

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

7-8/2000-2001

a cura di

Domenico Tampieri

*Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo del*  
MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI  
(L. 123/80)

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA  
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI

(A.Ri.M.-Onlus)

Piazza del Plebiscito, 33 – 60121 Ancona  
tel. 071/52674 (fax su preavviso) – e-mail: arimm@tin.it  
<http://space.tin.it/musica/masalvar>

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

*Comitato di redazione*

Concetta Assenza, Graziano Ballerini, Franco Battistelli, Lucia Fava, Ugo Gironacci,  
Riccardo Graciotti, Gabriele Moroni, Elvidio Surian, Domenico Tampieri

Quota associativa annuale / 1 numero: € 15.50, da versare sul c/c postale  
n. 11899630 o c/c bancario n. 947026 del Monte dei Paschi di Siena, Ancona

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA  
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI (A.Ri.M. - *onlus*)

## QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

**Volume 7-8**

a cura di  
Domenico Tampieri



2002

*In copertina:* Dettaglio di *Twins* (1971), composizione realizzata da Guido Baggiani (Roma) nel Laboratorio di Musica Elettronica del Conservatorio G. Rossini di Pesaro. L'originale ms. e il nastro magnetico sono custoditi presso lo stesso Laboratorio.

La redazione del volume è stata chiusa il 30 maggio 2002

ISBN 88-392-0626-4

Copyright © 2002 by A.Ri.M.-onlus

Edizioni *QuattroVenti* Snc, Cas. post. 156, Urbino

[www.edizioniquattroventi.it](http://www.edizioniquattroventi.it)

[info@edizioniquattroventi.it](mailto:info@edizioniquattroventi.it)

Diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo, riservati per tutti i Paesi.

## Sommario

### Tavola Rotonda

*Circostanze e motivazioni nei primi Laboratori elettronici: il Conservatorio G. Rossini di Pesaro*

Tavola rotonda con Guido Baggiani, Walter Branchi, Eugenio Giordani, Domenico Tampieri (coordinatore) nel Trentennale del Laboratorio di Musica elettronica di Pesaro 1971-2001

7

### Saggi

Saverio Lamacchia

*La "Rossini Renaissance" nel Novecento: una breve ricognizione critica*

81

Giancarlo Landini

*Beniamino Gigli: la prassi esecutiva e l'evoluzione novecentesca nello stile di canto*

95

Andrea Parisini

*Francesco Vatielli e il primo storicismo Italiano*

127

Francesco Sabbadini

*La breve stagione bolognese di Lino Liviabella (1963-1964): direzione del Conservatorio, concerti e critica musicale*

137

Domenico Tampieri

*Aggiornamenti bibliografici e rassegna di fonti e studi Alaleoniani*

145

### Recensioni

**Libri:** D. CESCOTTI, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999 (T. Balbo) - N. VACCAJ, *Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni e un'Appendice / Practical Method of italian singing dicided into fifteen lessons with an Appendix*, Torino, Zedde-Lycos, 1999 (M. Beghelli) - P. CIARLANTINI-E. CARINI, *Composizioni per Leopardi. La raccolta musicale del Centro Nazionale di Studi Leopardiani*, Recanati, CNSL, 2000 (L. Fava) - A.M. NOVELLI-L. MARUCCI, *Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini. Ricordi saggi testimonianze commenti*, Ascoli P., D'Auria, 2001 (P. Ciarlantini) - *Per un epicedio*, a cura di L. MARUCCI e L. INZAGHI,

Ascoli P., D'Auria, 2001 (P. Ciarlantini) - <i>Microcosmi leopardiani. Biografie cultura società</i> , a cura di A. LUZI e D. PACI-V. PUNZI (redattori), 2 voll., Fossombrone, Metauro, 2001 (S. Scarponi) - <i>Quei Monti azzurri. Le Marche di Giacomo Leopardi</i> , a cura di E. CARINI-P. MAGNARELLI-S. SCONOCCHIA, Venezia, Marsilio, 2002 (S. Scarponi)	267
Statuto dell'A.Ri.M.	281
Pubblicazioni dell'A.Ri.M.	287
Indice dei nomi e dei luoghi	291

## CIRCOSTANZE E MOTIVAZIONI NEI PRIMI LABORATORI ELETTRONICI: IL CONSERVATORIO G. ROSSINI DI PESARO

Partecipano alla Tavola rotonda per i «Quaderni Musicali Marchigiani»

GUIDO BAGGIANI *Roma*

WALTER BRANCHI *Orvieto*

EUGENIO GIORDANI *Pesaro*

DOMENICO TAMPIERI *Faenza* (Coordinatore)

A condurci verso l'idea di una Tavola rotonda è stata, da tempo, oltre alla "necessità" di fine secolo, la constatazione che il Laboratorio Elettronico del Conservatorio di Musica di Pesaro a stento ha avuto qualche presenza nella bibliografia italiana. Forse immotivatamente, oppure no? Nel passato, lo scriverne è stata esigenza locale, specialmente da parte dei protagonisti pesaresi – o di riferimento 'pesarese' – come d'altra parte registra la rituale nostra bibliografia, cui rinviamo (cfr. p. 45: BAGGIANI 1975, MACARINI CARMIGNANI 1977 e 1978, BRANCHI 1980, GIORDANI 1991, BRANCATI 1992, GIANNOTTI 2000, GIORDANI 2000). Invece le bibliografie extra-pesaresi, nel fare un sommario *excursus* sulle istituzioni musicali elettroniche in Italia, o comunque nel fare riferimenti occasionali ai Conservatori, quasi tacciono sul Laboratorio del Conservatorio Rossini. Inspiegabilmente forse? Giovanni De Poli, ad esempio, nel 1980, in occasione della Biennale Musica di Venezia, che teneva un taglio soprattutto informatico, costata la carenza di finanziamenti per i Laboratori dei Conservatori e deve poi ignorare Pesaro: in effetti nel 1980 a questo Laboratorio mancava una vera attrezzatura informatica.<sup>1</sup> Inoltre

---

In appendice:

A) *Catalogo* delle opere e degli scritti di G. BAGGIANI, W. BRANCHI, E. GIORDANI, p. 54.

B) *Regolamento* per l'utilizzazione del Laboratorio di Pesaro (G. MACARINI CARMIGNANI, estensore), con annesso inventario delle apparecchiature al novembre 1974 (W. BRANCHI, curatore), p. 62.

C) *Nuove apparecchiature acquisite dallo Studio negli anni 1982-1998*, a cura di E. GIORDANI, p. 74.

D) *Musica elettronica: cattedre Anno accademico 2001-2002*, di G. BALLERINI, p. 77.

*Un vivo ringraziamento alla Direzione del Conservatorio di Musica G. Rossini di Pesaro per aver facilitato la consultazione dell'archivio di Segreteria, circa i dati statistici ISTAT e scolastici 1970-2000.*

<sup>1</sup> «Solo alcuni Conservatori, Padova, Venezia e Firenze, stanziavano una piccola parte delle loro scarse risorse, per consentire ad alcuni corsi di giovare dei mezzi di centri di

tacciono completamente Gian Felice Fugazza, Guido Molinari, e altri.<sup>2</sup> Luigi Nono invece, sei anni dopo, nel 1986, nuovamente nell'ambito della Biennale Musica veneziana, deprecando lo smantellamento dello Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano, sottolinea le passate «intelligenti iniziative» e gli «sforzi non comuni» per aver aperto Studi elettronici e informatici presso Università e Conservatori di Musica. E fra questi ultimi evidenzia i Conservatori di «Pesaro, L'Aquila, Perugia, ecc.», omettendo gli altri.<sup>3</sup> Questa sottolineatura di Nono è solo generica, cioè *en passant*, oppure è anche un qualche esplicito apprezzamento verso la particolare attività e docenza riscontrabili effettivamente in queste tre sedi italiane? È davvero di poco conto che proprio a Pesaro L'Aquila e Perugia, stessero svolgendo la loro principale attività i tre autorevoli ospiti che abbiamo invitato a discutere in questa Tavola rotonda?

Vorrei portare materia di raffronto e di verifica, per comprendere e dirimere il perché di questa sorta di reticenza informativa, o piuttosto di limbo esistenziale pesarese. Mi chiedo infatti: il caso del Laboratorio sperimentale di Musica elettronica del Conservatorio Rossini, come e dove si colloca storicamente, didatticamente e produttivamente? Questi gli interrogativi che porrei a Walter Branchi, a Guido Baggiani e ad Eugenio Giordani.

Gli ospiti di questa Tavola rotonda sono affermati professionisti elettronici, compositori e teorici, con esecuzioni e premiazioni delle loro opere anche all'estero e presenti (o citati), fra altro, alle passate Biennali veneziane (almeno 1982, 1986). Il lettore ne trova i rispettivi cataloghi di opere e scritti nell'*Appendice (A)*. In particolare sono conoscitori diretti

---

ricerca. [...] Purtroppo attualmente [1980] il Conservatorio italiano si configura più come una istituzione di didattica professionale, volta alla perpetuazione di una tradizione musicale del passato, più che come centro di promozione e rinnovamento culturale. In più occasioni le aspettative di inserire nel Conservatorio attività di ricerca sono state deluse» (Giovanni DE POLI, *La ricerca di informatica musicale in Italia*, in *Musica e elaboratore. Orientamenti e prospettive*, Catalogo a cura di Alvisè Vidolin, Venezia, LIMB, 1980, p. 178.); inoltre: «I corsi di Musica elettronica così istituiti erano visti da parte delle autorità come una bandiera da agitare al momento opportuno per avere una patente di modernità, e da riporre poi ed ignorare completamente. Per una serie di ragioni era ed è un'attività più sopportata che sostenuta e, salvo rare eccezioni, con scarsa influenza nella generalità dei musicisti (maestri e allievi). Fine inevitabile, viste le premesse e i rapporti di forza. Se quindi alcuni Conservatori accettano al loro interno corsi di Musica elettronica, da parte di altre istituzioni musicali non ci si rende conto dell'importanza innovativa di questo nuovo modo di far musica. Non si è disposti ad investire una parte delle proprie risorse in questo settore» (p. 174).

<sup>2</sup> Cfr. Gian Felice FUGAZZA, *Elettronica*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1983, vol. 2, pp. 120-131; e Guido MOLINARI, *50 Anni di Musica elettronica: nuove prospettive per il 2000*, «Rassegna musicale Curci» (Milano), LII, 2, mag., 1999, pp. 23-29.

<sup>3</sup> Luigi NONO, *Per Marino Zuccheri*, in *Il continente della Musica Elettronica 1900-1986*, catalogo a cura di Alvisè Vidolin e Roberto Doati, Venezia, La Biennale di Venezia, 1986, pp. 174-176: 176.



del Laboratorio Elettronico di Musica Sperimentale di Pesaro.<sup>4</sup> Con esso, per vario titolo e differenti ruoli, intrattengono rapporti, chi continuativi e chi di occasionale ospitalità e operatività. Giordani ne è l'attuale docente, fin dal 1980-81. Branchi, cui si deve anche l'onerosa fase costitutiva del Laboratorio stesso – sia il progetto sia l'allestimento originario – ha esercitato a Pesaro una lunga docenza, durata complessivamente più di dieci anni, tra il 1971 e il 1991. Successivamente ha insegnato al Conservatorio di S. Cecilia (Roma).<sup>5</sup> Baggiani invece ha insegnato Composizione a Pesaro dal 1970-71 fino al 1977-78: qui lo troviamo anche fra i primissimi allievi del Laboratorio, neofita entusiasta che si diplomerà compositore elettronico nel 1974, nonostante allora lo Stato italiano riconoscesse soltanto l'attestato di frequenza del corso. In seguito ha insegnato nei Conservatori di Perugia, Roma e L'Aquila.<sup>6</sup>

Cureremo inoltre una rete minima che vincoli documentalmente la Tavola ad alcune ragioni archivistiche, abituali ai QMM, promotori appunto dell'iniziativa. Le note supporteranno in modo più circostanziato, quanto un dialogo estemporaneo non può concedersi: ad esempio circa la presenza pesarese di importanti compositori chiamati in causa dagli interlocutori: Clementi, Guaccero, Bertoncini, Porena, Baggiani, Branchi, Giordani, Zosi; il quadro statistico sul Conservatorio Rossini, con i dati ISTAT delle annuali iscrizioni, l'avvicendamento dei Direttori, l'avvento delle nuove cattedre sperimentali, gli allievi diplomati in Musica elettronica nel trentennio 1971-2001; nonché la produzione musicale elettronica degli stessi allievi ed eseguita pubblicamente durante i saggi di Composizione a fine anno scolastico. Inoltre documenteremo il repertorio elettronico eseguito nei concerti e nei workshops organizzati dal Laboratorio, fra la metà degli anni Settanta e il 2000, a Urbino, Venezia, Ancona e, in più occasioni, a Pesaro. Infine il rilevamento dei contenuti nelle iniziative editoriali (e simili) messe a punto con l'esperienza diretta del Laboratorio.

Nel dibattito con gli ospiti interlocutori vorrei affrontare problemi locali e nazionali, circa il fare musica elettronica nel corso degli ultimi tre decenni del XX secolo, nel tentativo di ricostruire criticamente queste tre decadi pesaresi, secondo le rispettive fasi istituzionali del Laboratorio stesso: la fase costitutiva (anni Settanta), la fase involutiva (anni Ottanta)

---

<sup>4</sup> La denominazione del Laboratorio pesarese è da sempre ambivalente (Laboratorio Sperimentale di Musica Elettronica, oppure Laboratorio Elettronico di Musica Sperimentale), sia nei documenti sia negli scritti bibliografici. Comunque l'attuale denominazione giuridica del titolo professionale conclusivo è Diploma di Musica Elettronica.

<sup>5</sup> Walter Branchi: Roma, 1941; cfr. *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Möllia, Cosenza, Edizioni Lerici, 1979, pp. 287-288 e *passim*.

<sup>6</sup> Guido Baggiani: Napoli, 1932; cfr. *Autobiografia della musica*, op. cit., pp. 283-284 e *passim*; F. GALADINI, *Con Guido Baggiani*, "La Musica" [Roma?], XXI, 1992, pp. 24-26; specialmente Pierluigi PETROBELLI, *Baggiani Guido*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan P.L., 2001, vol. 2, pp. 468-469.

e la fase evolutiva (anni Novanta). Questo significa addirittura scandagliare, in qualche modo, un terzo della storia dell'intero Novecento: dalla vivacità pesarese dei primi neofiti elettronici all'efficienza e all'entusiasmo delle singole persone istituzionalmente responsabili o coinvolte (direzione, insegnanti, allievi), fino alle mutevoli utopie della successiva modernità, dai suffissi celebri e legittimi (trans-, neo-, post – rétro-, new-, oppure minimal), e soprattutto fino alle tirate (ultime?) di Damocle o di Procruste sempre incombenti, e non fatalmente, sui già fossili Conservatori del bel Paese di fine XX secolo. Cioè, altrimenti detto, assieme agli interlocutori affrontiamo dunque alcune sporgenze – ora positive ora amaramente negative – delle istituzioni musicali didattiche nell'Italia repubblicana di fine Novecento.

### 1. *Gli antecedenti*

Iniziamo la conversazione interrogandoci sui pionierismi elettronici promossi in alcuni Conservatori di Musica e sui relativi antecedenti (§ 1); poi sull'accoglienza che il nuovo corso sperimentale ebbe a Pesaro, lungo gli anni Settanta, assieme ai rigori del metodo darmstadtiano (§ 2); l'aggiornamento tecnologico e l'assorbimento istituzionale involutivo indotto durante gli anni Ottanta (§ 3); il *Regolamento* che, inaspettatamente, apre (ancora oggi?) il Laboratorio a compositori e ad allievi di altri Conservatori, Università, Accademie e Scuole secondarie (§ 4); i contributi teorici, didattici, strumentali, editoriali e di metodo attuati nel Laboratorio (§ 5); poi gli anni Novanta: computer-music, computer-art, didattica come produzione (§ 6); nonché la precaria continuità nei rapporti del Laboratorio con alcune istituzioni musicali e culturali, pubbliche e private, delle Marche (§ 7); la responsabilità legislativa centrale e la locale gestione economica, comune a un qualsiasi Conservatorio italiano (§ 8); gli aspetti catalografici del repertorio elettronico: nuovi e irrisolti (§ 9); infine le possibili aree professionali praticabili da un diplomato musicista elettronico (§ 10). Questa, grosso modo, la scaletta che vi propongo.

Dopo di che, a nome degli anconetani QMM, il nostro più vivo ringraziamento agli ospiti per aver accolto l'invito alla discussione.

TAMPIERI – *Chiedo a Walter Branchi di aprire questa Tavola rotonda per i «Quaderni Musicali Marchigiani». Lei è stato non solo il progettista ma anche l'allestitore dell'assetto originario del Laboratorio sperimentale di Musica elettronica, oltre che il primo ad avere l'incarico di docenza di Musica elettronica nel nostro Conservatorio: vuole configurare anzitutto le origini di questo corso?*

BRANCHI – Prima di Pesaro già altri Conservatori avevano istituito un corso di Musica elettronica, in modo più o meno informale. Per esempio, i Conservatori di Firenze e di Padova avevano corsi che erano tenuti quasi da volontari. A Firenze era condotto, almeno fin dal 1965-66, da Pietro Grossi [1917-2002] e a Padova da Teresa Rampazzi [1914-2001]: però giuridicamente non avevano ancora una veste ufficiale. Anche Roma precedette Pe-

saro, in qualche modo, ma il suo caso già rientrava nell'ordinamento ministeriale. Condizione ministeriale che poi si è ripresentata, a sua volta, anche per Pesaro, nel 1971. Credo che, forse, la prima persona incaricata ufficialmente di tenere a Pesaro il corso di Musica elettronica sia stata Aldo Clementi.<sup>7</sup> Comunque, quando il Ministero approvò l'istituzione del corso, Aldo rinunciò, forse perché non se la sentiva. Oppure l'individuazione di Clementi potrebbe essere stato un semplice *escamotage*, una destrezza, da parte della Direzione del Conservatorio di Musica di Pesaro: conseguire la cattedra di Musica elettronica grazie all'autorevolezza di Aldo Clementi e alla sua iniziale disponibilità.

TAMPIERI – *Clementi era già docente qui a Pesaro?*

BRANCHI – Clementi era a Pesaro, come già anche Guacero.<sup>8</sup> Le persone che orbitavano maggiormente attorno alla composizione elettronica erano già insegnanti a Pesaro: Clementi, Domenico Guacero, Mario Bertoncini<sup>9</sup>, Boris Porena e anche Guido Baggiani.<sup>10</sup>

BAGGIANI – Direi che, a Pesaro, si può cogliere quasi una sorta di emanazione da Darmstadt. Erano compositori che frequentavano Darmstadt. Quindi la spinta, la necessità di aprire un corso di Musica elettronica è venuta pensando a quella città musicale, la città della Neue Musik.

TAMPIERI – *L'idea progettuale, si sa chi l'ha sottoposta per la prima volta all'attenzione del naturale referente istituzionale, il Direttore del Conservatorio? O meglio, la prima volta, da chi è venuta concretamente l'idea?*

BRANCHI – Io penso da Clementi e Guacero, cioè ai tempi di Marcello Abbado, che era il Direttore.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Aldo Clementi: Catania, 1925; cfr. David OSMOND-SMITH, *Clementi Aldo*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 6, pp. 37-39.

<sup>8</sup> Domenico Guacero: Palo del Colle, 1927-Roma, 1984; cfr. Antonino GERACI, *Guacero Domenico*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 10, pp. 467-468.

<sup>9</sup> Mario Bertoncini: Roma, 1932; cfr. P. PETROBELLI, *Bertoncini Mario*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 3, pp. 468-469.

<sup>10</sup> A Pesaro hanno tenuto la cattedra di *Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione*: Aldo Clementi: dal 1967-68 al 1972-73; Domenico Guacero: dal 1966-67 al 1969-70; Mario Bertoncini: dal 1970-71 al 1972-73 (anche nella cattedra di *Lettura della Partitura*: dal 1967-68 al 1970-71); Boris Porena: dal 1965-66 al 1972-73; Guido Baggiani: dal 1970-71 al 1972-73, poi all'apertura della cattedra, passa a *Nuova Didattica della Composizione*: dal 1973-74 al 1977-78; cattedra di *Musica Elettronica*: Walter Branchi: dal 1971-72 al 1979-80, poi 1983-84, dal 1985-86 al 1986-87 e dal 1988-89 al 1990-91; Eugenio Giordani: dal 1980-81 e tuttora in servizio, a.a. 2001-02 (precedentemente nella cattedra di *Pianoforte complementare*: dal 1976-77 al 1978-79). Cfr. *I Centodieci anni del Liceo Musicale Rossini (1882-1992), oggi Conservatorio in Pesaro*, a cura di Antonio Brancati, Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 1992, pp. 467: 431-32. Le citate tavole cronologiche, a cura di Paola Mancini, Maria Teresa Versace e Bruno Ferrandes, a volte possono presentare alcune date ora incomplete ora errate, essendo la documentazione archivistica non sempre lineare, causa disposizioni ministeriali a volte ambiguamente interpretabili.

<sup>11</sup> A. Brancati attribuisce la fondazione del Laboratorio di Musica Elettronica ad «Abbado, Bertoncini e Guacero», nel 1971; cfr. Antonio BRANCATI., *Sul Liceo Musicale Rossini, poi Conservatorio, e i suoi direttori*, in *I Centodieci anni del Liceo*, cit., pp. 19-81: 70.

TAMPIERI – *Quindi l'idea è venuta dall'interno del Conservatorio? Non da fuori, o chissà da dove?*

BRANCHI – No. È venuta dall'interno, da queste due persone. E da Abbado, che ne fu immediatamente entusiasta.

BAGGIANI –Io sottolineerei specialmente Abbado: deve essere stato lui a farsi subito carico della proposta di un corso di Musica elettronica.

BRANCHI – Arrivai qui a Pesaro per l'anno scolastico 1971-72. Il corso, pur essendo stato concesso dal Ministero, era privo di insegnante. Abbado nominò il sottoscritto. Quindi, praticamente, il corso di Musica elettronica esiste a Pesaro dal 1971. Lo spazio inizialmente destinato allo Studio non era quello ove ci troviamo adesso, l'aula 25. Era invece dietro al palcoscenico dell'Auditorium Pedrotti, in una stanzetta, sulla sinistra guardando il palcoscenico, alla stessa altezza del palcoscenico.<sup>12</sup>

BAGGIANI – Questo proprio non lo sapevo!

BRANCHI – Era un ambiente molto piccolo, praticamente un nido. Ma un nido inizialmente senza apparecchiature. Le prime apparecchiature che giunsero le fece ordinare Guaccero ad Abbado e consistevano in quell'apparecchio che vedete lì, proprio quel sintetizzatore VCS 3, oltre che un giradischi il cui mobile era molto appariscente, monumentale, perché destinato a contenere i dischi. Queste erano le uniche due attrezzature utilizzabili nel 1971. Il VCS 3 è oggi ancora perfettamente funzionante, perché è stato usato per pochissimo tempo.<sup>13</sup>

TAMPIERI – *Agevolando la decisione degli organi direttivi e amministrativi del Conservatorio, con quali riferimenti contestuali e teorici, lei progettò questo Laboratorio Elettronico?*

BRANCHI – Come ha detto Guido, menzionando Darmstadt, l'interesse per la Musica elettronica era in quegli anni molto alto. Da ciò l'idea di avviarne i corsi a Pesaro. Molti compositori avevano sì sentito parlare di Musica elettronica, ma in realtà ne sapevano ben poco. E soprattutto non era possibile farla in casa, a differenza di oggi: oggi abbiamo un computer, ecc. Invece, chi allora voleva realizzare una composizione, doveva essere ospitato necessariamente da uno Studio che possedesse tutte le apparecchiature per generare i suoni. Quindi l'idea di istituire il Laboratorio a Pesaro è sicuramente legata alle forti motivazioni musicali di quegli anni, indotte fra altro dalla Scuola di Darmstadt. Il Laboratorio si rendeva dunque necessario: necessario come luogo per realizzare la Musica elettronica. In Italia non ve n'erano molti. C'era sì lo Studio di Fonologia della RAI a Milano, ma era di difficile accesso, perché già in crisi: Berio e Maderna ne avevano lasciato la direzione. Vi era rimasto solo Marino Zuccheri, che come tecnico è un personaggio storico importante nella storia della musica elettronica italiana.<sup>14</sup> Altri

---

<sup>12</sup> Con successivi lavori di ristrutturazione muraria (1980-90 ca.) il locale, prospiciente via Giordani, è entrato poi a far parte dei camerini per gli artisti, con annessa scala d'emergenza per l'Auditorium Carlo Pedrotti (1882), 1° piano, lato Nord del Conservatorio.

<sup>13</sup> Cfr. *Appendice (B)*, punto *G*, pp. 72-73.

<sup>14</sup> Annota Berio: «Nel 1961 gli oscillatori erano rimasti gli stessi [cioè 9 oscillatori, del 1955] e lo Studio di Fonologia era ormai solo un luogo buono per 'affreschi' ed effet-

luoghi davvero efficienti non ne esistevano, per realizzare composizioni elettroniche. Lo Studio pesarese fu fatto sì per gli studenti del Conservatorio, essenzialmente, ma non si ignorò – tutt'altro – la possibilità di ospitare compositori già affermati che volessero realizzare una loro composizione. Tutto questo è sancito chiaramente dal *Regolamento* del corso stesso, che il Direttore Macarini Carmignani subito prescrisse.<sup>15</sup> In Italia i Conservatori di Musica che, pur agendo in forma atoccona e senza l'ufficialità del Ministero di Roma, hanno preceduto Pesaro nel costituire un luogo con apparecchiature elettroniche sono stati quelli di Firenze (1965), Milano (1969), Bologna (1970), L'Aquila (1970), Padova e Roma. Roma però non aveva un laboratorio vero e proprio e disponeva soltanto di un grande sintetizzatore Moog presso l'Accademia, fatto comprare dall'allora insegnante Franco Evangelisti.<sup>16</sup> Questo è quanto disponeva Roma. E per un paio di anni vi si tenne un corso di Musica elettronica: il secondo anno, che fu il 1968 o 1969, io stesso feci l'assistente di Evangelisti. Poi lo stesso corso passò dall'Accademia al Conservatorio Santa Cecilia, compreso il Moog.

BAGGIANI – È curioso notare una cosa, sul nascere di questi Studi nei Conservatori italiani: da un lato è naturale che, storicamente, queste spinte nuove siano venute dai compositori; tuttavia nel contempo non si era ancora cristal-

---

ti radiofonici. L'azienda RAI era sorda alle necessità di una trasformazione dello Studio e allora me ne andai altrove: portando però sempre con me il ricordo, pieno di gratitudine e di affetto, della generosità e della dedizione di Marino [Zuccheri] durante quegli anni così importanti del mio sviluppo musicale» (Luciano BERIO, *Avevamo nove oscillatori*, in *Nuova Atlantide. Il continente della Musica elettronica 1900-1986*, Catalogo di mostra (Palazzo Sagredo, 25 ott.-23 nov. 1986) con 2 cassette di musica a cura di Roberto Doati e Alvide Vidolin, Venezia, Ente Autonomo La Biennale, 1986, pp. 173-174: 174); e Nono: «Una direzione della RAI-TV [...] incapace di trasformare, di innovare, di sentire-anticipare i tempi, dedicata al consumismo più consumistico, ha voluto far morire questo Studio. [...] È irresponsabilità ignominiosa! [...] Dove sta scritto che la didattica, la creatività musicale italiana deve essere ritardata-bloccata-punita rispetto alla II rivoluzione tecnologica [del computer] dirompente nella attuale trasformazione culturale sociale? [...] E pullulano iniziative concertistiche, operistiche, festivaliere, sovvenzionate, istituzionalizzate, sempre più conservatrici [...], di insana restaurazione, nelle quali la quantità stravolge la qualità, la mediocrità è la norma, la programmazione scade nel ripetitivo e in banali riprese di un passato che contribuisca a rafforzare lo statu quo, e a porre altri numi (categorie di valori, di mercato, di gusto, di consumo, di abitudini massivamente livellatrici) a nuove diverse 'scomode' avventure creative, a nuovi sogni, a nuove utopie» (L. NONO, *Per Marino Zuccheri*, in *Nuova Atlantide*, op. cit., pp. 175-176: 176). Lo Studio di Fonologia è smantellato definitivamente nel 1983.

<sup>15</sup> «L'utilizzazione delle apparecchiature è riservata in primo luogo agli alunni del corso di Musica Elettronica e agli alunni del Conservatorio di tutte le altre materie per documentazioni e dimostrazioni sui fenomeni acustici. Potranno usufruire delle apparecchiature gli alunni appartenenti ad altri Conservatori, Università e Scuole Secondarie. I musicisti e ricercatori di qualsiasi nazionalità potranno utilizzare le apparecchiature del Laboratorio, secondo le norme a seguito specificate, per il lavoro di produzione o ricerca» (art. 2 del *Regolamento per l'utilizzazione del Laboratorio Sperimentale per la Musica Elettronica del Conservatorio di Musica G. Rossini di Pesaro*); cfr. in coda all'Appendice (B).

<sup>16</sup> Franco Evangelisti: Roma, 1926 – Roma, 1980; cfr. Giordano FERRARI, *Evangelisti Franco*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 8, pp. 449. In particolare, circa l'iter cronologico complessivo nell'istituire le cattedre di Musica elettronica nei Conservatori italiani, cfr. l'Appendice (D), di Graziano Ballerini, al termine della Tavola rotonda.

lizzata una vera professionalità: né nell'insegnamento, né nell'uso della tecnica, né nella creatività specifica. A Milano Marino Zuccheri era certamente un tecnico. Ma tutti i personaggi che stiamo ricordando, Zuccheri a parte, non avevano ancora un'esplicita competenza professionale nel campo dell'elettronica. Walter Branchi, invece, è stato il primo ad acquisirla, avendo fatto l'assistente a un compositore di una generazione quasi precedente, Franco Evangelisti, in un momento in cui dimostrava nuove esigenze, in qualche modo, estetiche e sociali. E mi riferisco alle sue esperienze nello Studio R7 di Roma, negli anni Sessanta, prima di venire a Pesaro, nel 1971.

TAMPIERI – *Quindi, all'inizio degli anni Settanta, i vostri primi passi pesaresi furono pionieristici, in Italia.*

BRANCHI – Assolutamente pionieristici: la qualità professionale delle apparecchiature è venuta dopo.

TAMPIERI – *L'unico caso professionale ante litteram è stato quello della RAI, a Milano.*

BRANCHI – No, anche per loro, pur essendo presso un centro radiofonico di assoluta importanza, fu altrettanto problematico. Il Centro di Fonologia della RAI è stato fondato da Luciano Berio e Bruno Maderna nel 1955.

GIORDANI – Sì, questo è documentato ed è importante storicamente.

BAGGIANI – È interessante che al momento del nascere c'era, dunque, un'assoluta separatezza fra la competenza musicale e la competenza tecnica, elettronica. Oggi le due componenti sono rimaste indubbiamente specifiche, però sono l'un l'altra più accostate.

GIORDANI – Vorrei chiedere a Walter notizie sulle prime esperienze italiane relative a Studi al di fuori della realtà dei Conservatori di Musica: ad esempio, sullo Studio R7, che può essere considerato anch'esso un antefatto, un prodomo.

BRANCHI – Non si sa molto su questo Studio R7. Nasce a Roma nella prima metà degli anni Sessanta, in Piazza delle Cinque Giornate. Nasce per iniziativa di due persone: Guido Guiducci e il sottoscritto. Guiducci è anche lui un personaggio molto importante come tecnico: è un fisico, un ingegnere elettronico. Lo Studio che realizzammo a Roma era formato inizialmente da due persone, ma in seguito se ne aggregarono altre cinque. Da qui il nome R7. Di queste sette persone, cinque erano compositori e due erano tecnici. Oltre Guiducci, il secondo tecnico è stato Paolo Ketoff. Nel 1964, a Roma, ha inventato il primo sintetizzatore portatile: Synket, cioè Synthesizer Ketoff.<sup>17</sup> I compositori invece erano Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi<sup>18</sup>, Gino Marinuzzi<sup>19</sup> e chi vi parla. L'esperienza dello Studio R7 durò grosso modo 5-6 anni, dalla metà alla fine degli anni Sessanta. Sicuramente

---

<sup>17</sup> John Eaton ha utilizzato questo tipo di sintetizzatore in diverse sue composizioni: *Blind Mans Cry* (1960), *Concert piece for Synket and Symphony Orchestra* (1967), *Mass* (1970). Circa il Synket cfr. Richard SWIFT, *Synket*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 24, p. 851.

<sup>18</sup> Egisto Macchi: Grosseto, 1928-Montpellier, 1992; cfr. Claudio ANNIBALDI, *Macchi Egisto*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 15, pp. 449-450.

<sup>19</sup> Gino Marinuzzi: New York, 1920; cfr. Stefano A.E. LEONI, *Marinuzzi Gino*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 15, p. 866.

quel periodo romano dello Studio R7 è da considerarsi antesignano. La stessa costituzione del già citato corso di Musica elettronica, all'Accademia di S. Cecilia, fu legata all'esperienza dello Studio R7: infatti il primo anno del corso organizzato dall'Accademia si svolse presso lo Studio R7.

TAMPIERI – *La sede dello Studio R7 era privata, o tendenzialmente pubblica, semipubblica?*

BRANCHI – Era assolutamente privata, come privata era la sua organizzazione.

## 2. *La prima accoglienza a Pesaro e i rigori del metodo darmstadtiano*

GIORDANI – Questa che ho in mano è una bobina di 30 anni fa, senza flangia protettiva, quindi molto delicata da manovrare, nel senso che, se cade e se non è tesa, si svolge come una stella filante, in modo quasi irrecuperabile.

BRANCHI – Ecco, questo tipo di nastro non era soltanto un supporto...

GIORDANI – ... era un vero strumento di lavoro, indispensabile per la manipolazione del suono.

BRANCHI – Il nastro veniva tagliato. Poi i vari segmenti venivano incollati su un nastro neutro. Così, il nastro di partenza non era soltanto un semplice supporto di memoria, sul quale registrare la composizione elettronica: era proprio uno strumento. Stiamo parlando delle origini e sembra di parlare di un secolo fa! In realtà erano solo gli inizi degli anni Cinquanta: solo qualche decennio fa. Tutto sommato, ieri sera [12 mag. 2000] ad Ancona, al Teatro Sperimentale, con la regia di Eugenio Giordani, abbiamo celebrato 30 anni di storia del Laboratorio del Conservatorio di Pesaro.

GIORDANI – Veramente incredibile.

TAMPIERI – *Vi confesso che la coincidenza con un trentennale mi coglie di sorpresa. Così, oltre il concerto di Ancona, anche questa Tavola rotonda redazionale, per i «Quaderni Musicali Marchigiani», capita puntuale e opportuna. Oltretutto avviene proprio qui, in Conservatorio, per pure ragioni contingenti, fra le mura dello stesso Laboratorio del quale stiamo ragionando. Quale percorso musicale avete offerto, ieri sera, al pubblico di Ancona?*

GIORDANI – Abbiamo eseguito otto composizioni.<sup>20</sup> Un brano di Guido Baggiani, *Twins*, del 1971...

BAGGIANI – ... risalente a trent'anni fa. Era proprio l'inizio dello Studio di Pesaro.

---

<sup>20</sup> Concerto di musica elettroacustica, in abbonamento, promosso dagli Amici della Musica Guido Michelli, al Teatro Sperimentale di Ancona, 12 maggio 2000, a cura di E. Giordani. Interpreti: Giampaolo Antongiolami *sax contr.*, Guido Arborelli *cl. bs.*, Carmine Emanuele Cella *pf.*, Roberto Laneri *v.*, Paolo Marzocchi *pf.*, David Monacchi *fl.*, Federico Paolinelli *pf.* «Il concerto è dedicato al Laboratorio Elettronico per la Musica Sperimentale (LEMS), operante da circa 30 anni presso il Conservatorio Rossini di Pesaro e come tale rappresenta un piccolo tributo a tutti i compositori, esecutori e studenti che hanno in qualche modo avuto una frequentazione attiva entro tale istituzione», sottolinea Giordani sul Programma di Sala.

GIORDANI – *Twins* è per pianoforte a 4 mani e nastro magnetico, con dispositivo di elaborazione. In quel periodo era arduo fare un'elaborazione che oggi si dice in tempo reale, cioè dal vivo. Qui gli esecutori usano tecniche non canoniche nel sollecitare lo strumento: suonano in piedi, intervengono sulla cordiera, nell'armatura della cassa, con vari oggetti. Comunque non è, sicuramente, un pianoforte 'preparato' ...

BAGGIANI – ... la funzione è quella di uscire dal sistema temperato.

GIORDANI – Altro brano: una sezione tratta da *Intero*, di Walter Branchi, che appartiene a un vasto e unico ciclo, o evento.

BRANCHI – Sì, sto facendo da circa vent'anni un'unica composizione che si chiama *Intero*. Si tratta di un lavoro composto di tante parti, combinabili in modi diversi. Ieri sera il pubblico ne ha ascoltato alcune. È una grande unica composizione per la quale intendo impiegare tutta la vita.

GIORDANI – Inoltre avevamo in programma composizioni per nastro. Noi continuiamo a dire 'per nastro', perché nella prassi della Musica elettroacustica, o elettronica, se si vuole, la musica 'per nastro' significa musica senza esecutore, cioè che viene trasmessa e diffusa per altra via. In realtà, oggi, i nastri non si usano più. Un tempo questo termine indicava soprattutto il supporto. Noi, oggi, continuiamo comunque a usarlo. Oppure potremmo dire, in alternativa, composizione 'per suoni di sintesi', realizzati digitalmente; oppure composizione per 'tracce digitali'. Dunque manca l'interprete, l'esecutore. Per il pubblico tradizionale e in una tradizionale sala da concerto, può conseguire qualche difficoltà, da questa mancanza di visibilità referenziale: però non tanto per l'ascolto, quanto per la compartecipazione. Abbiamo fatto ascoltare *Turn around*, per suoni di sintesi, di Alessandro Petrolati, ex-allievo del corso di Musica elettronica del Conservatorio di Pesaro;<sup>21</sup> e due brani miei, *Solaria* [1989] e *SynKronos*, quest'ultimo per pianoforte, suoni di sintesi e live electronics, terminato nella primavera del 2000. Infine *Solo* [1965-66], di Stockhausen: è un pezzo poco eseguito, causa alcune condizioni intrinseche. Stockhausen, in origine, aveva addirittura progettato un'apparecchiatura speciale per l'esecuzione. Noi abbiamo preferito trarne un'elaborazione, realizzandola nell'ambito del Laboratorio dello stesso Conservatorio. *Solo* risponde infatti al concetto di opera aperta. Non ne esiste una partitura definitiva. C'è sì un canovaccio di note scritte, ben precise, ma l'idea, o il progetto che sostiene questo lavoro è che esse vanno comunque organizzate dall'esecutore. Stockhausen avrebbe previsto anche l'esecuzione estemporanea. Ma essendo *Solo* molto complesso, si può preventivare una determinata versione di volta in volta, seguendo le indicazioni esatte annotate nei sei schemi formali previsti da Stockhausen. Anche la durata degli schemi è varia: noi abbiamo realizzato la forma n. 1, che dura 10 minuti e 1/2. Altri schemi prolungano l'opera sino a 20 minuti. Noi l'abbiamo realizzata soprattutto perché è un'opera poco frequentata.

