Reading Committee) per l’EUROMAC 2020.

Cecilia Raunisi

Il processo creativo di Johannes Brahms: il caso del Quartetto op. 26

Com’è noto, Brahms distrusse gran parte dei suoi manoscritti, facendo sparire con essi molte tracce della sua attività creativa. Lo studio del processo compositivo in Brahms non poggia quindi su quella grande quantità di materiali preparatori che invece supporta gli studi genetici per compositori come Schumann e Beethoven. Le prospettive sulla ricerca del processo creativo di Brahms rimangono però aperte grazie alle numerose revisioni autografe presenti sui manoscritti di lavoro e, spesso, sulle prime bozze di stampa. Si tratta di revisioni riconducibili a diverse fasi del lavoro di composizione, analizzabili secondo la teoria dei metatesti elaborata da Bernhard R. Appel all’interno della *genetische Textkritik*. Il Quartetto per pianoforte e archi, op. 26 di Johannes Brahms, composto nel 1861-1862, è una delle ultime opere del periodo giovanile. La prima esecuzione ebbe luogo a Vienna, nell’autunno del 1862, e la pubblicazione avvenne nel giugno 1863 per la casa editrice Simrock. Il Quartetto rappresenta un caso non comune per gli studi brahmsiani, in quanto sono presenti testimoni per diverse fasi del processo compositivo: un breve schizzo per il secondo movimento, il manoscritto autografo con le relative parti per gli archi, la prima bozza di stampa con correzioni autografe e la prima edizione a stampa. Le numerose revisioni a cui i due testimoni manoscritti furono sottoposti in una fase così avanzata del processo compositivo rivelano i costanti sforzi del compositore per migliorare il testo inizialmente concepito. Esaminando tutti gli interventi di correzione - per i quali è stato possibile ricostruire una micro-cronologia - l’obiettivo è stato quello di comprendere le circostanze e le motivazioni che portarono Brahms a mettere in discussione il proprio lavoro. In tal senso, è stato possibile stabilire, per i fenomeni di varianza, diverse categorie di revisione volte a circoscrivere le varie correzioni a un determinato momento del processo di scrittura.

Cecilia Raunisi ha compiuto gli studi di clarinetto presso il Conservatorio “V. Bellini” di Catania, sotto la guida del M° Carmelo Dell'Acqua, diplomandosi con lode, e si è perfezionata partecipando alle Masterclass tenute da clarinettisti di chiara fama. Dal 2013 entra a far parte dell'*Ensemble Còlamus*, svolgendo un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero (Paesi Bassi, Belgio, Spagna). Dal 2015 suona il clarinetto basso nel *Trio Telesio*, con il quale ha ottenuto primi premi a concorsi nazionali e internazionali. La formazione è inoltre stata invitata ad esibirsi alla sesta edizione del *European Clarinet Festival* tenutosi a Camerino (MC) nel 2016. Nel 2016 ha conseguito la laurea in Scienze della Comunicazione presso l'Università degli Studi di Messina. Da gennaio 2021 fa parte del gruppo di ricerca “FRG”, che ha lo scopo di ideare e creare un prototipo di edizione digitale di schizzi per le carte 15v e 16r del quaderno *Autograph 11/I* di Ludwig van Beethoven. Nel 2022 ha conseguito con lode la laurea magistrale in musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia, sede di Cremona. Da aprile a luglio 2022, tramite il programma *Erasmus Traineeship*, ha trascorso un periodo di tirocinio presso la Johannes Brahms Gesamtausgabe, a Kiel (Germania).

Claudio Ribeiro

“Adding notes to the left-hand in the performance of late Baroque Italian music on solo harpsichord”

A small number of scores for solo keyboard of the late Italian Baroque include figures in the bass staff. How can they be performed nowadays on the harpsichord in a historically informed way? Can we apply this practice to other solo harpsichord pieces from the late Italian Baroque which have no figures but are written in the same style? These figures are usually applied to left-hand basses which are not essentially contrapuntal or which do not carry thematic material. Its use is not consistent: sometimes the figures are just a reminder of the appropriate harmony one should play or indicate unexpected harmonies which would divert from the *regola dell'ottava*, as in the usual Italian figuring practice; other times they are an abbreviation of the actual musical text. One may find only a few figures or the piece might be figured throughout. In this paper, I show selected pieces of evidence of this practice from Naples and from the North of Italy, such as keyboard works by Alessandro Scarlatti (MS I-Nc, M.S. 74) and Agostino Tinazzoli (MS D-MÜs, SANT Hs 4166); I present examples and possibilities for realization based on related primary sources, such as Benedetto Marcello's Sonata for harpsichord S.717b (MS I-Vnm, Mss.It.IV.960), the anonymous *Regole per Suonare la Spinetta* (MS I-Vc, CORRER B.43.25), Francesco Modonesi's Sonata in D Major (MS GB-Lbl, Add. MS 31589) and Alessandro Scarlatti's Partite sopra Basso obbligato (MS I-Nc, M.S. 74); in order to better understand this practice, I deconstruct a fragment of the Sonata in Eb Major by Orazio Mei (MS GB-Lbl, Add. MS 31589); and finally, I suggest the application of this practice to repertoire that does not contain figures, as the sonata K. 322 by Domenico Scarlatti.

Claudio Ribeiro is a harpsichordist, conductor and researcher. He works with a variety of orchestras and ensembles, as a regular guest at the major concert venues and festivals in Europe, and records for labels as Ramée, Ricercar, Ambronay Éditions, ORF, Brilliant and Passacaille. He combines music making with an intense research activity focused on performance practice and the discovery and promotion of unknown baroque repertoire, and is also an active harpsichord and early music teacher. Claudio is a member of the teaching staff of the Royal Conservatoire The Hague, and currently takes part in the lectorate "Music, Education & Society", researching the performance practices of eighteenth-century Italian music. He is the co-founder and artistic director of New Collegium and a stable member of other early music ensembles. Claudio holds bachelor's and master's degrees from the Royal Conservatoire The Hague, as well as a bachelor's degree in conducting from the State University of Campinas. As of the winter semester 2022/2023, Claudio will be following the doctoral program of the Anton Bruckner Private University of Linz, researching the performance practices of Italian harpsichord music from the first half of the 18th century, and will be joining the teaching team of the University of Music and Performing Arts Graz. www.maestroalcembalo.com.

Luciano Rossi

Marco Santucci (1762-1843) tra memoria, storia, musica inedita e testimoni epistolari

L'intervento si propone di implementare la conoscenza della biografia personale e artistica del compositore e teorico toscano Marco Santucci (1738-1788) tramite la composizione di importanti evidenze rintracciate soprattutto coordinando insieme scritti e studi a lui dedicati con alcune sue partiture inedite (e pure autografe), come pure con le molte puntuali indicazioni provenienti dall'esame del suo sconosciuto epistolario, da me recuperato e attualmente in fase di spoglio. Musicista poliedrico e apprezzato didatta – insegnò, tra i molti, anche a Michele Puccini (1813-1864) –, iniziò la sua professione come assistente organista nella chiesa di Camaiore (1778), sua città natale, studiando poi a Napoli con Fedele Fenaroli, con il quale instaurò un filiale, confidenziale e condiviso rapporto di stima professionale e umana fino alla fine dei loro giorni. Conclusa la sua formazione accademica, esercitò a Roma in qualità di maestro di cappella della Basilica Lateranense (1797), per tornare poi a Camaiore e a Lucca, dove nel frattempo aveva ricevuto la nomina di canonico della Cattedrale di San Martino (1808), nella quale ebbe occasione di collaborare con frequenza con figure come Domenico (1772-1815) e Antonio Puccini (1747-1832). Ne consegue, pertanto, che se Santucci è stato sinora indagato dalla musicologia principalmente in contesti specialistici e quasi esclusivamente rispetto al suo rapporto con alcuni esponenti della famiglia Puccini, grazie a queste mie nuove ricerche e ritrovamenti – attraverso le quali ho sinora rinvenuto più di duecento sue inedite composizioni, vari appunti teorici e centinaia di lettere autografe – sono convinto che nei prossimi anni sarà possibile investigare con sempre maggior profitto la sua figura, restituendogli un ruolo di primo piano rispetto l'intera tradizione della musica colta e sacra europea.

Luciano Rossi (Anagni 1977), docente di Storia della Musica presso il Conservatorio "Antonio Vivaldi" di Alessandria, è un musicologo e uno storico che si occupa anzitutto di musica sacra e liturgica di tradizione cattolica romana, oltre che allo studio di fondi musicali poco o per nulla indagati, approfondendo con continuità il tema del rapporto tra musica e storia, teologia e liturgia. La sua attività di ricerca la svolge principalmente con il Centro Studi LR *Edizioni* (di cui è fondatore e titolare) e come membro del gruppo di lavoro sulle "Historiae italiane" – iniziativa scientifica cogestita dall'Università di Trento e la Fondazione "Ugo e Olga Levi" di Venezia –, collaborando assiduamente con il Pontificio Istituto Liturgico dell'Ateneo "S. Anselmo" di Roma in qualità di docente invitato al corso di alta specializzazione post-laurea in Musica Liturgica. Dopo gli studi musicali (Conservatorio, Scuola di Fiesole e all'Accademia Nazionale di S. Cecilia) e quelli accademici in Storia Medievale (Università "La Sapienza") e in Musicologia (Università "Tor Vergata"), si è addottorato in Storia, Scienze e Tecniche della Musica (sempre a "Tor Vergata"), conseguendo successivamente il Master universitario di II livello in Musica Liturgica presso il Pontificio Istituto Liturgico "S. Anselmo" e il post-doc presso l'Università di Trento.

Michele Russo

La seconda Sonata per violino e pianoforte op. 6 e l'Ottetto op. 7 di George Enescu. Analisi di una svolta stilistica

George Enescu fa risalire all'alba del Novecento la sua svolta stilistica: «Con la seconda *Sonata* per violino e pianoforte e l'*Ottetto* per archi, sentivo di crescere in fretta, diventavo me stesso» (Gavoty 2021, 36). La maturità compositiva supera esotismi e contrappunto giovanili per riformulare le leggi della forma. Servendosi dei principi della *Formenlehre*, lo studio indaga mezzi e prospettive del cammino eneschiano. La *Sonata* è l'incarnazione di un laboratorio compositivo ad alta densità sperimentale. I due gruppi tematici iniziali integrano il sistema modale in quello tonale derivando dall'unisono introduttivo una testura densamente cromatica. I due blocchi morfologici condividono la liquidazione schönberghiana nonostante le forti deviazioni dal modello della frase. La spinta all'elaborazione rimanda lo Sviluppo nel cuore della Ripresa spezzando il tradizionale equilibrio *Ruhe-Bewegung-Ruhe*. La continuità tematica dei movimenti della *Sonata* preconizza la ciclicità dell'*Ottetto*, forse ispirato alla *Sonata* in si minore di Liszt. L'imponente unisono introduttivo ritorna più volte come l'*agent motiv* di Bartók sostenendo micro- e macro-forma sonata. La flessibilità necessaria alla complessa impalcatura contesta alcuni capisaldi formali: i piani tonali tematici Do-Si sono influenzati dal cromatismo dei segmenti più piccoli e l'assenza

della Ripresa nella microforma favorisce la continuità con le sezioni successive. Contro la ciclicità di Enescu, la corrente conservatrice ammette l'uniformità gerarchica tra i due livelli formali solo nella sonata lisztiana, tuttavia la *Funktionelle Formenlehre* di Ratz permette di riqualificare le funzioni dei tasselli morfologici in rapporto al pensiero compositivo ottocentesco. Emergono alcune convergenze tra le due composizioni: l'unisono che custodisce l'idea generatrice; la modalità al servizio dei futuri stilemi folkloristici, senza però negare la tonalità; la "forma ad arco" delle Esposizioni e l'ossessiva tendenza allo sviluppo che esautorano la sintesi dialettica. *Sonata e Ottetto* migrano dalla tradizione austro-francese a una poetica arricchita di nuovi elementi plastici come quello folkloristico, svelando infine i cardini dello stile eneschiano.

Michele Russo (Catania, 8 settembre 1994) nel corso della carriera come violoncellista ha perfezionato la sua tecnica esecutiva con Timora Rosler, Giovanni Sollima, Umberto Clerici, Giovanni Gnocchi e Rohan de Saram. Nel 2018 si è laureato con il massimo dei voti presso il Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna con una tesi analitico-filologica sulle opere del compositore rumeno George Enescu. Le sue ricerche sono sostenute dal 2017 dalla Fondazione "Cecilia Gilardi" di Torino. Nell'aprile 2019 ha conseguito la Laurea in Lettere presso l'Università di Catania. Ha relazionato al "XV Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale" (Rimini, ottobre 2018), alla "International Conference Music and Resistance" (Lucca, dicembre 2020) e alla "10th European Music Analysis Conference (Mosca, settembre 2021). Il suo studio sulle Sonate per violoncello e pianoforte dell'op. 26 di George Enescu è stato pubblicato su "Analitica. Rivista online di studi musicali" (vol. 11/2018). Ha curato l'edizione italiana delle conversazioni tra Enescu e Bernard Gavoty (I ricordi di George Enescu, LIM 2021). Attualmente è laureando al corso di laurea magistrale in Musicologia presso l'Università di Pavia e docente di Scuola Secondaria di primo grado.

Francesco Saggio

Per un'analisi ritmica della musica tra Quattro e Cinquecento

Il repertorio che comunemente va sotto la denominazione di musica mensurale e che nella sua veste meglio definita occupa il periodo che intercorre tra il Trecento e metà Seicento, vive di una contraddizione in termini di indagine scientifica. La notazione con cui è scritto gode di una bibliografia decisamente vasta, in cui quasi tutti gli aspetti, generali o particolari che siano, trovano un'adeguata analisi e spiegazione. Peculiarità della notazione mensurale è lo sviluppo di componenti semiografiche che, in modo sempre più preciso, hanno inteso fissare sulla carta il moto ritmico del dettato musicale, atteso che la definizione della diastemazia era un traguardo già raggiunto da tempo. Dunque gli studi sulla semiografia, dal Novecento a oggi, si sono concentrati soprattutto nello sviscerare il significato che i simboli notazionali assumono in relazione al ritmo che intendono esprimere. Diversamente, un numero molto minore di contributi è dedicato all'analisi ritmica prescindendo dall'aspetto notazionale, ma concentrandosi su quello strettamente compositivo. Ora, per certi versi ritmo e notazione sono due facce della stessa medaglia: si utilizza il ritmo che la notazione può rappresentare e/o si 'inventano' nuove soluzioni semiografiche per esprimere combinazioni ritmiche inusitate. Ma all'interno delle possibilità che questo binomio poetico offre, il compositore opera delle scelte ulteriori, che appartengono alla sfera dello stile e della sensibilità estetica. La scelta ritmica risponde a esigenze espressive e si interfaccia in primo luogo con il testo verbale che deve essere intonato, ma anche con i procedimenti contrappuntistici in atto. È perciò possibile procedere a un'analisi ritmica *tout court*, che contempra *anche* gli elementi semiografici senza che essi ne diventino l'oggetto principale. La presente relazione, partendo dagli studi già esistenti sul tema, vuole proporre una serie di riflessioni metodologiche atte a definire una procedura rigorosa per l'analisi ritmica: quali sono i parametri da considerare, quali sono gli obiettivi che si possono raggiungere, quale peso deve essere attribuito in quest'ottica alla notazione, quali sono le ragioni estetiche che spingono un compositore a preferire una tipologia ritmica a un'altra, quale ruolo gioca il ritmo a livello di macrostruttura e di microstruttura. Idealmente la procedura vorrebbe avere una ricaduta trasversale sul tutto il repertorio 'mensurale': in concreto la si sperimenterà inizialmente su casi risalenti al tardo Quattrocento – quando cioè la notazione mensurale è al suo apice – e a metà Cinquecento – quando invece si assiste a una sua inesorabile semplificazione –, cioè su due situazioni compositive nettamente differenti per caratteri, destinazione e contesto produttivo.