TAMPIERI – *Quando avete compiuto la vostra versione?*

GIORDANI – Risale all'anno scolastico 1997-98 e l'abbiamo portata in concerto al Conservatorio di Musica di Milano, poi al ciclo "Terra fertile", pro-

---

<sup>21</sup> Cfr. l'inventario dei diplomati (nota 58).



mosso dall'Istituto Gramma dell'Aquila e, ieri sera, al Teatro Sperimentale di Ancona, per gli Amici della Musica. Poi abbiamo eseguito *Birds* [1996], per clarinetto basso e suoni di sintesi, di Luigi Ceccarelli: Ceccarelli è ex-allievo del nostro corso pesarese e docente attualmente di Musica elettronica a Perugia; inoltre David Monacchi, anch'egli ex-allievo nostro, con *Usignolo, Studio I* [2000], in prima esecuzione assoluta: utilizza materiale 'concreto', molto riconoscibile, come il canto di usignoli, qui accostato dal flauto ["medievale"] dello stesso Monacchi. Questo è stato il programma, oltretutto per un auditorio non abituato al repertorio elettronico.

TAMPIERI – *Come fu l'accoglienza di un corso di Musica elettronica, qui in Conservatorio?*

BRANCHI – Quando arrivai a Pesaro, nel 1971, notai subito che il corso di Musica elettronica veniva accolto con molto entusiasmo. In questo, certamente, ha contato il fatto che il Direttore stesso, Marcello Abbado, ne fosse il promotore. In generale, ci si aspetta sempre una certa diffidenza verso il nuovo. Invece qui a Pesaro ho avuto molti sostegni da persone diverse e il corso ha potuto prendere il via felicemente. Questo è stato un fatto molto importante: è da sottolinearsi. Non vi furono resistenze, di nessun tipo. Anche chi non era favorevole alla costituzione del corso, non si schierò contro e si mise da parte senza discussioni, probabilmente. La maggior parte del personale docente e discente ha risposto collaborando con entusiasmo.

TAMPIERI – *Negli anni Settanta, appena a ridosso del controverso Sessantotto, vari Conservatori di Musica – che sono poco innovatori e molto conservatori, di nome e di fatto – hanno promosso una cattedra con discipline elettroniche. Ciò stava avvenendo, forse, in sette-otto Conservatori, all'improvviso quasi. È strabiliante. Oltretutto, per quel che ricordo, furono pochissimi i Conservatori italiani ad essere stati coinvolti in qualche iniziativa del Movimento sessantottino. Ne furono appena appena sfiorati, e comunque puntualmente in ritardo, rispetto l'anno '68 e rispetto le Università, le Accademie di Belle Arti e le Medie Superiori.*

BRANCHI – Consideri che l'apertura di questa nuova cattedra fu talmente bene accolta che, l'anno successivo, passai ad insegnare da quell'angusta saletta, già ricordata, ad un'ampia sala, che fino allora era adibita ad aula di Educazione Fisica: in quegli anni nel regolamento statale dei Conservatori era ancora prevista la ginnastica. Quindi ben presto la cattedra di Musica elettronica acquisì una propria sede, adeguata, che è questa stessa dove ci troviamo ora.<sup>22</sup>

TAMPIERI – *Furono instaurati dei rapporti con altri insegnamenti del Conservatorio, ad esempio, con le classi di Composizione, di Nuova didattica della Composizione, con la Biblioteca, con le classi di Storia della musica?*

BAGGIANI – Ci furono buoni rapporti. Anzi, venne a crearsi una vera simpatia fra il corso di Musica elettronica e le nostre classi di Composizione: io allora, qui a Pesaro, insegnavo Composizione. I nostri rapporti furono di stima e positivamente fruttuosi. Già alla fine del primo anno, nel giugno del

---

<sup>22</sup> Aula n. 25. Ancora oggi il Laboratorio occupa detta aula (ala Ovest del Conservatorio, piano terra).

1972, in Conservatorio, gli allievi del corso di Musica elettronica tennero un concerto al quale noi, con le nostre classi di Composizione, assistemmo. Al concerto ricordo che presenziò anche il Direttore. Tutto questo fu indice di stima immediata e di interesse innegabile. A volte succede che le cose avviate poi si affossano: invece l'idea di fare sempre un concerto, alla fine dell'anno scolastico, rimase sempre viva e sorretta da produzioni condotte dagli allievi del Laboratorio.

BRANCHI – Mi domando se la stessa circostanza, nuova, di un concerto di Musica elettronica abbia potuto influire e spingere anche le classi di Composizione tradizionale a fare altrettanto, negli anni Settanta.

TAMPIERI – *A mia volta mi chiedo: da parte degli allievi di Composizione, si faceva, qui a Pesaro, anche una scrittura di musica contemporanea "nuova", da anni Sessanta?*

GIORDANI – POSSO rispondere io, ma con qualche riferimento ad anni successivi. Sicuramente sì, qualcosa si faceva, seppure con qualche fatica.

TAMPIERI – *E tanto da meritare e giustificare la veste pubblica di un concerto?*

GIORDANI – L'appuntamento era quello dei Saggi di fine anno. Comunque, io credo che proprio nel corso di Musica elettronica ben presto andò prendendo forma la maggiore consapevolezza per la 'produzione finita'. Perfino la produzione di un lavoro di tipo scolastico, per l'esame, aveva generalmente la caratteristica di opera 'finita', proponibile, ben eseguibile, perché era costruita anche tecnicamente.<sup>23</sup> Questo era, a mio parere, un punto di forza. Di conseguenza la trentennale collezione di nastri conservati nel nostro Laboratorio sono tutte opere 'finite', fruibili, proponibili subito all'ascolto, belle o brutte che siano, indipendentemente dalla loro avvenuta pubblica esecuzione.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Il Direttore Gherardo Macarini Carmignani nel maggio del 1978 annota la qualità dei Saggi Finali della corso di Musica Elettronica: «Ho potuto apprezzare l'interessante livello di maturazione raggiunto» da alcuni allievi («TecnoMusica», Pesaro, II, 2, mag., 1978, p. IV).

<sup>24</sup> Repertorio cronologico dei Saggi di Composizione elettronica (limitato alle fonti superstiti), svoltisi all'Auditorium C. Pedrotti del Conservatorio di Musica (salvo indicazione contraria), fra il giugno 1972 e il maggio 2001:

5 giu. 1972:

Guido Baggiani, *Twins* (pf., filtri, ring-modulatore e nastro magnetico); Giorgio Nòttoli, *Incontro* (suoni elettronici, suoni concreti, filtri, ring-modulatore e nastro magnetico).

14 giu. 1973:

Guido Baggiani, *Accordo presunto* (nastro magnetico); Michela Mòllia, *Diaphanes* (id.); Giorgio Nòttoli, *Ground* (id.); Giuliano Zosi, *Demain encore* (id.).

19 giu. 1975:

Renzo Bortolot-Luigi Ceccarelli-Luca Conti-Paolo Fabini-Stefano Schiavoni, *Il Continente cambia colore* (Azione-immagine-suono, con la partecipazione di allievi del Conservatorio Rossini e studenti dell'Accademia di Belle Arti di Urbino); Marta Mancini, *Strati* (pf. preparato e nastro magnetico); Claudio Rufa, *Comunicato n. 5 ai minatori boliviani* (Esercito di Liberazione Nazionale: v., strum. e nastro magnetico).

TAMPIERI – *L'opera artistica, o un lavoro scientifico musicologico, per essere fruibile in pubblico deve avere infatti, in tutti i parametri, ulteriori requisiti di compiutezza, rifinitura e funzionalità. Si esige, cioè, un ulteriore grado di capacità professionale. In mancanza del quale l'oggetto può dirsi terminato, certamente, ma non ancora disponibile, né comunicabile a nessuno, forse.*

BRANCHI – Un altro aspetto che in quegli anni caratterizza positivamente il Laboratorio pesarese è che esso era diventato un punto di riferimento per i vari compositori che insegnavano in Conservatorio. Devo però affermare che il Conservatorio di Musica Rossini ha avuto, soprattutto nella Scuola di

---

6 giu.1977:

Eugenio Giordani, *È-Tape* (nastro magnetico); Fausto Guidi, *Mixer* (id.); Amerigo Piaggese, *Altre dimensioni* (Improvvisazione controllata per id.).

2 giu. 1978:

Rodolfo Bramucci, *Ritratto di A* (v. e nastro magnetico); Claudio Rufa, *Chomolungma* (trb., perc. e 'accorgimenti' elettronici).

5 giu.1978:

Fernando Mencherini, *ArcaNAambo* (Pièce à spectacle eseguita da L. Ceccarelli, M. Mollia, F. Grilli, E. Giordani, C. Rufa, R. Bramucci).

10 giu. 1985:

Davide De Gandarias, *Trans-tres* (fl., cb., cl. e nastro magnetico).

4 giu. 1986:

Davide De Gandarias, *Peace Aurus piece* (nastro magnetico); Massimo Augelli, *Vox chordis* (id.). Saggio tenutosi al Teatro Comunale Rossini (Pesaro).

4 giu. 1987:

Paolo Psotti-Piergiovanni Gagliardi, *Omaggio a Riley* (nastro magnetico); Simone Valentini, *Livelli tradizionali del tempo* (id.).

26 mag. 1988:

Stefano Vagnini, *Isola di Kok* (org. e nastro magnetico).

5 giu. 1989:

Massimo Gambini, *Epicicli* (ance reali, sintetiche e nastro con ance e live electronics); Roberto Marcucci, *Streams* (computer e sintetizzatori); Simone Valentini, *Ha chiamato nell'assenza* (computer, sintetizzatore e nastro magn.).

5 giu. 1991:

Vito Marasco, *Applausi!* (nastro magnetico quadrifonico).

26 mag. 1992:

Davide Giuliani, *Annalibera* (quart. d'arc. e nastro magnetico).

13 giu. 1994:

Renzo Paniccià, *Vicino e lontano* (3 sax. e computer); Andrea Strappa, *Aulodia per Eraclito* (soprani, cor. ingl. e computer).

10 giu. 1997:

Lorenzo Angelini: *Zorba Kengah* (fiaba elettroacustica per 5 v. recitanti, strum. e live electronics).

16 mag. 2000:

Carmine E. Cella: *Contrappunto 18* (da *L'Arte della Fuga*, computer).

16 mag. 2001:

*Il Compleanno della Principessa* (3 Atti), musica di 8 allievi compositori, dei quali 4 di Musica Elettronica: Carmine Emanuele Cella, Paolo Marzocchi, Federico Paolinelli, Francesco Santucci; Orch. dir. dal prof. Maurizio Benzi.

Fonti: cfr. l'«Annuario» (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 1985-2001): vol. [II], 1987, p. 53; vol. [III], 1989, pp. 42, 120; inoltre cfr. la collezione mutila dei Programmi di sala per i Saggi 1972-2001, presso la Biblioteca del Conservatorio Rossini.

Composizione, insegnanti di altissimo livello: già abbiamo nominato Guacero, Clementi, Bertoncini, Baggiani.

BAGGIANI – Porena... e tanti altri compositori.

TAMPIERI – *Attenzioni e interesse: ma per quale tipo di metodo? Con quali aspettative?*

BRANCHI – A proposito dell'aura di Darmstadt: quanto abbiamo detto prima va benissimo. Però, per chiarezza, va detto che non soltanto lo Studio di Pesaro aveva un'impostazione derivata da premesse darmstadtiane. È vero, più esattamente, che in generale la Musica elettronica ovunque, nel mondo, non poteva che fondarsi su quelle premesse. Ecco perché anche a Pesaro si seguì inevitabilmente quel flusso, quella linea.

GIORDANI – Sì, è vero. Però c'è anche da affermare che altri non furono così rigorosi nel seguirne i principi. L'impostazione di un Laboratorio (cioè nella sua disposizione, tipologia e utilizzazione delle apparecchiature) aveva, in generale, certamente il riferimento darmstadtiano ben preciso, ben chiaro. Ma, a Pesaro, perfino la procedura di attuazione fu molto rigorosa. Per questo sollecitò non poche aspettative. Altre istituzioni, invece, non hanno potuto fare altrettanto. Ad esempio, come tu, Walter, prima dicevi, all'Accademia di S. Cecilia e al Conservatorio di Roma si utilizzò come apparecchiatura un grande Moog. Ma il Moog, nato a metà degli anni Sessanta, era destinato, tutto sommato, a un tipo di genere musicale determinato: musica rock, musica pop, effetti per colonne cinematografiche, ecc. Invece io ricordo che, quando ero studente, avevamo già a disposizione l'apparecchiatura VCS 3, che era un mini-laboratorio, chiuso e compatto.<sup>25</sup> Era dotato anche di una piccola tastiera. Ricordo, però, che noi non l'abbiamo mai potuta vedere, né usare, perché qualcuno ce la teneva nascosta! Questo, adesso, è una cosa soltanto divertente. Ora, quali potevano essere le ragioni? O che quella tastiera era mal funzionante, fuori servizio, oppure che c'era una precisa volontà di farcela evitare. Comunque, noi allievi eravamo davanti a una scelta di fondo: pensare la musica, il suono senza il condizionamento di uno stile pre-elettronico...

BRANCHI – ...e lavorare pensando in un modo diverso da quello della musica strumentale. La tastiera è sempre tentatrice.

GIORDANI – Esattamente. Se, come prima cosa, hai a disposizione una tastiera, il tipo di apprendistato e il livello conoscitivo possono essere immediatamente condizionati. Oggi certamente non è più così, ma a quei tempi... Non so, Guido, se sia condivisibile questa mia osservazione.

BAGGIANI – Sì, sono d'accordo. Inoltre, sia qui da noi, sia in altri Paesi d'Europa, è emersa fra gli elettronici la teoria di fare delle co-produzioni, cioè delle composizioni a più mani, tanto da far decadere l'immagine romantica del compositore solitario. Tra il '78 e l'80, noi facemmo, in questo Laboratorio, anche una piccola équipe di tre persone, in cui ognuno dei componenti metteva in gioco le sue competenze. Naturalmente in Italia è

---

<sup>25</sup> Cfr. la descrizione tecnica in *Appendice (B)*, al §: *Apparecchiature ausiliarie* (pp. 72-73), con annesso apprezzamento dello stato di efficienza.

difficilissimo stare assieme. Ma noi ci provammo. E una piccola cosa riuscimmo a farla. Eravamo Giorgio Nottoli<sup>26</sup>, Vito Asta<sup>27</sup> ed io. Poi la storia della realizzazione delle tre Parti del pezzo, rispetto ai tre assegnatari, andò così: I Parte, *Senza Voci Uno*: Guido Baggiani + Giorgio Nottoli + Vito Asta; II Parte, *Senza Voci Due*: Guido Baggiani + Giorgio Nottoli; III Parte, *Senza Voci Tre*: Guido Baggiani, rimasto solo, ormai nel 1985! E non più a Pesaro, ma a Padova. Ciononostante l'idea di una collaborazione fra competenze diverse ci fu. D'altra parte vedo che in Francia va avanti: a Lione, per esempio.

TAMPIERI – *La materia e il metodo elettronico si prestano. Questo era ricorrente anche nel teatro musicale del Settecento. Come pure lo era nel Medioevo, con la tecnica del "centonis": "comporre" e "centonizzare" erano musicalmente spesso sinonimi.*

BRANCHI – Anche le botteghe di pittori e di scultori si avvalevano, nel passato, di più artisti per una medesima commissione. Tutto sommato, questi nostri Studi sono delle grandi botteghe, con varie competenze e un tipo di lavoro pesante, causa anche le pesanti condizioni contestuali, istituzionali.

### 3. *Gli anni Ottanta: il problematico aggiornamento e un assorbimento istituzionale involutivo*

GIORDANI – Dopo la costituzione del Laboratorio del Conservatorio di Musica a Pesaro, col passare degli anni si sono attivati in Italia altri corsi analoghi. Ma devo dire che questo è avvenuto con grandi difficoltà. Maggiori facilitazioni le hanno avute solo i pochi Conservatori che avevano nelle immediate vicinanze le istituzioni universitarie: Padova, Venezia, Milano. In altri Conservatori di Musica so che l'insegnamento di questa nuova materia avveniva senza alcun ausilio, oppure con apparecchi di pura fortuna. Questa era una condizione molto difficile: non si può insegnare, fare, imparare una tecnica senza gli strumenti specifici.

TAMPIERI – *Ritornerei a Pesaro, sempre a proposito del tipo di apparecchiature. Dal punto di vista delle responsabilità istituzionali, la Direzione e il Consiglio di Amministrazione avevano in previsione un aggiornamento strumentale, una strategia, un perfezionamento del progetto?*

BRANCHI – L'interrogativo chiama in causa soprattutto le fasi di realizzazione dello Studio di Pesaro: no, le fasi non furono portate tutte a compimento. La fase analogica di questo Studio, come scopo didattico, il suo scopo principale, doveva abbracciare le esperienze della Musica elettronica avvenute negli anni recenti, cioè fino alle proposizioni ultime. Quindi lo Studio prevedeva una parte analogica, che è quella che ancora esiste in quest'aula.

---

<sup>26</sup> Giorgio Nottoli: Cesena, 1954; cfr. *Autobiografia della musica*, op. cit., pp. 275-279, 322. Inoltre cfr. l'Appendice (D), al termine di questa Tavola rotonda.

<sup>27</sup> Vito Asta (Roma): ingegnere elettronico, attivo nella progettazione di sistemi musicali audio-digitali.

Ma prevedeva anche un ulteriore passo: l'introduzione del digitale, che nei primi anni Settanta era ai suoi primordi. Quest'ultimo passo era già previsto.<sup>28</sup> Ma in seguito l'istituzione del Conservatorio non l'ha posto in atto, come Eugenio ha relazionato in modo molto chiaro, in un suo scritto.<sup>29</sup> Agli inizi si parlò tantissimo di questo Studio. In relazione a questo luogo pesarese scattò un forte interessamento, sia dal punto di vista artistico che di altro genere. Forse il nuovo Direttore di allora, Macarini Carmignani, iniziò a preoccuparsene un po': l'iniziativa avrebbe forse potuto prendere il volo e sfuggire alla sua diretta responsabilità e controllo? La fase digitale, che doveva essere attuata in pochissimo tempo, fu comunque bloccata. Praticamente, a questo Studio furono tagliate le ali. Questo è un aspetto importante dal punto di vista sia del progetto originario sia della sua evoluzione, o involuzione, per meglio dire. Fortunatamente della parte digitale si è occupato Eugenio Giordani, in seguito: è lui che, in qualche modo, l'ha fatta entrare finalmente nello Studio, circa a metà degli anni Ottanta. Quindi, solo attualmente lo Studio si trova nello stadio inizialmente previsto. D'altra parte, oggi, a trent'anni di distanza, la parte analogica è solo museale e dimostra benissimo tutto il panorama evolutivo dello Studio.

GIORDANI – Vorrei ancora aggiungere qualcosa. Le varie fasi di realizzazione e di evoluzione dello Studio, lungo tre decenni, mi fa pensare anche a tipi diversi di relazione fra Studio e Conservatorio, fra Studio e personale docente. Mi ricordo che, quand'ero studente, negli anni 1974-77, nei giorni di lezione di Musica elettronica, scendevano nella nostra aula, nel tardo pomeriggio, verso le ore 18, tutti gli insegnanti di Composizione. E si andavano formando gruppetti di persone molto interessate a scambiarsi idee, informazioni, ecc. Quindi si respirava un clima di cordialità, di stima, di creatività, che nasceva direttamente dalle singole persone. Erano le persone stesse che, con la loro energia, proponevano. Nei primi tempi, dunque, il Laboratorio non aveva per niente quel grado di istituzionalizzazione forzata e burocratica che, in seguito, lo contagerà, per induzione generale.

TAMPIERI – *Un tempo il Laboratorio esercitava, quindi, verso l'esterno un'energia aggregante.*

GIORDANI – Certamente. Poi il cambio di decennio, dagli anni Settanta agli anni Ottanta, ha fatto mutare anche il tipo di rapporto fra Laboratorio e ambiente circostante istituzionale. Non voglio stare a dire cose generali e note circa gli anni Ottanta. Comunque, fra i due decenni è venuto a mancare un certo tipo di continuità: l'energia, la curiosità, il fermento intellettuale, che prima invece c'erano. Con gli anni Ottanta il Laboratorio è stato quindi assorbito, direi, dall'istituzione Conservatorio.

BAGGIANI – Assorbito: in che senso?

GIORDANI – È stato assorbito dal Conservatorio come istituzione tradizionale.

---

<sup>28</sup> Secondo il progetto dello stesso Branchi e che subito era stato fatto proprio dagli organi direttivi e amministrativi del Conservatorio Rossini.

<sup>29</sup> Eugenio GIORDANI *Il Laboratorio Elettronico per la Musica Sperimentale: un patrimonio materiale e culturale da salvare*, «Annuario» (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini), vol. [V], 1991, pp. 61-64: con foto dello Studio.

BRANCHI – È divenuto un'aula fra le tante.

BAGGIANI – Effettivamente una difficoltà c'era e può sussistere, oggettivamente. Da una parte uno Studio appartenente al Conservatorio si sviluppa ed è attuale se ha seri rapporti con l'esterno, con ciò che è 'altro' rispetto al Conservatorio; da un'altra parte i rapporti con l'esterno vengono a incidere sul quadro generale dell'istituzione Conservatorio. Nasce quindi una specie di conflitto, ma che deve essere elaborato in qualche modo, intelligentemente. Non è vero che non si può, e non si deve far venire nulla dall'esterno. Naturalmente, lo Studio di un Conservatorio non può essere, in prevalenza, un vero Studio di produzione, dovendo essere uno Studio anzitutto didattico. Eppure, senza un contatto diretto con la produzione, lo Studio stesso non si sviluppa, e neanche la didattica. Ci vuole intelligenza e grande flessibilità per conciliare queste due esigenze contrastanti.

TAMPIERI – *Ma, che cosa non è avvenuto a un certo punto?*

GIORDANI – La cosa principale è che i direttori Abbado e Macarini Carmignani, per un verso o per un altro, erano nell'ordine delle idee che questo Laboratorio dovesse assumere una propria importanza, una propria rilevanza. Ben diversamente è andato, invece, il lungo periodo successivo. Oltretutto, non dimentichiamo che gli anni Ottanta costituirono un momento molto problematico, anche a causa della tecnologia in costante evoluzione. Abbiamo già detto che negli anni Settanta un Conservatorio aveva difficoltà oggettive a inventarsi uno Studio, a meno che non ci fosse il supporto di una Università. Oggi, invece, si può realizzare uno Studio dignitoso anche con modesti investimenti: in effetti la tecnologia, dopo un periodo di profondi mutamenti, ora si è in qualche modo assestata. Verso la fine degli anni Settanta la tecnologia era sì abbastanza avanzata, ma ancora troppo costosa e macchinosa per un Conservatorio. Gli anni Ottanta hanno segnato proprio questo periodo di transizione. E devo dire che, avendo io incominciato a insegnare in quegli anni, in verità con poca esperienza – provenivo da una limitata esperienza didattica, in ambito pianistico – ho dovuto portare, in qualche modo, la responsabilità proprio durante quel difficoltoso periodo istituzionale e tecnologico. Soprattutto mancava nel Conservatorio una strategia generale dal punto di vista degli obiettivi istituzionali, verso i quali dovesse puntare il nostro Laboratorio. Il Conservatorio non dimostrava di avere, al riguardo, nessun programma, né a medio termine, né a lungo termine. Oltre a ciò sopraggiunsero normative ministeriali che influirono negativamente sulla organizzazione interna, già di per se problematica. Il corso di Musica elettronica dovette subire infatti una forzata contrazione, durata quasi dieci anni: nel 1984-85, da corso straordinario triennale fu retrocesso a corso di frequenza annuale, fino al 1993 e sempre per iniziativa ministeriale.<sup>30</sup> Dunque, a partire dai primi anni Ottanta è iniziato un periodo veramente buio e difficile, sotto molteplici aspetti e per più ragioni, sia nazionali che locali.

---

<sup>30</sup> Stessa sorte per la cattedra di Fisarmonica: anch'essa è proclamata dal Ministero semplicemente «corso straordinario e di ausilio didattico», con una sola annualità di corso; agli allievi di Fisarmonica non spetta neppure l'attestato di frequenza. La pesante condizione di entrambe le cattedre si risolve col D.M. del 13 apr. 1992 (*Nuove scuole nei Conservatori di Musica*).

4. *L'apertura del Laboratorio a compositori esterni e ad allievi di altri Conservatori, Università e Scuole Secondarie*

TAMPIERI – *Il Direttore Macarini Carmignani vi propose un «Regolamento» disciplinare. Per quali ragioni? Proprio per una classe di allievi di Musica elettronica? Forse allievi di un nuovo “diabolus in musica”?*

BRANCHI – *L'esigenza di un regolamento emerse dal momento in cui maturarono l'idea e l'opportunità di far frequentare questo Studio anche da parte di utenti esterni, al fine di elaborare proprie opere elettroniche. Si ritenne quindi essere fondamentale il redigere il *Regolamento*, con finalità di equilibrare il rapporto fra il Conservatorio e gli utenti esterni. Non era dunque riservato agli studenti interni, anche se alcune voci riguardano l'organizzazione degli orari, oppure i danni eventualmente causati, ecc. Fu il Direttore Macarini Carmignani a proporre e a redigere il *Regolamento*.*

TAMPIERI – *Ebbe quindi una provenienza interna al Conservatorio, autode-terminatasi?*

BRANCHI – *Certamente. E la proposta non trovò obiezioni, Macarini consigliò un *Regolamento*, non lo impose.*

TAMPIERI – *A che anno risale la stesura del testo?*

GIORDANI – *Credo che si possa far risalire al 1974: il nuovo direttore Macarini Carmignani era entrato in servizio nel febbraio 1973.*

TAMPIERI – *Il fatto di risolvere un bisogno, nel nostro caso prevenendolo con la stesura tempestiva di un regolamento, mi pare che denoti come i responsabili del Conservatorio intendessero rispondere immediatamente alle esigenze.*

GIORDANI – *Significa che l'istituzione si prendeva le proprie responsabilità: lo Studio non era la semplice aula n. 25, ma poteva diventare, potenzialmente, un qualcosa di più. Il *Regolamento* aveva in se una innegabile rilevanza, ma anche la presupponeva per lo Studio stesso, oltre che per il Conservatorio.*

BRANCHI – *Durante il periodo, diciamo, eroico degli anni Settanta, persino il portiere e i bidelli prolungavano il loro orario di servizio, oppure dovevano venire qui di sera, in Conservatorio, perché c'erano alcuni studenti o compositori esterni che potevano lavorare soltanto di notte: infatti, durante il giorno lo Studio era per lo più occupato dagli allievi del Conservatorio iscritti al corso. Io ricordo con quanta poca seccatura il personale di servizio venisse qui e collaborasse, di notte, aprendo e chiudendo le porte. C'era entusiasmo. Da ultimo, direi che il comportamento delle persone che hanno lavorato nel Laboratorio del Conservatorio è sempre stato molto corretto. Il *Regolamento* si era reso necessario per principio, per cautela istituzionale, ma ad esso non si è mai dovuto ricorrere: nessun utente infatti ha mai recato danni. Non a caso gli ospiti dovevano essere assistiti da esperti, che di fatto maneggiavano le apparecchiature: questa era una clausola dettata proprio dal *Regolamento*.<sup>31</sup>*

---

<sup>31</sup> «Le domande [...] dovranno specificare [...] la proposta di uno o più nomi di un



TAMPIERI – Veniamo alle applicazioni e alle occasioni in cui lo Studio si dimostrò provvidenziale. Quali compositori esterni al Conservatorio hanno sostato qui dentro, lavorando alle loro opere elettroniche, nuove?

GIORDANI – Le occasioni in cui il Laboratorio aprì le porte ai compositori non furono molte. Anzitutto perché il compositore che andava in uno Studio aveva bisogno di essere costantemente assistito. Inoltre non era del tutto semplice creare un calendario dei lavori che fosse compatibile con le lezioni dei docenti interni e i loro orari. Armonizzare il tutto era molto difficile. Però alcune cose sono state fatte. Citiamo le più importanti. Intorno al 1977, Armando Gentilucci ha realizzato *Molteplice*, per violino, violoncello, pianoforte e nastro magnetico, coadiuvato dall'assistenza di Luigi Ceccarelli.

TAMPIERI – Ceccarelli: non era ancora diplomato...

GIORDANI – era prossimo al diploma. La Fondazione A. Gentilucci, che è legata allo Studio Agon, di Milano, sembra essere interessata al recupero di *Molteplice*: credo che il nostro Laboratorio, parteciperà all'operazione, come fornitore della parte elettronica, che noi ovviamente possediamo, di diritto.<sup>32</sup>

TAMPIERI – L'originale del nastro prodotto doveva, infatti, restare alla Biblioteca del Conservatorio. Il compositore, invece, aveva diritto a una copia dell'originale, ma a sue spese, come recita il «Regolamento».<sup>33</sup>

BRANCHI – Anche se non sono state molte le presenze di compositori all'interno dello Studio, esse sono state però significative. Vi ha lavorato l'americano John Heinemann, che viveva a Roma: vi ha realizzato più di un'opera di *musique concrète*, quindi musica per nastro magnetico.

BAGGIANI – Ricordo che ero ancora insegnante al Conservatorio pesarese, quando scrissi nel 1973 la partitura di *Accordo presunto* che, comunque, non si avvale di un supporto su nastro. Tuttavia intendevo utilizzare tecniche elementari, quali il ritardo, l'accumulazione, la 'ring-modulazione', tramite il Modulatore ad anello: ora, queste procedure le ho attuate grazie a questo Studio, cioè grazie agli apporti conoscitivi recepiti in questo Studio.

---

tecnico elettronico proposto per l'assistenza» (Regolamento, art. 3; cfr. anche gli art. 5, 6, 10: da vedersi in *Appendice B*).

<sup>32</sup> La Fondazione A. Gentilucci ha sede a Reggio Emilia. Gentilucci (1939-1989) è autore di due saggi di pertinenza elettronica: Armando GENTILUCCI, *Introduzione alla musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 127; Id., *Il Futurismo e lo sperimentalismo musicale d'oggi*, «Il Convegno musicale» (Torino), I, 8, lug.-ago., 1964, pp. 275-302); e, secondo un contesto fortemente gentilucciano, anche Id., *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1980 (1a ediz. 1979). Il padre di Armando, l'ancinetano Ottorino Gentilucci (1910-?), si è diplomato compositore al Conservatorio Rossini di Pesaro: nel 1929-30, in pianoforte, allievo di Mario Vitali, e nel 1930-31, in musica sacra e organo, allievo di A. Cicognani. Ha insegnato al Conservatorio di Milano (1939-1975) ed è autore di opere liriche, oratori, musica per orch. e da camera, oltre che di opere didattiche edite (cfr. «Annuario», Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, vol. [VI], 1992, pp. 163, 169; inoltre *I Centodieci anni del Liceo*, op. cit., pp. 315, 390).

<sup>33</sup> «Il nastro del lavoro finito (Master) resterà di proprietà del Conservatorio e custodito nella Sezione di Documentazione sulla Musica Elettronica della Biblioteca [...]. Ne verrà fornita una copia all'autore eseguita su materiale di registrazione [nastro in bobina] da lui fornito» (Regolamento, art. n. 8). Cfr. *Appendice (B)*.

*Accordo presunto*, ha poi avuto alcune esecuzioni clamorose: due volte a Parigi, di cui la seconda volta è stata eseguita addirittura dal Gruppo Itineraire, nel 1980, alla Grande Salle del Centro G. Pompidou. In seguito, grato per questa stima avuta, io invitai il Gruppo Itineraire al Conservatorio di Musica di Perugia, dove io ero docente di Composizione, già da un anno. Naturalmente questi strumentisti, arrivati a Perugia, ma abituati all'organizzazione del Centro G. Pompidou, non furono contenti. Di fatto si imbararono nella tipica condizione musicale italiana, assai precaria, per dirla con un eufemismo. In Italia, una sala per fare un concerto non esiste se non c'è una chiesa. Quindi a Perugia ottenemmo una chiesa: sennonché tale chiesa aveva un tipo di voltaggio diverso da quello che c'è in tutto lo Stato italiano. Quindi disperati, per salvare il concerto dovemmo comprare un trasformatore. Una umiliante peripezia, tutta italiana.<sup>34</sup>

BRANCHI – L'osservazione iniziale fatta da Guido a proposito di *Accordo presunto* tocca un aspetto che è piuttosto importante. Abbiamo detto che il Laboratorio è stato punto di riferimento sia per compositori del Conservatorio di Pesaro, sia per compositori estranei a Pesaro. Ma questo è vero anche per persone che non hanno realizzato opere in modo diretto a Pesaro. Infatti alcuni di costoro si sono avvalsi almeno dell'esperienza del Laboratorio, nel realizzare in proprio le loro opere. Come Guido ha ricordato, *Accordo presunto* non è un lavoro che esista qui, fra le produzioni dirette del Laboratorio di Pesaro. Però la tecnica usata per la composizione è stata messa a punto, per l'utente compositore, all'interno di questo Laboratorio. Senza un Laboratorio disponibile non sarebbe stato possibile appropriarsi, fattivamente, sperimentalmente, di determinate tecniche elettroniche. E ciò non vale solo per alcune tecniche: vale anche a proposito delle idee, delle discussioni e dei progetti possibili.

TAMPIERI – *Vi chiederei di proseguire nel fare la carrellata su chi, di fatto, si è avvalso di queste apparecchiature, ormai storiche, museali.*

BRANCHI – Dopo Gentilucci e Heinemann, citerei Mario Bertoncini, Alessandro Sbordoni, nonché alcuni dei docenti stessi del Conservatorio: Baggiani e Aurelio Samorì. Infine anche Eugenio Guarino ha lavorato con alcuni compositori in questo Studio.<sup>35</sup>

GIORDANI – Anche Ceccarelli ha mantenuto dei rapporti per alcune prime sue composizioni. Poi ricordo Giuliano Zosi che, quando fu docente qui in Conservatorio, nei primi anni Settanta, realizzò una curiosa e interessante composizione, *Conferenza C7*, per voce recitante e nastro magnetico.<sup>36</sup> Nel 1994 ho riproposto questo lavoro, che è su nastro, a L'Aquila, in un intervento da me tenuto nella prima edizione de *La Terra fertile* (Incontro nazionale di Musica elettronica). Di riproporre questo lavoro, *Conferenza C7*, ne

---

<sup>34</sup> Un concerto a cura del Gruppo Itineraire (Parigi) si era tenuto all'Auditorium C. Pedrotti (Pesaro) il 26 maggio 1978, in collaborazione con Musica Verticale (Roma). Repertorio: François Bayle (*Vibrations composées*, nastro magn.), Jean-Claude Risset (*Mutations I*, id.), Fernand Vandemborgaerde (*Kaleidoscope*, id.) e Paul Méfano (*Gravida*, fl. otobasso e accorgimenti elettronici). Il gruppo Musica Verticale (Roma), uno dei più importanti per la promozione italiana della musica contemporanea, è stato fondato nel 1977 da W. Branchi e G. Baggiani.

<sup>35</sup> Cfr. «TecnoMusica» (Pesaro), II, 2, mag., 1978, p. III.

<sup>36</sup> G. Zosi ha insegnato a Pesaro dal 1969/70 al 1972-73.

ebbi l'idea casualmente durante un viaggio in auto. La radio infatti, stava trasmettendo una intervista, ma non avendone ascoltato l'inizio, non sapevo di chi fosse la voce dell'intervistato. Sennonché, il timbro vocale di Giuliano Zosi è inconfondibile e immediatamente lo riconobbi. Mi era ritornato alla mente quel tono declamatorio e vagamente beffardo usato da lui stesso nella sua composizione. Così pensai di ripescare questo suo pezzo. Le tecniche di elaborazione impiegate sono quasi primordiali, ma l'idea compositiva è assolutamente geniale. Io, oggi, uso il suo lavoro per far capire agli studenti l'integrazione fra il suono e il testo. Ad esempio, uno dei procedimenti adottati è quello di trasformare i suoni delle vocali e delle consonanti fricative in categorie di suoni armonici e di bande di rumore, rispettivamente. Oggi questa trasformazione è ottenibile in pochi minuti. Un tempo era invece un'operazione complessa. Quindi *Conferenza C7* è un vero documento storico anche sotto questo aspetto procedurale, di metodo. Un altro protagonista è stato Fernando Mencherini (1949-1997), di Cagli (Ps). In questo Laboratorio ha realizzato *ArcaNAambo*, che è un'azione scenica con rinvii all'avanguardia del Movimento Futurista, lanciato da Marinetti nel 1909. Il pezzo fu realizzato nel 1979, molto efficacemente, in questo Studio, tramite la partecipazione di un numero notevole di figuranti e assistenti. Fu eseguito in occasione dei Saggi finali del Conservatorio.<sup>37</sup>

BRANCHI – Lo stile di *ArcaNAambo* è quello veramente marinettiano.

TAMPIERI – È ancora disponibile la partitura?

GIORDANI – Sì. Anzi, parlando con la vedova di Fernando, qualche tempo fa, ci è venuta l'idea di rimettere in piedi questo lavoro, molto spiritoso.

TAMPIERI – *Mal che vada, non dimenticate lo storico 1° Centenario della fondazione del Movimento Futurista: il 20 febbraio del 2009.*

BAGGIANI – Credo che Mencherini abbia fatto più di una collaborazione con questo Studio: lui è autore di più di un lavoro elettroacustico.

GIORDANI – Sì, però in seguito ha lavorato, credo, con Luigi Ceccarelli, a Roma. Comunque, dei suoi lavori noi, qui in Laboratorio, non abbiamo traccia: tranne, appunto, che di *ArcaNAambo* (1977-1978), per la parte su nastro.

BRANCHI – E col giovane veneziano Ambrosini non hai avuto contatti?

GIORDANI – Credo che Giorgio Ambrosini abbia fatto pervenire solo un qualche suo progetto compositivo, di cui però, non abbiamo traccia...

BRANCHI – Ha fatto alcuni lavori anche un altro giovane compositore di Fano, Rodolfo Bramucci, che poi è venuto a mancare.

GIORDANI – Sì, di Bramucci voglio ricordare un lavoro molto divertente, per soprano e nastro magnetico: ha per titolo *Ritratto di A* (1977-1978). Inoltre, da verso la metà in poi degli anni Settanta, hanno lavorato qui Michela

---

<sup>37</sup> Cfr. il repertorio cronologico alla nota 24.

Möllia, Giorgio Lorenzini, Claudio Rufa, Stefano Scodanibbio, Sarno e altri ancora.<sup>38</sup>

TAMPIERI – *Branchi e Giordani si sono cautelati, premettendo che pochi compositori esterni hanno lavorato nel Laboratorio. Ma con questo consuntivo, a me non sembra che siano stati pochi: soprattutto tenendo conto che la produzione elettronica d'arte, non era, e non è una materia di import-export facile e quotidiano.*

## 5. I contributi teorici, didattici, strumentali, editoriali e di metodo del Laboratorio

BRANCHI – Già abbiamo fatto un riferimento a Darmstadt: ma ci tengo a ripetere che rapportarci a quei celebri Corsi di musica contemporanea è – in un certo senso – riduttivo. Diciamo piuttosto che la Musica elettronica non poteva che essere secondo le modalità con cui noi operavamo. Quindi questo Studio, dal punto di vista teorico, era impostato secondo la definizione classica della Musica elettronica: definizione che, forse, era anche leggermente oppositiva a quella della Musica concreta. Musica concreta e Musica elettronica sono due linee storiche e teoriche, ciascuna delle quali perseguiva anche una propria esclusiva direzione, pur utilizzando apparecchiature comuni. In questo senso lo Studio di Pesaro era molto più rigoroso dal punto di vista della specificità della Musica elettronica che non rispetto alla specificità della Musica concreta.

BAGGIANI – La generazione del suono per la Musica elettronica è una cosa, per la Musica concreta è un'altra: questo va detto chiaramente, senza mezzi termini.

BRANCHI – La musica elettronica 'pura' – allora si usava questo orrendo termine – comprende, infatti, anche l'aspetto generativo del suono. E questo aspetto generativo, nello Studio pesarese, così come esso era impostato, era già un momento specifico del comporre. Invece, nel caso della Musica concreta, l'aspetto generativo è 'concreto', come dice il termine stesso: si parte cioè da suoni naturali, preesistenti e che poi, a loro volta, vengono elaborati con le apparecchiature elettroniche.

BAGGIANI – Una descrizione di cos'è la Musica elettronica la vediamo lì, sulla parete: quel grafico espone le forme d'onde, per esempio.

BRANCHI – Certamente. Tutti quei disegni furono elaborati il primo anno [1971-72], da un allievo del Laboratorio, proprio come saggio di fine anno. Facemmo un concerto e, nello stesso tempo, una mostra grafica.

TAMPIERI – *È possibile tentare una ricognizione delle rilevanze teoriche e di ricerca che a Pesaro hanno conseguito gli ospiti, appena ricordati, o i docenti, o gli allievi stessi?*

---

<sup>38</sup> Il Laboratorio custodisce le bobine, prive di catalogazione, coi lavori realizzati da allievi interni al Conservatorio, oltre che da alcuni dei compositori ospiti esterni, ora menzionati.

GIORDANI – Il Laboratorio conserva tuttora materiali didattici diversi. Non solo materiali sonori, ma anche materiali didattici visivi: grafici, disegni, analisi.

TAMPIERI – *Insisto: dal punto di vista della ricerca puramente teorica, a chi di voi è capitata qualche esperienza del tutto singolare? Cioè, prescindendo dalle realizzazioni attinenti la creatività, gli studenti e gli stessi docenti hanno mai conseguito dei risultati, in questa aula-laboratorio, che poi si sono rivelati essere del tutto inediti e sconosciuti nel campo della teoresi, o della meccanica strumentale?*

GIORDANI – A volte, è l'aspetto operativo e concreto, intrinseco alle esigenze musicali, a condeterminare nuove soluzioni di un problema. Ad esempio, uno dei problemi legati alla tecnologia elettronica degli anni Sessanta/Settanta era questo: se un compositore aveva un'idea, questa idea poteva essere ostacolata da una macchina talmente 'rigida' che, il più delle volte, era la macchina a piegare esteticamente il compositore. Ora, come superare questa *impasse*? A volte era la genialità del creativo a dover scendere a patti con la macchina. Altre volte invece si sono trovate soluzioni innovative, in un certo senso. Ad esempio, in questo Laboratorio abbiamo alcuni oscillatori che, come si sa, hanno delle forme di onda prestabilite, cioè hanno un qualche cosa di dato, di pre-confezionato. Qualche volta, invece, si verificava l'esigenza di avere suoni derivanti da forme d'onda *diverse*. Per garantirsi questo, un ex studente, Giorgio Nottoli, attualmente [dal 1974-1975] docente di Musica elettronica al Conservatorio di Frosinone, confezionò nel 1978 un generatore di funzione variabile: questo, in basso nel primo rack. Lo strumento, lo si vede, è un manufatto artigianale, ma contribuì a superare la limitatezza tecnica delle apparecchiature in commercio, favorendo appunto una maggiore duttilità operativa. Praticamente questo strumento elettronico diventò un'ulteriore mezzo, sul quale furono sviluppate ulteriori idee. Non fu un'invenzione con valenza teorica assoluta, ma lo fu certamente per le sue nuove applicazioni nell'area tecnologica, strumentale.<sup>39</sup>

BRANCHI – Tu stesso, Eugenio, hai creato un filtro nuovo.

GIORDANI – In questo tipo di Laboratori, sempre si è cercato di dare un contributo personale, anche nel settore strettamente tecnologico, strumentale. Ma, in particolare, vorrei far rientrare in questa discussione sui contributi di attinenza teorica la produzione di programmi informatici per l'elaborazione del suono, specifici per questo tipo di Laboratorio. Sono stati effettivamente utilizzati dai nostri studenti che, via via, sono subentrati.<sup>40</sup> Forse, tutte queste ricerche e realizzazioni, ora ricordate, potrebbero sembrare solo piccole testimonianze: tuttavia sono cose concrete, che hanno aiutato e aiutano, senza dubbio.

BRANCHI – A parte l'impegnativa fase dell'allestimento logistico dell'aula 25 che curai personalmente a partire dal 1972-73<sup>41</sup>, devo dire che l'esperienza professionale in questo Laboratorio ha reso possibile la nascita di un mio

---

<sup>39</sup> Cfr. *Appendice (B): Informazioni tecniche* (punto A, al segno diacritico #).

<sup>40</sup> Cfr. l'inventario a cura di E. Giordani in coda all'*Appendice (C)*.

<sup>41</sup> Branchi seguì tutti i lavori dell'allestimento strumentale, provvedendo anche al trasferimento a Pesaro delle apparecchiature provenienti da Roma.

volume, *Tecnologia della musica elettronica*<sup>42</sup>, che è stato il primo in Italia sulla Musica elettronica. Lo scrissi a metà degli anni Settanta e si fonda proprio sull'esperienza mia in questo Studio di Pesaro. Direi addirittura che è la descrizione teorica dello Studio pesarese: vi è registrata la fase realizzativa e la fase teorica. Non a caso alcune foto documentali ritraggono anche l'interno dello Studio, a circa un quinquennio dalla sua apertura.

GIORDANI – Il tuo testo è stato utilizzato per lungo tempo. In quegli anni era importantissimo avere dei punti di riferimento.

TAMPIERI – *Quando ci si trova in un'epoca 'fondante' e costitutiva di ciò che, a tutti gli effetti, è assolutamente nuovo, è piuttosto raro che l'editoria dell'epoca possa produrre titoli e opere sistematiche per la nuova disciplina.*

GIORDANI – Durante gli anni Settanta l'editoria italiana non offriva assolutamente nulla. Il volume di Walter Branchi compie infatti un tragitto organico e, nonostante rifletta l'impostazione tecnologica di questo specifico Laboratorio pesarese, ha una propria chiarezza sistematica che, didatticamente, ci è stata molto preziosa, per molti anni. Non intendeva essere un testo *sulla* musica, ma un testo *di* tecnologia, nel senso più stretto, come il titolo annuncia: *Tecnologia della musica elettronica*.

TAMPIERI – *Conoscere, sistemare e trasmettere sono, in se, operazioni teoriche sempre complesse, soprattutto quando una disciplina è in continuo movimento: nella tecnologia, nel mercato, nell'estetica, nei contesti culturali, sociali e legislativi.*

GIORDANI – Certamente. Però, attualmente, i tempi sono maturi, dato che certi principi e concetti di base si sono stabilizzati. Possono cambiare gli elementi puramente tecnologici. Ma molte questioni di fondo, no. In tali questioni, oggi, il salto tecnologico, certamente incontenibile, non aggiunge più alcun plusvalore concettuale. Ormai il *medium* cambia solo forma, dimensioni, velocità di operazioni, ecc. Invece, c'è stato un tempo, verso la fine degli anni Settanta, durante il passaggio dall'era dell'elettronica analogica a quella digitale, in cui veramente si è rivoluzionato il modo e la definizione di rapportarsi con il *medium* tecnologico.

BRANCHI – Un'altra esperienza, sempre a proposito di contributi originali, furono i dossiers «TecnoMusica», che facemmo nel 1977 e nel 1978. Non poterono circolare molto, perché venivano prodotti all'interno del Conservatorio tramite il ciclostile. Ne uscirono un paio di numeri, con varie proposte

---

<sup>42</sup> Walter BRANCHI, *Tecnologia della Musica Elettronica*, Prefazione di Domenico Guaccero, Cosenza, Edistampa-Edizioni Lerici, 1977, pp. 192. Concepito per la didattica, fra il 1972 e il 1975, e come dispense per gli allievi, il volume si compone delle seguenti sezioni: Parte I (pp. 13-108), *Principi fondamentali di fisica ed elettroacustica*: Fenomeni oscillatori, Acustica (concetti fisici fondamentali), Psicoacustica (concetti fisiologici fondamentali), Elettroacustica; Prate II (pp. 109-175), *Generazione, elaborazione, registrazione, regolazione misura e controllo dei segnali*; seguono 6 appendici: *Prefissi per contraddistinguere multipli e sottomultipli, Elenco delle più importanti unità del sistema MKS, Abbreviazioni e simboli in lettere greche, Valori naturali delle funzioni goniometriche, Sistema binario, Simboli per la costruzione dei diagrammi a blocchi*. Bibliografia 1945-74. Con 14 ill. f.t. in b.n., alcune delle quali riguardano il Laboratorio del Conservatorio di Pesaro nel suo primo assetto. È dedicato: A Guido Guiducci, di Studio R7.

di riflessione teorica sulle problematiche elettroniche. Anche quest'iniziativa, a suo modo editoriale, è da ritenersi senz'altro un contributo storico-teorico conseguito da questo Studio e frutto della sua vivacità sperimentale.<sup>43</sup>

TAMPIERI – *I due numeri usciti ebbero tiratura e diffusione limitatissime. Oggi sono pressoché introvabili. Mancano perfino alla Biblioteca del Conservatorio di Pesaro. Quanto invece a convegni di studio, questo laboratorio ne ha promossi?*

BRANCHI – Nei primi anni della Direzione di Gherardo Macarini Carmignani [1973-1981] fu organizzato, con vero tempismo, un interessante convegno internazionale, qui a Pesaro, in Conservatorio. Parteciparono compositori russi, francesi. C'era Franco Evangelisti. Furono tantissimi gli interessati all'iniziativa: interessati ad esplorare e ad informarsi su quanto stava sorgendo qua e là, in particolare sul Laboratorio che era stato istituito da poco, a Pesaro.<sup>44</sup> Inoltre, nell'agosto del 1978, come Conservatorio di Pesaro, partecipammo al convegno ad Arhus, in Danimarca, assieme a quattro-cinque compositori italiani. L'iniziativa fu importante: era organizzata dall'UNESCO. Furono presenti Jean-Claude Risset [Francia], Barry Truax [Canada] e altri.

BAGGIANI – Per l'occasione pubblicarono anche un catalogo.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Il primo dossier di «TecnoMusica» (Pesaro), I, 1, maggio, 1977, con sottotitolo «Creazione musicale e tecnologia», a cura di [W. Branchi] per il Laboratorio Sperimentale di Musica Elettronica, contiene: Gherardo MACARINI CARMIGNANI, *Introduzione* [pp. I-II]; Teresa RAMPAZZI, *Un parametro alla deriva, un altro in avanzata* (pp. 1-17), datato: apr. 1973; Vito ASTA, *Progetto di un automa musicale* (pp. 18-36); E. GIORDANI, *Analisi funzionale e procedure di controllo nell'ambito dei sistemi analogici per la produzione di musica elettronica* (pp. 37-58), datato: feb. 1977; Giorgio NOTTOLI, *L'esigenza espressiva ed il mezzo* (pp. 59-72), datato: Roma, 1976. Il secondo (e ultimo) dossier di «TecnoMusica», II, 2, maggio, 1978, con identico curatore, contiene: G. MACARINI CARMIGNANI, *Introduzione* (pp. III-IV); Eugenio GUARINO, *Nuove prospettive nella sintesi del tempo reale di segnali acustici con tecniche digitali* (pp. 1-22); Edgar VARESE, *The liberation of sound* (pp. 23-32); H.G. ALLES-Peppino DI GIUGNO, *Sintetizzatore digitale a 64 canali su una sola scheda* (pp. 33-40); W. BRANCHI, *L'utopia del secolo* (pp. 41-44); E. GIORDANI, *Elementi di misure elettroniche (Parte I)* (pp. 45-77); infine il *Notiziario* (pp. 78-82). Una copia di «TecnoMusica» è conservata presso il Laboratorio stesso. Il Direttore Macarini, fra altro, vi scrive del rapporto fra musica, studi scientifici e studi umanistici, sostenendone la totale compatibilità, contro «coloro che si oppongono ad una seria riforma» dei Conservatori di Musica (p. III). I suddetti estratti da conferenze di Varèse probabilmente sono in prima traduzione italiana, a cura di M. Mòllia. Il saggio di Di Giugno invece è la trattazione svolta recentemente, quale corso libero, presso il Laboratorio. Infine notiamo che la medesima fisionomia dei quaderni pesaresi («TecnoMusica») è riscontrabile, tale quale, nel futuro «Bollettino LIMB» (Venezia, La Biennale Musica, I, 1, 1981). Le analogie, o identità, trovano evidente riscontro per i seguenti aspetti: struttura progettuale e redazionale, contenuti e finalità, voluminosità, periodicità, tecnica di stampa (ciclostilato il pesarese, fotocopia il veneziano) rilegatura artigianale a mano (per entrambe le iniziative: coperta carttonata e con stecca di plastica al dorso).

<sup>44</sup> Dell'iniziativa non è rimasto alcun dato. Il Direttore Macarini provvide a registrare su nastro gli interventi al Convegno: i medesimi furono poi dattilografati, ad opera della Segreteria del Conservatorio. In data odierna risultano però irreperibili (anche nel Fondo privato di Macarini Carmignani?).

<sup>45</sup> Per questo work-shop internazionale (Arhus, 14 ago.-1 set. 1978, Dipartimento di Acustica Musicale dell'Istituto di Musicologia) cfr. il *Notiziario* apparso in «TecnoMusica» (Pesaro), II, 2, maggio, 1978, pp. 79-81; ma soprattutto cfr. il catalogo generale dell'avvenimento:

## 6. *Gli anni Novanta: computer-music, computer-art, didattica come produzione*

TAMPIERI – *Abbiamo individuato tre periodizzazioni nelle alterne vicende di questo Studio, le quali s'identificano con le decadi degli anni Settanta, Ottanta, Novanta. Più dettagliatamente, quali sono state le difficoltà e le relative soluzioni adottate nei rispettivi decenni?*

GIORDANI – Questo Studio è riuscito a mantenere una propria dignitosa produzione anche nei periodi di difficoltà oggettive: ad esempio, diplomando allievi e facendo saggi alla fine dei Corsi.<sup>46</sup> Lungo il decennio Ottanta/Novanta le difficoltà di fondo consistevano nell'aver un insufficiente aggiornamento tecnologico, cioè nell'essere un po' abbandonati da parte degli organi direttivi e amministrativi del Conservatorio. Gli anni Novanta, invece, hanno segnato di nuovo un riallineamento tecnologico. Questo credo per due motivi: 1) Causa una maggiore esperienza mia nel gestire questo Studio; 2) Poi una ragione esterna: è stato determinante, in positivo, il fatto che, agli inizi degli anni Novanta, la tecnologia era diventata un fattore diffusamente acquisito anche fuori di questo Laboratorio. Per cui l'accostamento fra l'arte e la tecnologia non poteva più essere sentito come una prassi anomala all'interno di un'istituzione dalla fisionomia fortemente tradizionale, qual è un Conservatorio di Musica.

TAMPIERI – *In particolare, il Ministero della Pubblica Istruzione, nel 1997-1998, esigerà l'aggiornamento informatico in tutte le scuole, con sovvenzioni insospettate. Comunque, già di per se gli interlocutori della musica e le contaminazioni fra i linguaggi e le molte tecniche erano cresciuti enormemente...*

GIORDANI – ...e non facevano, né fanno più paura a nessuno. Anzi, oggi, questa è una componente ormai ineludibile: la tecnologia permette persino alla musica tradizionale una propria produzione e una propria diffusione a livelli qualitativamente molto alti. Lo specchio dei tempi è che, in questo stesso momento in cui noi stiamo conversando, c'è nell'altra ala del Conservatorio, un'aula multimediale, con computers di una potenza triplicata rispetto a queste macchine per compositori elettronici.<sup>47</sup> La tecnologia ha invaso qualunque settore. Anche l'aula multimediale è stata allestita per iniziativa del Ministero della Pubblica Istruzione, secondo il quale, tre anni fa, le scuole dovevano aggiornarsi nel settore tecnologico. Il Conservatorio di

---

*Computer music. Report on an international project, including the international workshop held at Arhus-Denmark 1978*, a cura della Canadian Commission for UNESCO, Ottawa, W. Buxton-Canadian Commission for UNESCO, 1978, pp. 200; fra gli italiani ivi menzionati e partecipanti al congresso di Arhus figurano Baggiani (pp. 47, 62) e Branchi (pp. 73, 83).

<sup>46</sup> Cfr. il repertorio dei Saggi finali e l'inventario dei diplomati (rispettivamente alle note 24 e 58).

<sup>47</sup> Cfr. la C.M. n. 282, del 24.04.1997: ha definito il piano quadriennale di attuazione del programma, presso le Scuole italiane, stabilendone obiettivi, struttura, standard, tecnologia, procedure e finanziamenti; inoltre la C.M. n. 364, del 12. 06. 1997: avvia il programma di sviluppo delle tecnologie didattiche 1997-2000 presso le istituzioni di Alta Cultura. A seguito di tali finanziamenti il Conservatorio di Pesaro, nel 1998, ha avviato la piccola aula multimediale (aula n. 1, scala Est, piano terra), affidandone il coordinamento ad E. Giordani.



Pesaro ha immediatamente aderito, richiedendone il finanziamento. In soli due anni e mezzo sono stati elargiti al nostro Conservatorio, per il progetto multimediale, più di 50 milioni. Non è una gran cifra, però è stata sufficiente per ricavarne un piccolo Studio.

TAMPIERI – *Vi chiedo ora: l'introduzione del computer ha sollecitato, nel comporre elettronico, un nuovo impulso istituzionale e didattico?*

GIORDANI – Il computer è per noi, per il nostro Laboratorio, uno strumento di lavoro quotidiano. Nel tempo della musica non è più uno strumento sacrilego. Questo, anche perché il computer è strumento elementare in qualsiasi organizzazione, perfino familiare.

BAGGIANI – Ha sollecitato attenzioni anche nelle classi tradizionali di Composizione?

GIORDANI – Non direttamente.

TAMPIERI – *In quale anno scolastico è stato introdotto, qui a Pesaro, il computer di moderna generazione?*

GIORDANI – Nel 1985: ricordo un Olivetti M24, con schermo a colori.<sup>48</sup>

BRANCHI – Invece la primissima introduzione del computer in questo Laboratorio è stata una cosa eroica. Già abbiamo sottolineato che il completamento dell'attrezzatura mediante l'acquisto di un computer, era previsto entro un quinquennio circa, rispetto al primo periodo d'organizzazione del Laboratorio [1971]. Ma ciò non avvenne. Invece negli anni successivi ricordo un micro computer a 8 bit, programmabile solo con una piccola tastiera esadecimale: Eugenio ed io tentavamo di controllare le apparecchiature analogiche attraverso questo sistema digitale, molto rudimentale. Cercavamo di ottenere delle funzioni lineari, per fare un crescendo, un diminuendo. L'introduzione del digitale in questo Laboratorio data quindi, di per se, a moltissimo tempo fa.

GIORDANI – Vorrei precisare che un tempo il computer non aveva niente a che fare con la funzione specifica della produzione del suono. Era una macchina talmente sorda, e talmente muta che ha richiesto molto tempo perché potesse apprendere e produrre qualche cosa di musicale. Agli inizi, avemmo anni difficili anche sotto l'aspetto esclusivamente tecnologico.

TAMPIERI – *I passati problemi tecnologici della Computer-music li hanno avuti anche gli operatori della Computer-art?*

BRANCHI – Penso che n'abbiano avuti altrettanti, ma di natura diversa. In genere gli artisti visivi usano 'immediatamente' quello che i programmi mettono a disposizione. In musica, invece, si trattava di formare proprio una mentalità, una nuova disponibilità: infatti quello che doveva essere 'usato' (il suono) doveva anzitutto essere 'creato'. Il computer era fondamentale proprio in questo processo di creazione del suono.

GIORDANI – Soprattutto perché la musica ha un rapporto fondamentale col tempo. Certo che, oggi, artisti visivi di alcune correnti possono interagire anch'essi col tempo. Ma la musica, qualsiasi musica, include continuamente

---

<sup>48</sup> Cfr. *Appendice (C)*, primo §, p. 74.

il fenomeno 'tempo'. Detto questo, vorrei fare un passo indietro. Osservando le apparecchiature di questo Studio in cui siamo ora, e valutandone non solo l'efficienza, ma anche la loro qualità tecnologica relativamente al loro periodo di fabbricazione, questo Studio dimostra di avere avuto apparecchiature di livello molto alto, rispetto al loro tempo. Tuttora sono ancora funzionanti e costituiscono un magnifico apparato museale di liuteria elettronica, in Italia rarissimo. Infatti lo Studio di Fonologia della RAI di Milano è stato purtroppo smantellato completamente. Dunque, voglio dire che lo sforzo compiuto dal nostro Conservatorio durante l'epoca del pionierismo elettronico, negli anni Settanta, fu della massima abilità e, proporzionalmente, fu il più importante in tutta la storia trentennale di questo nostro Studio. Ma si affaccia anche un paradosso: l'importante aggiornamento tecnologico compiuto dal Conservatorio nella seconda metà degli anni Novanta, tra il 1996 e il 1997, è stato piccolo e, addirittura, irrilevante rispetto allo sforzo compiuto dagli organi responsabili del Conservatorio nei primi anni Settanta. Comunque, personalmente, ho trovato una sufficiente rispondenza, da parte degli organi direttivi attuali, oltre che una certa coscienza nel capire che questo tipo di Studio, decisamente storico, aveva bisogno di essere mantenuto vivo, e che tuttora deve essere seguito, proprio attraverso aggiornamenti a scadenze preventivate: ad esempio, non si può stare cinque anni senza un aggiornamento.

BAGGIANI – Si dice che queste apparecchiature si possono avere anche in una casa privata: sì, io le ho, però il mio computer non è sufficiente. È importante quindi che determinati servizi tecnologici siano posseduti assolutamente dalle istituzioni musicali, didattiche, appartenenti all'Ente pubblico.

GIORDANI – Anche durante gli ultimi anni Novanta abbiamo prodotto, assieme agli studenti del corso, una serie di lavori di carattere tecnico-musicale, coi quali abbiamo partecipato a manifestazioni interne ed esterne al Conservatorio, workshops, conferenze, ecc. È il caso appunto di software prodotti all'interno dello Studio, effettivamente distribuiti e utilizzati. Rappresentano una traccia importante, assieme al filone prioritario della produzione di opere musicali.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Per il software cfr. l'ultima sezione dell'*Appendice (C)*. Inoltre il Laboratorio ha partecipato a varie iniziative. La RAI ha messo in onda sulla Rete 2 (programmi per le Marche) 13 puntate (dal 2 lug. al 24 set. 1984) col programma *Ore quattordici, Musica. Appuntamenti settimanali col Conservatorio G. Rossini*, a cura di Alberto Barbadoro e di Ettore Peretti, regia di Candida Tonucci. Alla 2a trasmissione partecipano le classi di Musica Elettronica (allievo D. De Gandarias), Composizione, Percussioni.

Invece in Conservatorio (Sala dei Marmi) il 2, 3 e 4 dic. 1998 si svolge il ciclo *Progetto TecnoArte 2000*, workshops e incontri con E. Giordani, Franco Luzi, Marco Giachi, Luigi Ceccarelli, James Dashow, David Monacchi; conclude il concerto (4 dic.), all'Auditorium Pedrotti, con opere di Michael Vaughan (*Enshpered*: sax sopr. e suoni elettronici su nastro), James Dashow (*First tangent to the given curve*: pf. e suoni elettronici su nastro), E. Giordani (*Solaria*: suoni di sintesi), Karlheinz Stockhausen (*Solo*: sax. e Kyma computer), L. Ceccarelli (*Birds*: cl. e suoni elettronici su nastro).

Il 27 mar. 1999, in occasione della Giornata Nazionale dell'Arte e della Creatività Studentesca e in occasione del 90° anno della fondazione del Movimento Futurista (20 feb. 1909) il Laboratorio di Musica Elettronica partecipa alla mattinata organizzata dal Conservatorio e dal Liceo Classico T. Mamiani di Pesaro, presso l'Auditorium C. Pedrotti. Allievi del Conservatorio eseguono opere prevalentemente di futuristi e di altri (E. Satie, S.

TAMPIERI – *Dunque la didattica musicale anche come esercizio professionale, come attività di ricerca e di produzione.*

GIORDANI – Le due tematiche sono legate. Come accennavo prima, stiamo cercando, da qualche anno, di uscire dalla didattica pura, producendo alcune cose che facciano parte della nostra stessa ricerca, come il software. Naturalmente le nostre produzioni sono legate quasi esclusivamente al lavoro didattico: ad esempio, le manifestazioni promozionali e d'occasione. Inoltre, soprattutto ultimamente, abbiamo anche delle produzioni legate agli esami finali del corso. Per queste il candidato deve operare come se avesse ricevuto una commissione professionale da realizzare e da consegnare entro un arco di tempo prefissato.

#### 7. *Rapporti del Laboratorio con editori, istituzioni musicali e culturali, pubbliche e private, nelle Marche*

BAGGIANI – Rapporti con gli editori? \_Va detto chiaramente che di rapporti, purtroppo, non ce ne sono nel modo più assoluto.

TAMPIERI – *Quanto invece, ai rapporti con organismi culturali?*

GIORDANI – Rapporti continuativi no, sì invece a rapporti legati a singole manifestazioni. Intorno alla metà degli anni Settanta, lo Studio collaborò ad una manifestazione con l'Accademia delle Belle Arti di Urbino. Assieme, realizzammo alcune performances con suoni, immagini, costruzioni, forme.<sup>50</sup>

BRANCHI – Il Conservatorio, anche l'anno successivo, partecipò alla seconda edizione che, purtroppo, trovò minore interesse: non nel pubblico, ma semplicemente da parte dei responsabili locali dell'iniziativa. Inoltre, come già ricordato, abbiamo partecipato al convegno danese di Arhus, nel 1978.

GIORDANI – Proprio durante il periodo delle difficoltà tecnologiche, già discusso, inventammo un'alternativa all'ipotesi di un Centro informatico, il quale ben presto si stava rivelando effettivamente impossibile e utopistico per il Conservatorio pesarese. Come alternativa tentammo, cioè, di collegarci telematicamente con una Università: l'Università di Padova. Oggi questo collegamento, tramite le reti Internet, è divenuto un fatto quotidiano e universale. Sennonché anche questo tentativo si rivelò subito impraticabile, per noi del Conservatorio. Era di nuovo questione di risorse finanziarie impossibili. Il collegamento telematico era estremamente costoso tanto per il progetto tecnologico, quanto soprattutto per il mantenimento di un rapporto di collaborazione, quali utenti finali. In verità, queste sono difficoltà che sono state provate anche dai Conservatori di Musica geograficamente vicini a una

---

Mix, V. Mortari, F. Casavola, M. Ravel, L. Grandi, G. Tyrwitt, J. Cage e E. Varèse), su progetto di G. Benelli e consulenza di D. Tampieri. Lo spettacolo si chiude con elaborazioni elettroniche: da opere di J. Cage (*To begin*), L. Ceccarelli (*Anihccam*), J. Heinemann (*Air piece*) e degli allievi L. Benelli-S. Giri-A. Petrolati (*SuonELETTROp parole*). È annessa una mostra documentaria attinente il Futurismo (Salone delle Colonne: 22 mar.-13 apr.). Cfr. «Annuario» (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini), vol. [VII], pp. 65-69 (in corso di stampa: 2001).

<sup>50</sup> Al momento non sono reperibili fonti o altre informazioni sull'iniziativa.

Università. Si pensi al Conservatorio di Venezia o della stessa Padova, che utilizzavano proprio le risorse del centro di calcolo della Facoltà di Ingegneria di Padova.<sup>51</sup> Al medesimo centro di calcolo accedevano comunque anche i docenti e gli studenti, al fine di preparare tesi di laurea o per compiere esercitazioni di ricerca. Tuttavia, a quei tempi, siamo verso la metà degli anni Ottanta, si poteva avere, con questo tipo di servizio tecnologico padovano, un rapporto molto, molto parziale: il terminale (allora era corrente tale nome) si poteva usare per pochissimo tempo (supponiamo mezz'ora) e ad orari prestabiliti. Noi del Conservatorio di Pesaro analizzammo i costi e anche questo progetto dovette decadere immediatamente.

BRANCHI – Comunque i contatti progettuali furono avviati per davvero con l'Università di Padova: la stessa si era poi dichiarata favorevole a questo nostro collegamento telematico.

GIORDANI – In effetti le difficoltà dovute alla tecnologia di allora, erano molto gravose. Ne faccio un cenno, perché questo acconsente meglio di renderci conto dell'effettiva portata delle singole fasi storiche secondo cui l'evoluzione tecnologica musicale si è rapidamente attuata. Per generare un suono con il computer, in quegli anni si doveva generare *prima* il suono, *poi* lo si poteva ascoltare. In altre parole, la prassi era che nel nostro Laboratorio di Pesaro era sì possibile programmare il calcolatore centrale remoto, che stava all'Università di Padova, ma bisognava poi andare fisicamente a Padova per controllare quanto si era determinato. Capite bene che, a pensarci oggi, anche quella metodologia era, per noi del Conservatorio, veramente una follia. Tuttavia, storicamente intendendo la progettualità musicale, quella metodologia, di certo, poteva essere una strada percorribile e futuribile.

BRANCHI – Tanto è vero che ci avevamo pensato. E che altri la stavano percorrendo.

TAMPIERI – *Altri, purtroppo. Inoltre: nessun rapporto col Rossini Opera Festival?*

GIORDANI – Abbiamo avuto un rapporto iniziale, quando il Festival è nato nel 1980. Stranamente, nella sua prima edizione fu dato spazio anche alla musica contemporanea, nelle manifestazioni che vi ruotavano attorno. Essendo le iniziative dislocate in più luoghi della città, il Laboratorio di Musica elettronica del Conservatorio fu coinvolto in modo diretto. Gli fu commissionato un concerto nel cortile del Palazzo Toschi-Mosca, davanti alla Casa natale di Rossini, nonché la sonorizzazione dell'annesso cortile, nel quale era allestita la mostra dello scultore Loreno Sguanci, di Pesaro. Quindi, contestualmente all'esposizione e a questo ambiente architettonico, all'aperto, allestimo degli ascolti non guidati, liberi, mediante nastri con pezzi di Maderna, Varèse, Berio...

TAMPIERI – *...nastri che venivano attivati dal visitatore?*

GIORDANI – No: era un'ambientazione acustica e, come tale, progettata. Era quindi una mostra non solo di sculture, ma anche una mostra acustica, con-

---

<sup>51</sup> Il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università (CSC) era attivo fin dal 1972, anno di fondazione. Sono gli stessi mesi dell'allestimento e dell'attivazione del Laboratorio Elettronico pesarese.

testualmente all'ambiente architettonico. La sera del 31 agosto del 1980 facemmo il concerto con brani di Branchi, Marc Battier, Michelangelo Lupone, Sahlan Momo, John Heinemann e Guido Baggiani.<sup>52</sup>

BRANCHI – Ma, in parte, furono pezzi occasionali, non duraturi. Facemmo inoltre una collaborazione con la Galleria d'Arte di Franca Mancini, a Pesaro.<sup>53</sup> Nel 1982 partecipammo al seminario sull'insegnamento della Musica elettronica nei Conservatori italiani, organizzato dalla Biennale di Venezia presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.<sup>54</sup>

## 8. Responsabilità legislativa centrale e conseguente gestione economica locale

TAMPIERI – *Il Laboratorio appartiene a un Conservatorio di Stato: quindi stiamo discutendo di un corso didattico di responsabilità pubblica. In che senso e in che misura lo Stato, la legislazione italiana dimostrano o, più spesso, non hanno dimostrato responsabilità?*

GIORDANI – Uno dei problemi sostanziali nei Conservatori italiani è di responsabilità legislativa. In altre parole: la riforma dei Conservatori di Musica, nonché la loro gestione finanziaria, mai aggiornata, mai tenuta in debito

---

<sup>52</sup> Programma del concerto (Rossini Opera Festival, Palazzo Mazzolari-Mosca, 31 agosto 1980): *Les papiers d'Ivry*, di M. Battier, per pf. e nastro magnetico (esegue Michela Mòllia); *Iter su figure* (Parte I), di M. Lupone e S. Momo, per corpi e nastro magnetico (Tiziana Cherubini, Paola Nucci); *Thin*, di W. Branchi, per piatto sospeso e tam-tam amplificati (L. Ceccarelli, E. Giordani, M. Mòllia, S. Scodanibbio); *Air piece*, di J. Heinemann per nastro magnetico; *Twins*, di G. Baggiani, per pf. nastro magnetico e accorgimenti elettronici (L. Ceccarelli, E. Giordani, M. Mòllia). Animazione visiva dello spazio: strutture in legno + colore di Lorenzo Sguanci.

Repertorio dell'installazione permanente per l'ascolto di musiche concrete ed elettroniche (Cortile di Palazzo Mazzolari-Mosca, dal 28 lug. al 6 set.): P. Schaeffer, *Etude aux objets* (1959); L. Berio, *Thema – Omaggio a Joyce* (1958); B. Maderna, *Continuo* (1958); E. Varèse, *Poème électronique* (1958); M. Kagel, *Antithèse* (1964); A. Moorer, *Gentlemen Start Your Engines* (1978). Esecuzione a cura del gruppo Musica Verticale (Roma). Programma di Sala con note di G. Baggiani (*L'Associazione Musica Verticale*) e Michela Mòllia (*Nell'ambito di un Festival*).

<sup>53</sup> Pesaro, Galleria d'Arte F. Mancini, 11 apr. 1978: concerto organizzato dal Laboratorio Elettronico del Conservatorio e dall'associazione Musica Verticale (Roma). Repertorio, con presentazione di G. Baggiani e W. Branchi: Michel Decoust (*Interphone: IRCAM di Parigi*), E. Giordani (*È-Tape: Laboratorio del Conservatorio di Pesaro*), Barry Truax (*She, A Solo*, per soprano e nastro magnetico: Istituto di Sonologia di Utrecht), Bruno Amman (*Summer song*, per soprano e nastro magnetico: Istituto di Sonologia di Utrecht); voce solista: Michico Hiroyama. Il medesimo soprano ha tenuto in Conservatorio un seminario (13 apr. 1978) sul tema «Le possibilità vocali in rapporto alla Musica elettronica» (cfr. «TecnoMusica», Pesaro, II, 2, maggio, 1978, pp. 78-79).

<sup>54</sup> Venezia, La Biennale Musica, 2-3 ott. 1982: seminario organizzato dal CIDIM, presso il Conservatorio Benedetto Marcello, sul tema *Il mezzo elettronico e la didattica musicale nei Conservatori*, con relazioni di A. Vidolin (*Analisi delle esperienze didattiche nei corsi di Musica elettronica*), W. Branchi (*Per una identificazione ed ordinamento dei corsi di Musica elettronica*), B. Truax (*La didattica della Musica elettronica: una esperienza interdisciplinare*). Inoltre interventi di M. Abbado, U. Amendola, R. Bianchini, G. Ferrari, G.F. Fugazza, E. Giordani, P. Grossi, G. Nòttoli, A. Paccagnini. Atti: non editi.

conto da 50 anni a questa parte. Di recente, ho fatto parte per tre anni del Consiglio di Amministrazione del nostro Conservatorio ed ho constatato che molte cose non si possono realizzare non perché non ci sia la volontà di farle. Le difficoltà nell'impiegare le risorse finanziarie provengono proprio dalla normativa. Pertanto credo che anche il corso di Musica elettronica ne risenta e che sempre ne abbia risentito, specialmente sotto l'aspetto della 'continuità' progettuale e gestionale. Un esempio: il Conservatorio ha un contratto annuale con l'accordatore di pianoforte e tale spesa fa parte della normale e naturale gestione di un Istituto musicale. Dunque la struttura, se vuole e se le è acconsentito, sa prevedere in alcuni settori i suoi bisogni, cioè sa prevedere parte del proprio futuro. D'altra parte, navigare a vista è assolutamente inammissibile: perché ciò non permetterebbe di programmare nulla. È proprio quest'ultimo aspetto che, fra altro, è negativo soprattutto per il corso di Musica elettronica, anch'esso parte indiscutibile di un Conservatorio di Stato e dunque, *in primis*, emanato trent'anni fa dal Ministero della Pubblica Istruzione. Credo che, nei Conservatori di Musica, sia davvero prioritario il problema dell'autonomia finanziaria, più che non l'autonomia didattica: perché, se questa ogni docente di Conservatorio se la può fare, l'altra nessuno se la può dare. Purtroppo, in Italia, siamo legati a una macchina legislativa e finanziaria molto obsoleta. Di fatto noi, la nostra Amministrazione scolastica, ha potuto spendere, ogni mese, da oltre trent'anni e fino a questo anno 2000, solo 1/12 delle risorse del bilancio dell'anno precedente. Né era garantito che tale cifra potesse essere effettivamente disponibile. Ora, con questo tipo di normativa nazionale, è stato impossibile programmare. Così un Amministratore era costretto a cautelarsi fino al limite della sopravvivenza gestionale. Ma c'è di più: pur attuato questo assurdo modo di legislazione finanziaria, succedeva che lo stesso Ministero effettuava l'erogazione esclusivamente alla fine di ciascun anno solare. E peggio ancora: una volta osservato scrupolosamente questo regime restrittivo e assurdo, se alla fine veniva concesso un finanziamento – che fino ad oggi, di anno in anno, era divenuto oltretutto sempre più esiguo – questo finanziamento veniva reso disponibile in condizioni e in stagione tale che, occorre fare gli impegni di spesa in modo molto rapido e comunque non programmabile: altrimenti un Conservatorio di Musica perdeva nuovamente, per legge, quella tardiva ed esigua disponibilità finanziaria. A questo punto, è ovvio che si è acquistato sempre malamente, perché non è mai stato possibile né programmare, né preventivare alcunché. Ora, se in futuro si sblocasse davvero questo perverso meccanismo legislativo italiano, contrario ad ogni didattica e contrario a qualsiasi professionalità della musica e delle arti, credo che le ristrette condizioni finanziarie e burocratiche dei Conservatori di Musica e, di conseguenza, del nostro Laboratorio, potrebbero giovare. Per noi, è fondamentale disporre di alcune risorse. È fondamentale, ad esempio, disporre della figura di un tecnico: uno Studio, un Laboratorio elettronico ha bisogno di una manutenzione, che non può essere se non continua e retribuita.

BRANCHI – Oltre la manutenzione io aggiungerei anche l'assistenza ai com-

---

<sup>55</sup> Al momento in cui andiamo in stampa quell'assurdo regolamento di contabilità dello Stato finalmente non è più in vigore, ma, è certo che il nuovo regolamento ridurrà al minimo, per converso, la disponibilità di finanziamenti per le proprie scuole di Stato.

positori. Questo è un problema, da sempre: quando un compositore viene dall'esterno, non è mai pratico di queste apparecchiature specifiche. La realizzazione musicale elettronica richiede per necessità la presenza di un'altra persona: uno fa partire una cosa e l'altro un'altra cosa, ecc. È un problema che è stato sempre presente e che mai è stato risolto, analogamente alla manutenzione.

TAMPIERI – *In altri istituti com'è risolto questo aspetto? All'Università i tecnici ci sono.*

GIORDANI – Non occorre andare così lontano. I tecnici sono previsti perfino in qualsiasi dei nostri Licei. Nel laboratorio di chimica e fisica ne sono previsti addirittura due: uno per le esercitazioni e uno per la manutenzione. D'altra parte, un passo avanti per i Conservatori di Musica si è compiuto sicuramente con l'autonomia approvata di recente, alla fine del 1999.<sup>56</sup>

TAMPIERI – *Il fatto è che in Italia l'istruzione artistica, e particolarmente quella musicale, è perennemente all'ultimo posto delle attenzioni governative e statali. Ci saranno mai speranze?*

BAGGIANI – Al Conservatorio di Perugia è stato fatto comunque un contratto con Gabriele Angelici, ex-allievo dello stesso Conservatorio, sia nella classe di Composizione sia in quella di Musica elettronica. Si trattava di un contratto a ore, come assistente tecnico per la manutenzione e la messa a punto degli strumenti dello Studio, nelle varie circostanze.

GIORDANI – Dunque, altrove si sta pensando in questi termini. Ma non a Pesaro...