Francesco Saggio è ricercatore (RTD/A) presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Università di Pavia, campus di Cremona. È caporedattore di *MEM – Bollettino bibliografico della musica medievale*. I suoi ambiti di ricerca comprendono il repertorio musicale del XV e XVI secolo, con particolare attenzione ai problemi di tradizione testuale, filologia musicale, notazione mensurale, analisi delle forme musicali, rapporto testo-musica, bibliografia testuale musicale, argomenti sui quali ha scritto diversi saggi. Ha pubblicato la monografia *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci di Philippe Verdelot (1533), nel contesto dell'Età della Canzone (1520-1530)* (ETS, Pisa 2014), l'edizione critica del *Secondo libro de madrigali a sei voci* di Crescenzo Salzilli (Napoli 1611) (Sillabe, Livorno 2019) e del *Terzo libro de madrigali a cinque voci* di Carlo Gesualdo principe di Venosa (Ferrara 1595) (Bärenreiter, Kassel 2021, *New Gesualdo Edition*).

Gianfranco Salvatore

Un esercizio di stile di Orlando di Lasso. O Lucia miau miau fra il teatro di Andrea Calmo e gli affreschi del castello di Trausnitz

La canzone moresca a tre voci *O Lucia miau miau* - sottotitolata "Moresca d'Orlando" (*Il terzo libro delle villotte alla napoletana de diversi con due moresche*, Antonio Gardano, Venezia, 1560) e generalmente attribuita a Lasso - fu probabilmente composta durante il giovanile soggiorno napoletano (1549-51) del compositore. Sia la forma musicale, con la sua effervescenza metrico-ritmica, sia il testo, ambientato tra gli schiavi e liberti africani a Napoli, riprendevano alcune costanti della struttura più classica delle moresche, che già circolavano in città (SALVATORE 2021a), in un vero e proprio esercizio di stile. La relazione proposta ricostruisce la genesi del brano, a partire da confronti drammaturgici e iconografici. L'immagine dell'innamorata come gatta "nera" era infatti già stata sfruttata in una commedia del veneziano Andrea Calmo, la *Rodiana*, pubblicata nel 1553, ma rappresentata per la prima volta nel 1540 (a. IV, sc. 2). Il testo di *O Lucia miau miau* - dove un africano suona e canta una serenata alla sua bella - si ricollega esattamente al punto in cui la scena calmiana si concludeva. Nella *Rodiana* la gatta, scambiata per l'innamorata, salta giù dalla finestra durante la serenata. Il protagonista di *O Lucia miau miau* dà un seguito alla situazione, appena dopo l'incipit, nel verso «tu non gabbi cchiù a me!», e trattando acrimoniosamente Lucia come una gatta. Un'ulteriore conferma viene da un affresco che decora la *Narrentreppe* (Scala dei Buffoni) del castello di Trausnitz a Landshut, una delle sedi della corte bavarese presso la quale Lasso era maestro di cappella. Secondo alcuni studiosi gli affreschi rievocano la commedia con musica messa in scena nel 1568 alla corte del duca Alberto V per festeggiare le nozze del figlio Guglielmo. L'allestimento, nel quale si suole riconoscere il primo episodio documentato di Commedia dell'Arte, fu realizzato da Lasso, con esiguo preavviso, riciclando materiali musicali già esistenti. Secondo la nota ipotesi di Marta Farahat, negli intermedi della commedia sarebbero state eseguite villanelle e moresche di Lasso (a prescindere dagli specifici brani citati nel suo resoconto da Massimo Troiano); ma gli affreschi possono anche essere collegati a spettacoli successivamente proseguiti in quella vena. In ogni caso non si era finora notato che uno degli affreschi raffigura un vecchio Pantalone che suona il liuto e canta con espressione appassionata sotto una finestra, nel cui vano oscuro s'intravede appena una gatta nera (nei confronti della quale lo Zanni, appoggiato alla spalla del vecchio padrone, ostenta un gesto apotropico). L'affresco in questione ripropone la scena della *Rodiana* confermando la frequentazione di quello spunto - a cui il giovane Lasso doveva essersi ispirato, trasferendolo sui neri a Napoli, per la composizione di *O Lucia miau miau* - presso la corte bavarese. A partire dalla personalità umana e artistica di Orlando di Lasso - colta in due momenti della sua carriera: il periodo iniziale, che toccò Napoli, e quello della maturità, in cui pubblicò le villanelle e le moresche del suo repertorio dichiarandole come lavori giovanili, ma valorizzandone l'interesse che suscitavano presso la corte bavarese a Monaco - la relazione proposta ridefinisce la paternità, le ispirazioni, e le occasioni implicate nella composizione della canzone moresca *O Lucia miau miau* e nella sua riproposizione performativa. L'obiettivo sta nel contribuire alla storia della musica vocale rinascimentale studiandola in parallelo alla coeva produzione iconografica e teatrale.

Gianfranco Salvatore è professore associato di Etnomusicologia presso l'Università del Salento. È stato direttore scientifico della sezione europea del CBMR (Center for Black Music Research, Columbia College, Chicago). Ha pubblicato numerosi libri e articoli sui generi musicali, i relativi aspetti

performativi, e gli sviluppi del teatro musicale, nelle tradizioni popolari urbane moderne e contemporanee. Negli ultimi dodici anni ha approfondito gli studi sull'interculturalità nelle canzoni moresche, i cui esiti più recenti stanno in un'introduzione e due capitoli contenuti nel volume collettaneo (con ulteriori saggi di Paul Kaplan, Kate Lowe, John Lipski *et aa.*) da lui curato, *Il chiaro e lo scuro. Gli africani nell'Europa del Rinascimento tra realtà e rappresentazione* (Argo, Lecce, 2021).

Carlo Siega

SCELSI /// RELOADED. Creative approaches and embodied re-interpretation practice

The interpretation practice is a complex system of information, cumulative knowledge and experiences which guides the musician towards an asymptotic process to define a valid performance. The musicologist and *viola da gamba* player Laurence Dreyfus formalised a regime of authorities (Dreyfus, 2007), which concerns the accumulation of knowledge regarding the original artwork and its – direct or indirect – transmission. However, the tradition of executions also deals with the historical dichotomy between the original artwork and its reproduction (Benjamin, 1935/2008). According to Roman Ingarden, the music artwork reflects an in-between product of 'intentionality' (the score) and 'reality' (the aesthetic experience), where we cannot discern from the original object and its reproduction (Ingarden, 1986). It means that its nature is not linear and close. As the Italian philosopher Umberto Eco suggested, the music artwork is an 'Open Work', a wide horizon of potentials that can be continuously re-explored (1989). Herein, every new performance potentially opens towards multiple reproductions which modify, somehow, the original work. Therefore, the interpretation practice can be seen as a creative process of rediscovering. According to the researchers Paula Thomson and Victoria Jacques, performers have a creative role as the composers (Thomson & Jaque, 2017): they are generators.

This contribution aims to investigate the performer's creative role and to reflect on the 're-actulisation' concept, seen as a creative tool to reshape the concept of interpretation practice. This approach requires extended knowledge of the instrument, the new technologies, and the previous theoretical background. These push the boundaries of interpretation towards experiences as remixes operations within visual arts (i.e. Marcel Duchamp). To do so, we aim to describe the development of a case study based on an augmented re-interpretation process of the music of the Italian composer Giacinto Scelsi (1905-1988). More specifically, we refer to an original audio file performed by Scelsi himself, catalogued as NMGS-0005-37B, performed initially with the *ondiolina*. Herein, a mixed system of theoretical apparatus and artistic approaches is used to embody Scelsi's improvisation practice (Fusi, 2020). The research reasons rely upon the creative strategies of interpretation in between improvisation and the music material. This re-envisaging process results in an augmented performance for electric guitar, real-time sound processing and audio-reactive video.

Carlo Siega, vincitore del *Kranichsteiner Musikpreis* per l'interpretazione ai *Ferienkurse für die Neue Musik* di Darmstadt, è chitarrista, ricercatore e artista multimediale attivo nel panorama della musica d'oggi. Si è esibito in rassegne nazionali e internazionali quali la Stagione del Teatro "La Fenice", Divertimento Ensemble – Rondò, TransArt Festival, Area Sismica e Crisalide Festival in Italia, e Ear To the Ground Festival e Kunstenfestival des Arts in Belgio, Izlog Festival in Croazia, Neue Oper Wien e Impuls Academy Festival in Austria, Time for Music Festival in Finlandia, Warsaw Autumn in Polonia, al Festival Ensembles, Mixtur Festival, VANG Festival, Universidad de León in Spagna, SoundSpaces Festival in Svezia, NUMU Festival, Svizzera. È stato recente ospite in qualità di solista nel cartellone dei *Ferienkurse für die Neue Musik* di Darmstadt. Dopo il diploma in chitarra, ottiene la Laurea di II Livello con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, proseguendo gli studi presso l'IrMus della Scuola Civica di Musica "C. Abbado" di Milano e la ICTUS Academy a Bruxelles e il KASK di Gent in Belgio, ottenendo il MA of Arts in Contemporary Music. Attualmente è dottorando in Performing Arts presso la 'Anton Bruckner' Privatuniversität di Linz (Austria) e allievo della scuola di Musica Elettronica del Conservatorio "G. Tartini" di Trieste. Come accademico, ha tenuto conferenze presso PARL_Next Generation (Linz), Chigiana Conference 2020, Method/Art Conference (Conservatorio Reale di Anversa), IRCAM Forum & Workshops, '21st Century Guitar Conference', International Conference on New Music Concepts 2021 e l'Orpheus Instituut di Gent (Belgio). È laureato con il massimo dei voti e la lode in Filosofia presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.

Maica Tassone

La mia musica dentro il tuo io. Sistemi produttivi musicali nel pop concept di Franco Battiato

La molteplicità dei luoghi musicali che Francesco Battiato attraversa nei quarantasette anni della sua produzione artistica attraggono l'attenzione dello studioso sul mutamento del concetto di *authorship* nell'indotto musicale come possibilità di una divaricazione tra il valore commerciale, il processo creativo e la sua valenza socio-culturale. A livello nazionale e internazionale si sono sviluppate numerose ricerche sul tema dell'autorialità con approcci interdisciplinari, diverse per orientamento, metodologia e rilevanza scientifica. Nel caso specifico, la produzione discografica di Battiato che va dal 1979 al 1981 costituisce un punto di svolta nell'evoluzione del *pop concept* in relazione ai sistemi produttivi musicali d'arte. Il ritrovamento nel 2021 di partiture inedite, da parte di Carlo Boccadoro, pone in esame lo sviluppo autorale del processo creativo di Francesco Battiato in relazione allo sperimentalismo elettroacustico d'arte che caratterizza la sua produzione dal 1974 al 1978 e all'approccio a una scrittura madrigalistica peculiarmente popolare (1979-1981), basata sul trasferimento di legittimità creativa e immaginifica dell'opera d'arte. L'intervento propone una riflessione musicologica sulla produzione sia sperimentale inedita sia commercializzata del compositore, in particolare prendendo in esame il triennio 1979-1981, in relazione alle incursioni musicali d'arte e al cambiamento resiliente dei sistemi di produzione musicale. L'obiettivo più alto è quello di considerare il caso studio a dimostrazione dell'evoluzione funzionale del concetto di *authorship* musicale quale peculiare mezzo epistemologico d'interpretazione e comprensione, in una prospettiva d'indagine musicologica, dell'atto creativo ed estetico della *pop music*.

Maica Tassone è docente di Storia, Storiografia ed Estetica della Musica all'Istituto Statale Superiore di Studi Musicali e Coreutici "Gaetano Braga" di Teramo. Nel 2016 è stata assegnista di ricerca post dottorato all'Università degli Studi di Teramo su tematiche musicologiche applicate e in particolare legate ai distretti culturali evoluti e allo sviluppo del project networking management nella musica e nello spettacolo dal vivo. Nel 2015 consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Culture, Linguaggi e Politiche della Comunicazione (XXVII Ciclo) all'Università degli Studi di Teramo. Nel 2011 si laurea con lode in Produzione Artistica e Nuovi Linguaggi (LM-65), conseguendo nello stesso anno il Diploma Superiore di Pianoforte all'I.S.S.M. "G. Braga" di Teramo. Alla formazione musicologica affianca fin dal 2010 l'attività di management ed europrogettazione per i settori creativi, vincendo nel 2015 una borsa di ricerca-azione *sull'European Innovation Management Techniques* (Master in Europrogettazione). Dal 2014 ricopre il ruolo di project manager e coordinatore scientifico di numerosi progetti operativi regionali (P.O. FSE 2007-13) e nazionali tra i quali: "*Resilis. Resilienze Musicali*" (SIAE), "*Soundlife - Arts Therapy and Palliative Care Creative Response*" (Fondazione Tercas-ASL4 Teramo), "*Abruzzo Musica*" (Regione Abruzzo – Sistema Universitario Abruzzese), etc. Dal 2010 ricopre stabilmente il ruolo di *project manager* ed *executive manager-designer* e della Società della Musica e del Teatro "Primo Riccitelli". Ha al suo attivo pubblicazioni nei settori dell'educazione musicale interculturale e del *project management* per la musica e lo spettacolo dal vivo.

Mario Stefano Tonda

La Sonata per Fortepiano e Violoncello obbligato di Bonifazio Asioli da Correggio

Il personale interesse per la *Sonata per violoncello e fortepiano* di Bonifazio Asioli si deve al mio incontro con il violoncellista Christophe Coin, che propose per il nostro primo concerto insieme l'esecuzione di questa composizione, tanto particolare quanto poco nota. Il brano è divenuto un punto fisso dei nostri recital, permettendoci di approfondirne i molteplici aspetti. La *Sonata per clavicembalo e violoncello obbligato* (e già la dicitura che compare sul frontespizio merita un approfondimento) è pubblicata nel 1817 a Milano da Casa Ricordi, mentre la data di composizione sarebbe da retrodatare di circa una decina d'anni. Proprio riguardo alla data di stesura della *Sonata* ho incontrato, nel corso delle ricerche, notizie discordanti e forse fuorvianti, ma il contenuto di una lettera autografa dello stesso Asioli (acquisita da Christophe Coin e sino ad ora inedita) individuerrebbe la data di composizione della *Sonata* proprio nei primi anni dell'Ottocento, suggerendo inoltre la presenza di altre due sonate per violoncello e fortepiano mai pervenuteci. La *Sonata per violoncello* di Asioli è stata tramandata, oltre che dalla stampa di Casa

Ricordi, anche da un'edizione curata dal violoncellista Friedrich Grützmacher nella seconda metà dell'Ottocento ed edita da Simrock nel 1960: il raffronto fra la stampa del 1817 e la versione proposta da Grützmacher costituisce un punto fondamentale del nostro approfondimento. Il violoncellista, come prassi del suo tempo, non si limita a editare la *Sonata* di Asiola ma ne realizza una vera e propria trascrizione, variando le indicazioni di tempo, aggiungendo o eliminando battute. L'analisi delle differenze tra la scrittura di Asiola e quella di Grützmacher è estremamente rivelatrice di come il violoncello, solo alcuni anni dopo la composizione della *Sonata* del maestro di Correggio, avrebbe conquistato la scena musicale romantica.