BRANCHI – È assurdo che non si risolva un problema che esiste da 30 anni.

GIORDANI – Certo, ma una figura di questo tipo in che modo il Conservatorio la può retribuire? Non è mai esistito uno specifico capitolo di spesa. Solo ora si apre la possibilità di fare contratti privati.

TAMPIERI – *Nei Conservatori di Musica italiani neppure il ruolo di Bibliotecario è riconosciuto legislativamente. Né alle Biblioteche dei più importanti Conservatori, con Fondi musicali e patrimoniali rarissimi o unici, è riconosciuto il diritto di assumere impiegati per la segreteria, per la schedatura e per il personale di servizio al pubblico utente: al contrario, perfino una qualsiasi nuova biblioteca di quartiere ne è giustamente fornita. Né un intero secolo XX è valso a migliorare aspetti legislativi e finanziari cronici, per la musica e le arti, per la didattica e la loro civile promozione. Dopo tanti regimi – non solo quello fascista – il nostro dichiarato bel Paese si trova ancora, specialmente in alcuni aspetti delle strutture didattiche e culturali musicalmente più importanti, nelle stesse condizioni di oltre cento anni fa, a fine Ottocento, o quasi.*

---

<sup>56</sup> La legge n. 508, per i Conservatori di Musica e le Accademie di Danza e delle Belle Arti, è stata approvata il 21 dicembre 1999 e pubblicata sulla «Gazzetta ufficiale» il 4 gennaio 2000. Quindi sarebbe operativa dal 19 gennaio 2000. Sennonché, al momento di questa Tavola rotonda (13 mag. 2000), gli organi competenti non hanno promulgato i Regolamenti operativi, necessari alla trasformazione effettiva di tali Istituti in Istituti superiori universitari.

## 9. Aspetti catalografici del repertorio elettronico: nuovi e irrisolti

TAMPIERI – *Quali procedure catalografiche specifiche dobbiamo applicare per descrivere i nastri storici di musica elettronica? E per i più recenti linguaggi digitali esistono metodi sperimentati, o già consolidati? Quali Istituti culturali li praticano?*

BAGGIANI – Da parte del Centro Musicale Attrezzato, di Roma, ho ricevuto mesi fa l'invito per mandare composizioni per il loro catalogo. Quindi il CeMAT sta lavorando a una propria Biblioteca. Per fare questa consegna si deve procedere anzitutto a un CD che contenga il materiale da conservare.

TAMPIERI – *Forse anche il CIDIM, il Comitato Nazionale Italiano di Musica, sta affrontando il problema del metodo di catalogazione dei nastri? Probabilmente il metodo non è stato ancora concordato, né ricordato fra i vari organismi, ma i tempi lo richiedono. Nel Conservatorio Rossini, anche le vecchie bobine del Laboratorio di Pesaro, fra molto altro ancora, non sono mai state catalogate.*

BRANCHI – È un problema anche per la SIAE: come depositare, incamerare e catalogare questi nuovi materiali (la partitura, il nastro, ecc.). Ad esempio: mi hanno chiesto se può essere accettabile, da parte loro, come SIAE, il deposito di un pezzo non in nastro, ma in linguaggio Csound. Loro stessi non hanno esperienza di questo nuovo linguaggio di programmazione...

BAGGIANI – Si può depositare il linguaggio di programmazione, più il nastro.

GIORDANI – Oggi le tecniche dell'invenzione artistica si sono moltiplicate all'inverosimile. A mio parere è realistico depositare sia la documentazione cartacea, sia il supporto magnetico utilizzato dall'autore. Lo scopo della SIAE è la tutela dei diritti d'autore, per la prevenzione del plagio. Con le nuove tecnologie il problema si è allargato enormemente. La possibilità delle macchine di fare campionamenti è comunissima: si prende qualunque lavoro altrui e chiunque può manipolarlo come vuole. Il sabotaggio è in agguato in tutti i generi musicali, dall'elettronica al rock. Recentemente ho fatto parte di una Commissione di concorso al CeMAT di Roma e ho notato che assieme alle partiture vengono fornite anche le realizzazioni sonore: queste sono da considerarsi testi a tutti gli effetti, inclusi quelli legali.

## 10. Diplomatì e professione: quale futuro palcoscenico? Quali urgenze?

GIORDANI – A Pesaro, come ovunque, è urgente la programmazione: programmare le attività, la manutenzione, in ragione di un livello dignitoso e di qualità, tanto professionale quanto didattico.

BRANCHI – Qui il lavoro di manutenzione lo fa lo stesso insegnante: è assolutamente inaccettabile, anche se non lo diciamo mai. È assurdo che spetti all'insegnante pulire le testine dei magnetofoni, controllare che tutto sia in funzione, provvedere alle riparazioni, ecc.

TAMPIERI – *La stessa cosa capita per le semplici apparecchiature d'ascolto nelle aule di Storia della musica: siamo noi insegnanti a dover controllare, capire*



*un guasto, provvedere alla meglio, ecc. Ma veniamo all'interrogativo conclusivo, scottante per gli allievi e altrettanto per noi insegnanti: quali applicazioni professionali può attendersi un diplomando in Musica elettronica?*

GIORDANI – È stata lunga la vicenda del passaggio da corso straordinario a corso ordinario, tramite il D.M. del 13 aprile 1992. Più volte è stato sollecitato il Ministero. Abbiamo formato anche commissioni di studio, in ambito sia locale sia nazionale, per fare opera di incitamento presso il Ministero. Attualmente il corso si concretizza in un diploma, mentre precedentemente, quand'era corso sperimentale, lo studente riceveva solo un attestato finale di avvenuta frequentazione del corso.<sup>57</sup> Tuttavia la 'ordinarietà' è il risultato di un compromesso, rispetto alle premesse originarie, iniziali: ad esempio, il corso andrebbe articolato, invece, su più insegnamenti, con materie specifiche, come la fisica acustica, l'informatica, l'analisi delle forme musicali, la progettazione multimediale, il live electronics, e così via.

BAGGIANI – Sì, di questo se ne parla. Speriamo nell'abbandono della didattica ad insegnante unico. Il concetto di diploma dovrebbe essere vincolato a un insieme di più discipline affrontate dal candidato.

TAMPIERI – *L'intero XX secolo, dai primissimi anni fino all'altro ieri, è stato tappezzato da continue richieste di riforma degli studi musicali, quasi mai accolte.*

BRANCHI – Dalla Scuola di Musica elettronica di Pesaro sono usciti tanti musicisti, che attualmente sono musicisti in carriera e anche di successo. Molti allievi diplomati hanno trovato lavoro: o nella musica, o nel campo del suono, o nello stesso insegnamento.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Il D.M. del 24 settembre 1994, modificativo e integrativo del D.M. del 13 aprile 1992 (già con riconoscimento del diploma) regola le prove d'esame di diploma: "Prova pratica consistente nella realizzazione di una composizione della durata di 10 minuti. La composizione potrà prevedere l'utilizzo di materiali concreti e/o elettronici, sia prodotti dal vivo sia registrati. La prova è suddivisa in due parti, la prima della durata di 8 ore consistente nella realizzazione della partitura in notazione libera, la seconda della durata di 30 giorni, consistente nella realizzazione sonora della partitura stessa; Prova scritta consistente nell'analisi di una composizione elettroacustica rappresentativa assegnata dalla commissione. Al candidato viene fornita la registrazione sonora dell'opera o la partitura dell'opera medesima. Durata della prova: 8 ore; Prova orale consistente in una discussione su argomenti compresi negli orientamenti didattici e sugli aspetti stilistici, storico-critici della composizione realizzata dal candidato nel corso della prova pratica" (art. 2, c-1); "Agli esami di diploma non sono ammessi candidati privatisti" (art. 2, d-6). Per le alterne vicende del corso cfr. la nota 1, in *Appendice (A)*, nonché il commento di G. Ballerini (*Appendice D*), al termine della stessa Tavola rotonda.

<sup>58</sup> Nel trentennio 1971-2001 hanno condotto a termine gli studi di Musica Elettronica al Conservatorio di Musica G. Rossini i seguenti 51 allievi (con attestato fino al 1991-92, con diploma dal 1992-93 ad oggi):

- 1973-74: Guido Baggiani (Roma), Giorgio Nottoli (Cesena);
- 1974-75: Luigi Ceccarelli (Rimini), Giorgio Lorenzini (S. Severino M.), Marta Mancini (Pesaro), Michela Mòllia (Pesaro);
- 1975-76: Giuliano Zosi (Roma);
- 1976-77: Eugenio Giordani (Pesaro), Fausto don Guidi (Ancona), Aurelio Samorì (Faenza);
- 1977-78: Rodolfo Bramucci (Fano), Giuliano Sami (Cesenatico);

TAMPIERI – *Quali sono più esattamente le nuove tipologie di lavoro, in questo campo specializzato?*

GIORDANI – Anzitutto voglio sottolineare una diversificazione: la figura del musicista elettronico oggi può essere vista anche come esecutore, esecutore elettronico. Dunque si è costituita una specificità nuova. Oggi, ad esempio, è richiesta la figura di un musicista che sappia occuparsi di una performance, dal vivo, con apparecchiature; oppure occorre un compositore che sappia utilizzare in modo competente le macchine, gli algoritmi, ecc.; oppure si cerca chi sappia progettare in musica un software. Sotto questo aspetto, è un sintomo molto significativo che, per esempio, al concorso internazionale di Bourges [Francia] abbiano istituito una categoria che riguarda proprio il software, la produzione di algoritmi...

BAGGIANI – ... algoritmi che si dedichino all'elaborazione, allo sviluppo dei suoni; cioè non alla musica, ma a ciò che sta *prima* della musica.

- 
- 1978-79: nessuno;  
 1979-80: nessuno;  
 1980-81: Piero Guardabassi (*Recanati*), Pierpaolo Bruschi (*Rimini*);  
 1981-82: Americo Piaggese (*Jesi*);  
 1982-83: Luca Celidoni (*Senigallia*), Francesco Sardella (*Jesi*);  
 1983-84: Pierino Rossi (*Longiano*), Daniele Manzini (*Fano*);  
 1984-85: Pierangelo Caforio (*Cattolica*), Fabio Fracas (*Rimini*), Giulia Vannoni (*Bellaria*), Marco Facondini (*Pesaro*);  
 1985-86: Massimo Augelli (*Castelplanio*), David De Gandarias (*Guatemala*), Giovanni Carpano (*Cesena*), Franco Dell'Amore (*Cesena*);  
 1986-87: nessuno;  
 1987-88: Stefano Vagnini (*Fano*);  
 1988-89: Massimo Gambini (*Pesaro*), Roberto Marcucci (*Matelica*), Simone Valentini (*Fermo*);  
 1989-90: Marco Airaghi (*Tolentino*), Salvatore Maria Grimaldi (*Montalbano*), Nadia Chantal Santelli (*Senigallia*);  
 1990-91: nessuno;  
 1991-92: Davide Giuliani (*Cattolica*);  
 1992-93: Simone Valentini (*Fermo*): diploma, oltre al precedente attestato;  
 1993-94: Davide Monacchi (*Urbino*), Renzo Paniccià (*Fermo*), Andrea Strappa (*Fermo*);  
 1994-95: Roberto Calosci (*Ancona*), Davide Giuliani (*Cattolica*), Luca Pecchia (*Matelica*): per Giuliani: diploma, oltre al precedente attestato;  
 1995-96: Andrea Forlani (*Pesaro*);  
 1996-97: Lorenzo Angelini (*Ancona*);  
 1997-98: nessuno;  
 1998-99: Gianpaolo Antongirolami (*Corridonia*), Luca Benelli (*Pesaro*), Silvio Giri (*Fano*), Petrolati Alessandro (*Cagli*);  
 1999-2000: Luigi Faggi Grigioni (*Pergola*);  
 2000-2001: Carmine Emanuele Cella (*Pesaro*), Federico Paolinelli (*Ancona*).

I nominativi presenti nell'inventario dei Saggi (cfr. nota n. 24) e mancanti in questo prospetto dei diplomati hanno abbandonato il corso. Durante il trentennio la percentuale delle defezioni annuali di allievi iscritti al corso è ipotizzabile nel 15% ca. Invece i trasferimenti di allievi ad analogo corso in altra città sembrano essere inesistenti, o comunque statisticamente inapprezzabili. Cfr. l'inventario dei Diplomati 1971-2001 (Archivio del Conservatorio); inoltre i voll. dell'«Annuario» (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini), ma con qualche lacuna nei dati, purtroppo inavvertibile: vol. [I], 1985, p. 25; vol. [II], 1987, p. 26; vol. [III], 1989, p. 105; vol. [IV], 1990, p. 15; vol. [V], 1991, p. 17; vol. [VI], 1992, pp. 26, 184; vol. [VII], in corso di stampa (2001).

GIORDANI – È quindi importante il riconoscimento di questa nuova sezione concorsuale.

BRANCHI – L'aver frequentato il corso di Musica elettronica significa, per un bravo musicista, avere una serie di ulteriori opportunità, anche se non deve aspettarsi tutto dal medesimo corso. Gli sbocchi sono, anzitutto, la composizione specificamente elettronica, l'assistenza alla composizione elettronica, il campo dell'esecuzione elettronica. Ci sono poi strumentisti, neo-diplomati o in attività, che si accostano all'elettronica per il bisogno di avvicinarsi alle problematiche della musica contemporanea che devono o vogliono affrontare in futuro. Inoltre ci sono degli Enti pubblici e privati che hanno bisogno di una competenza elettronica specificamente musicale: teatri, studi di registrazione e televisivi. Altro settore importante è costituito dalle aziende che producono liuteria musicale elettronica. Queste hanno bisogno di persone con capacità specificamente musicali.

BAGGIANI – In queste aziende il diplomato deve saper creare un software, oppure soltanto leggere?

GIORDANI – Soprattutto deve essere in grado di connettere settori che sono, di per se, separati: il settore informatico e il settore prettamente musicale. Oggi, i musicisti elettronici non solo attuano il collegamento tra queste due separate competenze, ma addirittura hanno assunto una loro vera figura professionale: quella del sound-designer. Dunque il diplomato in Musica elettronica deve conoscere il suono e la musica talmente bene che, per qualsiasi contesto gli venga commissionata una sonorizzazione, deve sapere esattamente come lavorare, quali apparecchiature andare a prendere, come leggere uno spazio architettonico o ambientale, quale soluzione progettuale proporre, ecc.

TAMPIERI – *Una figura sicuramente diversa da quella del fonico.*

GIORDANI – Il sound-designer, infatti, deve saper costruire situazioni acustiche, le più varie: l'ambientazione sonora per una mostra e simili, oppure un'effettistica sonora che richiede la collezione dei suoni naturali, 'concreti' appunto, e il loro campionamento digitale...

TAMPIERI – *... per cortometraggi, audiovisivi, reportages didattici o televisivi.*

GIORDANI – Ci sono aziende che producono e vendono suoni di tutte le tipologie. Un'altra applicazione professionale è quella della produzione di algoritmi per realizzazioni elettroniche particolari, di un tal compositore o per tal altro.

BAGGIANI – Anche per la musica commerciale...

BRANCHI – ... per film, per gruppi rock, ecc. Direi che ormai nel mondo d'oggi l'elettronica musicale rappresenta una percentuale altissima di tutta la produzione musicale. Quindi questo corso dovrebbe essere affrontato da qualsiasi compositore e da qualsiasi musicista, non solo da chi vorrà fare esclusivamente il compositore di Musica elettronica.

BAGGIANI – Certo: la Musica elettronica è un arricchimento importante e connaturale alla nostra modernità.

*Pesaro, 13 Maggio 2000*

A conclusione, ci pare di poter osservare che vari argomenti sono rimasti solo accennati. Va tenuto però conto che l'obiettivo, prefissato alla Tavola rotonda, era l'istituzione e l'organizzazione storica della cattedra di Musica elettronica presso il Conservatorio Rossini: non altri massimi sistemi del fare elettronico o del fare storiografico. Fra gli argomenti che, intenzionalmente, non abbiamo affrontato ci sono quelli del linguaggio e dell'estetica elettronica, di certo coesenziali non solo per la produzione musicale in generale, ma proprio nella prassi didattica e produttiva portata avanti nello specifico Laboratorio pesarese, specialmente se considerassimo la presenza a Pesaro di importanti compositori e che sono stati via via menzionati. Né ci siamo occupati di tecnologia elettronica e informatica. D'altra parte, per queste discipline e prassi elettroniche, esiste una copiosa bibliografia internazionale, che registra anche diverse presenze italiane, compresa quella dei nostri interlocutori.<sup>59</sup>

Per l'intero XX secolo, il Conservatorio di Pesaro è stato l'unico istituto musicale statale nella Regione Marche, oltretutto collocato fuori dal capoluogo regionale, Ancona. Conseguentemente, dato il vastissimo bacino geografico d'utenza (dalle Romagne orientali, incluse, al confine Nord dell'Abruzzo, per ben oltre 200 km di costa adriatica) è stato sempre, fin dalla sua fondazione nel 1882, uno dei più affollati Conservatori italiani – col massimo di popolazione scolastica nel biennio 1987-1989<sup>60</sup> – e uno

<sup>59</sup> Ad es., fino ad oggi abbiamo incrociato, a volte, le contraddittorie affermazioni di chi scrive con disparità di sentenza sulle prime istituzioni, in particolare circa: 1) La cronologia del sorgere delle cattedre e dei Laboratori di Musica Elettronica; 2) L'individuazione esatta dei primi Conservatori italiani che ne furono promotori; 3) La tipologia giuridica dell'apertura del corso (diritto ministeriale? Semplice promozione informale e locale?). Ora, invece, la maggior parte di questi interrogativi sono risolti dall'*Appendice D*, di G. Ballerini, al termine di questa Tavola, la quale, a sua volta, chiarisce gli eventi analoghi del Conservatorio di Musica Rossini, smentendo o integrando le precedenti informazioni di fonte non pesarese. Quanto all'allusa bibliografia internazionale cfr. SIMON EMMERSON-DENIS SMALLEY, *Electronic-acoustic music*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 8, pp. 59-67; HUGH DAVIES, *Electronic instruments*, in *New Grove*, ediz. cit., vol. 8, pp. 67-107. Invece la bibliografia italiana è maggiormente segnalata, quantunque oggi non più aggiornata, da *Musica e laboratorio*, op. cit., *passim*; e da *Nuova Atlantide*, op. cit., *passim*.

<sup>60</sup> Quadro della popolazione scolastica del Conservatorio di Musica G. Rossini, secondo i dati ISTAT, nell'ultimo trentennio del XX sec., con esclusione degli iscritti alla Sezione staccata di Fermo:

1968-69: 360 unità	1976-77: 1080	1984-85: 1179	1992-93: 1075
1969-70: 461	1977-78: 1124	1985-86: 1163	1993-94: 1069
1970-71: 583	(*) 1978-79: 1008	1986-87: 1131	1994-95: 1046
1971-72: 681	1979-80: 1133	(^) 1987-88: 1250	1995-96: 973
1972-73: 707	1980-81: 1146	(^) 1988-89: 1250	1996-97: 927
1973-74: 681	1981-82: 1184	1989-90: 1225	(**) 1997-98: 939
1974-75: 845	1982-83: 1195	1990-91: 1162	1998-99: 912
1975-76: 1170	1983-84: 1193	1991-92: 1138	1999-00: 916
			2000-01: 918
			( <sup>c</sup> ) 2001-02: 886

(^) Quota massima di affluenza alle iscrizioni

(\*) Primo anno del distacco della Sezione di Pesaro a Fermo (AP) (*Segue 'legenda' a p. 45*)

dei più notevoli, almeno sotto alcuni aspetti storici e artistici. La sua Sezione distaccata a Fermo (Ascoli Piceno) ottenne l'apertura per l'anno scolastico 1978-79. Ma solo nel 1998, vent'anni dopo, a fine secolo – anche questo solo a fine secolo – la Sezione fermiana è divenuta autonoma, come Conservatorio di Musica G.B. Pergolesi. Invece l'Istituto Musicale G.B. Pergolesi di Ancona è stato parificato nell'a.s. 2001-02.

### Bibliografia

Specifica al Laboratorio di Pesaro: *Regolamento per l'utilizzazione del Laboratorio Sperimentale per la Musica elettronica del Conservatorio di Musica G. Rossini di Pesaro*, [ciclostilato e datato *Novembre 1974*], pp. [6], 10; prima stampa parziale cfr. «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), IX, 2, apr.-giu., 1975, pp. 257-266; stampa integrale cfr. «Quaderni musicali marchigiani» (Ancona), VII, 7-8, 2000-01, pp. 62-73) – Guido BAGGIANI, *Il Laboratorio Sperimentale per la Musica elettronica in Pesaro*, «Nuova rivista musicale italiana», IX, 2, apr.-giu., 1975, pp. 257-266; rist. parziale con alcune varianti in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mòllia, Cosenza, Edizioni Lerici, 1979, pp. 111-114 – Walter BRANCHI, *Tecnologia della Musica elettronica*, Prefazione di Domenico Guacero, Cosenza, Edizioni Lerici, 1977 – Gherardo MACARINI CARMIGNANI, *Introduzione*, «TecnoMusica» (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini): I, 1, mag., 1977, pp. 1-2; II, 2, mag., 1978, pp. 3-4; responsabile e curatore del periodico: W. Branchi (per il Laboratorio di Musica elettronica); unici numeri usciti; n. 1 (1977) con scritti di E. Giordani, G. Macarini Carmignani, G. Nòttoli, T. Rampazzi; n. 2 (1978) con scritti di H.G. Alles, W. Branchi, P. Di Giugno, E. Giordani, E. Guarino, G. Macarini Carmignani, E. Varèse e annesso *Notiziario*; tecnica di stampa: inchiostro a ciclostile – W. BRANCHI, *Il corso di Composizione musicale elettronica al Conservatorio Rossini di Pesaro*, «Laboratorio musica» (Roma), II, 16, set., 1980 – Giovanni DE POLI, *La ricerca di informatica musicale in Italia*, in *Musica e elaboratore. Orientamenti e prospettive*, a cura di Alvisè Vidolin, Venezia, Laboratorio per l'Informatica Musicale della Biennale, 1980, pp. 171-180 – N. SANI, *La Musica elettronica nei Conservatori italiani*, «Paese sera» (Roma), 11 giu. 1983 – Eugenio GIORDANI, *Il Laboratorio Elettronico per la Musica Sperimentale. Un patrimonio materiale e culturale da salvare*, «Annuario», (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini), vol. [V], 1991, pp. 61-64 – Antonio BRANCATI, *Sul Liceo Musicale Rossini, poi Conservatorio, e i suoi Direttori*, in *I Centodieci anni del Liceo Musicale Rossini (1882-1992), oggi Conservatorio in Pesaro*, a cura di A. Brancati, Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 1992, pp. 19-81: 68-70 – Marta MANCINI, *Altri Corsi strumentali [...] La Musica elettronica*, in *I Centodieci anni del Liceo Musicale Rossini (1882-1992), oggi Conservatorio in Pesaro*, a cura di A. Brancati, Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 1992, pp. 421-427:

(\*\*) La Sede di Fermo diviene autonomo Conservatorio G.B. Pergolesi

(<sup>o</sup>) L'Istituto Musicale di Ancona è parificato a Scuola di Stato (in alcune cattedre).

Per gli eventuali dati statistici della Sezione di Fermo, limitatamente agli anni 1984-92 cfr. i seguenti voll. dell'«Annuario» (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini): vol. [I], 1985, p. 102; vol. [II], 1987, p. 108; vol. [III], 1989, pp. 65, 172; vol. [IV], 1990, p. 158; vol. [V], 1991, p. 29; vol. [VI], 1992, pp. 38, 39.

423-424, 426 – Marco GIANNOTTI, *Un'esperienza d'integrazione*, in *Progetto TecnoArte 2000: workshops, incontri, concerti di Musica tecnologica*, Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 2000, p. 3 (Programma di Sala) – E. GIORDANI, *Una storia, un futuro*, in *Progetto TecnoArte 2000: workshops, incontri, concerti di Musica tecnologica*, Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 2000, p. 4 (Programma di Sala) – Domenico TAMPIERI, *Circostanze e motivazioni nei primi Laboratori Elettronici in Italia: il Conservatorio Rossini di Pesaro*, Tavola rotonda con G. Baggiani, W. Branchi, E. Giordani, «Quaderni musicali marchigiani» (Ancona), VII, 7-8, 2000-01, pp. 7-80; con in appendice: A) *Catalogo delle opere e degli scritti dei suddetti compositori di scuola pesarese*, a cura di D. TAMPIERI; B) *Regolamento dell'utilizzazione del Laboratorio e annesso inventario con descrizione delle apparecchiature al 1974*, rispettivamente a cura di G. MACARINI CARMIGNANI e W. BRANCHI; C) *Nuove apparecchiature acquisite dallo Studio negli anni 1982-1998*, a cura di E. GIORDANI; D) *Musica elettronica: cat-tedre anno accademico 2001-2002*, commento e cura di Graziano BALLERINI.

## APPENDICI DI DOCUMENTAZIONE E CONTESTO

- A) *Catalogo* aggiornato e completo di composizioni e scritti dei tre ospiti interlocutori, a cura di D. Tampieri (2001): è l'edizione più completa del loro catalogo;
- B) *Regolamento per l'utilizzazione del Laboratorio Sperimentale* (estensore: G. Macarini Carmignani, 1974), comprendente l'inventario analitico delle apparecchiature storico-museali (redattore: W. Branchi, 1974) e la segnalazione, con segno diacritico redazionale, dell'attuale stato di conservazione e di utilizzo delle apparecchiature stesse, oggi;
- C) *Nuove apparecchiature acquisite dallo Studio nel periodo 1982-1998*, inventario redatto da E. Giordani (2001);
- D) *Musica elettronica: cattedre nell'a.a. 2001-02*, tavola statistica curata e commentata da Graziano Ballerini (2002)

La serie di testi è di un peso e ruolo informativo tale da richiedere meritatamente, a nostro avviso, un trattamento e una cornice più opportuna, le *Appendici* appunto, più che non la sola citazione in note di postilla. A queste *Appendici* facciamo precedere qualche premessa, esentandone l'*Appendice A*, i cui Cataloghi fiancheggiano la Tavola rotonda, ma non investono l'aspetto istituzionale primario del Laboratorio stesso.

La Direzione del Conservatorio di Musica di Pesaro, stimò che a circa quattro anni dalla sua fondazione (1971) e, soprattutto, grazie alla competenza di W. Branchi, ivi docente e realizzatore assoluto del progetto, il Laboratorio Elettronico di Musica Sperimentale avrebbe potuto essere aperto anche a quanti intendessero usare le apparecchiature per la composizione di lavori elettronici strettamente personali. Dunque, a partire dall'ottobre del 1974, nel panorama dei Conservatori di Stato si verificava per la prima volta una disponibilità istituzionale rara. Sono sono gli anni in cui questo stesso settore compositivo stava per conseguire una nuova fase propria e un nuovo tipo di espansione. Sono anche gli anni in cui era in atto lo spegnimento della storica – ma problematica – disponibilità dello Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano, al 5° piano di Corso Sempione. Quell'apertura pesarese dovette quindi sembrare ai promotori un'opportunità musicale di interesse addirittura nazionale. Ora, il *Regolamento* tempestivamente messo a punto per supportare la nuova iniziativa, non ebbe efficacia come disciplinare in sé. Né oggi vale

per quest'aspetto, pur evidente, di semplice strategia istituzionale, interna, scolastica, legale e amministrativa. Abbiamo potuto verificare che il Consiglio di Amministrazione, posto a capo dell'attività didattica e produttiva del Laboratorio (cfr. gli art. 4, 5, 6, 7, 11), non ha mai deliberato sugli accessi dei richiedenti 'esterni' al Conservatorio, ne è mai stato chiamato a farlo, nonostante che il *Regolamento* gliene facesse obbligo. Né, d'altro lato, s'ingenerarono situazioni problematiche in ordine alle scelte che via via si andavano compiendo, sia dopo l'istituzione ministeriale di questo corso sperimentale (1971), sia dopo la sua apertura agli utenti esterni (1974), apertura teoricamente tutt'altro che informale. Il Direttore Macarini, invece, controllava e risolveva di persona gli accessi al Laboratorio secondo le opportunità didattiche o amministrative del momento, senza rinviare al Consiglio di Amministrazione quesiti di ovvia soluzione.

La validità del *Regolamento* e il suo interesse documentale, soprattutto oggi, un trentennio dopo, non consiste dunque nella sua intenzione prevalentemente disciplinare, mai esercitata appunto, ma nel suo taglio dinamico, costitutivo, propositivo, fondativo (cfr. l'art. 1). Un taglio che, non provenendo direttamente da un Ministero di Roma, quantunque informato e consenziente, ha e volle avere anche una funzione energicamente innovativa. In altri settori didattici tale potenzialità di svecchiamento strutturale e culturale era del tutto inesistente: ad esempio, nelle coeve nuove cattedre che si stavano aprendo nel Conservatorio di Pesaro e, analogamente, in più Conservatori italiani. Anche questi ultimi, nel frattempo, stavano diventando geograficamente sempre più numerosi, per ragioni spesso strettamente legate alla locale gestione dei feudi politici. Per esse nuove cattedre – per quanto nominalmente *sperimentali*, ma di stretto diritto ministeriale – il metodo istitutivo (esterno, ministeriale) e i criteri referenziali (interni, locali) mantenevano una regolare fisionomia istituzionale, meno innovativa, seppure importante per una più aggiornata e consapevole professione musicale e data la maturità storica dei tempi.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Durante il periodo 1968-2000 il Conservatorio Rossini ha visto l'apertura di numerose cattedre, quasi sempre con alterne vicende legislative a volte anche contraddittorie e vessatorie. Nella seconda parte della direzione di Marcello Abbado (ott. 1966-mag. 1973) si registrano a Pesaro le seguenti vicende. Nel 1968-69 la cattedra di Sassofono nasce come corso straordinario; 1969-70: Chitarra resta corso straordinario, ma passa a corso decennale; 1971-72: nasce Musica Elettronica (corso sperimentale, 3 anni, attestato di frequenza); 1973-74: subentra il nuovo direttore Gherardo Macarini Carmignani (feb. 1973-set. 1981) e si aprono contemporaneamente le cattedre di Nuova Didattica della Composizione, Tecnica degli Strumenti, Propedeutica Musicale; 1974-75: il Laboratorio Elettronico di Musica Sperimentale (*alias* Laboratorio Sperimentale di Musica Elettronica) è a disposizione di professionisti e di frequentatori esterni (Università, Conservatori, Scuole Secondarie); 1978-79: apre a Fermo la Sezione distaccata del Conservatorio Rossini; 1980-81: Chitarra diviene corso speciale permanente; 1981-82: prende la direzione del Conservatorio Michele Marvulli (ott. 1981-ott. 82); 1984-85: Chitarra diviene corso ordinario (10 anni), Sassofono e Percussioni diventano corso speciale permanente (rispettivamente di 7 e 8 anni), si apre la cattedra di Fisarmonica (1 anno) ma solo come corso straordinario ed «ausilio didattico», nella cui frustrante condizione didattica e giuridica viene retrocessa anche Musica Elettronica (1 anno); 1987-88: il Conservatorio Rossini registra, se-



Secondo il *Regolamento* possono fare richiesta di accesso alle apparecchiature del Laboratorio *in primis* gli allievi e gli insegnanti del Conservatorio di Pesaro, nonché gli allievi, i compositori e i ricercatori di «qualsiasi nazionalità» iscritti ad altri Conservatori, Università e Scuole secondarie (cfr. art. 2). Presso il Laboratorio è lecita anche una produzione elettronica di carattere o destinazione «commerciale» (cfr. art. 11). Comunque gli utenti esterni mai possono condizionare l'attività degli allievi del corso sperimentale di Musica elettronica, essendo il fine didattico ragione principale di un Laboratorio di Stato (cfr. art. 1, 13). Inoltre nel *Regolamento* è sottolineata un'inedita centralità della storica Biblioteca del Conservatorio, alle cui funzioni si vollero aggiungere quella di «Centro di Documentazione sulla Musica Elettronica» (cfr. art. 1, 8). In questi primi anni Settanta in effetti la Biblioteca registrò, ad opera del nuovo Direttore, un incremento negli acquisti e nell'aggiornamento delle collane di *opera omnia*, dei periodici (italiani ed esteri) e, soprattutto, delle collezioni di dischi LP, come indispensabile documentazione sonora e storica.<sup>2</sup> Per la Biblioteca fu una sorta di *alborada* che, dopo la Direzione Macarini, sarà purtroppo inibita, nonostante le numerose istanze dell'utenza (i docenti) presso gli organi Direttivi e Amministrativi dell'istituto. La storica Biblioteca musicale del Conservatorio Rossini, nonostante sia il maggiore strumento didattico e culturale unico e primario nell'ambito addirittura della Regione Marche, vegeta da troppo tempo in

---

condo la statistica ISTAT, il massimo storico di 1250 unità nelle iscrizioni scolastiche (esclusa la Sezione distaccata a Fermo) e si apre il corso sperimentale di Storia della musica (3 anni) e il corso sperimentale di Teoria della musica (8 anni); 1988-89: ancora si replica, tale quale, il massimo storico delle iscrizioni, mentre il corso di Direzione d'orchestra diviene corso ordinario (3 anni); 1992-93: Musica elettronica e Didattica della musica divengono corso ordinario, entrambi di 4 anni (cessa l'attestato e inizia il Diploma); 1994-95: per la prima volta nella storia dei Conservatori italiani l'Assemblea dei Docenti è chiamata a eleggere il Direttore e: a Pesaro, viene nominato Mario Perrucci (nov. 1994-nov.1997) e, nel contempo, per pure ragioni finanziarie statali, il corso sperimentale (triennale) di Storia della musica viene compressato in corso biennale (D.M. del 12 lug. 1994, poi riconfermato con D.M. del 27 lug. 1995 e 15 nov. 1996); 1997-98: la Sezione del Conservatorio distaccata a Fermo si trasforma in Conservatorio G.B. Pergolesi autonomo, mentre Marco Giannotti è votato a nuovo Direttore del Rossini di Pesaro (nov. 1997-in corso) e mentre Storia della musica sperimentale ritorna a essere corso triennale, a seguito di replicate petizioni dei docenti italiani coinvolti; 1999-2000: i Conservatori di Musica italiani sono elevati (nominalmente) a Istituti Superiori di Studi Musicali (legge 508, del 21 dic. 1999).

<sup>2</sup> L'acquisto di nuovi LP ammontò probabilmente a circa mille unità: nel 1985 la collezione contava circa 1650 unità discografiche (non i titoli, ma le loro unità di dischi interni; cfr. il registro d'ingresso). Il successivo aggiornamento avviene solo un quarto di secolo dopo, nel 1999-2000, sotto la direzione di Marco Giannotti, con l'acquisto sistematico di circa 400 CD audio, in contemporanea con la dotazione, nel 2000, di 8 postazioni di ascolto della musica in cuffia, nell'aula 23 (purtroppo ancora oggi pressoché disertata), assieme a un (preesistente) videoregistratore TV, che ancora resta l'unico presente nel Conservatorio Rossini. Nel 2001 la collezione discografica, didattica, documentale, conta 1105 unità di LP storici (quasi tutti in vinile) e 564 CD audio. Manca invece qualsiasi tipo di registrazione in video.

un grave e assurdo stato di semi-abbandono legislativo, finanziario, politico, culturale, strutturale (per totale mancanza di assegnazione del personale di servizio in ruolo, per efficienza e organizzazione nei vari settori bibliografici, per competenze progettuali specifiche, per acquisti e aggiornamenti, per l'allineamento con gli istituti bibliotecari italiani analoghi, ecc.).

Non conosciamo se, ufficialmente e analogamente, altri Conservatori di Musica abbiano messo a disposizione dei compositori le apparecchiature della propria classe di Musica elettronica: ipotizziamo che no. Pertanto assumiamo il *Regolamento* pesarese come documento significativo del suo tempo (la stagione degli anni Settanta) e come testo descrittivo delle funzioni oggettive e reali del Laboratorio (non auspicate inutilmente, né utopistiche), nonché delle sue modalità organizzative verso l'utenza, oltre che come iniziale tentativo istituzionale, non pleonastico, per un diverso orientamento politico-musicale nella strategia didattica del Conservatorio Rossini e per una possibile fisionomia specialistica polivalente o differenziata, del medesimo Istituto. «Ci sembra – scriveva Macarini Carmignani – in tal modo di recare un contributo, modesto ma concreto, alla formazione di un modo nuovo di considerare i Conservatori, non più dunque solo istituti di addestramento alla professione musicale, ma anche Centri di ricerca, cosa del resto che non può non comportare la pretesa, da tanti avanzata, di raggiungere il livello universitario».<sup>3</sup>

Qual'è la consistenza dell'attuale patrimonio museale elettronico del Laboratorio? La risposta sta nel primo inventario delle apparecchiature, le *Informazioni tecniche* inscindibilmente annesse al medesimo *Regolamento* (cfr. in coda all'*Appendice B*). L'inventario non porta alcuna firma, facendo parte di un documento ufficiale, quale descrizione tecnica e patrimoniale del Laboratorio stesso. Evidentemente il redattore, omesso, non poté essere che Walter Branchi: la nostra *Appendice* oggi ne esplicita definitivamente la paternità. La data posta in calce è *Pesaro*, Novembre 1974. La stessa aiuta a datare anche il *Regolamento*, cui fa da corredo. Si tratta di un inventario strettamente tecnico e minuziosamente descrittivo. È la radiografia sistematica di tutto l'apparato strumentale del Laboratorio, all'autunno 1974. Tramite essa ci si rende conto, ancora oggi e specialmente oggi, della qualità professionale dell'intero progetto-Laboratorio. Il curatore Branchi vi indicizza la tipologia e le marche di fabbrica, le funzioni elettroniche e la quantità degli apparecchi in dotazione e a disposizione degli allievi interni, ancor prima che degli utenti esterni al Conservatorio. Davvero ci si rende conto che, come ha puntualmente sottolineato Giordani durante il precedente dibattito, il passo compiuto nei primissimi anni Settanta (1971-1974) dalla Direzione e dall'Amministrazione del Conservatorio di Pesaro per qualificare il proprio Laboratorio didattico, fu molto maggiore che non quello fatto negli anni Ottanta,

<sup>3</sup> Gherardo MACARINI CARMIGNANI, *Introduzione*, «TecnoMusica» (Pesaro), I, 1, mag. 1977, p. I.

quando è stato fatto il primo, e più importante, aggiornamento tecnologico, cioè l'imprescindibile balzo informatico verificatosi col computer. Ciò è verissimo. E lo dimostra, da una parte, la scheda di Branchi e, dall'altra, quella curata da Giordani, oggi (*Appendice C*).

Nella prima fase costitutiva del Laboratorio, la descrizione tecnica in oggetto aveva la funzione di informare, specialmente gli utenti esterni al Conservatorio, circa le proprietà degli strumenti, predisponendone le aspettative e, nel complesso, permettendo di pronosticare l'itinerario possibile al proprio imminente lavoro. È un semplice prontuario di informazioni tecniche rivolto al compositore, visto che, oltretutto, avrebbe comunque avuto bisogno continuamente di un tecnico assistente (cfr. *Regolamento*, art. 3, 5, 6, 10). Ne consegue che, oggi, l'individuazione tipologica degli strumenti operativi – loro funzioni, potenzialità, limiti, velocità, manualità, automatismi, sincronismi, artigianalità, livello di affidabilità, superatezza, ecc. – è una via, fra altre, per un'ermeneutica delle 'produzioni' elettroniche maturate proprio in questo Laboratorio. Pensiamo, ad esempio, a *Molteplice* (1977) di Armando Gentilucci (1939-1989), *Conferenza C7* (1974-75 ca.) di Giuliano Zosi e, fra altri ancora, ai lavori che gli allievi hanno realizzato durante il corso di Musica elettronica: *Twins* (1972) di Guido Baggiani, *Incontro* (1972) di Giorgio Nottoli, *É-Tape* (1976-77) di Eugenio Giordani, inoltre *ArcaNAambo* (1977-78) e *Ritratto di A* (1977-78), rispettivamente di Fernando Mencherini (Cagli) e di Rodolfo Bramucci (Fano), questi ultimi già scomparsi entrambi, molto prematuramente.<sup>4</sup> Dunque la schedatura è una finestra sulla conoscenza strutturale delle stesse produzioni del Laboratorio. Essa aiuta a individuare più esattamente le oggettive condizioni 'formanti' e i condizionamenti tecnici, estetici, linguistici, formali indotti e affrontati dalla creatività durante la produzione di un'opera elettronica di chicchessia. È questa, si potrebbe e si deve dire, la 'prassi' esecutiva e formante nel decennio degli anni Settanta, e oltre. E comunque appena a ridosso di preponderanti esperienze storicamente determinanti e debitorie, specialmente allora, a una concezione perfino 'mitologica' delle tecniche.

Data la velocità nell'evoluzione tecnologica cui sono stati soggetti i sistemi operativi elettronici e informatici, fra gli anni Settanta e gli anni Novanta, è andato in atto una colossale evoluzione 'storicizzante': tutti i sistemi operativi iniziali sono divenuti ben presto apparecchiature da museo. E museo lo è (anche), il Laboratorio di Pesaro. Pertanto l'originaria descrizione di Branchi oggi ha funzione anche di censimento di quelle medesime apparecchiature: un vero patrimonio museale, storico e didattico, tuttora funzionante e ottimamente conservato, seppure a volte in pre-

---

<sup>4</sup> F. Mencherini (Fermignano, 1949-Cagli, 1997); R. Bramucci (Fano, 1959-Fano, 1992) diplomando; cfr. anche gli elenchi dei Saggi e dei diplomati (rispettivamente alle note 24 e 58). Di Mencherini è stato inciso, su disco in vinile, *Grazy jay blue*, per clarinetto (Edipan, Roma, LM 007: disco allegato al periodico mensile «La Musica», I, 7, lug., 1985); altre opere sono incise da BMG Ariola e da Contempo Records.

carie condizioni, per il molto lavoro ininterrottamente sostenuto. Si tratta, ormai, di un materiale museografico del tipo che nel 1986 la Biennale Musica di Venezia, espose a Palazzo Sagredo (25 ott.-23 nov.), fra molto altro, nella vasta e rara mostra *Nuova Atlantide. Il continente della Musica elettronica*, dai primordi del 1900 allo stesso 1986.<sup>5</sup> Negli ateliers d'ascolto erano considerati, fra numerosi altri, anche lavori di compositori di ascendenza pesarese, cioè di Branchi (*Intero*, 1980; *Dall'angolo di una nuvola*, 1981; *Le ali di Angelico*, 1984), Baggiani-Nòttoli (*Senza voci II*, 1979) e Mòllia (*A state or silence*, 1983-84). Tramite l'omonimo catalogo veneziano, un ringraziamento è rivolto al Conservatorio di Pesaro, che figura genericamente fra i molti «prestatori» di strumenti e di «materiale documentario»: però detto ringraziamento si riferisce piuttosto solo ai suddetti musicisti di Scuola elettronica pesarese, dato che al Conservatorio non fu richiesto alcun prestito di apparecchiature.<sup>6</sup>

La successiva scheda (*Appendice C*), redatta appositamente da Eugenio Giordani completa l'inventario dei sistemi operativi del Laboratorio, registrando le nuove acquisizioni relative all'attuale periodo digitale, cioè a partire dal 1982 in poi. Rimarchevole è la serie di istruzioni software messa a punto durante l'attività didattica, specialmente in questi ultimi anni (1996-2001). Con questo software sono concesse a un computer musicale ulteriori istruzioni sul che fare musicalmente (cfr. la sezione conclusiva di *Appendice C*).

Inoltre, come già per il *Regolamento*, la pubblicazione di questi due inventari, diversi e complementari (Branchi 1974, Giordani 2001), è di utile supporto anche al dibattito della Tavola rotonda, dato che gli interlocutori hanno alluso più volte al tipo di patrimonio tecnologico, con ri-

<sup>5</sup> Il catalogo *Nuova Atlantide* (Venezia, 1986), presentato da Carlo Fontana (direttore della Biennale Musica), contiene i seguenti testi, ciascuno con ricco apparato bibliografico: Hugh DAVIES, *Storia ed evoluzione degli strumenti musicali elettronici* (pp. 17-59); Nicola BERNARDINI, *Live electronics* (pp. 61-77); Roberto VALENTINO, *Le altre elettroniche* (pp. 79-101); Jean-Claude RISSET, *Arte e scienza: musica elettroacustica numerica* (pp. 103-120); Curtis ROADS, *Ricerche sulla musica e l'intelligenza artificiale* (pp. 121-147); Roberto DOATI-ALVISE VIDOLIN, *Nuova Atlantide: Guida sonora* (pp. 149-153), *Premesse storiche e primi strumenti musicali elettronici* (pp. 155-159), *Fisica e psicofisica della musica* (pp. 161-165), *Musica elettronica* (pp. 167-179), *Automazione e sintetizzatori* (pp. 181-188), *Le altre elettroniche* (a cura di R. Valentino, pp. 191-195), *Live electronics* (pp. 197-199), *Musica informatica* (pp. 201-209), *Auditorium* (pp. 211-215), *Cronologia* (pp. 217-221), *Riferimenti bibliografici* (pp. 221-223), *Riferimenti discografici* (pp. 223-228). Catalogo di mostra (Venezia, 25 ott.-23 nov. 1986) con documentazione fotografica e descrizione di molti Laboratori europei e extraeuropei. Al vol. sono annesse due cassette, realizzate dalla RAI di Torino e prodotte da Fonit Cetra, con musiche di (1a cassetta): P. Schaeffer, K. Stockhausen, B. Maderna, L. Berio, J. Cage, A. Dobrowolski, G. Russell, G. Dead, Musica Elettronica Viva, F. Bayle; e musiche di (2a cassetta): J. Chowning, Y. Höller, J.-C. Risset, M. Stroppa, L. Nono, L. Anderson, J. Cage.

<sup>6</sup> Cfr. *Nuova Atlantide*, op. cit., pp. [8], 213; riferimenti per i compositori di frequentazione pesarese o pertinenti la Tavola rotonda: Baggiani (pp. 207, 226), Branchi (pp. 68, 221, 226), Giordani (p. 227), Mòllia (p. 227), Nòttoli (pp. 209, 226, 227), Studio R7 (p. 68, con foto).

ferimenti logici, cronologici, metodologici, teorici, storici, patrimoniali e amministrativi. E non ultimo viene l'interesse lessicografico. Il vocabolario tecnico della seconda parte dell'*Appendice (B)* è infatti vincolato all'epoca di produzione dei vari sistemi elettronici ivi descritti. D'altra parte la tipologia catalografica attuata da Branchi – negli aspetti formali, contenutistici e procedurali – circa le varie componenti liutistiche, può divenire essa stessa *a posteriori*, per noi del XXI secolo, una sorta di regente principale sulla fase pionieristica di un'epoca, ben oltre l'aspetto museale del Laboratorio elettronico del Conservatorio di Musica Rossini.

Quanto all'*Appendice (D)*, essa è già corredata di un puntuale commento da parte del suo autore, Graziano Ballerini: il suo censimento dei docenti (2001-2002) di Musica elettronica (in ruolo, supplenti) e l'individuazione esatta (e verificata) del primo anno di fondazione della cattedra, sull'intero territorio nazionale, sono stati – nel consueto paesaggio statale italiano – molto rocamboleschi e avventurosi: molto più di quanto la steura finale non lasci trasparire. Gliene siamo grati (*D. Tampieri*).

## APPENDICE (A)

### CATALOGHI DELLE OPERE E DEGLI SCRITTI DI GUIDO BAGGIANI, WALTER BRANCHI EUGENIO GIORDANI

DOMENICO TAMPIERI

Faenza

#### Legenda

accum. magn.	accumulazione magnetica	magn.	magnetico
anal.	analogico	mar.	marimba
arc.	archi	micr.	microfono
arpa ampl.	arpa amplificata	Ms	mezzosoprano
B	Basso	ob.	oboe
Bar.	Baritono	orch. cam.	orchestra da camera
chit.	chitarra	org.	organo
cb.	contrabbasso	ott. ft.	ottetto fiati
cl.	clarinetto	perc.	percussione
cl. b.	clarinetto basso	pf.	pianoforte
cl. contr.	clarinetto contralto	piat. sosp.	piatti sospesi
cl. pic.	clarinetto piccolo	quart.	quartetto d'archi
collab.	collaborazione	quint. ft.	quintetto fiati
Contr.	Contralto	real.	realizzato
cop.	coppia	reg.ri	registratori
cor.	corno	Ring Mod.	Modulatore ad anello
cl. b.to	corno di bassetto	S.	soprano
cor. ingl.	corno inglese	sax. tn.	sassofono tenore
C.S.C.	Centro di Sonologia Computazionale (Padova)	T	tenore
digit.	digitale	tam.	tam tam
disp. elettroac.	dispositivo elettroacustico	tr.	tromba
elettroac.	elettroacustico	trb.	trombone
esec.	esecutore	trio arc.	trio d'archi
fem.	femminile	v.	voce/i
fg.	fagotto	vibr.	vibrafono
fl.	flauto	vl.	violino
gong cin.	gong cinese	vla	viola
		vcl.	violoncello

#### Note in testata:

- A) Testo letterario tratto dai seguenti autori: (1) L. de Góngora; (2) V. Magrelli; (3) M. Marschall; (4) A. Rostagno; (5) *Ecclesiaste* (Bibbia).
- B) Edizione: (1) Edipan, V.le Mazzini, 6, Roma; (2) Salabert, Rue Chauchat 22, Paris 9e; (3) Semar, Via Arco di Parma, 18, Roma.
- C) Committente: (1) Commende del Governo Francese; (2) Commissione del GMEB (Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, Francia).

BAGGIANI, Guido  
(Napoli, 1932)

REPERTORIO CAMERISTICO VOCALE E STRUMENTALE							
Titolo e anno di composizione	Organico	Durata	1a Esecuzione	Note			
				A	B	C	
<i>Mimesi</i>	1967	vl., vla, vcl., fl., cl., fg.	10'	Roma, 1967	-	B1	-
<i>Metafora</i>	1968	11 archi solisti: 5 vl., 3 vle, 2 vcl., 1 cb.	15'	Venezia, 1969	-	B1	-
<i>ÜBU-ng</i>	1970	S., pf., vibr., chit., 6 gong cin.	10'	Roma, 1970	-	-	-
<i>Double</i>	1977	doppio quint. ft., 2 cor., 2 cb.	12'	Parigi, 1979	-	B2	C1
<i>Quattro Studi</i>	1981	2 pf.	11'	Perugia, 1983	-	B1	-
<i>Profili</i>	1983	8 clarinetti: cl. pic. (Mib), 4 cl. (Sib), cl. contr. (Mib), cor. b.to (Fa), cl. b. (Sib).	9'	Perugia, 1985	-	B1	-
<i>Profili Due</i>	1986	8 legni: 2 fl., ob., 2 cl. (Sib), cor. b.to, 2 fg.	9'	Perugia, 1987	-	B1	-
<i>Danza</i>	1986	quart., cl. (sib), vl., vcl., pf.	10'	Santander, 1986	-	B2	-
<i>Specchi (5° Studio)</i>	1987	2 pf.	7'	Perugia, 1987	-	B1	-
<i>Monologo a Due</i>	1990	2 esec.: vibr., mar., gong cin., ice bells	12'	Roma, 1990	-	B3	-
<i>Canzoni da Gòngora</i>	1990	S., trio arc., fl., cl., pf.	15'	Praga, 1992	A1	B1	-
<i>Duo concertante</i>	1991	2 vcl.	10'	Roma, 1991	-	B1	-
<i>Figure di sabbia</i>	1991	chit.	-	Parigi, 1992	-	B1	-
<i>De loin et de près</i>	1992	org.	-	Dresda, 1992	-	B1	-
<i>Vecchia consonanza</i>	1994	vl., vcl., pf.	4'	Roma, 1994	-	B1	-
<i>Parlare di Roma</i>	1995	Ms., fl., cl., vl., vcl.	10'	Roma, 1995	A3	B1	-
<i>Labirinti</i>	1997	15 esec.: fl., ob., cl., fg., 2 cor., tr., trb., 2 perc., quint. arc.	25'	-	-	-	-
<i>Sentieri interrotti</i>	1997	3 arpe amplificate	11'	Roma, 1997	-	-	-
<i>La Ronda</i>	1998	fl., cl.	10'	Roma, 1999	-	-	-
<i>Anelli del tempo</i>	1998	vl., vcl., pf.	12'	-	-	-	-
<i>...Altri anelli</i>	1998	cl., vcl., pf.	-	Belgrado, 2001	-	-	-
<i>...Ancòra</i>	2000	quart. d'arc.	10'	-	-	-	-
<i>I tempi dell'onda</i>	2001	15 arc.: 5 vl. (I), 4 vl. (II), 3 vle, 2 vcl., cb.	11'	-	-	-	-

(seguito)

STRUMENTI E DISPOSITIVO ELETTRONICO								
<i>Twins</i>	1971	pf. (2 esec.), nastro magn., Ring Mod., 2 assistenti	18'	Roma, 1972	-	B3	-	
<i>Memoria</i>	1972	orch. cam. (19 esec.), 2 reg.ri (4 piste), 4 micr.	13'-16'	Royan, 1974	-	B2	-	
<i>Accordo Presunto</i>	1973	2 gruppi strumentali: (1 pf., 1 tam., 1 cop. di piat. sos.), (2 pf., 2 tam., 2 cop. piat. sos.), Ring. Mod., accum. Magn.	15'	Pesaro, 1973	-	B1	-	
<i>Anabasi</i>	1984-85	4 v. fem., 2 fl., cl. (Sib), cl. b., vibr., Ring Mod.	31'	Roma, 1985	A4	B1	-	
<i>Kahàl</i>	1999	2 pf., 2 trb., nastro	15'	Roma, 2000	A5	-	-	
SU NASTRO MAGNETICO								
<i>Senza voci Uno</i>	1978	Elettroac. anal./digit., nastro magn. (4 piste); collab.: G. Nöttoli e V. Asta; real.: Conservatorio di Pesaro	13'	Arhus, 1978	-	-	-	
<i>Senza voci Due</i>	1980	Elettroac. digit., nastro magn. (4 piste); collab.: G. Nöttoli; real.: C.S.C. di Padova	7'	Verona, 1980	-	-	-	
<i>Senza voci Tre</i>	1985	Elettroac. digit., nastro magn. (2 piste); real.: C.S.C. di Padova; assistente: S. Sapir	14'	Roma, 1985	-	-	-	
<i>A più voci nell'ombra</i>	1990	Elettroac. digit., nastro magn. (4 piste); real.: Bourges (F)	16'	Bourges, 1990	-	-	-	C2
ORCHESTRA								
<i>Contr-Azione</i>	1975	2 Orchestre: fl., 2 ob., 2 cl. (Sib), 2 fg., 2 tr. (Do), 2 cor. (Fa), 2 trb., tam., 8 vl., 4 vle, 2 vcl., 2 cb. ( <i>Orch. I</i> ); 2 fl., ob., cor. ingl., cl., cl. b. (Sib), fg., 2 trb., tam., 8 vl., 4 vle, 2 vcl., 2 cb. ( <i>Orch. II</i> )	20'-22'	Metz, 1977	-	B1	C1	
<i>Góngora</i>	1989	Orch., canto e pf.: S., pf., 2 fl. (il II anche fl. in Sol), 2 ob. (il II anche cor. ingl.), 2 cl. (Sib), 2 fg., 2 cor., 2 tr., 2 trb., 12 vl. (I), 8 vl. (II), 6 vle, 4 vcl., 4 cb.	24'	Roma, 1990	A1	B1	-	



(seguito)

<i>E con il suono per un istante l'eco fa ritorno</i> 1993	2 fl., 2 ob., 2 cl. (Sib), 1 fg., 2 cor., 2 perc. (vibr., tam.), vl. (I A-B), vl. (II C-D), vle (A-B), vcl. (A-B), cb.	20'	Roma, 1993	-	B1	-
<b>CORO</b>						
<i>Perso per perso</i> 1995	Madrigale dram. a 6 v.: S, Ms, Contr., T, Bar., B	40'	Roma, 1995	A2	B1	-

### Discografia

*Senza voci II* (1979), collab. di G. Nöttoli e A. Vidolin, disco LP Edi-Pan PRC S 20-15, Roma, 1984 – *Senza voci III* (1985), collab. di S. Sapir, disco LP Edi-Pan PRC S 20-18, Roma, 1987.

### Scritti in volume

*Dalla mia prima apparizione in un concerto [...]*, in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mòllia, Cosenza, Edizioni Lerici, 1979, pp. 36-42 – *Scrittura e traduzione. Questioni di vocabolario*, in *Multiplicità di poetiche e di linguaggi nella musica d'oggi*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1986 – *Tra opera e non opera. Il Teatro musicale dell'ultimo mezzo secolo*, in *Lo sperimentalismo nella storia del Teatro musicale occidentale*, Pisa, Università degli Studi di Pisa (di prossima pubblicazione: Atti del Convegno del gennaio 2001).

### Scritti su periodici

*Il concerto solistico nel dopoguerra italiano*, «Terzo programma» (Torino), III, 4, 1963 – *Ricorsi medievalistici del Novecento* (in collab. con Boris Porena), «Terzo programma» (Torino), IV, 2, 1964 – *Il Laboratorio Sperimentale per la Musica Elettronica in Pesaro*, «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), IX, 2, apr.-giu., 1975, pp. 257-266; rist. parziale, con alcune varianti e senza *Informazioni tecniche*, in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mòllia, Cosenza, Edizioni Lerici, 1979 – *Le miroir et son double*, «Silences» (Paris), I, 1985, pp. 151-156 – *Considerazioni a proposito della ... "Messa da Requiem" di Verdi*, «La Musica» (Roma), II, 12, giu., 1986, pp. 8-17 – *L'immagine sonora tra opera e non opera*, «Suono Sud dossier», supplem. a «Suono Sud» (Roma), [II], 2, 1989, pp. 46-52 – *Ai confini di un senso probabile*, «In Forma di parole» (Bologna), XVI (Serie 4a), 1, 1996, pp. 149-156 – *Informazione sperata: necessità e limiti dell'incertezza*, «NC news. Bollettino di Nuova Consonanza» (Roma), II, 1, mar., 1999, pp. 7-8 – *Circostanze e motivazioni nei primi Laboratori Elettronici in Italia: il Conservatorio Rossini di Pesaro*, «Quaderni musicali marchigiani» (Ancona), VII, 7-8, 2000-01, pp. 7-80 (tavola rotonda con G. Baggiani, W. Branchi, E. Giordani, D. Tampieri; con catalogo delle opere e degli scritti di Baggiani, Branchi e Giordani, a cura di D. Tampieri).

### Scritti in Programma di Sala

...«*Accordo presunto*». È nato per far parte di un'opera più vasta [...], in *Programma dei Saggi Finali*, Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 1973, pp. [7-8] – *L'Associazione Musica Verticale*, in *Rossini Opera Festival. Musica elettroacustica*, Pesaro, Comune di Pesaro, 1980, p. 5 – *Opera aperta*, in *Corsi internazionali di interpretazione musicale. Concerto dell'Orchestra Sinfonica della RAI*, Perugia, Conservatorio di Musica F. Morlacchi, 1982, p. [4] – «*Metafora*», per *11 Archi solisti*, in *Festival di Nuova Musica Italiana*, Roma, Coop. «La Musica»-Edipan, 1992.

BRANCHI, Walter  
(Roma, 1941)

Titolo	Anno	Organico
<i>Quartetto</i>	1963	–
<i>Musica per flauti</i>	1965	qualsiasi numero e combinazione di fl.
<i>Per Sei esecutori</i>	1968	fl, ob., cor., vl., cb., perc.
<i>Enueg</i>	1968	sax. tn., perc.
<i>Thin</i>	1969	1 cop. piat. sosp., tam tam: amplificati
<i>In</i>	1969	sax tn., cb., perc.
<i>Choice</i>	1969	2 cor., trb.
<i>A rilievo</i>	1974	quartetto, percussioni
<i>Square</i>	1969–74	16 strumenti
<i>Synergy</i>	1974	cor., 2 mimi, 6 luci
<i>Samples</i>	1975	4 gruppi strumentali
<i>Una misura del silenzio</i>	1975	serie di tubi sonori
<i>EcLIPSe</i>	–	7 v.; (componimento intercodice)
<i>Intero</i>	1978 ... in corso	suoni di sintesi (e voce) su nastro magn. NB: vasto ciclo in corso, a sezioni combinabili in modi diversi. 1a Esec: Venezia 1986, ecc.
<i>Dall'angolo di una nuvola</i>	1981	suoni di sintesi su nastro. magn.
<i>Le ali di Angelico</i>	1984	suoni di sintesi su nastro magn.

#### Post scriptum

*Durante la stesura del catalogo di Branchi riceviamo questa esplicita testimonianza di metodo del musicista:*

«Sono impegnato dal 1978 ad un'unica grande composizione, formata da diverse parti isolabili, ma non isolate: *Intero*. Penso ad un *intero* che, per essere realizzato – e certamente non completato – occuperà tutta la mia vita. Un canto infinito, dove ogni parte, contenuta nell'intero e che questo contiene, ha vita sia singolarmente, sia in successione, o contemporaneamente alle altre. Penso ad un contributo, ad una musica delle musiche, dove ogni intero è parte di un intero sempre più grande. Non voglio essere spento. La domanda che, con piccole variazioni, ricorre è: “Dov'è possibile ascoltare la tua musica?”; oppure: “Com'è possibile avere delle tue musiche?”; o ancora: “Dove posso comprare dei tuoi dischi?”. La risposta è sempre la stessa: “Non voglio essere spento”. “È ora di uscire”, “Ti vogliono al telefono”, “Il pranzo è in tavola”: sono questi i richiami e gli annunci che spengono. E io non voglio che un mio brano venga spento (interrotto) per questi o altri motivi simili. Nella piena libertà di ognuno, occorre ricordare che le cose del mondo vanno rispettate, perché esse non sono oggetti al nostro servizio, ma processi che implicano interazioni con noi stessi. Sono creazioni, emozioni, e sono preziose. La loro preziosità deve essere compresa e salvaguardata. L'alternativa è consumismo, diffusione di massa, mercificazione: le cose sono state trasformate in oggetti-che-si-possono-comprare, possedere e, una volta nostri, farne quello che si vuole, anche

interrromperli in qualsiasi momento. Non accetto questa idea consumistica. Quindi ho deciso di non avere dischi con mie musiche, di non commerciare musica, perché essa, come tutte le cose belle e importanti della vita, non può essere né comprata, né venduta. “Ma, scusa, senza dischi in che modo la si può ascoltare? Avrai pure un sistema per far partecipare alle tue musiche”. Partecipare? So soltanto che trovarsi in un luogo di bellezza – diciamo in un giardino, o circondato dalle stelle del deserto di Wadi Rumm, in Giordania, o nel vento del Tempio di Poseidone, a Capo Sounion, in Grecia – e ascoltare una mia musica è partecipazione straordinaria. È partecipazione ad una sacralità che è impossibile “spegnere”».

W. Branchi – Orvieto, maggio 2001

#### Scritti in volume

*Tecnologia della musica elettronica*, Prefazione di Domenico Guaccero, Cosenza, Edizioni Lerici, 1977 – *La comunicazione musicale: pensiero e mezzo elettronico*, prima ediz. in *Workshop* [sulla computer music], Toronto, UNESCO, 1979; trad. it. in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mòllia, Cosenza, Edizioni Lerici, 1979, pp. 68–80; trad. franc.: *La communication musicale: pensée et moyen électronique*, in *UNESCO report*, Toronto, UNESCO, s.a. – *Composing within sound*, in *ICMC/82 Proceedings*, San Francisco, Computer Music Association, 1982; trad. it. (*Comporre nel suono. Un'introduzione*), in *Numero e suono*, Catalogo a cura di Barbara Barbini, Venezia, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, 1982, pp. 135-136 – *Verso l'uno*, Venezia, Le Parole Gelate Edizioni, 1986; trad. ingl. in *Companion to contemporary musical thought*, London, Routledge, 1987 – *I numeri della musica. Elementi di calcolo degli intervalli e sistemi d'intonazione*, Introduzione di Michela Mòllia, Roma, Edipan, 1988 – *Il giardino della musica*, in *Fra ordine e caos*, a cura di Marcello F. Turno, Elena Liotta e Franco Orsucci, Bologna, Cosmopoli Editore, 1996 – Inoltre, tre scritti (*Non voglio essere spento*, *La non-perdita*, *Rimanere senza parole*) in corso di stampa: Roma, De Luca. (2001).

#### Scritti su periodici

*Laboratorio Sperimentale* [...]. *Informazioni tecniche*, in appendice a Guido BAGGIANI, *Il Laboratorio Sperimentale per la Musica elettronica di Pesaro*, «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), IX, 2, apr.-giu., 1975, pp. 259-266; poi rist. in «Quaderni musicali marchigiani» (Ancona), VII, 7-8, 2000-01, pp. 62-73: 65-73 – *Partendo dalla tecnica delle forme d'onda*, «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), X, 3, lug.-set., 1976 – *L'utopia del secolo*, «TecnoMusica» (Pesaro), II, 2, mag., 1978 – *Speaking sounds: A Note on eCLIPSe* (in collab. con Renato Pedio), «Perspectives of new music» (Annandale on H., N.Y), s.a., primavera-estate, 1979 – *Il corso di composizione musicale elettronica al Conservatorio Rossini di Pesaro*, «Laboratorio musica» (Roma), II, 16, set., 1980 – *Lo stato d'ansia*, «Prospettive musicali» (Pescara), I, 4, apr., 1982; poi in vol. *Informatica: Musica/società*, Milano, Unicopli Edizioni, 1983; trad. ingl. (*The state of anxiety*) in «Computer music Journal» (Cambridge, Ma.), VII, 1, primavera, 1983 – *Comporre nel suono (un'introduzione)*, «Quaderno LIMB» (Venezia), III, 3, 1983 – *Non desidero che le mie musiche vengano eseguite in Sale d'ascolto convenzionali*, «La musica» (Roma), I, 2, 1985 – *Ancora a proposito di musica elettronica e spazio*, «La musica» (Roma), I, 7, lug., 1985 – *Procedura tematica [e crescita strutturale]*, «La musica» (Roma), I, 9, nov., 1985 – *Configurare il tempo*, in «Suono Sud dossier», supplem. a «Suono Sud» (Roma), [III], 2, 1989 – *Le idee della musica elettronica*, «La Musica» (Roma), II, 11, mar., 1986 – *Circostanze e motivazioni nei primi Laboratori Elet-*

*tronici in Italia: il Conservatorio Rossini di Pesaro*, «Quaderni musicali marchigiani» (Ancona), VII, 7-8, 2000-01, pp. 7-80. (tavola rotonda con G. Baggiani, W. Branchi, E. Giordani, D. Tampieri; con catalogo delle opere e degli scritti di Baggiani, Branchi e Giordani, a cura di D. Tampieri).

GIORDANI, Eugenio  
(Pesaro, 1954)

Titolo	Nastro e live electronics	Durata	Sede della Realizzazione	Premio	Note ABC
<i>È-Tape</i> , 1977	nastro magn. (4 tracce)	14'.20''	Pesaro, Conservatorio G. Rossini	–	–
<i>Voicings</i> , 1982	nastro magn.	16'.30''	Pesaro, Conservatorio G. Rossini	Bourges (F), XI International Music Competition: Menzione d'onore	B1
<i>Ladies &amp; Gentlemen</i> , 1986	nastro magn.	7'.15''	Ancona, Iselqui	–	–
<i>Solaria</i> , 1989	suoni digit.	11'.30''	Ancona, Iselqui	New England (USA), Conc. Internazionale Newcomp: 3° Premio	–
<i>Il Sogno del diluvio</i> , 1997	live electronics (8 Quadri per Musica di scena)	–	Pesaro, Laboratorio dell'autore	–	–
<i>Glide</i> , 1999	suoni digit.	6'.00	Pesaro, Laboratorio dell'autore	–	–
<b>PIANOFORTE, NASTRO E LIVE ELECTRONICS</b>					
<i>SynKrònos</i> , 2000	pf., live electronics	12'.00	Pesaro, Laboratorio dell'autore	–	–

#### Discografia

*Voicings* (1984), disco LP Edi-Pan PRC S 20-15, Roma, 1984

#### Scritti in volume

*Computer e musica nella società futura*, in *Atti della I Conferenza Nazionale "L'educazione musicale nella scuola"*, Macerata, Ed. BimmeGraf, 1986, pp. 21-25 – *Applicazione della tecnica di distorsione lineare*, in *VII Colloquio d'Informatica musicale*, Roma, Ed. Arti Grafiche Ambrosini, 1988, pp. 82-86 – *I Tools spettrali di Kyma 4.5*, in *Atti del Convegno di "Terra Fertile" 1998*, L'Aquila, Istituto Gramma, 1998, pp. 79-82 – *K. Stockhausen, "Solo", per saxofono e Kyma/Capybara 66*, in *Atti del Convegno di "Terra Fertile" 1998*, L'Aquila,

Istituto Gramma, 1998, pp. 14-17 – *La realizzazione digitale della parte live di “Twins” [di G. Baggiani] e note generali di esecuzione*, in *Atti del Convegno di “Terra Fertile”*, L’Aquila, Istituto Gramma, 2000, pp. 30-37.

#### Scritti su periodici

*Analisi funzionale e procedure di controllo nell’ambito dei sistemi analogici per la produzione di musica elettronica*, «TecnoMusica» (Pesaro), I, 1, mag., 1977, pp. 37-38 – *Elementi di misure elettroniche (Parte I [la sola edita])*, «TecnoMusica» (Pesaro), II, 2, mag., 1978, pp. 45-76 – *Concert at Centre G. Pompidou*, «Computer music Journal» (Cambridge), IX, 1985, pp. 29-30 (recensione) – *Sintesi audio digitale*, «La musica» (Roma), I, 2, feb., 1985, pp. 43-44 – *Il computer: complessità del mezzo e mezzo della complessità*, in «Suono Sud dossier», suppl. a «Suono Sud» (Roma), [III], 2, 1989, pp. 53-56 – *Il Laboratorio Elettronico per la Musica Sperimentale. Un patrimonio materiale e culturale da salvare*, «Annuario» (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini), [V], 1991, pp. 61-64 – *Circostanze e motivazioni nei primi Laboratori Elettronici in Italia: il Conservatorio Rossini di Pesaro*, «Quaderni musicali marchigiani» (Ancona), VII, 7-8, 2000-01, pp. 7-80. (tavola rotonda con G. Baggiani, W. Branchi, E. Giordani, D. Tampieri; con catalogo delle opere e degli scritti di Baggiani, Branchi e Giordani, a cura di D. Tampieri) – *Nuove apparecchiature acquisite dallo Studio [del Conservatorio] nel periodo 1982-1998*, *ibid.*, pp. 74-76 – *Il paradigma della complessità tecnologica*, «Annuario» (Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini), [VII]: di prossima pubblicazione.

#### Scritti in Programma di Sala

*Una storia, un futuro*, in *Progetto TecnoArte 2000. Workshops, incontri, concerti di Musica tecnologica*, Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 2000, p. 4.

## APPENDICE (B)

# REGOLAMENTO PER L'UTILIZZAZIONE DEL LABORATORIO SPERIMENTALE PER LA MUSICA ELETTRONICA DEL CONSERVATORIO DI MUSICA G. ROSSINI DI PESARO<sup>1</sup>

### Art. 1

#### *Scopi*<sup>2</sup>

Il "Laboratorio Sperimentale per la Musica Elettronica" del Conservatorio G. Rossini di Pesaro si prefigge i seguenti scopi:

- 1) didattico
- 2) di produzione
- 3) di ricerca

Presso la Biblioteca del Conservatorio è stato costituito un "Centro di Documentazione sulla Musica Elettronica".

### Art. 2

#### *Utilizzazione*

L'utilizzazione delle apparecchiature è riservata in primo luogo agli alunni del corso di Musica elettronica e agli alunni del Conservatorio di tutte le altre materie per documentazioni e dimostrazioni sui fenomeni acustici.

Potranno usufruire delle apparecchiature gli alunni appartenenti ad altri Conservatori, Università e Scuole Secondarie.

I musicisti e ricercatori di qualsiasi nazionalità potranno utilizzare le apparecchiature del Laboratorio, secondo le norme a seguito specificate, per il lavoro di produzione o ricerca.

### Art. 3

#### *Domande di utilizzazione a scopo didattico*

Gli alunni interni sono ammessi previa domanda rivolta al Direttore con il nulla osta e le condizioni poste dal docente di Musica elettronica.

Le domande di alunni e docenti di altri Istituti dovranno essere inviate al Direttore del Conservatorio di Pesaro.

Le domande per l'utilizzazione a scopo di produzione e ricerca, dirette al Direttore del Conservatorio di Pesaro, dovranno specificare:

- a) Il tipo di lavoro o ricerca che si intende svolgere;
- b) Le sue caratteristiche tecniche;
- c) Il tempo previsto approssimativamente per lo svolgimento del lavoro;

---

<sup>1</sup> Estensore: Gherardo Macarini Carmignani, nuovo Direttore del Conservatorio Rossini (dal febbraio 1973 al settembre 1981).

<sup>2</sup> L'omissione del titolo in art. 5, 6, 7, 8, 11, è autentica al documento originale.

d) La proposta di uno o più nomi di un tecnico elettronico porposto per l'assistenza.

#### Art. 4

##### *Commissione di accettazione delle domande*

Tutte le domande (eccettuate quelle degli alunni interni) saranno prese in considerazione da una Commissione nominata dal Consiglio di Amministrazione e composta dal Direttore del Conservatorio che la presiede, dal docente del corso di Musica elettronica e da tre docenti della Scuola di Composizione.

È nominato, inoltre, un membro supplente da utilizzare nel caso che il richiedente sia uno dei componenti della Commissione.

Il docente del corso di Musica elettronica è responsabile nei riguardi del Direttore e del Consiglio di Amministrazione, nell'ambito delle rispettive competenze, del regolare andamento del Laboratorio.

#### Art. 5

La Commissione dovrà pronunciarsi sulla opportunità dell'accoglimento delle richieste basandosi sulla disponibilità del Laboratorio nel periodo richiesto, sulle caratteristiche tecniche del lavoro e sue applicazioni e con riguardo ad eventuali rapporti economici.

A tal fine i criteri da adottare dovranno tener conto della priorità dell'uso didattico del Laboratorio, dell'entità culturale, artistica o scientifica del lavoro proposto, delle garanzie tecniche ed artistiche offerte – che il richiedente potrà documentare sulla base di lavori precedentemente svolti – e nel loro fine culturale o commerciale.

La Commissione dovrà anche pronunciarsi sulla idoneità del tecnico assistente proposto dal richiedente ed eventualmente proporre altri nomi di sua fiducia.

La Commissione giudicherà anche sulla opportunità o meno di richiedere un deposito cauzionale, di cui stabilirà l'entità, a copertura di eventuali danni alle apparecchiature, salva rimanendo l'obbligatorietà della cauzione nei casi di utilizzazione a scopo commerciale.

La Commissione, sulla base di quanto sopra, stabilirà un calendario dei giorni di utilizzazione per la realizzazione dei singoli lavori, senza alcun obbligo di osservare la cronologia della presentazione delle domande.

Le decisioni della Commissione sono inappellabili.

#### Art. 6

Il Conservatorio metterà a disposizione tutte le apparecchiature esistenti, esclusa l'assistenza tecnica e i nastri magnetici, che saranno a carico degli utenti.

L'assistenza tecnica è obbligatoria e il nome del tecnico proposto dovrà essere di fiducia della Commissione.

Solo in casi eccezionali, dovuti alla competenza notoria in campo tecnico specifico del richiedente, si potrà derogare dalla precedente disposizione.

#### Art. 7

Nel caso i richiedenti vogliono usare proprie apparecchiature ad integrazione di quelle esistenti nel Laboratorio, si dovrà specificare tale circostanza nella domanda, giustificandone la necessità tecnica e artistica e descrivendone tutte le ca-

ratteristiche tecniche onde sia giustificata la compatibilità con le apparecchiature del Laboratorio.

È assolutamente vietato, senza l'autorizzazione della Commissione, introdurre od usare apparecchiature estranee a quelle esistenti nel Laboratorio.

#### Art. 8

Nei casi di utilizzazione del Laboratorio per i lavori non Commerciali, il nastro del lavoro finito (Master), resterà di proprietà del Conservatorio e custodito nella Sezione di Documentazione sulla Musica Elettronica della Biblioteca, dopo essere stato sottoposto ad un controllo di qualità tecnica da parte del docente del corso di Musica elettronica. Ne verrà fornita una copia all'Autore, eseguita su materiale di registrazione da lui fornito.

Nel caso di cessione da parte del compositore di un lavoro prodotto nel Laboratorio ad un editore, spetterà al Conservatorio trattarne le condizioni nei limiti della propria competenza.

I lavori degli alunni del Conservatorio rimangono di proprietà dell'Istituto, ma potrà esserne ceduta una copia da eseguire su materiale fornito dal richiedente.

#### Art. 9

##### *Esecuzioni*

Le richieste di nastri per esecuzioni pubbliche o per altri motivi dovranno essere rivolte al Direttore del Conservatorio, che incaricherà il Laboratorio di eseguire le copie sul materiale fornito dal richiedente e dietro pagamento di una somma dovuta per l'utilizzazione delle apparecchiature, stabilita a seconda dell'entità del lavoro.

Nei casi di pubblicazione, incisione discografica od esecuzione pubblica, dovrà essere sempre citato il luogo di produzione con la dizione Laboratorio Sperimentale per la Musica Elettronica del Conservatorio G. Rossini di Pesaro”.

#### Art. 10

##### *Periodo di prova*

È possibile effettuare un periodo di prova, per la conoscenza dei sistemi operanti nel Laboratorio, facendone richiesta alla Direzione, ritenendo tuttavia l'obbligatorietà dell'assistenza di un tecnico di fiducia dell'Istituto a spese del richiedente.

#### Art. 11

I lavori di carattere commerciale, o che tali siano ritenuti dalla Commissione, sono soggetti alle norme generali previste dal presente Regolamento, tuttavia la Commissione prevederà un canone giornaliero a carico dell'utente, stipulando un regolare contratto, che preveda inoltre un opportuno deposito cauzionale.

#### Art. 12

##### *Danni*

In caso di danni arrecati alle apparecchiature, agli oggetti esistenti nel Laboratorio e nelle vie di accesso ad esso, il risarcimento per le riparazioni o la sostituzione degli apparecchi o delle cose, sarà a carico dell'utente.

Per ogni contestazione è competente il Foro di Pesaro.



Art. 13

*Orari*

Salvo casi eccezionali, autorizzati dal Direttore e dal docente del corso di Musica elettronica, le ore a disposizione per la realizzazione dei lavori seguiranno l'orario di apertura e chiusura del Conservatorio. In caso contrario le eventuali spese saranno a carico dell'utente.

Sono comunque esclusi i giorni di lezione per il corso di Musica elettronica.