Mario Stefano Tonda, musicista torinese, dopo aver conseguito il diploma in pianoforte intraprende la pratica del clavicembalo con Ottavio Dantone, proseguendo gli studi in cembalo e fortepiano con Emilia Fadini ed ottenere infine, con il massimo dei voti e sotto la guida di Giorgio Tabacco, il Diploma Accademico Superiore in Clavicembalo e Tastiere Storiche. Prende parte, in Europa e negli Stati Uniti, a master di clavicembalo e fortepiano tenuti da Kenneth Gilbert, Pierre Hantai, Jos van Immerseel, Bart van Oort e Malcolm Bilson e tiene concerti in Italia ed all'estero esibendosi al clavicembalo ed al fortepiano sia come solista sia in ensemble cameristici ed orchestrali. Invitato nel 2010 dall'Orchestra Sinfonica di Roma per eseguire il Quinto Concerto Brandeburghese di J.S. Bach ne diviene il cembalista stabile, prendendo così parte alle incisioni, per le etichette discografiche Brilliant Classic e Naxos, delle due suite con clavicembalo dalle Antiche Arie e Danze di O. Respighi e della Sonata da Camera per Clavicembalo e 10 Strumenti di G. Petrossi. In occasione di Expo 2015 ha tenuto, presso Palazzo Visconti di Modrone a Milano, il concerto inaugurale del restauro del fortepiano L. Hoffer appartenuto a Gioacchino Rossini, mentre ha recentemente collaborato con la RAI eseguendo, per la puntata del programma Meraviglie – La penisola dei tesori dedicata da Alberto Angela a Parma e a Maria Luigia d'Austria, composizioni per fortepiano di inizio ottocento. È laureato cum laude presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia ed è stato docente di Clavicembalo e Tastiere Storiche presso il Conservatorio "F. Morlacchi" di Perugia.

Valentina Trovato

Early Music Revival. L'esperienza di "Musica e Poesia a San Maurizio" a Milano negli anni '70 e '80.

Nell'ambito dell'Early Music Revival in Italia, la città di Milano fu un luogo privilegiato per la riflessione intorno alla musica antica. Dapprima grazie alle esperienze primordiali negli anni '40 di Ennio Gerelli a capo della neonata Orchestra dell'Angelicum, poi nei decenni successivi con don Biella e la Polifonica Ambrosiana. A metà degli anni Settanta, e più precisamente il 13 ottobre del 1976, debuttava una rassegna di musica antica che avrebbe fatto Storia a Milano, attiva per oltre trent'anni: Musica e Poesia a San Maurizio. Una scommessa per il settore, dato che si pensava che la musica antica fosse per pochi, in verità l'affluenza di pubblico mostrò il contrario. Si fece carico della direzione della rassegna Sandro Boccardi, poeta e organizzatore che al Comune di Milano aveva proposto proprio l'iniziativa di una rassegna nella chiesa all'epoca poco nota di San Maurizio in corso Magenta affrescata dal Luini, che univa la sua passione per la musica a quella per la poesia. Inoltre, alla fine degli anni '80 Boccardi si era fatto promotore di un'altra iniziativa importante, ovvero della creazione di un organo per l'imponente chiesa di San Simpliciano. Si potrebbe obiettare che ora, nel 2022, è troppo presto per parlare di Musica e poesia a San Maurizio, a distanza di appena 45 anni dal suo primo concerto. Forse sarebbe più opportuno, per avere un onesto sguardo sul passato, lasciare passare più tempo, almeno 50, 60 o 70 anni, ma parlare di questa rassegna milanese significa comprendere meglio il tempo che viviamo ora in qualità di studiosi e ascoltatori, nonché la fase di un movimento che in quel momento trovava il suo apice e vedere in controluce una crocevia di generazioni di grandi esecutori, che hanno contribuito a far luce su repertori e prassi esecutiva (basti pensare a Savall, Tagliavini e Leonhardt che torneranno più volte ospiti di Boccardi), e i futuri protagonisti del panorama musicale attuale come Ottavio Dantone e Giovanni Antonini. Attraverso documenti d'epoca, recensioni e registrazioni cercherò di mettere in luce la connessione tra musica antica e politiche culturali nella Milano degli anni Settanta e Ottanta e l'importante apporto che questa rassegna ebbe nell'ospitare i grandi esecutori (come Gustav Leonhardt, Frans Bruggen, René Jacob, Ton Koopman, Emma Kirby, Trevor Pinnock) e nell'ispirare nuovi esecutori (che popolano la scena attuale), attraverso interviste realizzate appositamente.

Valentina Trovato, divisa tra diversi interessi in ambito musicologico, ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi umanistici interculturali all'Università di Bergamo nel maggio 2021 con una tesi sulla ricostruzione storiografica dello *Jephte* di Giacomo Carissimi, autore fondamentale del Barocco romano a cui ha dedicato numerosi sforzi. Sempre a Carissimi sono dedicati gli studi magistrali, all'Università degli Studi di Milano sotto la guida di Emilio Sala e Davide Daolmi, pubblicati in seguito per l'Istituto Italiano per la Storia della Musica. Invece, al triennio in Beni Culturali, sempre alla Statale di Milano (con il prof. Emilio Sala), risale il suo impegno negli studi sul rapporto tra musica e cinema, approfondendo il caso delle musiche di Darius Milhaud per *La p'tite Lilie*, film francese del 1927 di Alberto Cavalcanti. È membro del gruppo di ricerca della Fondazione Levi *La critica musicale e la musica per film*, coordinato dal Prof. Roberto Calabretto e dal Dott. Antonio Ferrara. Ha partecipato come relatrice a diversi convegni nazionali e internazionali.

Alastair White

Music of Philosophy: Re-Reading Badiou's Logics of Worlds through Berg's Wozzeck

This paper performs a reading of Alain Badiou's (2013) *Logics of Worlds* to reframe certain concepts from his philosophical system. In doing so, it accepts Badiou's (2007) axiom that art (unlike philosophy) is a truth process. This allows for a reversal of the interpretive trajectory of philosophy upon music. It begins by outlining Badiou's analysis of Berg in relation to the Second Viennese School as part of *Logics of Worlds*' explication of the Badiouian subject. It then performs an alternative Marxist reading of compositional history from Schoenberg to the present day, proposing that the contemporary ecology of art music rests upon a fundamental misreading of the meaning of Schoenberg's tonality. Instead, following Richard Kurth (2001), it asserts Schoenberg's conception of Hegelian *aufhebungen* as suspension rather than synthesis. By using this as the basis for a close reading of *Wozzeck* (1955), and engaging insights from Adorno (2006), Perle (1989) and Weller (2005), it shows how Berg's musical writing represents a form of maintained paradox. This argument is contextualised by a Lacanian reading of Berg's predecessor Wagner, as well as the collapse of the Bergian paradox in his successors Nono, Dallapiccola and Henze. Finally, it traces the impact of this on contemporary music in the 21st century, proposing an interpretation of the meaning of its multiplicity of styles as the result of a denial of multiplicity within the artwork. This reinterpretation of Berg's practice is then used to develop aspects of Badiou's system, specifically with regard to relation and his theory of points. These interventions lead to the proposal of alternative related concepts, most significantly that of the contingent dialectic (White 2022). In its conclusion, the study argues for the insights into ontology that could only have arisen from composition as discourse, and asserts compositional practice as a necessary philosophical tool, and a depository and communicator of knowledge.