INFORMAZIONI TECNICHE

[Inventario delle apparecchiature al novembre 1974, a cura di W. Branchi].<sup>3</sup>

*Indice*

- A) Sistemi per la generazione e il controllo in tensione (VCG) dei segnali.
- B) Sistemi per l'elaborazione dei segnali
- C) Sistemi di controllo dei segnali
- D) Sistemi per la distribuzione e la miscelazione dei segnali
- E) Sistemi per la registrazione
- F) Sistemi di ascolto
- G) Apparecchiature ausiliarie

*Legenda*<sup>4</sup>

- [\*\*\*] Strumento tuttora efficiente
- [\*\*] Strumento non efficiente (o in precarie condizioni)
- [\*] Strumento inesistente
- [#] Strumento realizzato da G. Nòtoli (1978) al Laboratorio Elettronico del Conservatorio Rossini

A) SISTEMI PER LA GENERAZIONE E IL CONTROLLO IN TENSIONE (VCG) DEI SEGNALI

N. 4 GENERATORI DI FUNZIONI 'HEWLETT-PACKARD'

[\*\*\*] Si possono ottenere in uscita sette forme d'onda:

- Sinusoidale*
- Quadra*
- Triangolare*
- Impulso quadro positivo*
- Impulso quadro negativo*
- Rampa positiva*
- Rampa negativa*

---

<sup>3</sup> L'appendice *Informazioni tecniche*, facente parte del *Regolamento* nella stessa maniera di impaginazione che il lettore vede qui pubblicata, in origine non porta la firma dell'estensore, W. Branchi, avendo funzione di documento ufficiale. Salvo indicazione contraria, si intende che ciascun apparecchio è custodito nel Laboratorio Elettronico di Musica Sperimentale del Conservatorio Rossini (Pesaro), allestito da W. Branchi nella medesima sala ove ancora si trovano attualmente (Aula n. 25, piano terra, ala Ovest del Conservatorio).

<sup>4</sup> La *Legenda* e il precedente indice della materia, mancano nell'originale: sono redazionali nostri. Gli asterischi indicano il grado d'efficienza attuale (2001) per questo storico patrimonio museale di liuteria elettronica.

L'asimmetria negli impulsi e nelle rampe è determinata dal rapporto 15% – 85%.

CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Gamma di frequenza : da 0.0005 Hz a 5 MHz in 10 decadi;
- Risposta in frequenza : da 0.0005 Hz a 50 KHz più o meno 1%;
- Precisione di determinazione della frequenza : da 0.0005 Hz a 500 KHz più o meno 1%;

Ognuno di questi generatori dispone inoltre di un ingresso EXT.TRIGGER ed EXT.OUTPUT oltre alla possibilità di un trigger manuale e della variazione di fase in un ambito approssimativo di più o meno 90°.

N. 1 GENERATORE DI FUNZIONI 'WAVETEK'

Si possono ottenere in uscita tre forme d'onda:

- Sinusoidale*
- Quadra*
- Triangolare*

CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Gamma di frequenza : da 0.2 Hz a 2 MHz in 6 decadi;
- Risposta in frequenza : da 0.2 Hz a 200 KHz più o meno 0.1 dB;
- Precisione di determinazione della frequenza : da 1 Hz a 2 MHz più o meno 2%.

Tale generatore può essere usato sia per la produzione di segnali, sia per controllare la variazione della velocità dei registratori.

N. 2 GENERATORI DI RUMORE BIANCO (VCG) 'WAVETEK'

[\*\*\*] Si possono ottenere in uscita cinque forme d'onda:

- Rumore analogico*
- Rumore digitale* (sequenze casuali di bit)
- Sinusoidale*
- Quadra*
- Triangolare*

CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Gamma di frequenza : da 0.2 Hz a 2 MHz in 6 decadi;
- Risposta in frequenza : da 0.2 Hz a 200 KHz più o meno 0.1 dB;
- Precisione di determinazione della frequenza : da 1 Hz a 2 MHz più o meno 2%.

Le uscite di rumore o le tre forme d'onda possono essere usate sia individualmente come sorgenti di segnali, sia combinate per fornire segnali con rapporti tarati oppure per disporre di segnali con ammontare regolabile di 'jitter' casuale.

N. 1 SINTETIZZATORE DI FORME D'ONDA

[#] [\*\*\*] CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- N. 100 quanti a disposizione come limite massimo;
- Scelta a piacere del numero dei quanti entro il limite massimo;
- Tempo per campione (quanto) variabile da 1 milionesimo di secondo a 60 secondi;
- Scelta fra ciclo unico e ciclo ripetitivo;
- Start, stop, reset in qualsiasi istante del ciclo;
- Avanzamento manuale;

- Visualizzazione numerica di riferimento;
- Indicazione in vol della tensione in uscita;
- Filtro spianatore [passa-basso] con frequenza di taglio regolabile per tutte le frequenze della gamma disponibile.

Per mezzo di questo tipo di sintetizzatore di forma d'onda è possibile ottenere qualsiasi funzione che sia codificabile in maniera efficiente per mezzo del numero finito di quanti che tale apparecchio mette a disposizione a seconda del numero dei regolatori di cui è provvisto. Inoltre è in grado di fornire la funzione desiderata sia in maniera non ripetitiva che ripetitiva e, in entrambi i casi, ad una velocità variabile a piacere entro i limiti richiesti dall'uso cui è destinato. La progettazione e la realizzazione di questo apparecchio è stata svolta nell'ambito del Laboratorio sperimentale per la Musica elettronica di Pesaro, in relazione al tipo di problematica che lo caratterizza.

## B) SISTEMA PER L'ELABORAZIONE DEI SEGNALI

### N. 1 FILTRO A 1/3 DI OTTAVA 'UNIVERSAL AUDIO'

[\*\*\*] CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Equalizzazione : 27 potenziometri verticali a cursore con variazione continua;
- Guadagno per ogni 1/3 di ottava: più o meno 12 dB (24 dB);
- Risposta in frequenza : più o meno 1 dB da 20 Hz a 20 KHz;
- Rapporto segnale disturbo : nella posizione 0 dB il rumore in entrata è a meno di -90 dB;
- Frequenze di centro banda : 40, 50, 63, 80, 100, 125, 150, 200, 250, 315, 400, 500, 630, 800, 1000, 1500, 2K, 2500, 3150, 4K, 5K, 6K, 8K, 10K, 12500, 16KHz.

### N. 2 FILTRI UNIVERSALI 'UNIVERSAL AUDIO'

[\*\*\*] Ognuno svolge tutte le quattro funzioni base:

*Taglia basso*

*Taglia alto*

*Passa banda*

*Reiezione di banda*

CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

*Taglia basso:*

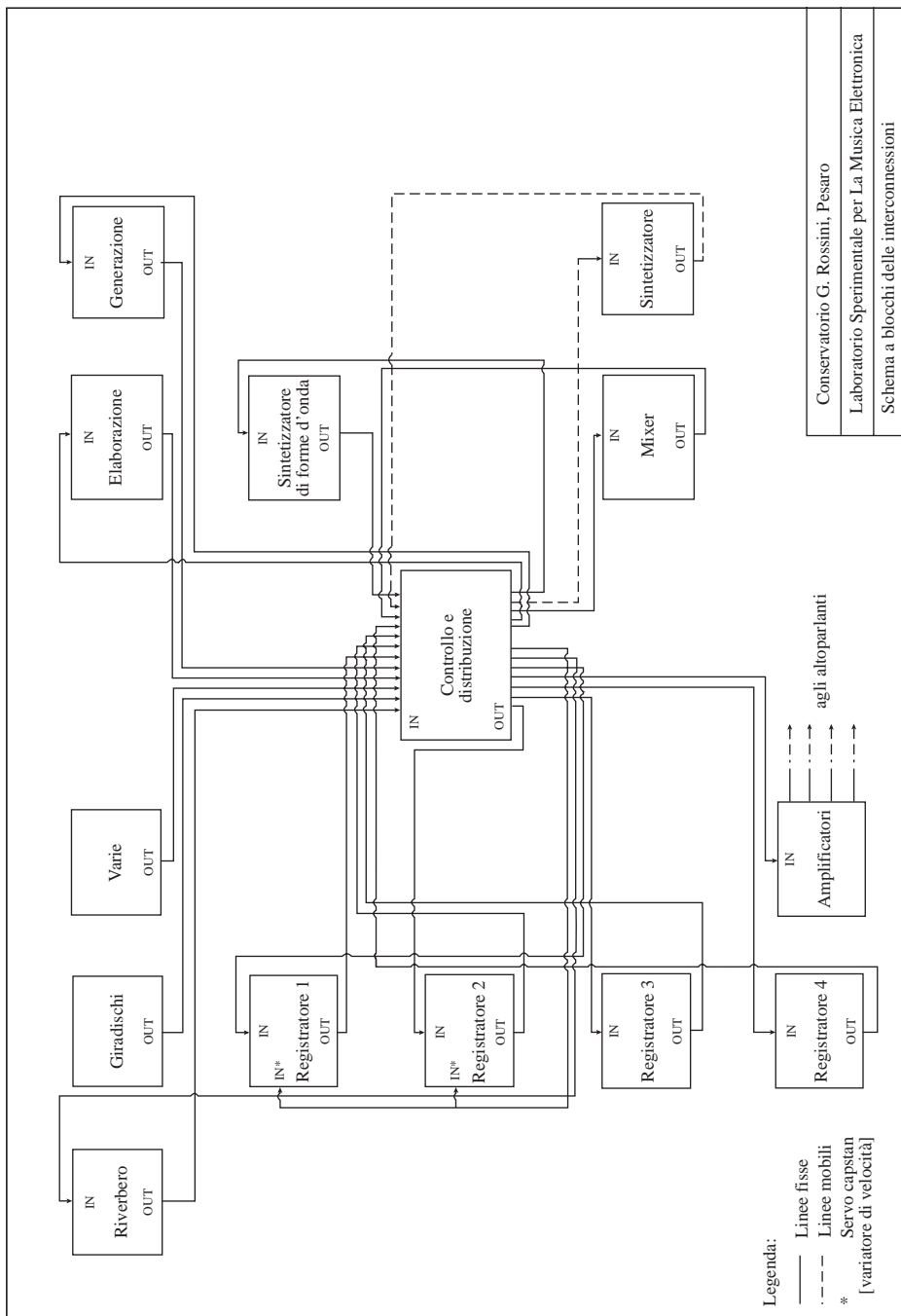
- Pendenza : 18 dB per ottava (60 dB per decade),
- Gamma di frequenza : Variazione continua da 20 Hz a 200 Hz;

*Taglia alto:*

- Pendenza : 18 dB per ottava (60 dB per decade),
- Gamma di frequenza : variazione continua da 2 KHz a 20 KHz;

*Passa banda e Reiezione di banda:*

- Esaltazione o attenuazione : 50 dB minimo,
- Gamma di frequenza : variazione continua da 20 Hz a 20 KHz,
- Larghezza di banda : selezione 5% - 10% - 50% della frequenza di centro banda,
- Risposta in frequenza : da 30 Hz a 15 KHz [entro 0.5] dB.



Conservatorio G. Rossini, Pesaro  
 Laboratorio Sperimentale per La Musica Elettronica  
 Schema a blocchi delle interconnessioni

N. 4 MODULATORI DI PRODOTTO 'ELTEC'

[\*\*\*] Ognuno svolge le seguenti funzioni:

- Modulatore di ampiezza*
- Modulatore ad anello*
- Formatore di involuppo*

CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Perdita del canale y con 0 volt su x e 20 volt p.p. su y: meno dello 0.1%;
- Perdita del canale x con 0 volt su y e 20 volt p.p. su x: meno dello 0.1%;
- Linearità: migliore dello 0.1%;
- Banda passante per x e y in corrente alternata: da 2 Hz a 20 KHz;
- Banda passante per x in corrente continua: da 0 Hz a 20 KHz;
- Per formatore di involuppo:  
tempo d'attacco e tempo di rilascio: 10 ms.

N. 2 [recte 3] REGISTRATORI 'REVOX'

[\*\*] Sono predisposti per tutte le elaborazioni possibili per mezzo dei nastri magnetici.

N. 1 CAMERA DI RIVERBERAZIONE

[\*] Riverbero naturale.

C) SISTEMI DI CONTROLLO DEI SEGNALI

N. 1 OSCILLOSCOPIO 'HEWLETT-PACKARD'

[\*\*\*] CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Sensibilità : da 0.1 mV/div a 20 V/div;
- Larghezza di banda : fino a 500 KHz in corrente continua e  
da 2 Hz a 500 KHz in corrente alterna-  
ta;
- Velocità dello sweep : da 1 usec/div a 5 sec/div
- Numero delle tracce : 2

N. 1 CONTATORE UNIVERSALE 'HEWLETT-PACKARD'

[\*\*\*] Svolge le seguenti funzioni:

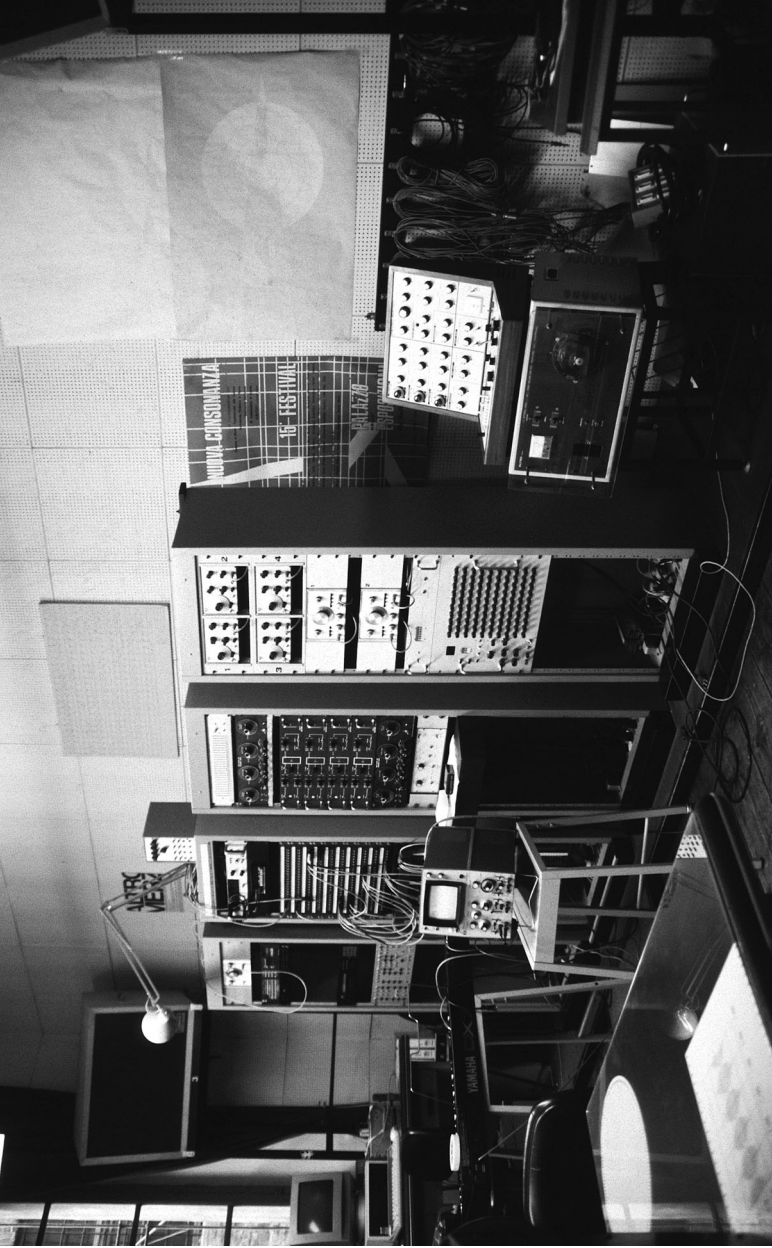
- Contatore di frequenza,*
- Contatore di intervalli di tempo,*
- Contatore di intervalli di tempo mediati,*
- Contatore di periodi,*
- Contatore di periodi mediati,*
- Contatore di rapporto.*

Tale apparecchio possiede un sistema di lettura a 7-digit, 2 canali indipendenti d'ingresso per le misurazioni degli intervalli di tempo. Ciascun canale d'ingresso possiede un attenuatore, un selettore del trigger, un controllo di livello, ingresso in corrente alternata e in corrente continua e un marker d'uscita per l'oscilloscopio.

N. 1 MULTIMETRO 'FLUKE'

[\*\*\*] Svolge le seguenti misurazioni:

- Tensione continua,*
- Tensione alternata,*



Particolare del Laboratorio Elettronico per la Musica Sperimentale del Conservatorio G. Rossini di Pesaro. (1988). Dal centro della foto a sinistra: i tre racks (1972-1975) di generazione, elaborazione e controllo del suono cui segue, da ultimo, il rack delle apparecchiature digitali (1985) - Foto di E. Giordani.

*Corrente continua,  
Corrente alternata,  
Resistenza.*

CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

*Tensione continua:*

- Gamma : da 199.9 mV a 1199 V in corrente continua,
- Precisione : più o meno 0.1% di lettura  $\pm 1$  digit;

*Tensione alternata:*

- Gamma : da 199.9 mV a 1199 V in corrente alternata,
- Precisione : da 45 Hz a 10 KHz più o meno 0.5%  $\pm 2$  digit,  
da 10 KHz a 20 KHz più o meno 0.7%  $\pm 2$  digit;

*Corrente continua:*

- Gamma : da 199.9 uA a 1999 mA,
- Precisione : più o meno 0.3%  $\pm 1$  digit;

*Corrente alternata:*

- Gamma : da 199.9 uA a 1999 mA,
- Precisione : da 45 Hz a 10 KHz più o meno 1%  $\pm 2$  digit;

*Resistenza:*

- Gamma : da 199.9 ohm a 19.99 Mohm,
- Precisione : più o meno 2%  $\pm 1$  digit;

Massimo sovraccarico : 1200 V rms in tutte le gamme,  
in ingresso

Sistema di lettura : 3  $\frac{1}{2}$  digit.

È previsto anche un analizzatore di forme d'onda in grado di fornire direttamente gli spettrogrammi dei segnali analizzati.<sup>5</sup>

## D) SISTEMI PER LA DISTRIBUZIONE E LA MISCELAZIONE DEI SEGNA- LI

### QUADRO DI COMBINAZIONE E DISTRIBUZIONE DEI SEGNALI (PATCH PANEL) 'WESTREX'

[\*\*] Per mezzo di tale quadro, che centralizza tutti gli ingressi, le uscite ed i controlli delle apparecchiature, è possibile effettuare tutte le combinazioni e le distribuzioni dei segnali previsti nei vari sistemi.

#### N. 1 MISCELATORE 'ELTEC'

[\*\*] CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- 12 Canali d'ingresso bilanciati per microfono da 50  $\div$  200 ohm o sbilanciati ad alta impedenza;
- Guadagno regolabile del canale: da 0  $\div$  50 dB;
- 8 Canali di uscita a livello 0 dB su 600 ohm sbilanciati;
- 8 Uscite supplementari disaccoppiate;
- 1 Matrice di combinazioni tra ciascun canale di ingresso e di uscita;
- Banda passante da 20 Hz a 20 KHz più o meno 0.5%;
- Distorsione inferiore allo 0.1% su tutta la banda;
- Livello massimo di uscita 20 dBm;

<sup>5</sup> Strumento mai acquistato.

- Tensione massima di uscita 22 V p.p.;
- Noise figure -128 dB.

## E) SISTEMI PER LA REGISTRAZIONE

### N. 1 REGISTRATORE 'AMPEX' mod. AG-440B

#### [\*\*] CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Numero delle piste : 4 su  $\frac{1}{2}$  pollice;
- Velocità : 7.5 e 15 inch/sec.

### N. 2 REGISTRATORI 'AMPEX' mod. AG-440B

#### [\*\*] CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Numero delle piste : 2 su  $\frac{1}{4}$  di pollice
- Velocità : 7.5 e 15 inch/sec.

### N. 1 REGISTRATORE 'AMPEX' mod. AG-440B

#### [\*\*] CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Numero delle piste : traccia intera su  $\frac{1}{4}$  di pollice
- Velocità : 7.5 e 15 inch/sec.

Tutti i registratori comprendono un 'capstan servo kit' che permette la variazione di velocità per mezzo di un oscillatore di controllo con un ambito di variazione, in modo continuo, di circa 2 ottave. Con tale sistema è inoltre possibile avere il sincrono fra tutti gli apparecchi.

## F) SISTEMI DI ASCOLTO

### N. 4 AMPLIFICATORI 'WESTREX'

#### [\*\*] CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

- Potenza in uscita : 50 Watt Cont.;
- Risposta in frequenza : da 20 Hz a 200 KHz più o meno 0.5 dB.

### N. 4 CASSE ACUSTICHE 'TANNOY' mod. A 7

#### [\*\*\*]

- Potenza effettiva : 25 Watt Cont.;
- Risposta in frequenza : da 40 Hz a 10 KHz entro 3 dB;
- Distorsione : inferiore al 2%;
- Frequenza di taglio (cross-over) : 1000 Hz.

## G) APPARECCHIATURE AUSILIARIE

### N. 4 MICROFONI A CONDENSATORE 'NEUMANN' mod. KM84.

#### [\*\*]

### N. 1 GIRADISCHI STEREO 'THORENS'<sup>6</sup>

#### [\*]

---

<sup>6</sup> Collocato poi da alcuni anni nell'Aula di Percussioni (n. 214), 1° Piano, lato Ovest del Conservatorio.



N. 1 SINTETIZZATORE 'VCS 3'.

[\*\*\*]

N. 1 CONTASECONDI A GRANDE QUADRANTE 'OMEGA'.

[\*\*\*]

N. 1 SMAGNETIZZATORE AUTOMATICO 'CONSOLIDATED ELECTRODYNAMICS CORPORATION'.

[\*]

N. 4 MICROFONI A CONTATTO 'KENT'

[\*\*]

L'intera rete di alimentazione all'interno del Laboratorio è controllata da un regolatore-stabilizzatore di tensione.

*Pesaro, novembre 1974<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Data autentica.

## APPENDICE (C)

### NUOVE APPARECCHIATURE ACQUISITE DALLO STUDIO NEGLI ANNI 1982-1998

EUGENIO GIORDANI  
Pesaro

#### *Microprocessori, microcontroller e personal computer*

- 1) Sistema Microprocessore 8 bit National SC/MP – TPA Ortrat
- 2) Sistema Microprocessore 8 bit SYM – 1
- 3) Personal Computer Olivetti M24
- 4) Personal Computer IBM comp. 486 Multimediale
- 5) Personal Computer Pentium 90 Mhz Multimediale
- 6) Personal Computer IBM comp. Pentium II 233 Mhz Multimediale
- 7) Personal Computer IBM comp. Pentium II 333 Mhz Multimediale

#### *Sistemi di registrazione analogica multitraccia*

- 1) Registratore 8 tracce Fostex  
1 Mixer Fostex

#### *Sistemi di Registrazione digitale e post produzione*

- 1) Sistema Digidesign “Session-8” + Interfaccia “Digidesign 882” (I postazione)  
8 IN / 8 OUT analogici  
I/O digitale SP/DIF  
2 HARD DISK SCSI dedicati (10 + 10 Gbyte)
- 2) Sistema “Gina ECHO 20 bit” (II postazione)  
2 IN/8 OUT analogici  
I/O digitale SP/DIF  
1 HARD DISK (5 Gbyte)
- 3) DAT Fostex mod. D5
- 4) DAT Sony mod. A8
- 5) DAT portatile Casio

#### *Sistemi di elaborazione del suono in tempo reale*

- 1) Sistema KYMA-CAPYBARA – 66  
8 processori audio Motorola 56002  
2 IN/OUT analogici

1 IN/OUT SP/DIF – AES/EBU  
MIDI I/O/T

*Sintetizzatori digitali e processori*

- 1) DX-7 Yamaha
- 2) TX-802 Yamaha
- 3) SPX-90 D

*Microfoni, mixer, riproduttori e monitor*

- 1) 2 microfoni a condensatore NEUMANN U 87
- 2) 1 mixer 24 canali analogico MACKIE SR 24-4
- 3) 1 mixer 14 canali analogico MACKIE 1402-VLZ
- 4) 4 altoparlanti monitor MEYERSOUND HM-1
- 5) 2 altoparlanti monitor YAMAHA NS-10
- 6) 2 lettori CD SONY
- 7) 1 piastra cassette AIWA
- 8) 1 piastra giradischi SONY

*Software di commercio*

- 1) SOUND FORGE (Sample editor)
- 2) FINALE 2000 (Editoria musicale)
- 3) COOL EDIT PRO (Sample editor e post produzione multitraccia)
- 4) PROTOOLS PC (Post-produzione multitraccia)
- 5) CAKEWALK (Sequencer MIDI)
- 6) CSOUND (Generazione – elaborazione audio)
- 7) KYMA (Generazione – elaborazione in tempo reale con acceleratore HW)

*Software progettato nell'ambito dello Studio (e relativo autore):*

- 1) GEMED  
– Sequencer MIDI (1986, E. Giordani)
- 2) WAVE  
– Editor grafico di segnali (1990, E. Giordani)
- 3) DRAWX  
– Editor grafico di funzioni (1992, E. Giordani)
- 4) IMAGEX  
– Modellatore spaziale  
di risposta impulsiva (1993, E. Giordani)
- 5) GSX  
– Granulatore a maschere di tendenza  
per MIDI (1994, E. Giordani)
- 6) HETRO Editor  
– Editor grafico per l'analisi/sintesi  
eterodina (1996, A. Forlani)

- 7) DENSITY  
– Sintesi granulare per Csound (1999, A. Petrolati-F. Tordini)
- 8) SERIES  
– Sintesi FM per Csound (2000, C.E. Cella – F. Paolinelli)
- 9) VMIDI  
– Controllo real-time MIDI per Csound (2000, C.E. Cella)
- 10) MIDILAB  
– Controllo real-time MIDI per Csound (2001, C.E. Cella – F. Paolinelli)

*Pesaro, Aprile 2001*

*APPENDICE (D)*  
**MUSICA ELETTRONICA: CATTEDRE**  
**ANNO ACCADEMICO 2001-02**

GRAZIANO BALLERINI  
 Bologna

<b>Città</b>	<b>Istituto</b>	<b>1° Anno di Corso (*)</b>	<b>Titolari 2001-2002</b>
1. Bari	Cons. N. Piccinni	1993-1994	Francesco Scagliola (s)
2. Bologna	Cons. G. B. Martini	1970-1971 <sup>1</sup>	Lelio Camilleri
3. Cagliari	Cons. P. da Palestrina	1984-1985 <sup>2</sup>	Sylviane Sapir (s)
4. Castelfranco Veneto	Cons. A. Steffani	2000-2001	Paolo Zavagna (s)
5. Catania	Ist. Mus. par. V. Bellini	1993-1994 <sup>3</sup>	Alessandro Cipriani
6. Como	Cons. G. Verdi	2000-2001	Giovanni Cospito
7. Cosenza	Cons. S. Giacomantonio	2000-2001	Francesco Galante (s)
8. Cuneo	Cons. G. F. Ghedini	2000-2001	Stefano Bassanese (s)
9. Firenze	Cons. L. Cherubini	1965-1966 <sup>4</sup>	Alfonso Belfiore <sup>5</sup>
10. Frosinone	Cons. L. Refice	1974-1975 <sup>6</sup>	Giorgio Nòttoli (**)
11. L'Aquila	Cons. A. Casella	1970-1971 <sup>7</sup>	Michelangelo Lupone
12. Latina	Cons. O. Respighi	1992-1993	M. Serena Tamburini (s)

<sup>1</sup> Dall'a.a. 1970-1971 Gianfelice Fugazza avviava il corso straordinario di "Teoria e pratica per l'utilizzo di apparecchiature elettroniche in musica", praticato con spirito sperimentale (e varie denominazioni) fino al 1991-1992, anno in cui il docente veniva collocato a riposo, e il corso veniva trasformato in ordinario. Lo stesso Conservatorio nell'a.a. 1971-1972 attivava pure un Corso straordinario di Musica riprodotta e d'uso, con Ettore Ballotta, che pure spaziava nel campo della musica elettronica, assorbito e trasformato quindi in scuola di Jazz, sempre nel 1991-1992.

<sup>2</sup> Primo docente Nicola Bernardini.

<sup>3</sup> L'insegnamento è stato pareggiato dallo Stato nel 1998.

<sup>4</sup> Primo docente Pietro Grossi.

<sup>5</sup> Esiste pure un corso straordinario di Informatica musicale attualmente non attivato.

<sup>6</sup> Istituito con lo stesso attuale docente.

<sup>7</sup> Primo docente Franco Evangelisti.

(seguito)

13. Milano	Cons. G. Verdi	1969-1970 <sup>8</sup>	Riccardo Sinigaglia
14. Milano	Cons. G. Verdi	2000-2001	Ruggero Tajè
15. Milano	Acc. Int. Della Musica	1987-1988 <sup>9</sup>	Alessandro Melchiorre
16. Napoli	Cons. S. Pietro a Majella	2001-2002	Agostino Di Scipio
17. Padova	Cons. C. Pollini	1972-1973 <sup>10</sup>	Nicola Bernardini
18. Parma	Cons. A. Boito	1999-2000	Francesco Giomi
19. Perugia	Cons. F. Morlacchi	1979-1980 <sup>11</sup>	Luigi Ceccarelli (**)
20. Pesaro	Cons. G. Rossini	1971-1972 <sup>12</sup>	Eugenio Giordani (**)
21. Roma	Cons. S. Cecilia	1973-1974 <sup>13</sup>	Riccardo Bianchini
22. Sassari	Cons. L. Cànepa	2000-2001	M. Cristina De Amicis (s)
23. Torino	Cons. G. Verdi	1968-1969 <sup>14</sup>	Marco Ligabue
24. Trieste	Cons. G. Tartini	2000-2001	Roberto Doati
25. Venezia	Cons. B. Marcello	1971-1972 <sup>15</sup>	Alvise Vidolin

*Legenda:* (s) Supplente annuale; tutti gli altri docenti s'intendono di ruolo; (\*) Apertura con autorizzazione ministeriale, non considerando che alcuni Conservatori, già prima e per propria iniziativa, avevano avviato un corso informale di Musica elettronica; (\*\*) Ex studenti della Scuola del Conservatorio di Musica G. Rossini di Pesaro.

La Tabella è completa dei dati riferiti all'organico dei docenti di Musica elettronica nell'anno accademico 2001-2002, dopo l'espletamento dei trasferimenti dei docenti. Li abbiamo desunti da più canali, non sempre agevolmente (per pure ragioni burocratiche):

a) Presso il Ministero istruzione università e ricerca (MIUR), ufficio Alta formazione artistica e musicale (AFAM), in data 22 gennaio 2002, esclusivamente per quanto riguarda l'elenco completo delle città, sedi delle Scuole in oggetto;

b) Singolarmente presso le segreterie delle stesse sedi, per quanto riguarda sia il nominativo della titolarità, sia per risalire all'anno accademico di prima istituzione del corso.

Di decisiva importanza sono state pure le informazioni di numerosi colleghi che, a vario titolo (spesso gli stessi titolari di cattedra), ci hanno potuto fornire, o confermare, quei dati burocraticamente più difficili e a noi impossibili da rin-

<sup>8</sup> Primo docente Angelo Paccagnini.

<sup>9</sup> Il corso è denominato Musica elettronica LaSDIM (Laboratorio per la sperimentazione e la didattica dell'informatica musicale). Fondazione Accademia Internazionale della Musica è la nuova denominazione (dal 1° agosto 2000) della rinomata Scuola Civica di musica.

<sup>10</sup> Prima docente Maria Teresa Rampazzi.

<sup>11</sup> Istituito con lo stesso attuale docente.

<sup>12</sup> Primo docente Gualtiero (Walter) Branchi

<sup>13</sup> Primo docente Franco Evangelisti.

<sup>14</sup> Primo docente Enore Zaffiri.

<sup>15</sup> Primo docente Giuseppe Sinopoli.

tracciare. Un particolare impegno è stato sostenuto da Lelio Camilleri (Bologna) e Francesco Giomi (Parma). Utile è stato, inoltre, il confronto con i dati dell'Associazione italiana informatica musicale di Venezia. Nell'impossibilità di farlo nominalmente, a tutti, singolarmente e indistintamente, va il ringraziamento più sentito per la partecipata gentile collaborazione.

Dei corsi istituiti prima dell'anno di trasformazione in scuole ordinarie (1991-1992), dato il carattere pionieristico e spiccatamente sperimentale, abbiamo indicato i nomi dei docenti incaricati nel primo anno di apertura: costoro spesso furono pure ispiratori, progettisti e proponenti della stessa sperimentazione alla delibera del Collegio docenti. I corsi sperimentali, in più, dovevano assumere l'approvazione insindacabile del Ministero della Pubblica Istruzione, Ispettorato per l'istruzione artistica.

Le cattedre statali, e parificate, della scuola di Musica elettronica, come si evince dalla presente Tabella, sono complessivamente 25.

Questa scuola, nell'a.a. 2001-2002, è attiva in 22 Conservatori di musica su 57 esistenti; il Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano dall'a.a. 2000-2001 ha istituito una seconda cattedra.

L'insegnamento è presente in un solo Istituto musicale pareggiato (IMP), a Catania, su un totale di 21, compresi gli ultimi tre pareggiamenti avvenuti nel presente anno accademico 2001-2002: segnatamente Ancona, Nocera Terinese (CZ) e Pavia. Per questi ultimi ci si è riferiti agli insegnamenti pareggiati dallo Stato, in quanto parte del sistema pubblico di istruzione musicale.

Presso l'IMP P. Mascagni di Livorno, a partire dall'a.a. 1990-1991 si è costituito un Laboratorio di Musica elettronica, con studio di registrazione, come insegnamento integrante il curriculum della scuola di Composizione, affidata a Claudio Vaira. Il titolo rilasciato è un diploma di composizione con l'attestato di frequenza a Musica elettronica.

A Reggio Emilia l'IMP A. Peri ha attualmente in corso di allestimento un Laboratorio di informatica musicale.

Si segnala pure la cattedra presente presso la Fondazione Accademia Internazionale della Musica, la quale, dal mese di agosto 2000, è subentrata nella gestione della ex Scuola Civica di musica: pur essendo diventata di gestione privata, a Milano essa ha, oggi, una storia didattica oramai riconosciuta e consolidata.

In Italia il corso straordinario di Musica elettronica è stato trasformato in scuola ordinaria con il D.M. 13 aprile 1992 *Nuove scuole nei Conservatori di musica*, "con decorrenza giuridica dall'anno scolastico 1991/92", a seguito della Legge n. 244/1991, che stabiliva le relative classi di concorso per l'assunzione e l'immissione in ruolo dei docenti. Tale decreto contiene fra l'altro la ridefinizione didattica e i programmi di esame, non solo per Musica elettronica, ma di ben altre 10 scuole. Lo stesso è stato modificato da ulteriore *Schema di decreto concernente il funzionamento* del 21 giugno 1994 e integrato dal D.M. del 24 settembre 1994, con interpretazioni e chiarimenti organizzativi e gestionali.

In quanto corso straordinario, il curriculum degli studi veniva concluso con un semplice attestato di frequenza, e non con un diploma; prerogativa questa che era riservata solo ad un corso ordinario.

La statistica mette in risalto qualche dato la cui annotazione non fa altro che certificare le anomalie del sistema pubblico dell'istruzione musicale in Italia.

L'insegnamento della disciplina Musica elettronica, in Italia, è operante da 37 anni.

Dalla istituzione della prima cattedra del corso straordinario di Musica elettronica, a Firenze nel 1965-1966, alla sua trasformazione in corso ordinario nel

1991-1992, cioè 26 anni in regime di straordinarietà (fino al 1990-1991), si sono istituiti 13 corsi.

Si registra una crescita armonica fino al 1974-1975 (10 corsi in 10 anni, con un vuoto fra il 1966 e il 1968) e un'attenzione più sporadica nei successivi 16 anni, durante i quali sono stati attivati soltanto 3 corsi: negli anni 1979-1980 a Perugia, 1984-1985 a Cagliari, 1987-1988 a Milano ex Scuola Civica di musica.

A partire dall'anno accademico 1991-1992 fino al corrente anno 2001-2002 (un periodo lungo 11 anni) si sono aperte 12 scuole: apice il 2000-2001, che ha partorito ben 7 cattedre (Castelfranco V., Como, Cosenza, Cuneo, Milano, Sassari, Trieste).

L'istituzione delle cattedre risulta, in generale, di crescita piuttosto disomogenea. Si concentra nel periodo 1965-1975, con 10 scuole, e nel periodo 1999-2002, con 9 scuole. Vi si frappongono i periodi degli anni 1979-1988, con 3 scuole, e degli anni 1992-94, con altre 3 scuole.

La rinnovata attenzione per la disciplina della Musica elettronica si ascrive, probabilmente, alla recente possibilità di riconvertire quelle cattedre tradizionali dimostratesi in esubero, e relativi posti, in funzione di una migliore qualificazione dell'offerta formativa. L'adozione dei passaggi di cattedra (mobilità professionale a domanda, ma con valutazione dei titoli scientifici e artistici, a partire dall'a.a. 1997-98), a favore di una maggiore razionalizzazione delle risorse e a favore di una più proficua valorizzazione delle professionalità presenti nei Conservatori di musica, ha senz'altro contribuito alla permutazione di discipline tradizionali ritenute troppo inflazionate. Maggiormente ciò si è verificato a partire dall'a.a. 1999-2000, durante il quale l'organico del personale docente era stato bloccato per ogni istituto, con la possibilità di modificarlo secondo le esigenze dei singoli Conservatori e a discrezione dei colleghi dei docenti, convertendo le cattedre in esubero e i posti destinati al pensionamento in altre cattedre più opportune. Non da ultimo, su questa scelta deve aver pesato l'ottica di rinnovamento implicato anche dai recenti e inaspettati finanziamenti strutturali, elargiti a tutte le scuole statali, proprio a favore dell'aggiornamento informatico e che il Governo, nell'a.a. 1997-98, ha promosso tramite il Ministero della Pubblica Istruzione. Infine sono stati erogati ulteriori stanziamenti a seguito della legge di riforma n. 508/1999.

Dato il recente incremento delle cattedre di Musica elettronica, l'attuale distribuzione geografica dei corsi sul territorio nazionale risulta piuttosto omogenea. In quindici regioni si trovano da una a quattro cattedre attivate, rispettivamente in ordine decrescente:

- 4 cattedre in Lombardia (delle quali addirittura 3 a Milano, l'altra a Como);
- 3 cattedre nel Lazio e nel Veneto;
- 2 cattedre in Emilia Romagna, Piemonte e Sardegna;
- 1 cattedra in Abruzzo, Calabria, Campania, Friuli-Venezia Giulia, Marche, Puglia, Sicilia, Toscana (Firenze e Livorno all'interno di Composizione), Umbria.

Sono invece totalmente scoperte le seguenti cinque regioni: Basilicata, Liguria, Molise, Trentino-Alto Adige e Valle d'Aosta (quest'ultima non ha il Conservatorio ma l'Istituto musicale della Valle d'Aosta, pareggiato nello scorso a.a. 2000-2001). Realtà significative, per utenza e presenza storica, come le città di Bolzano, Foggia, Genova, Messina e Palermo, sono assenti. La Sicilia è presente esclusivamente con l'Istituto Musicale Pareggiato V. Bellini di Catania.



# LA “ROSSINI RENAISSANCE” NEL NOVECENTO: UNA BREVE RICOGNIZIONE CRITICA

SAVERIO LAMACCHIA  
Bologna

All'alba del secolo XXI, a pochi suonerebbe paradossale l'affermazione che Gioachino Rossini, morto nel 1868, appartiene anche alla storia della musica del Novecento. La storiografia contemporanea (musicale e no) condivide ormai un'idea “allargata” di storia, secondo la quale, per avere un'immagine adeguata e completa di un dato periodo, è necessario considerare non solo la produzione artistica corrente, ma anche l'influenza, in senso ampio, dell'arte del passato nel presente. L'esempio ricorrente di coloro che sono attenti alla “storia dell'efficacia” è Johann Sebastian Bach. Com'è stato detto, dal punto di vista dell'impatto sul mondo è possibile scrivere la storia della musica del Settecento anche senza di lui, o solo accennandovi come ad un fenomeno di portata locale, mentre non è possibile escluderlo in una storia della musica dell'Ottocento.<sup>1</sup>

Possiamo distinguere due tipi di recezione musicale: il primo, comprende tutta la musica che risuona e che si ascolta; l'altro, l'impatto delle opere del passato sui compositori del presente. Nei primi decenni del Novecento la recezione di Rossini nella vita musicale pubblica è decisamente in subordine rispetto alla recezione compositiva. Si allestisce abitualmente solo *Il barbiere di Siviglia*, l'unica opera di Rossini mai uscita dal repertorio, e, con minor frequenza, il *Mosè*, che nel 1915 gira in Italia diretto da Mascagni, e il *Guglielmo Tell*; talvolta ci si spinge un po' oltre, come al Teatro degli Champs-Élysées di Parigi nel 1929, dove, oltre al *Guglielmo Tell* di cui ricorre il centenario della prima esecuzione, va in scena con grande successo la “trilogia” dei capolavori comici sotto la direzione di Tullio Serafin, protagoniste due primedonne di fama come Toti Dal Monte nel *Barbiere* e Conchita Supervia nell'*Italiana in Algeri* e nella *Cenerentola*. In Italia, Vittorio Gui, appassionato rossiniano della prima ora – uno dei pochi direttori in grado di cogliere lo spirito rossiniano anche nelle partiture pesantemente corrotte in uso all'inizio del se-

---

Ringrazio Marco Beghelli, ispiratore di quest'articolo, e Lorenzo Bianconi: sono loro grato per i molti consigli e i miglioramenti suggeriti.

<sup>1</sup> Cfr. Carl DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980, p. 196. Dahlhaus riprende e sviluppa una nota affermazione dello storico Jacques Hand-schin.

colo –, dirige nel 1925 a Torino una famosa edizione dell'*Italiana*, sempre con la Supervia.<sup>2</sup> Si tratta nel complesso di riprese sporadiche e limitate agli stessi quattro o cinque titoli.

Nei medesimi anni la musica di Rossini è presente nell'immaginario di numerosi compositori, che eleggono il Pesarese a campione della semplicità e della naturalezza, qualità tanto più apprezzate da chi – come Busoni Casella Milhaud Poulenc Respighi Satie – fonda la propria poetica, qualunque essa sia, come antitesi alla magniloquenza del tardo romanticismo. I compositori citati attingono a piene mani idee e note da Rossini. Sono soprattutto i *Péchés de vieillesse* ad avere fortuna, ad esempio nella *Boutique fantasque* (1919) di Respighi, composizione coreografica concepita per i Balletti russi di Djagilev: le citazioni rossiniane sono oggetto di un sapiente «montaggio che si traduce in un gioco di incastri, di 'taglia e incolla' assai complesso ricompattato poi in un *continuum* di pezzi, frammenti, schegge montati, appunto, secondo una sintassi fatta di brusche transizioni tra un brano e l'altro, riprese di brevi (e talora brevissimi) segmenti di raccordo con riduzione degli originali rossiniani a *disiecta membra* da ricostruire attraverso stacchi e dissolvenze».<sup>3</sup> Il successo riportato indurrà Respighi ad un altro omaggio al Pesarese, esplicitato sin nel titolo: la suite *Rossiniana* (1925). Ricalcano lo stile lussureggiante e spettacolare di Respighi le suites *Soirées et Matinées musicales* di Britten (1936 e 1941), pensate come colonne sonore di cartoni animati e poi diventate balletti. Sono composizioni in cui spicca il gusto della parodia, nel duplice senso di reminiscenza di musica altrui e di inclinazione al divertimento.

Proprio il disincanto, il distacco emotivo nella forma del gioco e del disimpegno, il tono ironico generale e l'espressione antisublime sono gli elementi dell'ultimo Rossini nei quali le avanguardie storiche, specchiandosi, vedono sé stesse. È stata spesso notata l'affinità tra il Rossini dei *Péchés de vieillesse* e il massimo ispiratore delle avanguardie storiche francesi, Erik Satie.<sup>4</sup> Basti pensare all'inclinazione per i titoli paradossali, alle inserzioni e ai commenti verbali non meno stravaganti inseriti in partitura. Riguardo al senso generale dell'opus musicale, è da rilevare l'accentuazione che le avanguardie pongono sul carattere sofisticato ed elitario dell'arte, che si fa portatrice di un messaggio per iniziati. Anche in

<sup>2</sup> Cfr. Giorgio GUALERZI, *Il "rossiniano" Gui a Torino*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi» (Pesaro), s.a., 1977, 3, pp. 7-15.

<sup>3</sup> Emilio SALA, *Di alcune 'rossiniane' novecentesche*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 81-99: 87.

<sup>4</sup> Cfr. Adriana GUARNIERI CORAZZOL, *La recezione dell'ultimo Rossini e le avanguardie novecentesche*, *ibid.*, pp. 195-214: 203. L'autrice fa notare come è verosimile ipotizzare un'influenza trasmessasi oralmente in ambito parigino dalla generazione dei privilegiati spettatori delle serate in casa Rossini, come Saint-Saëns, fino ai giovani compositori francesi del primo Novecento. Può essere significativa, inoltre, la circostanza che Georges Mathias, pianista principale nella prima esecuzione della *Petite Messe Solennelle* nel 1864, ebbe in seguito tra gli allievi della sua classe di pianoforte nel Conservatorio di Parigi proprio Erik Satie.

questo senso i *Péchés de vieillesse*, ascoltati dapprima solo dall'*élite* di frequentatori della casa parigina del Maestro, diventano un modello di riferimento.<sup>5</sup>

L'immagine diffusa nel primo Novecento è quella, lontana dalla realtà, del Rossini burlone, del compositore che «fu l'ultimo a sapere ridere e, cosa non meno importante, obbligò gli altri a unirsi alla sua allegria», come scrisse Alfredo Casella, che dedicò diversi articoli "revisionisti" alla modernità di Rossini, naturalmente sempre in funzione di polemica antiromantica.<sup>6</sup> In nessuno di questi scritti tuttavia Casella fa cenno alle opere serie, oggetti storici assenti dal panorama musicale del primo Novecento. Anzi, quando Casella afferma che «il tempo ha messo le rughe a certa sua arte», si può ragionevolmente intravedere un'allusione a quel repertorio. Rossini sembra dunque essere solo il buontempone del teatro comico e dei *Péchés*, uno da non prendere troppo sul serio, ma che può tornare utile per citazioni ironiche e *divertissements* musicali: opere che attirano l'attenzione, con un apparente paradosso, proprio in quanto "cose poco serie".

Nella figura di Rossini di questo periodo, insomma, recezione fa rima con distorsione: ci si vede quello che l'ideologia e la poetica del proprio tempo inducono a vedere. L'immagine dell'uomo Rossini, del resto, è coerente con quella che promana dai *Péchés de vieillesse*. È noto come fino ad anni recenti essa fosse affidata a un miscuglio di aneddoti che alimentavano il "mito del buontempone", infondati anche se accreditati in parte proprio dal vegliardo di Passy: la pigrizia nel lavoro, causa della disperazione degli impresari, il gaudente amante della buona tavola e delle belle donne e, a un livello più alto ma complementare, il compositore istintivo nato solo per l'opera comica.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Nell'articolo appena citato la Guarnieri sottolinea soprattutto le affinità tra Rossini e le avanguardie storiche; tuttavia aggiungerei che, se per queste ultime la chiusura in sé stesse e il rifiuto d'interazione col mondo esterno rappresenta l'*unico* modo, in assoluto, di fare arte, invece per il vecchio Rossini, più modestamente, rappresenta solo quello di casa sua: da vecchio saggio, accetta serenamente che il mondo di fuori vada per la sua strada anche senza di lui. La visione totalizzante e oltranzista delle avanguardie è molto lontana dalla mentalità di Rossini.

<sup>6</sup> Alfredo Casella, *Del come un futurista possa amare Rossini*, nel suo 21 + 26, Roma-Milano, Augustea, 1931, pp. 55-59: 57, saggio pubblicato originariamente in inglese in «The Chesterian» (Londra), VI, 11, dic. 1920, pp. 321-324. Importante anche un altro articolo dove Casella allarga l'obiettivo al melodramma in generale e reclama alla musica il requisito della piacevolezza, negata dai romantici: *Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell'attualità*, «L'Italia letteraria» (Roma), 7, 14 e 21 set. 1930.

<sup>7</sup> Bruno Cagli, nella prefazione al volume *Rossini. Lettere e documenti*, vol. 1, a cura di B. Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, si sofferma in modo esauriente sugli aneddoti e sulla distorsione nati proprio dall'eremo di Passy, e sottolinea altresì come, fino a questa importante pubblicazione della Fondazione Rossini, fossero pochissimi i documenti conosciuti riguardanti gli anni della carriera teatrale. Quanto al mito del Rossini nato per l'opera comica, basti pensare alla celebre dedica "al buon Dio", vergata di suo pugno nell'autografo della *Petite Messe Solennelle*, per comprendere in che misura esso sia stato accreditato proprio dal diretto interessato.

D'altro canto, nel primo Novecento si comincia a scrivere criticamente di Rossini, il che vuol dire in prima istanza volgere l'attenzione più alle fonti a lui coeve e meno ai troppi luoghi comuni tramandati. Un altro scritto di Casella su Rossini da segnalare è l'articolo-recensione alla monumentale monografia di Giuseppe Radiciotti,<sup>8</sup> l'unico libro di 'vita e opere' mai scritto da un musicologo italiano che possa essere accostato per mole e importanza alle grandi biografie tedesche tardo-ottocentesche e primo-novecentesche su Händel, Bach, Mozart di Chrysander, Spitta, Jahn e Abert. Il lavoro del Radiciotti è di grande rilevanza in primo luogo perché è attentissimo, come nessuno prima di lui, nel discernere i documenti autentici dai falsi – al punto da raccogliere e pubblicare a parte persino gli aneddoti "autentici"! –,<sup>9</sup> passo indispensabile per cominciare a disegnare i contorni reali della figura di Rossini. Fra le tante puntualizzazioni, Radiciotti non può mancare di rilevare come, nel complesso, le opere serie siano state più importanti delle comiche: nel principale teatro italiano ed europeo dell'epoca – quel Teatro di San Carlo di Napoli dove Rossini trascorse gli anni centrali della carriera –, si dava esclusivamente l'opera seria, e le cronologie teatrali ci confermano che le opere serie ebbero una diffusione immensa nei primi decenni dell'Ottocento, in misura non inferiore alle comiche. Altrettanto importante e rivelatore è che proprio le opere serie commossero gli spiriti più eletti di tutta Europa – Balzac Heine Stendhal Delacroix Hegel Leopardi –, e anche grazie ad esse Rossini poté essere paragonato al Napoleone dei teatri, a colui che con una scossa elettrica liberava i teatri italiani dagli sbadigli. Sono dati che mettono in discussione l'immagine di Rossini come naturale ed esclusivo talento comico.

Tuttavia, coerentemente con il gusto del tempo, Radiciotti accetta del Rossini serio solo gli aspetti che egli giudica come "progressivi", quelli che fanno presagire l'opera romantica (leggi il canto spianato "drammatico"), e condanna il tipo di canto dell'opera seria, su tutto le aborrite colorature, giudicate univocamente, secondo un topos estetico risalente almeno sino al Settecento, come inevitabili ma deprecabili concessioni allo strapotere dei cantanti virtuosi.

È proprio il tipo di canto, come si sa, la causa principale dell'oscuramento del Rossini serio e, al tempo stesso, della sua incomprendimento, perdurata sino a non molti lustri or sono se uno studioso di vaglia come Julian Budden poteva affermare incautamente che «tutti i duetti e i pezzi d'insieme di sapore barocco ... rendono quell'opera [*La donna del lago*] irraggiungibile oggi».<sup>10</sup> Massimo Mila, altro illustre critico militante in quegli anni, ha

<sup>8</sup> Giuseppe RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-29. La fatica di Radiciotti è stata pubblicata dunque negli stessi anni delle storiche riprese cui s'è accennato. Lo scritto di Casella è *Revaluating Rossini*, in «The Christian science monitor» (Boston), XX, 10 mar., 1928.

<sup>9</sup> Cfr. G. RADICIOTTI, *Aneddoti rossiniani autentici*, Roma, Formiggini, 1929.

<sup>10</sup> Julian BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 1, Torino, EDT, 1985, p. 11; prima edizione in lingua inglese London, Cassel, 1973. Da segnalare che nell'edizione riveduta (Ox-

ostentato un costante rifiuto per il belcanto, accompagnato da uno scetticismo generale per le riesumazioni di opere dimenticate, venute sempre più di moda nel Novecento. Solo la riconsiderazione critica del belcanto ha consentito la riappropriazione delle opere serie di Rossini nell'ultimo terzo di secolo; di più, le ha svelate come un tesoro sommerso, all'opposto della spazzatura incenerita dalla storia evocata con disprezzo da Mila.<sup>11</sup>

A Fedele D'Amico dobbiamo le pagine migliori sulla poetica rossiniana, le quali nascono soprattutto da acute riflessioni sul ruolo della vocalità nel melodramma, in particolare di quello pre-verdiano. Egli ha confutato in modo convincente l'equazione 'canto spianato = canto drammatico', col suo rovescio, 'canto fiorito = canto non drammatico' o 'non espressivo', esecrabile in quanto viziato da un virtuosismo fine a sé stesso; quasi una sentenza, che fa tutt'uno con la visione teleologica, radicatissima fino a non molti anni fa, secondo la quale è valido solo il Rossini che anticipa o lascia intravedere Verdi. La lettura dei tanti scritti di Mila su Rossini e Donizetti, come anche la monografia di Luigi Rognoni, pure importante, confermano quanto tenace sia stato questo pregiudizio.<sup>12</sup>

Già dagli anni '50 – in tempi in cui generalmente trovava spazio sui palcoscenici solamente il canto tardo-ottocentesco "di forza", spesso esteso arbitrariamente anche alle non molte opere pre-verdiane in repertorio –, il merito principale di D'Amico è stato quello di ricollocare in una convincente prospettiva storica il belcanto e il ruolo del cantante nel melodramma pre-verdiano: le colorature, dice D'Amico, non sono un mero artificio ca-

---

ford, Clarendon Press, 1992) «impossible to performe today» diventa «difficult to performe today» (corsivi miei, p. 11 del primo volume in tutte e due): la lieve rettifica si dovrà proprio alle non poche rappresentazioni della *Donna del lago* intercorse in quei vent'anni. Un musicologo e critico musicale finissimo come Fedele D'Amico già credeva in quest'opera (e nel Rossini "serio") negli anni Settanta; cito la conclusione di uno scritto che, letto a distanza di un quarto di secolo, sembra quasi profetico: «se il divino messaggio che questa partitura custodisce è riservato ancora agli uomini di buona volontà, non troppo lontano è forse il giorno in cui potrà raggiungere quelli di cattiva volontà; che poi, così va il mondo, sono quelli che cantano» (si tratta d'una recensione alla *Donna del lago* rappresentata al Teatro Comunale di Bologna nel 1975, pubblicata nell'«Espresso» il 12 gen. 1975, poi in FEDELE D'AMICO, *Scritti teatrali 1932-1989*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 255).

<sup>11</sup> «Inestinguibile, nonostante le delusioni, resta la speranza di molti dirigenti teatrali, confortati dall'indulgenza di musicologi ottimisti, di riuscire a raccattare qualche perla rotolata inavvertitamente nell'immondezzaio della storia. La perla non si trova quasi mai, e resta il fastidio di rovistare tra la spazzatura» (traggo la citazione dalla *Premessa* di Egidio Saracino a *Tutti i libretti di Donizetti*, Milano, Garzanti, 1993, p. X). Qualche anno prima tuttavia Mila era un po' più ottimista: «La produzione di Donizetti è così vasta e disuguale che, pur accordando fiducia in linea di massima al giudizio del tempo, si può sempre sperare di coglierlo qualche volta in flagrante delitto di distrazione, e di ripescare pertanto, tra i lavori ch'esso ha lasciato cadere come scarti, qualcosa che, rilucidato a dovere con un buon allestimento, possa splendere come una perla raccattata nell'immondezzaio» (*Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, p. 102. Anche questo è un articolo per l'«Espresso», 10 nov. 1957).

<sup>12</sup> Per Mila basterà una scorsa alle recensioni scaligere: cfr. *Massimo Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, 1989; Luigi ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Parma, Guanda, 1956 (ediz. ampliata: Torino, Einaudi, 1977).

noro, possono assumere un significato drammatico determinato in gran parte dall'interprete. Ne consegue che nella tradizione dell'opera italiana la partitura non va intesa come *opus* in senso enfatico, "alla tedesca", come un testo intangibile al quale gli esecutori devono attenersi quanto più fedelmente possibile. Detta in positivo, per comprendere l'opera rossiniana è indispensabile riconoscere che l'interprete, lungi dallo svilire la creazione musicale con i suoi interventi, ne è in certa misura compartecipe.<sup>13</sup>

La rinascita rossiniana e la riappropriazione del belcanto hanno avuto un'influenza benefica sulla prassi esecutiva di tutta l'opera di primo Ottocento, non escluso Verdi. Si pensi ai tagli inflitti alle partiture di qualunque opera italiana fino a non molti anni fa – invero anche fino ad oggi, da parte dei direttori d'orchestra stilisticamente più attardati –, riguardanti quelle frasi o sezioni che, come è sempre prescritto nelle fonti originali e come è pacifico nello stile dell'epoca, devono essere ripetute: le cabalette *in primis*, ma anche diverse formule cadenzali, poste di solito a ridosso della conclusione del pezzo. I tagli nascevano nel momento in cui il direttore si arrogava il diritto (o, ciò che è lo stesso, si sentiva in dovere) di discernere il bello dal brutto e di risparmiare agli spettatori il fastidio di ascoltare due volte la stessa musica: i passi ripetuti erano le prime vittime d'obbligo, per non parlare dei tagli dei recitativi o addirittura di interi numeri, con pesanti ripercussioni sugli equilibri formali. All'origine di tali comportamenti stava la perdita consapevolezza sulla funzione originaria della ripetizione, che ha senso se il cantante ha la facoltà e la capacità di variarne il dettato con le proprie ornamentazioni. Non avendo più i cantanti nati e cresciuti con Verdi, Wagner e i veristi né l'una né l'altra, le ripetizioni avevano di fatto perso di significato, erano diventate solo un mucchio di battute superflue di cui sbarazzarsi. Oggi, invece, c'è una maggiore consapevolezza stilistica ed una prevalente mentalità storicistica, per la quale eseguire così come ha scritto l'autore (o, più prudentemente, avvicinarsi quanto più possibile alla sua volontà e alle consuetudini esecutive e recettive coeve) è di per sé un valore.

Un altro alfiere, anzi un combattente eroico, della rinascita del Pesarese in seno alla musicologia è stato Philip Gossett, che già alla fine degli anni '60 ha avviato lo studio critico delle fonti musicali rossiniane sparse in biblioteche pubbliche e private, passo indispensabile per approntare testi attendibili. Dell'infaticabile lavoro di ricerca di Gossett si è giovata, e si giova tuttora, la Fondazione Rossini di Pesaro, che, a partire dal 1971, sotto la direzione artistica di Bruno Cagli, si è mossa con quella consapevolezza scientifica che le era forse mancata negli anni precedenti. Risale al 1979 il primo titolo (*La gazza ladra*) degli *opera omnia*

<sup>13</sup> Cfr. la voce *Canto*, redatta con la collaborazione di Rodolfo Celletti per l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 2, Roma, Le Maschere, 1954, col. 1667-1699, poi ristampata col titolo *Breve storia del canto operistico* in appendice a *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 217-276. Sulla poetica di Rossini è importante anche F. D'AMICO, *A proposito d'un "Tancredi": Dioniso in Apollo*, «Analecta musicologica» (Laaber), XXI, 1982, pp. 61-71, poi nel suo *Un ragazzino all'Augusteo*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 28-40.

in edizione critica prodotti da tale istituzione; la monumentale impresa, come si sa, si è presto imposta come un modello per tutta la filologia musicale, né va dimenticata l'importanza delle edizioni ancora precedenti, curate da Alberto Zedda, del *Barbiere di Siviglia* e della *Cenerentola* impiegate da Claudio Abbado in esecuzioni entrate di diritto nella storia dell'esecuzione, caratterizzate da una leggerezza e da una *verve* mai prima ascoltata: merito certo dell'interprete, ma in parte anche delle nuove partiture. Uno dei limiti delle riprese teatrali dei primi del Novecento era stata, infatti, proprio l'inattendibilità delle partiture utilizzate, pesantemente corrotte dalla tradizione sotto vari aspetti, dall'orchestrazione all'interpolazione di pezzi non autentici. Tuttavia, se per il *Barbiere* una partitura pronta per l'esecuzione, per quanto scorretta, già esisteva prima della rivoluzione editoriale di fine secolo, per le opere serie dimenticate da quasi un secolo e mezzo – cioè da un'epoca in cui le partiture operistiche normalmente non si stampavano – non erano disponibili nemmeno edizioni sommarie. Inevitabile dunque il ritorno alle fonti originali, per lo più manoscritte: proprio l'operazione intrapresa da Gossett, che è ben presto diventato l'insostituibile direttore dell'edizione.

Le edizioni critiche pesaresi, oltre ad essere scvre dalle corruzioni testuali che hanno infestato le partiture rossiniane sin dal loro primo diffondersi, sono particolarmente preziose perché danno conto delle differenti versioni "autentiche" (cioè prodotte o autorizzate dall'autore), una scelta editoriale che riflette la prassi comune dell'operista di primo Ottocento e, indirettamente, la sua poetica della "discontinuità drammatica" – la partitura come assemblaggio di tanti pezzi potenzialmente sostituibili, in certa misura, secondo le esigenze dei diversi cantanti – opposta a quella della "continuità drammatica", coltivata dal Verdi maturo.

Lo slancio della musicologia nel secondo dopoguerra si accompagna – o forse, più realisticamente, viene sollecitato – dalla riesumazione del Rossini serio in teatro, fenomeno che, a sua volta, si colloca all'interno delle svariate *renaissances* di musicisti del passato più o meno remoto, da Monteverdi a Vivaldi, da Händel a Mahler. Il massiccio ricorso al passato si spiega in buona parte con il buco nero del presente: la produzione di musica colta contemporanea, teatrale e no, si allontana viepiù dai canali abituali della vita esecutiva e diventa un fenomeno di nicchia dentro la nicchia un po' più grande della musica di repertorio, entrambe semplici gocce al confronto col *mare magnum* della musica di consumo. Ma per il melodramma la situazione è ancora peggiore rispetto alla musica colta non teatrale, che continua ad avere un suo spazio di esistenza, anche se sempre più limitato. Per dirla con Julian Budden, «la tradizione che di fatto si concluse con la morte di Puccini nel 1924 fu l'ultima generata dalla lunga storia dell'opera italiana. Certo: da allora in poi in Italia – proprio come in Francia, in Germania, in Russia, perfino ormai in Inghilterra – si faranno *delle opere*; prima, ci si faceva *l'opera*».<sup>14</sup> Nelle

<sup>14</sup> Il passo si legge nel capitolo dedicato all'opera italiana in Europa nell'Ottocento

parole di William Ashbrook e Harold Powers, «neither Art [la musica colta] or the Great Tradition [il melodramma] died. Rather, the public for “Art” and the public for “the Great Tradition” continued the divergence already well begun in Puccini’s lifetime».<sup>15</sup>

I musicologi anglofoni citati descrivono in anni recenti un fenomeno del quale i critici, i compositori e gli spettatori hanno coscienza già nel secondo dopoguerra, allorquando si parla e si scrive apertamente di “morte dell’opera”: si è già fatta strada la consapevolezza che il melodramma, inteso come forma culturale e rito sociale, è stato sostituito da altri mezzi più moderni e meno elitari, in primo luogo il film, che viene additato da taluni come responsabile primo della morte dell’opera. Per il critico Giorgio Graziosi, il cinema da un lato è «a portata di tutte le teste e di tutte le tasche», dall’altro si è impadronito della «tecnica narrativa e tipologica del mondo melodrammatico ... con in più ... una verità e immediatezza di effetti non consentiti al palcoscenico». Ancora più esplicito Rubens Tedeschi, anni dopo: «il melodramma ... apre la strada al film: questo sarà, dagli anni Venti in poi, il melodramma di tutti, ridotto alla forma più elementare e industrializzato secondo le regole commerciali e i bisogni di una società a suffragio universale».<sup>16</sup>

Negli anni ’50 in verità non mancano in Italia le rappresentazioni di opere nuove di zecca, sia italiane sia straniere, «con una chiara predilezione per le tendenze più moderate».<sup>17</sup> Il pubblico continua ad essere tradizionalista, specie quello dei grandi teatri; le novità dirompenti riescono ad imporsi, se ci riescono, solo con grande fatica e dopo iniziali incomprensioni, anche clamorose; restano memorabili i fischi al *Wozzeck* diretto da Mitropoulos nel ’52 alla Scala. Ma coll’approssimarsi del nuovo millennio la commissione di un’opera nuova assume sempre più il connotato di una bizzarria culturale, compiuta magari da taluni direttori artistici sensibili alla musica contemporanea in quanto essi stessi compositori, ovvero legati a filo doppio agli interessi di un editore musicale. Sarà sempre meno bizzarro, al contrario, rimpolpare il repertorio del museo

---

della *Storia dell’opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 3, Torino, EDT (in corso di pub.).

<sup>15</sup> William ASHBROOK-Harold S. POWERS, *Puccini’s Turandot. The end of the great tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 4.

<sup>16</sup> Giorgio GRAZIOSI, *Il melodramma è morto?*, «Ulisse», V, 14, ap., 1951, pp. 154-159, cit. in Fiamma NICOLodi, *Il sistema produttivo, dall’Unità a oggi*, in *Storia dell’opera italiana*, cit., vol. 4, pp. 167-229: 215; Rubens TEDESCHI, *Addio fiorito asil*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 95 (2a ed. Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992).

<sup>17</sup> F. NICOLodi, *op. cit.*, p. 215-216. L’autrice fa notare come, non a caso, la maggior parte di queste nuove produzioni si devono a musicisti non proprio alle prime armi, e con un certo gusto antiquario, ovvero i superstiti della «generazione dell’Ottanta». Peraltro non mancano importanti rappresentazioni di musicisti della generazione successiva, come Petrassi e Dallapiccola. In generale, la consultazione dei cartelloni dell’epoca mostra con tutta evidenza una produttività e una disponibilità alla sperimentazione enormemente maggiori rispetto ad oggi.



vivente che è ormai il teatro d'opera con opere del passato dimenticate, che si ambisce di riportare a nuova vita.

È evidente che la "morte dell'opera" è solo un presupposto generale della Rossini *renaissance*: da sola non sarebbe stata sufficiente se non si fosse accompagnata ad un interesse specifico verso il Pesarese, fomentato dall'intuito di lungimiranti organizzatori musicali e dalla versatilità di alcune interpreti di prima sfera, le quali hanno scrutato nelle opere serie delle nuove fonti di successo. Per citare solo le cantanti e le produzioni più note: Renata Tebaldi nell'*Assedio di Corinto* del Maggio Musicale Fiorentino del 1949, Maria Callas nell'*Armida* e Giulietta Simionato nel *Tancredi* del 1952, Joan Sutherland e Marilyn Horne nella *Semiramide* esportata in tutto il mondo e fissata nel 1966 in un disco storico, che per molto tempo è stato l'unico stilisticamente accettabile sul Rossini serio.

Dapprima episodi isolati, tali riesumazioni cominciano a infittirsi negli anni '70, spianando la strada al Rossini Opera Festival, nato a Pesaro nel 1980 coll'esplicito proposito di dare vita sul palcoscenico alle partiture in edizione critica preparate dalla Fondazione Rossini. Il ROF ha dunque avuto il merito di consolidare e amplificare un processo già avviato, ma che non avrebbe condotto a esiti così clamorosi se non si fossero raggiunti il coordinamento e l'interazione di tutti i versanti della riscoperta: studi critici e documentari sempre più approfonditi su Rossini e l'opera del primo Ottocento, accurate edizioni critiche, rappresentazioni di vaglia a teatro. È proprio questo il tratto distintivo della Rossini *renaissance* al confronto con le altre, e ben più effimere, riscoperte di opere e di autori dimenticati negli ultimi anni. Va aggiunto, infine, anche se può sembrare scontato, che perfino un'operazione di recupero ben congegnata come quella pesarese non sarebbe andata a buon fine se il pubblico di oggi, esattamente come quello di quasi due secoli fa, non avesse trovato nella musica di Rossini quell'irresistibile "elettricità" che innalzò da subito le sue partiture parecchie spanne sopra le altre (Stendhal *docet*).

Il ROF è stato favorito anche da alcune circostanze inaspettate, come la movimentata avventura del *Viaggio a Reims*. Com'è noto, il ritrovamento delle fonti musicali, avvenuto negli anni '70, è stato quanto mai casuale, in particolare quello, decisivo, dell'autografo delle parti non riutilizzate ne *Le Comte Ory*; tale manoscritto giaceva dimenticato – quantunque segnalato dalla bibliotecaria Emilia Zanetti nella voce *Rom* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XI, pubblicato nel 1963 – nei fondi non catalogati della biblioteca del Conservatorio romano di S. Cecilia, e fu sottoposto un bel giorno all'attenzione dell'incredulo Philip Gossett, già famoso rossinologo. Questa ed ulteriori fonti rinvenute in altri archivi e biblioteche hanno consentito di mettere in scena il mitico spettacolo del 1984, diretto da Claudio Abbado, con la regia di Luca Ronconi e le scene di Gae Aulenti. Tale avvenimento ha sortito uno straordinario effetto promozionale, alimentando negli anni successivi la curiosità nei confronti di quelle opere di Rossini del tutto ignote al secolo XX, quantunque non ne fossero andate disperse le loro fonti. Nelle parole di Marco Beghelli, il trionfo del *Viaggio a Reims* «costituì ... il vero trampolino di lancio mondiale sia dell'iniziativa editoria-

le della Fondazione Rossini ... sia delle produzioni teatrali del Rossini Opera Festival, cresciuto a Pesaro al fianco di quella per permettere di saggiare sulle scene i frutti di tante ricerche musicologiche. In definitiva, tale riesumazione coincise con il lancio moderno dello stesso Rossini, che da quel giorno rivide crescere fra i teatri di tutto il mondo l'interesse per le sue opere più o meno obliate. Se è vero, infatti, che di certa "Rossini renaissance" si può parlare in termini artistici già a partire da alcuni decenni prima, fu solo dopo l'*exploit* del *Viaggio a Reims* che l'interesse culturale per Rossini si trasformò progressivamente in un vero *business* economico, con spettacoli e dischi sempre più frequenti, e un pubblico itinerante disposto a raggiungere il festival pesarese da ogni parte del mondo».<sup>18</sup>

La città di Pesaro ha sfruttato con intelligenza e lungimiranza la benevolenza del fato, intesa tanto in senso generale – la circostanza di aver dato i natali a Rossini –, quanto per alcuni specifici eventi inattesi come il ritrovamento del *Viaggio*. Essa ha realizzato come meglio non si poteva le ultime volontà del Maestro, che l'aveva designata sua erede universale, e lo ha fatto sia dal punto di vista economico-organizzativo, sia sul versante scientifico-artistico. Nel mondo di oggi, del resto, l'alto livello culturale del ROF non sarebbe stato sufficiente a garantirne il successo se non si fosse accompagnato anche ad una sapiente gestione imprenditoriale. Sull'ambizioso progetto di ricostruzione rossiniana hanno col tempo finito per credere le forze cittadine, sia istituzionali, sia private: è significativo che una delle maggiori aziende locali abbia sponsorizzato il Festival con importanti contributi sin dal 1982, ed ancora continui a farlo a distanza di un ventennio. La qualità della fucina teatrale pesarese è stata del resto ampiamente riconosciuta dalla critica, come testimoniano gli importanti premi conseguiti: l'Abbiati nel 1982, miglior spettacolo nel 1984 (*Il viaggio a Reims*), miglior allestimento nel 1990 (*Ricciardo e Zoraide*), Viotti d'oro nel 1991.

Sotto la sovrintendenza di Gianfranco Mariotti e la direzione artistica di Alberto Zedda (1980-1992), Luigi Ferrari (1993-2000) e nuovamente Zedda, il ROF ha conosciuto diverse mutazioni nell'assetto istituzionale. Fino al 1985 il Comune ha esercitato una gestione diretta, successivamente affidata dal Comune stesso e dalla Provincia ad un Ente esterno, con lo scopo di non mischiare le vicende artistiche con quelle politico-amministrative; operazione invero non del tutto riuscita, tanto che nel 1994 il ROF diventa Fondazione, nel tentativo di limitare la lottizzazione politica e di rafforzare la propria autonomia. È da rilevare che l'anno precedente, e dopo lunga attesa, il Parlamento aveva approvato all'unanimità la Legge speciale n. 319 (Norme a sostegno del Rossini Opera Festival), che riconosce al ROF un contributo di tre miliardi di lire all'anno per un triennio in funzione della restituzione scenica dell'opera di Rossi-

<sup>18</sup> MARCO BEGHELLI, *Cronaca di un "Viaggio" avventuroso assai*, nel Programma di sala del *Viaggio a Reims*, rappresentato nel Teatro Comunale di Bologna, Bologna, Editrice compositori, 2001, pp. 5-20: 14-15.

ni, intesa come bene culturale meritevole della tutela dello Stato. È da sottolineare anche lo sforzo della Regione Marche, che con la legge regionale n. 20 del giugno 1996 eroga un importante contributo al ROF, oltre che all'Associazione Arena Sferisterio di Macerata.

È altresì significativo che il Festival sia riuscito non solo a sopravvivere ma, anzi, a rinforzarsi in anni di gravi difficoltà economiche per tutte le manifestazioni teatrali europee estive, difficoltà dovute al progressivo taglio dei finanziamenti pubblici. Il budget del ROF, in controtendenza, è invece sempre aumentato, così come l'indotto economico da esso alimentato. Le presenze si sono attestate intorno a 15000 annue, un numero circa quattro volte superiore alle 3858 presenze della prima edizione. Il ROF vanta ormai un pubblico fedele, e sempre più internazionale: il 60% è composto da non italiani, il 20% è extraeuropeo.<sup>19</sup>

Per quanto riguarda il versante scientifico-artistico, il legame tra pratica esecutiva, musicologia ed editoria, vivissimo sin dalla nascita del ROF, assume un vigore e una ufficialità ancora maggiore a partire dal 1986, con la nascita del Comitato per la restituzione rossiniana, in funzione di un Protocollo d'intesa tra Rossini Opera Festival, Fondazione Rossini e Casa Ricordi. La Fondazione Rossini e il ROF hanno adottato un metodo di lavoro e una strategia di collaborazione rigorosa e fruttuosa: la prima messinscena di un'opera funge al contempo da verifica della partitura in stesura provvisoria, la quale si pubblica solo in un secondo tempo. Lo scambio intellettuale e pratico tra interpreti e musicologi è giovevole ad entrambi: i cantanti e gli strumentisti possono acquisire elementi utili sulla scrittura e la prassi esecutiva del tempo di Rossini, i musicologi hanno la possibilità di udire e vedere l'effetto sonoro e teatrale di quanto hanno fissato su carta, e quindi di perfezionare l'edizione. Si è così potuta recuperare una prassi esecutiva quanto più possibile prossima alla volontà dell'autore, oppure, più spesso, *alle* volontà: come detto, le edizioni critiche rossiniane riportano infatti in appendice le versioni autentiche conosciute di tutti i numeri della partitura, che consentono di rappresentare una stessa opera in diverse versioni, anzi, coerentemente con lo spirito del tempo, consentono di scegliere il "montaggio" più adatto alla singola circostanza.

Nemesi della storia, il Rossini Opera Festival è la sola manifestazione estiva dedicata ad un unico compositore che possa stare alla pari col festival di Bayreuth. Anche questo forse è un segno di come finalmente, dopo decenni di pregiudizi estetici, l'opera italiana non è più ritenuta nella coscienza collettiva un genere artistico intellettualmente inferiore alla tedesca; una verità che ormai la musicologia internazionale ha pienamente accettato. Anzi, con rossiniana ironia, si può dire che anche gli amanti del belcanto hanno adesso una loro Bayreuth mediterranea, ben più grata quanto a con-

---

<sup>19</sup> Ho attinto i dati riguardanti il ROF da P. LASALANDRA, *I vent'anni del Rossini Opera Festival. Genesi ed evoluzione*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, anno accademico 1999-2000. Ringrazio l'autore per avermene concesso la lettura.

dizioni ambientali e più incline a fornire anche altri piaceri, oltre quelli dell'arte (e il pubblico non italiano del ROF è per la maggior parte tedesco, senza contare che almeno un paio di festival rossiniani sono già da tempo attivi in Germania, in particolare quello di Bad Wildbad, nella Foresta Nera, nella cittadina dove Rossini si sottopose a cure termali).

La peculiarità e la qualità della Rossini *renaissance* emerge ancor più al confronto con gli altri *repêchages* operistici del secondo dopoguerra, proprio perché è difficile riscontrare in altre esperienze una collaborazione altrettanto valida tra musicologia e prassi esecutiva. Consideriamo il caso di Donizetti, un operista vicino temporalmente a Rossini e, come lui, conosciuto nella prima metà del Novecento solo per una manciata di titoli, anche se più equamente distribuiti tra genere serio e comico. Non c'è dubbio che la conoscenza di Donizetti sia cresciuta negli ultimi anni: a Bergamo, sua città natale, è nato nel 1982 il festival "Donizetti e il suo tempo"; ma già da decenni il bergamasco Gianandrea Gavazzeni aveva dimostrato un impegno e una dedizione artistica e non solo campanilistica verso l'illustre concittadino, portando anche su palcoscenici prestigiosi alcune opere dimenticate (memorabile l'*Anna Bolena* scaligera del 1957, con Maria Callas). È significativo tuttavia che, rispetto all'esperienza di Pesaro, sia stato compiuto il percorso inverso, giacché è nato prima il festival e solo dopo più di dieci anni la Fondazione Donizetti, con un compito di assistenza musicologica. Il progetto della pubblicazione delle opere teatrali in edizione critica è sorto infatti quando la Fondazione ancora non c'era, grazie ad una convenzione tra il Comune di Bergamo e Casa Ricordi (la Fondazione è subentrata in un secondo momento al Comune). Le prime opere rappresentate con l'ausilio dell'edizione critica sono state *Maria Stuarda* e *La Favorite*, nel 1989 e nel 1991. Il piano editoriale della Fondazione Donizetti è inoltre meno ambizioso di quello rossiniano, in quanto non mira al completamento degli *opera omnia*.

È scontato che i risultati per ora meno brillanti della Donizetti *renaissance*, sia sul versante delle edizioni sia delle rappresentazioni teatrali – certamente al festival donizettiano, che peraltro non ha cadenza annuale, manca la risonanza internazionale del ROF –, sono dovuti in buona parte ad una circostanza concreta "sfavorevole": l'enormità del catalogo donizettiano, circa doppio rispetto a quello di Rossini. Ed è anche evidente che, in anni di finanziamenti pubblici sempre più bassi per il melodramma, è difficile ottenere le risorse necessarie per allestire un progetto paragonabile a quello rossiniano. Ma è altrettanto indubbio che, se il circolo virtuoso tra filologia applicata alle fonti e vita esecutiva s'allenta, è ben difficile mettere in scena un'opera di Donizetti uscita dal repertorio con pretese di attendibilità. Peraltro, i titoli donizettiani riesumati (al contrario di molti rossiniani) non sono finora stabilmente rientrati nel circuito operistico, segno forse di una più scarsa qualità artistica o semplicemente di una minore "modernità" del prodotto. Più apprezzabili sono i risultati ottenuti sul versante discografico, grazie in particolar modo all'etichetta inglese Opera Rara e a quella bolognese Bongiovanni, che hanno effettuato un discreto numero di registrazioni di opere sconosciute di Do-

nizetti, in genere di buona qualità esecutiva. Grazie all'impegno di queste e altre case discografiche, l'acquisizione in disco di tutte le opere di Donizetti è dunque pressoché completata. Tuttavia, è quasi superfluo rilevare che il disco non restituisce la drammaturgia, per reimpossessarsi della quale il palcoscenico non accetta surrogati.