Alastair White (b.1988) is a Scottish composer and writer. His work is characterised by a lyrical complexity which draws influence from technology, science, politics and materialism, and has been described as "a whole exciting new genre of art" (BBC Radio 3), "genuinely original" (TEMPO), "highly poetic...excellent" (BBC Music Magazine), and "the height of compositional magnificence" (Fanfare). Recent projects include the fashion-opera cycle of *WEAR, ROBE, WOAD* and *RUNE*; a string quartet for the Altius Quartet's album *Quadrants Vol. 3* (Navona Records); and *The Drowning Shore*, a Scots-Yiddish cantata. Full-length studio recordings of *ROBE* and *WOAD* were released by Métier Records in 2021, with *RUNE* due out in Summer 2022, and he is currently composer-in-residence for the Ljubljana-based .abeceda [new music ensemble]. Recipient of a Tait Memorial Trust Award (2021), and shortlisted twice for a Scottish Award for New Music (in 2019 and 2020) and Creative Edinburgh Award (2019), he teaches composition at Goldsmiths, University of London, where he is completing his PhD (supervised by Roger Redgate and Lauren Redhead.) Recent publications include work on Carter and Jameson (Società Editrice di Musicologia) Finnissy and Lacan (Lithuanian Academy of Music and Theatre) and Ferneyhough (Göttingen Studies in Musicology). His scores are published by UMP.

PANEL

Galassia Musical a cura del Gruppo di Ricerca SIdM sul Musical

Nelle cinque proposte si intende offrire un ventaglio di letture e riflessioni critiche sul genere del Musical, alla luce di tematiche differenti con obiettivo duplice: da una parte rappresentare i più attuali indirizzi di ricerca internazionali sul Musical, dall'altra dar conto della poliedricità del genere stesso. Gianfranco Vinay definisce una cornice teorica sulla spettacolarità del Musical, Daniele Peraro attraverso lo studio di un caso di studio (*On the Town* di Leonard Bernstein) riflette sui cambiamenti e le attenuazioni nel soggetto fra Musical teatrale e cinematografico, Patrizia Veroli affronta una riflessione sulla danza nel Musical e la sua evoluzione nel cosiddetto Musical integrato, Massimo Privitera si concentra sul rapporto musica/parola, analizzando l'adattamento di una canzone in *An American in Paris*, che diviene una sequenza cinematografica di durata molto più ampia rispetto alla canzone stessa, chiude Marida Rizzuti con una riflessione sullo statuto incerto della registrazione originale fra Broadway e Hollywood, attraverso il caso di *My Fair Lady*.

Gianfranco Vinay

Musical e spettacolarità

Gianfranco Vinay è Professore Emerito, Conservatorio di Torino; IRCAM/CNRS. Professore di Storia della Musica al Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino dal 1974 al 1992 e responsabile del settore «didattica e divulgazione musicologica» della Società Italiana di Musicologia ha partecipato alla formazione dottorale «Musique et Musicologie du XXème siècle» Ircam/CNRS fino al 1998. Dal 2003 al 2013 è stato maître de conférences HDR al dipartimento di musica dell'Università di Paris8. Ha affiancato alla ricerca musicologica una ricerca artistica particolarmente incentrata sui rispecchiamenti fra immagini musicali e immagini visive.

Daniele Peraro

Changing tunes in On the Town: musiche anestetizzate e "restrizioni razziali" tra teatro e cinema

Daniele Peraro è dottorando in Musica e Spettacolo presso l'Università di Roma La Sapienza, con un progetto di ricerca sulla ricezione del musical americano in Italia tra gli anni '50 e '80 del Novecento. I suoi interessi accademici includono la commedia musicale, il musical teatrale e cinematografico, e il rapporto tra audio e immagini.

Patrizia Veroli

La danza nel musical hollywoodiano dell'età aurea. Una ipotesi di ricerca

Patrizia Veroli è una studiosa di danza indipendente, che ha insegnato alcuni anni alla Sapienza come docente a contratto. Curatrice e autrice di vari volumi, tra cui recentemente, curati con G. Vinay, "I Ballets Russes di Serge Diaghilev tra storia e mito" (2013) e "Sound and Motion in Contemporary Discourse" (2018), si è occupata soprattutto di danza della prima metà del 900 e dell'alto Romanticismo.

Massimo Privitera

«Tra-la-la» L'adattamento cinematografico di una canzone

Massimo Privitera è docente di Musicologia presso l'Università di Palermo. Suo principale campo di studio è la musica vocale italiana del Rinascimento e del primo Barocco. Svolge ricerche anche nel campo della canzone dell'Ottocento e del Novecento e della memoria autobiografica di persone legate alla musica. Attualmente lavora ad una ricerca su nascita e sviluppo del numero d'opus.

Marida Rizzuti

"The Original Cast Recording of...". Dove è l'originalità?

Marida Rizzuti è assegnista di ricerca e docente a contratto di musica per film l'Università degli studi di Torino. Ha fondato e coordina il gruppo di ricerca Galassia Musical (GalMus). I suoi ambiti di studio

sono la storia del musical teatrale e cinematografico, le contaminazioni fra jazz, musica klezmer e canzone popolare americana, il teatro yiddish, le teorie dell'adattamento, gli studi sull'esilio, identità americana, compositori emigrati e Broadway.

POSTER

Claudio Canevari

il cornetto "africano" dei Musei Civici di Reggio Emilia

I Musei Civici di Reggio Emilia risalgono al 1799, quando il Comune acquisì la collezione di Lazzaro Spallanzani. Si aggiunsero altre raccolte, principalmente la collezione archeologica e paleoetnografica di Gaetano Chierici, che acquisì poi le raccolte del reggiano Vincenzo Ferrari, membro di spedizioni in Etiopia. Le collezioni etnografiche conservano ancora oggi allestimenti e vetrine storiche; quella dedicata all'Abissinia contiene vari oggetti, tra i quali uno strumento musicale curvo, cavo, a sezione ottagonale, rivestito in pelle nera. La forma esterna lascia intuire un andamento conico della cameratura. A una delle estremità è inserita una antica ancia da fagotto. Vari oggetti esposti risultano essere stati donati dal Negus Giovanni IV al capitano Ferrari. Lo strumento "abissino" è in realtà un cornetto. Esso è stato recentemente esaminato in un primo sopralluogo: si è arrivati, oltre all'identificazione organologica, a una ipotesi di attribuzione e datazione. Il cornetto presenta un marchio a fuoco che permette di attribuirne la costruzione a un artigiano affiliato alla famiglia Bassano, costruttori di strumenti a fiato, musicisti e imprenditori attivi tra Venezia e Londra dalla prima metà del XVI secolo. Altri particolari confermano l'attribuzione, come le decorazioni sul rivestimento. Tutto questo permette di ipotizzare anche il periodo di costruzione, l'ultima decade del XVI secolo.

Progetto di valorizzazione

Promotori: Claudio Canevari (Università di Pavia), Paolo Ferrari (Università di Bologna), Pietro Modesti (Conservatorio di Cesena). Fasi del progetto: 1) studi storici, organologici, archivistici; 2) Indagini scientifiche: scansione 3d e tomografia ad alta risoluzione; diagnostica per la caratterizzazione dei materiali e delle fasi di degrado e per la definizione dello stato di conservazione; 3) Intervento di restauro conservativo e linee di conservazione preventiva; 4) costruzione di copie per la sperimentazione musicale e scientifica (ricostruzioni con stampa 3d, macchine utensili CNC, tecniche tradizionali); 5) esposizione dello strumento dopo il restauro, disseminazione dei risultati.

Claudio Canevari è dal 2018 professore a contratto di Laboratorio di conservazione e restauro di strumenti musicali a fiato presso il Corso di Laurea a ciclo unico in Conservazione e Restauro di Beni Culturali - Strumenti musicali e scientifici dell'Università di Pavia - Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali. Ha fatto parte del gruppo coordinato da Marco Tiella che ha collaborato nel 1978 alla fondazione della Civica Scuola di Liuteria di Milano, presso la quale è stato docente dal 1978 al 2020. Ha partecipato ad alcune delle più importanti iniziative di conservazione, restauro e valorizzazione di strumenti musicali presso musei e collezioni in Italia e partecipato in qualità di relatore a convegni e incontri scientifici in Italia ed all'estero. Dal 2010 collabora con il Laboratorio Arvedi di diagnostica non invasiva dell'Università di Pavia a progetti di ricerca su vari temi: la caratterizzazione dei materiali, lo studio delle tecnologie antiche nella costruzione degli strumenti musicali, l'applicazione di tecniche avanzate di pulitura delle superfici e la sperimentazione di nuovi materiali nel restauro. Collabora inoltre a iniziative di ricerca, didattiche e divulgative sullo studio delle vernici antiche per strumenti musicali e sulle antiche tecnologie costruttive degli strumenti a fiato.

Valeria Mannoia

Le stampe fiamminghe di mottetti italiani del Seicento e il mottetto capitolino a poche voci.

Il catalogo degli stampatori attivi nelle Fiandre nella metà del XVII secolo testimonia il vivo interesse internazionale suscitato dal mottetto seicentesco italiano, in particolar modo nella sua veste concertata a poche voci. le cento raccolte identificate afferiscono a poche firme editoriali, tra cui la prestigiosa famiglia Phalèse, seguita da Luca de Potter (attivi ad Anversa), Jean Bogard di Douai e da Jan Van Geertsom di

Rotterdam. La ricca varietà di testi prodotti su *editiones principes* italiane descrive una realtà culturale e musicale estremamente variegata. La religione occupava un ruolo centrale all'interno della società civile fiamminga e nelle principali città convivevano confessioni religiose differenti, luterana, cattolica e calvinista. La posizione strategica di centri commerciali come Anversa e Rotterdam incoraggiò i flussi migratori e la coesistenza di pratiche culturali diverse (Paul van de Laar e Arie van der Schoor, 2018) in cui la musica sacra rivestiva chiaramente un ruolo centrale. Il contenuto delle monografie e delle antologie fiamminghe, non sempre coerente con le relative edizioni italiane, mostra come il contesto culturale e musicale locale abbia condizionato gli editori in alcune scelte musicali e abbia condizionato la tradizione di specifici brani.

La presenza di una fervente comunità gesuitica ad Anversa (nel 1615 i Gesuiti eressero la chiesa di san Borromeo sul modello della romana chiesa del Gesù) e a Rotterdam (dal 1636) dovette certamente influenzare le scelte degli eredi di Pierre Phalèse e di Jan Van Geertsom nel compilare, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo, una serie di volumi di mottetti a due e tre voci dedicati ad autori romani. Le loro raccolte furono il frutto del libero rifacimento di importanti antologie romane che tramandarono il repertorio sacro di alcuni dei più illustri maestri di cappella e organisti capitolini, come Giacomo Carissimi, Francesco Foggia, Bonifacio Graziani e Stefano Fabri. L'interesse fiammingo verso questa specifica produzione musicale, fatto che trova delle corrispondenze nelle attività editoriali transalpine, conferma l'esistenza di una sottile rete culturale e religiosa che dalle chiese romane attraversava l'intera Europa moderna.

All'interno poster intendo riassumere gli aspetti principali di questo progetto di ricerca, attualmente in essere e in continua evoluzione, cercando di puntare l'attenzione su alcune influenze che il contesto storico e culturale operò sull'attività degli editori fiamminghi nel corso del Seicento.

Valeria Mannoia è laureata in Lettere moderne (UniCt) e in Musicologia (UniPv - Cremona) e ha anche conseguito il diploma accademico di primo livello in Violino barocco (Cons. E. F. Dall'Abaco - Verona). Nell'a.a. 2017-2018 si è addottorata in *Scienze del testo letterario e musicale* (UniPv - Cremona) sotto la tutela del prof. R. Tibaldi.

È titolare di un assegno di ricerca presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali dell'Università degli studi di Pavia con un progetto sulla ricezione della musica sacra italiana nelle stampe delle Fiandre del Seicento, sotto la tutela del prof. R. Tibaldi; è anche docente a contratto di *Storia della musica* per il Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali (a.a. 2020-21 e 2021-2022). È membro del gruppo di ricerca Ex CATheDRA per cui sta curando l'edizione critica di un gruppo di messe di F. Gaffurio. È membro della redazione editoriale del *Bollettino di Studi Belliniani* (Rivista digitale del Centro Studi Belliniani e della Fondazione Bellini - Catania). I suoi interessi spaziano dalla prassi strumentale storicamente informata, agli studi sulla ricezione dei repertori sacri italiani in Europa, agli studi belliniani.

Alexandre Piret

I quaderni d'esercizi di Toots Thielemans (1922-2016): una fonte per lo studio del ruolo della scrittura nello sviluppo della pratica jazzistica. Una prima ricognizione.

Scomparso nel 2016, il belga Toots Thielemans fu un importante armonicista nonché chitarrista jazz. Ricostruire il suo percorso è oggi facilitato dall'accessibilità del suo archivio personale, conservato presso la Bibliothèque royale de Belgique. Questo materiale comprende una serie di circa venti quaderni di musica verosimilmente utilizzati durante la sua fase di apprendimento negli anni Quaranta. Essendo giunti fino a noi, cosa abbastanza rara nella trasmissione di questo tipo di documenti, essi meritano la nostra attenzione in quanto non tutti i musicisti jazz del Secondo dopoguerra hanno fatto un così ampio ricorso alla scrittura nel loro sviluppo artistico. Questi quaderni possono essere studiati sistematicamente (aspetti materiali, codicologici ed elementi di datazione), dal punto di vista delle tipologie dei contenuti (esercizi strumentali, appunti teorici, armonizzazioni e prove di arrangiamento, trascrizioni di dischi, composizioni), dal punto di vista della struttura interna, nonché in una prospettiva di intertestualità e del loro rapporto con altri documenti (trattati d'armonia, biblioteca personale del musicista, dischi, documenti epistolari, altri manoscritti e composizioni edite). Tuttavia, per essere interpretati correttamente, questi quaderni necessitano della costruzione di un quadro concettuale e metodologico in parte nuovo. La pista più naturale vorrebbe guardare all'esperienza della filologia e agli studi genetici. Ma fino a che punto?

Alcuni studiosi hanno cercato di riqualificare i concetti fondamentali della critique génétique al fine di applicare la metodologia a pratiche musicali maggiormente improvvisate, tramandate soprattutto grazie alle registrazioni, con il risultato, però, di distogliere l'attenzione dalla documentazione scritta. Da questo punto di vista, i quaderni di lavoro di Thielemans pongono qualche problema, poiché sono pratiche musicali ampiamente estemporizzate che vengono tramandate mediante tracce scritte. Il carattere composito di questi documenti a livello contenutistico non ci permette di elaborare una genetica del testo in senso tradizionale, tuttavia, non esclude un tentativo di mutazione metodologica di tale esperienza di studio. In questo poster si intende far conoscere lo stato di questa ricerca, esplicitandone la riflessione metodologica e cercando di gettare luce su questi oggetti del quotidiano necessari per l'apprendimento e per l'organizzazione dell'attività interpretativa del giovane Toots Thielemans.

Alexandre Piret è nato nel 1995 a Namur (Belgio), si è laureato in Archeologia, Storia dell'Arte e Musicologia presso l'Université Catholique de Louvain e, successivamente, ha conseguito la laurea magistrale in Musicologia presso l'Università di Pavia (sede di Cremona). La sua tesi, dedicata all'attività cantautorale di Boris Vian, è in corso di pubblicazione per i tipi delle Presses Universitaires de Provence. I suoi ambiti di ricerca riguardano la canzone d'autore, la popular music e il jazz, con un particolare interesse per la figura di Toots Thielemans.

Marina Toffetti – Chiara Comparin – Gabriele Taschetti

Il secondo libro delle divine lodi (Venezia, 1614) di Giovanni Battista Riccio: un nuovo progetto di analisi e ricostruzione di una parte mancante nella polifonia incompleta

Fra le raccolte musicali del passato pubblicate in parti staccate e preservatesi prive di uno o più libri-parti – spesso cadute nell'oblio proprio a causa del loro stato di conservazione – riveste particolare interesse, anche in virtù dei diversi fenomeni intertestuali che lo interessano, *Il secondo libro delle divine lodi* di G. B. Riccio (Venezia, 1614), la cui analisi è stata al centro dei progetti scientifici, didattici e di terza missione presentati nel poster che si propone qui.

Il poster rappresenta l'ideale prosieguo di quello presentato nel 2020 da M. Toffetti e G. Taschetti al XXVII Convegno annuale della SIIdM (“La restituzione delle polifonie incomplete fra teoria e prassi: esperienze recenti e progetti in corso”), la cui timeline annunciava alcune iniziative di cui si intende dar conto criticamente in questa sede, fra cui: 1) il convegno “Lost Voices. The reconstruction of incomplete polyphonic masterpieces between theory and methodology”, organizzato dall'Università di Padova in collaborazione con la Haute École de Musique de Genève (Padova 2020); 2) il seminario “Restitution des partitions”, organizzato dall'Università di Padova in collaborazione con la Haute École de Musique de Genève (Genève 2021); 3) la International Spring School “In Search of the Lost Voice. The Reconstruction of Incomplete Polyphonic Masterpieces”, organizzata dall'Università di Padova con la partecipazione di J. A. Owens (University of California), R. Freedman (Haverford College), L. Ticli e M. Mazzetti (University of Huddersfield), P. Canguilhem (Université de Tours), N. Berentsen (Haute École de Musique, Genève), A. E. Negri (Conservatorio di Como), S. Lorenzetti (Conservatorio di Vicenza), M. Toffetti, C. Comparin e G. Taschetti (Università di Padova), con la collaborazione del Quoniam Ensemble (dir. P. Tognon) e dell'ensemble vocale-strumentale del Dipartimento di musica antica del Conservatorio di Vicenza (dir. F. Missaggia); 4) i video realizzati per le iniziative Venetnight 2020 e 2021.

Le iniziative didattiche, di ricerca e terza missione di cui sopra hanno avuto come esito la pubblicazione dell'edizione critica de *Il secondo libro delle divine lodi* a c. di C. Comparin e G. Taschetti, con un saggio introduttivo di M. Toffetti (Cracovia, 2022), corredata da un'ipotesi di ricostruzione della parte mancante nelle composizioni incomplete (5 mottetti e 2 composizioni strumentali) a c. di G. Taschetti. L'edizione nasce dalla convinzione che l'analisi musicale, che rappresenta il principale presupposto della formulazione di eventuali ipotesi ricostruttive di porzioni lacunose e di qualsiasi procedimento di *emendatio*, debba fondarsi su un testo musicale criticamente indagato e solidamente restituito.

Nel quadro della recente pubblicazione di importanti lavori sull'ambiente musicale veneziano del primo Seicento, l'edizione di questa raccolta – una delle tre di G. B. Riccio – offre un contributo allo studio delle musiche di questo compositore e alla conoscenza dell'ambiente culturale entro cui si muoveva,

contraddistinto da fitti scambi fra i suoi protagonisti, in attesa che nuove edizioni consentano uno studio capillare del tessuto musicale veneziano nella sua multiforme ricchezza e complessità.

Durante la presentazione verranno illustrati i risultati dei progetti più recenti – e in particolare dell’edizione critica de *Il secondo libro delle divine lodi* – e presentati materiali audio e video realizzati nell’ambito del medesimo progetto.

Marina Toffetti insegna Teorie Musicali e Analisi delle forme musicali e delle tecniche compositive presso l’Università di Padova, dove è anche membro del dottorato di ricerca in Storia, critica e conservazione dei beni culturali.

Diplomata in pianoforte, direzione corale e composizione, laureata in Lettere moderne e dottore di ricerca in filologia musicale, ha vinto concorsi musicologici e borse di ricerca, ha tenuto conferenze, masterclass e seminari presso diverse istituzioni accademiche europee e ha partecipato a numerosi convegni internazionali (Italia, Inghilterra, Germania, Francia, Polonia, Repubblica ceca, Slovenia, Slovacchia, Croazia, Svezia e USA).

Nel 2013 ha conseguito il premio internazionale “Italian Heritage Award” per la “Ricerca, educazione e innovazione nella protezione dei beni culturali” per la ricostruzione di una parte mancante in una partitura secentesca incompleta. Ha al suo attivo più di 160 prodotti scientifici fra cui monografie (LIM, Carocci), edizioni critiche (LIM, ETS, Musica Iagellonica) saggi (Libreria Musicale Italiana, Carocci, ETS, Olschki, Brepols, Musica Iagellonica), voci di dizionari ed enciclopedie musicologiche. Collabora come *referee* con le riviste musicologiche «Fonti Musicali Italiane», «Interdisciplinary Studies in Musicology», «Musica Iagellonica» (*guest editor* nel 2017), con la collana di edizioni critiche «Musicalia Istropolitana», ed è membro dei comitati scientifici della rivista «Musica Iagellonica» e degli *opera omnia* di Marco Uccellini (LIM) e di Tomaso Cecchini (Ministero della Cultura Repubblica Croata).

Chiara Comparin, diplomata in pianoforte, musica vocale da camera, laureata in Musicologia e beni musicali e dottore di ricerca in storia e tutela dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, è cultore della materia in “Teorie musicali” e “Storia della Musica Medievale e Rinascimentale” presso l’Università di Padova, dove è docente dei laboratori di Forme della Musica Medievale e Rinascimentale e di Bibliografia Musicale.

Dal 2011 partecipa a conferenze musicologiche e seminari internazionali (Varsavia, Lubiana, Padova, Nottingham, Brno), pubblicando diversi contributi in riviste musicologiche nazionali ed internazionali. Ha collaborato nell’organizzazione dei seguenti incontri musicologici: Convegno Internazionale Lost Voices. The reconstruction of incomplete polyphonic masterpieces between theory and methodology (Padova 2020); seminario Restitution des partitions, organizzato dall’Università di Padova in collaborazione con la Haute École de Musique de Genève (Genève 2021); International Spring School “Looking for the lost voice” (Vicenza 2021). Il suo ambito di ricerca riguarda principalmente la musica sacra e profana tra Cinquecento e Seicento e da qualche anno sta approfondendo l’analisi musicale in relazione alla ricostruzione di parti mancanti nella polifonia lacunosa.

Gabriele Taschetti sta concludendo un dottorato di ricerca in musicologia presso l’Università degli Studi di Padova. Collabora con il gruppo di ricerca CRIM (Citations: the Renaissance Imitation Mass) e ha contribuito al progetto ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana). Partecipa alla serie degli *opera omnia* di Tomaso Cecchini (Zagreb: MIC) di cui ha recentemente pubblicato l’edizione critica della raccolta *Psalmi, missa et alia cantica quinque vocibus* (Venezia, 1619). È co-curatore del volume *Contrafacta. Modes of Music re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century* (Krakow: Musica Iagellonica, 2020). Nel corso delle sue ricerche si è occupato di musica sacra del primo Seicento, studio del processo compositivo dal XVI al XVIII secolo, analisi musicale, teorie musicali e della ricostruzione di parti mancanti nella polifonia lacunosa.

Ha conseguito il diploma di composizione (V.O.) presso il Conservatorio “C. Pollini” di Padova con il massimo dei voti. Alcune sue composizioni corali e strumentali da camera sono state premiate in concorsi nazionali e internazionali (Franchino Gaffurio 2017, Adriatic 2017, ICCA Japan 2019) ed eseguite presso sedi prestigiose.

Ha collaborato all’organizzazione e alla realizzazione del Convegno Internazionale *Lost Voices. The reconstruction of incomplete polyphonic masterpieces between theory and methodology* (Padova 2020), del seminario “Restitution des partitions”, organizzato dall’Università di Padova in collaborazione con la

Haute École de Musique de Genève (Genève 2021) e della International Spring School *Looking for the lost voice* (Vicenza 2021).