Siffatte considerazioni ci fanno affermare che quella rossiniana è stata l'unica autentica *renaissance* degna di questo nome nel campo dell'opera italiana ottocentesca: la qualità dell'operazione culturale nel suo complesso ha assicurato la continuità nel tempo e la diffusione nello spazio, due elementi indispensabili perché si possa parlare di rinascita piuttosto che di isolata riproposta di alcuni titoli. Ciò non vuol dire che molto non resti ancora da fare. Innanzitutto, ci sono tuttora opere importanti del catalogo rossiniano non del tutto recuperate, come *La pietra del paragone*, che conobbe enorme (e meritata) fortuna all'epoca della carriera di Rossini. È auspicabile quindi, ma anche probabile, una sua riacquisizione nel repertorio internazionale, magari in compagnia di quell'*Equivoco stravagante* che segnò il primo grande cimento buffo di Rossini, colpito sul nascere da ostracismo, ma per motivi estranei al suo livello artistico effettivo. Sarà forse un caso, ma *La pietra del paragone* e *L'equivoco stravagante* sono in programma entrambe al ROF del 2002.

Tuttavia, guardando all'indietro i risultati ottenuti dalla *Rossini renaissance*, il campo sul quale resta di più da fare non è quello delle rappresentazioni a teatro, quanto quello degli studi critici e stilistici. Non è azzardato affermare che, ad onta del rigoglio degli studi rossiniani, il Radiciotti resta tuttora «il grande libro» su Rossini, almeno quello d'un solo autore. Come scrisse Fabrizio Della Seta recensendo gli atti del convegno rossiniano organizzato a Pesaro nell'anno bicentenario 1992, «gli studi sul 'contesto' (inteso ... come struttura storico-sociale, come rete di rapporti culturali, come antecedenti e conseguenti linguistici, come tradizione del testo, come storia della recezione) prevalgono nettamente su quelli che assumono come oggetto primario d'indagine l'opera stessa del compositore, per comprenderne il funzionamento del linguaggio musicale e drammatico o per coglierne sinteticamente i caratteri artistici peculiari». Questa carenza è dovuta indubbiamente al fatto che compito primario dei rossinologi è stato (e per ora rimane) quello di restituire agli esecutori partiture attendibili, ma è dovuto anche «al carattere dell'arte di Rossini [, che] per noi è ancora enigmatico ed elusivo».<sup>20</sup>

Insomma, tanto ancora resta da fare. Ma questo, lungi dall'essere un male, può rappresentare, al contrario, una consolazione per i musicologi del nuovo millennio, che devono affrontare una difficile ma stimolante sfida affinché l'onda lunga rossiniana si propaghi per tanto tempo ancora.

---

<sup>20</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Aspettando il Grande Libro sull'inafferrabile Rossini*, «Il Giornale della musica» (Torino), X, 99, nov., 1994, p. 12.



# BENIAMINO GIGLI: LA PRASSI ESECUTIVA E L'EVOLUZIONE NOVECENTESCA NELLO STILE DI CANTO

GIANCARLO LANDINI  
Gorla Minore (Va)

Un fenomeno tra i più rilevanti del nostro dopoguerra è lo sviluppo di una sempre più profonda e complessa coscienza della produzione operistica italiana del XIX secolo, il cui aspetto più evidente è la crescente domanda di edizioni critiche su cui fondare attendibili esecuzioni.<sup>1</sup> Il recupero della lettera delle antiche partiture comporta un problema essenziale: quello del recupero della prassi esecutiva e del rapporto con la tradizione. Sappiamo che l'esecuzione di un brano operistico dell'Ottocento passa attraverso l'intervento invasivo di una prassi esecutiva documentata che può configurarsi in due aspetti diversi. Il primo è il ripristino di una serie d'interventi praticati all'epoca in cui la composizione fu scritta e si diffuse, spesso con l'intervento dell'autore stesso. Il secondo è la conservazione di quella serie di intromissioni, che si sono aggiunte nel corso dei decenni per quelle partiture che hanno continuato ininterrottamente ad essere eseguite, quelle sulle quali la continuità della tradizione si è necessariamente sposata con gli interventi della contaminazione, avvenuta nel momento in cui l'opera o il singolo brano hanno continuato ad essere eseguiti da una nuova generazione di interpreti, che per motivi differenti aveva perduto del tutto o in parte un'effettiva coscienza critica dell'esecuzione stessa. Sia l'uno che l'altro caso possono essere ampiamente documentati. Tra i possibili esempi del primo caso si può citare quello della differenza tra la prima e la seconda versione de *La Traviata*. Come ha dimostrato l'edizione critica dell'opera verdiana tra la prima versione – andata in scena a Venezia al Teatro La Fenice, il 6 marzo 1853: è stata recuperata per la prima volta in tempi moderni al Verdi Festival di Parma nel luglio del 2001 – e la seconda edizione – quella poi divenuta definitiva, andata in scena al Teatro San Benedetto di Venezia, il 6 maggio 1854 – intercorrono alcune differenze, sulle quali l'epistolario verdiano è

---

<sup>1</sup> È noto che è in fase di realizzazione l'edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi con il concorso della Chicago University e di Casa Ricordi, delle opere di Gioacchino Rossini con il concorso della Fondazione Rossini di Pesaro e Casa Ricordi, e delle opere di Gaetano Donizetti con il concorso della Fondazione Donizetti di Bergamo e a di Casa Ricordi. A quest'ultima iniziatiava è stata conferito il riconoscimento di edizione nazionale delle opere del compositore bergamasco.

omertoso.<sup>2</sup> Anche i primi biografhi,<sup>3</sup> nell'individuare l'inizio del fiasco della prima edizione nell'esecuzione poco felice dell'Aria di Germont, "Di Provenza il mare, il suol", da parte del celebre baritono Felice Varesi,<sup>4</sup> tacciono che il celebre cantante, – peraltro assai apprezzato da Verdi, fin dall'epoca di *Macbeth*, dove sostenne il ruolo del titolo, alla prima assoluta della versione del 1847 al Teatro La Pergola di Firenze, – ebbe problemi nell'affrontare l'acuta tessitura. Il Compositore la mutò; così, abbassata, la celebre pagina fu intonata al San Benedetto da un altro celebre baritono, Filippo Coletti.<sup>5</sup> La scelta divenne definitiva. Il cambiamento sancito dall'autore non è che una delle tante possibili prove della possibilità di modificare una parte, al fine di ottenere un'esecuzione più confacente alle possibilità dei cantanti.

Quanto al secondo caso, esso trova non solo la sua giustificazione, ma anche la sua teorizzazione nel trattato del Garcia, che deve essere considerato il più importante trattato di canto del secolo scorso.<sup>6</sup> Al Capitolo III della Parte Seconda, intitolato «Dei cangiamenti», si legge:

Allorché l'accento non basta a colorare la melodia in alcune delle sue parti o del suo insieme, si ricorre agli abbellimenti o *fioriture*, le quali ricevono esse pure le inflessioni descritte nei precedenti capitoli. Quasi tutta la musica italiana composta prima del secolo decimonono si trova in questo caso. Gli autori, abbozzando la loro idea, calcolavano sull'accento e sugli accessori che il talento del cantante avrebbe saputo inserirvi.<sup>7</sup>

Quella che segue è una stupefacente serie di esempi che ci mostrano alcuni tipi d'interventi, ricavati dalla prassi di grandi cantanti. Per esempio, a pag. 39, si riportano alcune varianti che Maria Malibran, astro del belcanto del primo Ottocento, soleva introdurre nell'esecuzione della *Sonnambula* di Vincenzo Bellini. Conferme alle affermazioni di Garcia ci vengono da fonti diverse. Come suggerisce Michael Aspinall, le cadenze riportate nell'Appendice della seconda edizione del *Metodo* di Nicola Vaccaj, pubblicata nel 1837, prendono spunto dalla prassi esecutiva dei più celebri cantanti dell'epoca che il compositore marchigiano ebbe modo di ascoltare.<sup>8</sup> Come suggerisce Giovanni Tadolini, compositore di merito, maestro di

<sup>2</sup> Gaetano CESARI-Alessandro LUZIO, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Aldo Forni, 1979 («Biblioteca Musica Bononiensis», 23), p. 533 sg.

<sup>3</sup> V. COSTETTI, *Aneddoti e spigolature verdiane*, «Capitan Fracassa» (Roma), VIII, 6 feb. 1887.

<sup>4</sup> Karl J. KUTSCH-LEO RIEMENS, *Varesi Felice*, in *Großes Sängerlexikon*, Bern-München, K. G. Saur, 1997, vol. 5, pp. 3571-3572; d'ora in avanti *GS*.

<sup>5</sup> *Coletti Filippo*, in *GS*, vol. 1, p. 669.

<sup>6</sup> Emmanuele GARCIA (figlio), *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'Arte del Canto*, tradotto dal francese da Alberto Mazzuccato, Milano, G. Ricordi & C., s.a (numero di lastra 108815).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>8</sup> Nicola VACCAJ, *Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni e un'Appendice*, a cura di Michael Aspinall, 2 voll., Torino, Giancarlo Zedde Editore, 1999, p. VIII.



canto, nonché marito della celebre Eugenia, una delle più valide cantanti della prima metà del secolo decimonono, i cambiamenti, là dove non vadano a ledere il concetto del musicista creatore, al contrario, adattandosi alla voce dell'interprete, favoriscono il pensiero del musicista e gli donano tutta la forza espressiva possibile, sono legittimi e ben venuti.<sup>9</sup>

Comunemente accettata e autorevolmente sostenuta, la prassi esecutiva dell'opera italiana ha mantenuto i suoi diritti anche durante il Novecento. La ricca messe di registrazioni discografiche, di quello che in gergo si chiama periodo storico del 78 giri, perché la memoria delle voci è affidata alle spire fruscianti dei 78 giri, offrono numerosi esempi. Giova, anche in questo caso, citarne almeno un paio. Il primo è l'intervento di Ferruccio Tagliavini alla battuta 22 dell'Andante, "La mia letizia inondare" da *I Lombardi alla prima Crociata*. Il lettore avrà modo di constatare la variazione con pantalana, introdotta dal celebre tenore.<sup>10</sup> In pratica alla battuta 22 dell'Andante, la successione, Fa-Sol-La-La-Mi, è mutata in Fa-Sol-Si (con segno di corona)-La-La-Mi (il valore delle singole note è diversamente distribuito). Ciò che più conta in questa sede, è notare che la pantalana introdotta da Ferruccio Tagliavini non è frutto del suo estro, ma è ben attestata nella tradizione. Se, infatti, si ascolta l'incisione di Léon Escalaïs<sup>11</sup> ritroveremo all'incirca la stessa variante (c'è un cambiamento nella posizione della puntatura rispetto alla prosodia del verso). La scelta di Leon Escalaïs non è casuale. Si tratta, infatti, di un tenore francese, epigono di Gilbert Louis Duprez. Nato, infatti, nel 1859, dopo averli iniziati a Tolosa, completò i suoi studi a Parigi, in tempo per ricevere l'impostazione e lo stile tipici del XIX secolo, sotto l'occhio vigile dei compositori stessi. Come a dire che, se con Ferruccio Tagliavini ci troviamo ormai alle soglie dell'attualità e siamo di fronte ad un cantante contemporaneo che ha concluso la sua carriera nel secondo dopoguerra, con Escalaïs andiamo nel cuore della prassi esecutiva romantica e abbiamo la possibilità di capire più da vicino i meccanismi di un'esecuzione

---

<sup>9</sup> Lettera di Giovanni Tadolini (Bologna, 10 apr. 1869) a Fernando Guidicini, pubblicata in Fernando GUIDICINI, *Albo Rossiniano. Voto musicale di Gioachino Rossini commentato ed illustrato da un epistolario di celebri contemporanei dedicato a Gaetano Fraschini*, Bologna, Società Tipografica già Compositori, 1880. La lettera del Tadolini è la n. 50 della rassegna di lettere sollecitate dal Guidicini stesso a commento di una lettera di Gioachino Rossini sull'interpretazione e sul diritto degli interpreti di intervenire nell'esecuzione del testo. Circa la natura di questa pubblicazione e sul suo contributo alla storia dell'interpretazione della produzione operistica del XIX sec., cfr. Giancarlo LANDINI, *Fraschini, Rossini, Pacini, Petrella e Mercadante: un problema d'interpretazione ed un tenore lombardo nella fucina del romanticismo napoletano*, in *La Musica in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 251-319.

<sup>10</sup> Si tratta di una registrazione effettuata il 23 novembre 1940 per conto della Cetra, che l'ha pubblicata con la sigla BB 25026, numero di matrice 2. 70490 II; cfr. Claudio CONTINI-David CONTINI, *Opera, arie, tenore*, San Giuliano Milanese, Nuova Carish, 2000, p. 65.

<sup>11</sup> Si tratta di una registrazione, effettuata in data imprecisata a Milano tra il 1905 e il 1906, per la Fonotopia che l'ha pubblicata con la sigla xph1641, numero di matrice 39533.

ottocentesca e di leggerli senza alcun cedimento moralistico, cioè senza nessuna tentazione di liquidarli come mera esternazione del divismo canoro. C'è poi da notare la durata di un aspetto della prassi esecutiva che, dalla metà dell'Ottocento, arriva, sostanzialmente indenne, fino alla metà del Novecento.

Il disco citato, inoltre, qualora lo spazio, ma soprattutto il timore di allargare la riflessione e di portarla troppo lontano dal fine che ci proponiamo, offre un interessante esempio della concezione agogica di un cantante nella lettura di un pezzo del repertorio. C'è da credere, infatti, che i rallentando, introdotti da Escalaïs siano anch'essi frutto di una prassi acquisita alla quale poi il cantante avrà aggiunto un pizzico della sua personalità.

Un secondo esempio c'è offerto da un altro disco. Questa volta si tratta di Giovanni Martinelli<sup>12</sup> che esegue la Cavatina di sortita di Ernani, "Come rugiada al cespite". Arrivato alla battuta 35, Martinelli taglia il successivo, "s'ella m'è tolta" e riprende dalla battuta 37 tocca il La acuto e poi va alla conclusione con un'altra puntatura. L'edizione critica non lascia dubbi in proposito.<sup>13</sup> Consideriamo ora la celebre incisione di Fernando De Lucia,<sup>14</sup> registrata il 2 settembre 1917 per la Phonotype e pubblicata con numero di matrice 1811. Benché la soluzione del celebre tenore napoletano, che peraltro eseguì il pezzo abbassato di un tono rispetto alla tonalità originale,<sup>15</sup> sia meno drastica, è evidente la semplificazione delle battute conclusive, con una particolare avversione per la scaletta ascendente di note staccate che, invece, doveva fare la sua figura sulle labbra di Carlo Guasco.<sup>16</sup> Se ora ascoltassimo Mario Del Monaco<sup>17</sup> e Franco Corelli,<sup>18</sup> ambedue tra i più celebrati interpreti della parte di Ernani<sup>19</sup> nel nostro dopoguerra (si tratta di testimonianze *live*),<sup>20</sup> noteremmo

<sup>12</sup> *Martinelli Giovanni*, in *GS*, vol. 3, p. 2243.

<sup>13</sup> Giuseppe VERDI, *Ernani*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura a cura di Claudio Gallico, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1997, p. 26.

<sup>14</sup> *De Lucia Fernando*, in *GS*, vol. 2, p. 839.

<sup>15</sup> Note di copertina di Fernando Battaglia a *Fernando De Lucia* («Il Mito dell'Opera»), Bologna, Bongiovanni, s.a. (disco GB 1064/65, p. 6 sg.).

<sup>16</sup> *Guasco Carlo*, in *GS*, vol. 2, p. 1434.

<sup>17</sup> *Del Monaco Mario*, in *GS*, vol. 2, p. 831.

<sup>18</sup> *Corelli Franco*, in *GS*, vol. 1, p. 693.

<sup>19</sup> Sull'importanza storica dell'*Ernani* di Mario Del Monaco cfr. Rodolfo CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco, 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 886. Circa quello di Corelli cfr. gli autorevoli giudizi di Lorenzo Arruga e di Mario Messinis, riportati in Marina BAGNO, *Franco Corelli. Un uomo, una voce*, Parma, Azzali, 1990, p. 117; quello di Messinis, in particolare, è del massimo interesse per la riflessione che stiamo svolgendo, là dove, commentando le esecuzioni di Corelli, parla di «vezzi ottocenteschi», cioè della continuità rispetto ad una prassi esecutiva invasiva verso la lettera della partitura.

<sup>20</sup> L'*Ernani* di Mario Del Monaco si può ascoltare in G. VERDI, *Ernani*, dir. Dimitri Mitropoulos, Orch. e Coro del Teatro Metropolitan di New York, registrazione effettuata nel 1957, Cetra LO 12; Dimitri Mitropoulos, Orch. E Coro del Maggio Musicale Fiorentino, registrazione effettuata nel 1957; Myto MCD 981.179; Fernando Previtali, Orch. e

in dettaglio come ognuno di loro esegue la conclusione della Cavatina di sortita. Per Del Monaco rifacciamoci alla celebrata esecuzione americana. Del Monaco esegue il primo quarto della battuta 35, taglia il successivo, "s'ella m'è tolta, ah misera", riprende gli ultimi tre quarti della battuta 37, tiene la puntatura e con quella va alla conclusione. Corelli arriva fino al primo quarto della battuta 35. Taglia il resto ed esegue subito il La acuto della battuta 37 e così si va alla conclusione. È facile costatare che la prassi esecutiva testimoniata da Martinelli e, da lui assimilata dalla lezione dei suoi maestri, che si sono formati nel XIX sec., a diretto contatto con l'ambiente in cui visse ed operò l'autore, ha fatto scuola. Semmai di volta in volta, la sua esecuzione si è fatta più bruciante, se non brutale, sempre più chiaramente sottoposta al fenomeno della contaminazione. Cioè dell'adeguamento ad altre soluzioni stilistiche. In questo caso il primo Romanticismo verdiano è chiaramente contaminato con uno stile di canto che risente della lezione verista. Chi invece voglia ascoltare la conclusione della Cavatina verdiana in termini di rispetto della lettera verdiana può rifarsi all'edizione diretta da Riccardo Muti.<sup>21</sup> Il campione scelto non finisce, però, di offrirci materia di riflessione. Martinelli, Del Monaco, Corelli e Domingo condividono tutte scelte agoniche che derivano dalla tradizione. Perciò, arrivati alla battuta 30, cioè in corrispondenza di "confida l'inumano", l'ignoto accompagnatore di Martinelli, Dimitri Mitropoulos, Thomas Schippers e Riccardo Muti – questi ultimi tre andranno annoverati tra i più importanti direttori dei nostri tempi<sup>22</sup> – prevedono un rallentando. Peraltro esso va a cadere in esecuzione di stile diverso. È evidente, infatti, che Martinelli conservi ancora una buona conoscenza del canto di grazia ottocentesco, di cui offre saggi nei numerosi passi dove Verdi prescrive "dolce" o nell'eccellente esecuzione dei gruppetti di "al core" o di "ah!", quest'ultimo in tempo Adagio. Essa va pressoché perduta in Del Monaco e in Domingo, senza che né Mitropoulos, né Muti intervengano. Ricompare, invece, nella lezione di Corelli, il più arcaico, ma in un contesto vocale che poi, come si ascolta, risulta il più contaminato.

Abbiamo voluto fare questa lunga premessa, perché ci pare che la tesi dell'intervento consista in questo. Prima di tutto dimostrare il complesso livello della prassi nella trasmissione della produzione lirica italiana, quella del repertorio corrente, che, a un dì presso, va dalla fine del Settecento ai primi decenni del Novecento. Purtroppo nelle recensioni discografiche questo genere di analisi, salvo sporadiche eccezioni, non vie-

---

Coro del Teatro dell'Opera di Roma, registrazione effettuata nel 1958, Myto MCD 004.230. Più avara la documentazione dell'interpretazione di Corelli, che si può ascoltare in G. VERDI, *Ernani*, Orch. e Coro del Teatro Metropolitan di New York, registrazione effettuata nel 1965, Myto MCD 993.209.

<sup>21</sup> G. VERDI, *Ernani*, Orch. e Coro del Teatro alla Scala di Milano; registrazione effettuata alla Scala di Milano nel 1982, EMI 1c 157 1435843.

<sup>22</sup> *Das Atlantisbuch der Dirigenten*, a cura di Stefan Jaeger, Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag AG, 1985, pp. 270 sg., 282 sg., 333.

ne quasi mai affrontato vuoi per motivi di spazio, vuoi per altre ragioni, sostituita da osservazioni, ora di gusto ora di capriccio, quasi sempre estranee alla musica. In secondo luogo mostrare come la materia musicale di alcune pagine (in questa sede è improponibile quella di un'intera opera) abbia subito una profonda trasformazione che condiziona la loro fruizione e la fruizione della drammaturgia stessa dell'opera.

### 1. La carriera di Gigli nel periodo 1917-1956

Lo strumento che ora utilizzeremo per trattare brevemente il problema sottolineato sarà qualche brano dell'ampio corpus discografico di Beniamino Gigli.<sup>23</sup> Il celebre tenore marchigiano, nato a Recanati, il 20 marzo 1890, e scomparso a Roma, il 30 novembre 1957, fu uno dei più importanti cantanti del secolo XX. Era dotato di un carisma che lo impose alla generale attenzione, se non all'idolatria del pubblico, non solo italiano: proverbiale il suo successo in Germania, confermato dalle numerose partecipazioni a film di produzione italo-tedesca.<sup>24</sup>

Una brevissima rassegna stampa che, dopo un rapido accenno agli esordi, si concentri anche solo su alcune presenze di Gigli alla Scala, ci introduce alle problematiche del nostro saggio, cioè all'evoluzione dello stile di canto nel XX secolo. Le eccezionali doti di Gigli si rivelarono fin da subito, come bene testimonia questo telegramma relativo alla *Manon*, andata in scena al Teatro Bellini di Napoli il 25 marzo 1916:<sup>25</sup>

Emerse il tenore beniamino Gigli che sfoggiò tutte le sue virtù di voce e d'intelletto, acclamatissimo intera parte bissò il *Sogno* detto stupendamente.<sup>26</sup>

Tali doti trovano conferma meno di un mese dopo in occasione della *Favorita*, andata in scena il 12 aprile, ancora al Bellini di Napoli:

La *Favorita* al Bellini ebbe buone accoglienze specialmente per la splendida esecuzione che il tenore Gigli dà alla parte di Fernando. Egli fu a più riprese acclamato, specialmente alle romanze che ebbero insistenti richieste di bis. Le qualità pregevolissime del tenore valente tanto apprezzato dal nostro pubblico risultarono degnamente anche in questa esecuzione<sup>27</sup>

<sup>23</sup> K.J. KUTSCH-L. RIEMENS, *Gigli Beniamino*, in *GS*, vol. 2, p. 1325; R. CELLETTI, *Gigli Beniamino*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 5, Roma, Le Maschere, 1958, col. 1278; *Gigli*, a cura di Giuseppe Pugliese, Roma, Matteo Editore, 1990.

<sup>24</sup> William COLLINS, *Filmography*, in *Beniamino Gigli non-commercial discography*, «The Record collector», vol. 35, n. 8-10, ago.-ott., 1990, p. 223 sg.

<sup>25</sup> Per la cronologia artistica di Gigli cfr. Carlo MARINELLI ROSCIONI, *Biografia di una carriera*, in *Gigli*, cit., p. 137 sg.

<sup>26</sup> *Notizie telegrafiche: Napoli*, 26 [mar.] «Rassegna melodrammatica» (Milano), 31 mar. 1916, p. 2.

<sup>27</sup> *Notizie telegrafiche: Napoli*, 15 [apr.], *ibid.*, 20 apr. 1916, p. 2.

Sono identiche le accoglienze riservategli dall'altro capo della penisola, in specifico al Teatro Donizetti di Bergamo, dove debutta in quel *Mefistofele* che deve essere considerato uno dei suoi cavalli di battaglia:

Il tenore Gigli è un cantante raffinato che minìò la parte di Faust, festeggiatissimo alle romanze, specialmente all'epilogo che minìò con intendimenti di perfetto stile.<sup>28</sup>

Tali rilievi trovano conferma in un altro dispaccio telegrafico (questa volta da Roma), dove sulla prestigiosa scena del Teatro Costanzi il 26 dicembre dello stesso anno indossa ancora una volta i panni di Faust nell'opera di Boito:

Vivissima aspettativa tenore Beniamino Gigli nuovo alle nostre scene; sebbene conosciuto attraverso la sua bella romanza. Giovane tenore possiede bella voce, specie nel registro acuto, in cui riesce assai delicato e dolce, per belle sfumature finemente carezzevoli che convincono provocando scoppi infiniti di applausi. Tradizionale figura Dott. Faust fu bene impersonata. Alla romanza "Dai campi, dai prati" alla scena del duetto della prigionia, al duetto con Elena, al finale "Giunto sul passo", il valente Gigli riportò splendido successo<sup>29</sup>

Il debutto a Milano di Beniamino Gigli avviene nel 1918, in un momento tragico per l'Italia. Infuria la battaglia del Piave. Il 20 giugno, dopo un concerto tenuto al Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, canta al Teatro Lirico e si impone immediatamente.

Fra gli esecutori emerse il tenore Gigli che ha dei mezzi vocali veramente splendidi e ne sa fare un uso assai abile, con qualche tendenza all'esagerazione degli effetti più facili.<sup>30</sup>

Il successo è confermato alla Scala, nel novembre, in occasione della commemorazione di Boito, scomparso nel giugno di quell'anno:

Concertatore dell'opera fu Toscanini. È quanto dire che il capolavoro boitiano ha avuto ieri un'interpretazione che ne ha messo in luce l'altissimo pregio artistico fino nei minimi particolari. Il Toscanini ha riprodotto, composte in un'euritmia perfette, le linee donde è costituito il vasto disegno fondamentale dell'opera, e di ogni elemento estetico della composizione ha dato un'interpretazione di una profondità e di una sicurezza veramente meravigliose...Il tenore Gigli cantò con una voce dal timbro delizioso, con molta intelligenza nel fraseggiare e con bellissimi effetti di mezza voce la parte di *Faust*.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> *Notizie telegrafiche: Bergamo, 21[ago.], ibid.*, 31 ago. 1916, p. 1.

<sup>29</sup> *Notizie telegrafiche: Roma, 27 [dic.], ibid.*, 30 dic. 1916, p. 3.

<sup>30</sup> "Adriana Lecouvreur" al Lirico, «Corriere della sera» (Milano), 21 giu. 1918, p. 2.

<sup>31</sup> "Il Mefistofele" alla Scala, *ibid.*, 20 nov. 1918, p. 4.

Le sue magnifiche *chances* trovano ampia conferma nella *Tosca*, andata in scena alla Scala l'11 gennaio 1919:

Un successo insolitamente caloroso ebbe ieri la prima rappresentazione straordinaria di *Tosca*. Il teatro era gremito e la folla che si assiepava applaudì con scroscianti battimani, il tenore Gigli, il quale diede impeto e passione alla figura di Cavaradossi, ottenendo effetti intensi, dalla sua voce agile, morbida ed estesa.<sup>32</sup>

Gigli tornò a Milano nel 1932. Con il 1919 erano iniziate le grandi tournées nel Sud-America, dove Gigli sarà idolatrato. Poi era venuta la volta del Met che dal 1920 al 1932 lo vide imporsi e dominare in un repertorio eclettico che comprendeva parti pucciniane, come Rodolfo, Pinkerton, il Faust boitiano, l'immane Chénier, il Romeo dell'omonima opera di Gounod, il Verdi di Alfredo e Del Duca di Mantova, senza dimenticare la sua partecipazione a titoli rari, come *La cena delle beffe* di Giordano, o i *Compagnacci* di Riccitelli, che impose con la sua presenza. Per non scordare altre figure fondamentali del Verismo, come Turiddu e Loris, o dell'opéra-lirique, come Milyo, oltre al Lionel della *Marta*, pietra del paragone per chi voglia porsi come erede di Enrico Caruso. Insomma, l'esordiente di talento era uno dei più grandi cantanti del suo tempo, circondato da un evidente fanatismo in un'opera, *Andrea Chénier*, che deve considerarsi un altro dei suoi cavalli di battaglia:

Il richiamo del melodioso e popolare *Chénier* di Giordano, presentato con la direzione di Victor De Sabata e col concorso di una eletta compagnia di cantanti, nella quale primeggiava Beniamino Gigli, ha prodotto ieri alla Scala l'infallibile effetto di affollare straordinariamente la sala... Durante lo spettacolo Gigli è stato approvato dopo l'improvviso-arioso del primo Atto che cantò con dolcezza e finezza, e venne pure approvato per la buona declamazione con la quale ha eseguito l'autodifesa, innanzi al tribunale rivoluzionario. Il punto però nel quale Gigli si è rivelato al pubblico quale cantante di gusto delicato, giunse all'ultimo Atto, alla tenera romanza con la quale il poeta Chénier dà l'addio alla sua musa amata: *Come un bel dì di maggio*. [...] In quanto all'impressione prodotta dal canto del tenore Gigli, diremo solo che l'emissione della sua voce avviene in maniera naturale, senza che nessuno sforzo muscolare irrigidisca gli organi della fonazione. È un'emissione dolce e spontanea, uguale in tutti i gradi dell'estensione della voce, che permette a Gigli di passare dall'uno all'altro registro senza cambiamento di colore. In quanto al timbro, che è come la fisionomia del suono, la voce di Gigli risuona morbida e vellutata. Si presta, pronta e duttile alle flessioni del canto lirico ed ha dimostrato nella scena finale dello *Chénier* di sapere elevarsi possente, squillante, a differenza degli Atti precedenti, in cui essa è apparsa alquanto priva di risonanza. Ma questo deve essere stato un fenomeno fisico transitorio che scomparirà in seguito.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> *Ultime teatrali, ibid.*, 12 gen. 1919, p. 4.

<sup>33</sup> G. CESARI, *Scala. La prima di "Andrea Chénier"*, *ibid.*, 30 dic. 1932, p. 5.

L'anno successivo Gigli si impone in un'opera verdiana, caratterizzata da una vocalità di forte spessore drammatico:

Don Alvaro era Beniamino Gigli. La dolcezza talora irresistibile della sua voce, che mantiene in tutti i registri inalterati il suo nitore e la morbidezza del suo timbro, e la potenza, non mai sforzata, dei suoi acuti hanno anche ieri dimostrato la classe e la qualità di questo artista. Applaudito lungamente a scena aperta dopo l'ardua romanza del terz'Atto, cantata con rara efficacia, nel duetto del penultimo quadro, cantato con bellissimo impeto drammatico, il Gigli ha trascinato il pubblico a una calda e prolungata dimostrazione del plauso, che si è poi rinnovata alla fine dell'opera.<sup>34</sup>

Dopo una nuova assenza, questa volta più breve, il celebre tenore torna alla Scala nel 1937. Il 7 febbraio interpreta Riccardo sotto la guida di Gino Marinuzzi che lo dirigeva per la prima volta in un'opera nella sala del Piermarini, ma al quale era legato da lunga e sincera amicizia.<sup>35</sup>

Accoglienze particolarmente festose furono fatte a Beniamino Gigli e al Maestro Marinuzzi, concertatore e direttore d'orchestra. L'interpretazione che il Marinuzzi ci ha dato del *Ballo in maschera* è davvero notevole per la piena e nitida intuizione dell'essenza lirica dell'arte verdiana.<sup>36</sup>

Qualche giorno dopo è la volta dell'*Andrea Chénier*, cantato in un clima di fanatismo collettivo e di particolare eccitazione dei loggionisti scaligeri, decisi a tributare onori al loro idolo canoro, il quale, peraltro, sembra propenso ad accontentarli. Come l'Abbiati nota, nella sua prosa garbatamente ironica, Gigli indulge a quelle licenze che tanto piacevano al pubblico e che non erano sempre rigorose nei confronti dei valori musicali. È un'osservazione interessante che avremo modo di ricordare nel corso dell'analisi dello stile di Gigli:

Direttore e concertatore della popolare opera era il maestro Franco Ghione, che ha fatto marciare l'orchestra con notevole rendimento di fusione e di equilibrio, con buoni risultati espressivi e con evidente volontà di moderare, dov'era possibile, le solite esagerazioni di frastornante sonorità. Ma la maggiore attrattiva della rappresentazione proveniva, naturalmente, dall'intervento nei ruoli canori del tenore Beniamino Gigli... Verso di lui convergeva, di fatto, la viva attenzione del pubblico, come accade ogni qual volta un nome di cartello figuri nell'elenco degli interpreti vocali, e l'insigne cantante, già in precedenti occasioni ammirato protagonista del cupo dramma rivoluzionario, non ha certo tremato nell'onorevole, ma scomoda posizione cui è da

---

<sup>34</sup> *Alla Scala "La Forza del Destino"*, *ibid.*, 1 apr. 1934, p. 5.

<sup>35</sup> Cfr. la lettera di Gino Marinuzzi a Ottavio Scotto, spedita da Sanremo, il 19 giugno 1928, in Lia PIEROTTI CEI MARINUZZI-Giorgio GUALERZI-Valeria GUALERZI, *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, p. 467.

<sup>36</sup> *Alla Scala la seconda del "Ballo in maschera"*, «Corriere della sera» (Milano), 11 feb. 1937, p. 5.

tempo assuefatto... All'incontro Gigli si è slanciato con disinvolta baldanza sulle impervie salite della sua tessitura, sorvolando senza traccia di sforzi, ma non senza qualche licenza, diremo così, poetica – egli impersona il “poeta” – gli ostacoli che il veristico e a volte enfatico urlo della passione giordanesca gli poneva sul cammino. Così dopo il celebre “improvviso” l'artista ha letteralmente scatenato l'esultante frenesia della platea, che non aveva forse bisogno di essere incitata da quei quartieri superni del teatro che non mai, quanto in questi giorni di certa benvenuta concorrenza divistica si sono mostrati premurosi e indaffarati.<sup>37</sup>

Una decina di giorni dopo in uno spartito del tutto diverso. È la *Manon* di Jules Massenet, opera dei suoi esordi: la cantò per la prima volta al Teatro Carlo Felice di Genova il 26 dicembre del 1916, a meno di tre mesi dal suo debutto assoluto. Qui si può fare valere come tenore lirico in una vocalità tutta *nuances*, sebbene l'opera venisse eseguita in italiano e non nella lingua originale:

E quale cavaliere di Grioux è stato mai Beniamino Gigli. L'inconfondibile, oggi insuperabile bellezza del suo canto, che dalle vellutate dolcezze nelle mezze voci, agevolissimo passa conservando intatti il nitore e il calore alla potenza limpida e squillante degli acuti, ha ancora una volta trascinato il pubblico all'entusiasmo: e ne fan prova le acclamazioni che lo hanno salutato dopo il soavissimo *Sogno* del second'Atto e l'ardua romanza del terzo, *Dispar vision*.<sup>38</sup>

Nel 1938 la Scala lo acclama nella *Marta*, alla cui circolazione il tenore recanatese ha un forte contributo, sulla scia di Caruso:

Vero è che il tenore Gigli, finora trattenuto in altri Teatri da impegni precedenti, esso ha offerto l'occasione di sfoggiare la sua arte canora dinanzi ad un pubblico che l'ha tante e tante volte ammirata e che anche ieri sera ha manifestato tutta la propria gioia, riascoltandone gli squisiti effetti. Specialmente dopo il duetto del secondo Atto, cantato deliziosamente da Gigli, insieme con la Favero, e dopo la celebre romanza tanta finemente fraseggiata, questo cantante ha ricevuto il premio della sua generosa efficienza canora: un applauso tonante che sembrava non dovesse finire più.<sup>39</sup>

Nelle successive recite di *Lucia di Lammermoor* il trionfo si ripete:

Dopo la violenta scena della maledizione di Edgardo, potente di incisività, così da risultare superflui gli scatti dell'accentazione; soprattutto dopo la celebre cabaletta *Tu che a Dio spiegasti l'ali...* conclusa curiosamente in posizione del tutto supina, il Teatro alla Scala pareva dovesse crollare, ieri sotto il diluvio dei battimani. Gigli, avendo accortamente distribuito le proprie forze altrove, s'era riservato tutto il fiato migliore per quelle pagine e in

---

<sup>37</sup> Franco ABBIATI, “*Andrea Chénier*” alla Scala, *ibid.*, 21 feb. 1937, p. 5.

<sup>38</sup> *Alla Scala la prima della “Manon”*, *ibid.*, 3 mar. 1937, p. 2.

<sup>39</sup> F. ABBIATI, “*Marta*” di Flotow, *ibid.*, 20 feb. 1938, p. 2.



particolare tutta la bravura d'alta scuola per quello ch'è il supremo canto d'Edgardo e ch'egli lasciò sgorgare dal petto con fraseggio soavissimo e insieme appassionato. Non altrimenti deve essere accaduto la sera del 26 settembre 1835 al San Carlo di Napoli, quando il tenore Duprez, primo interprete del romantico personaggio di Donizetti e Walter Scott, fu subissato da "un'esplosione così simultanea e tonante più di urli da farnetici che di applausi..."<sup>40</sup>

Dopo un'applaudita edizione della *Gioconda*, Gigli fa *routine*, seppure di alto livello, nella *Cavalleria rusticana*, dominata, però, dalla eccezionale presenza artistica di Ebe Stignani:<sup>41</sup>

Accanto alla Stignani c'era Beniamino Gigli, l'eroe di non so quante dozzine di melodrammi, ieri sera un Turiddu come sempre assai applaudito per la franchezza degli accenti.<sup>42</sup>

Quell'anno, infine, Gigli saluta la Scala partecipando ad un'edizione di *Aida*, dove le finezze musicali di De Sabata sono soverchiate da una brutta regia e da uno spettacolo volgare ed arrogante che rema contro la drammaturgia verdiana. Gigli, però, esce ancora una volta vincitore in-contrastato:

...e fu inoltre sottolineata da speciali consensi la generosa partecipazione di Beniamino Gigli nel ruolo di Radamés, sostenuto con duttilità e a volte con incisiva vigoria.<sup>43</sup>

Nell'aprile del 1939, Gigli si conferma in uno degli spartiti più rappresentativi della Giovane Scuola Italiana, *Fedora* di Umberto Giordano, che alla prima assoluta era stata tenuta a battesimo dal giovane Caruso.

Le due voci, colmate da applausi a scena aperta e particolarmente festeggiate alla fine d'ogni Atto, erano quelle di Gianna Pederzini e di Beniamino Gigli... Beniamino Gigli, un Loris oggi unico più che raro, dal canto emotivo, flessuoso, lucente, delicato nel fraseggio, penetrante nell'invettiva, puro e sinuoso nelle ampie volute della melodia distesa.<sup>44</sup>

Ricca di impegni la stagione 1939/40. Alla Scala Gigli alterna spartiti drammatici ad altri decisamente lirici. Si comincia con la *Forza del Destino*:

Quanto a Beniamino Gigli egli fu addirittura acclamato al suo apparire in

---

<sup>40</sup> ID., *Ripresa di "Lucia"*, *ibid.*, 27 feb. 1938, p. 5.

<sup>41</sup> R. CELLETTI, *Stignani Ebe*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 9, Roma, Le Maschere, 1962, col. 367.

<sup>42</sup> F. ABBIATI, "Cavalleria rusticana", «Corriere della sera» (Milano), 16 mar. 1938, p. 2.

<sup>43</sup> ID., *Ripresa di "Aida"*, *ibid.*, 20 apr. 1938, p. 4.

<sup>44</sup> ID., *Ripresa di "Fedora"*, *ibid.*, edizione del pomeriggio, 24 apr. 1939, p. 2.

scena, ancor prima che aprisse bocca. Figuratevi dopo che egli lasciò espandere i tesori della sua voce, rinforzati da una dizione esemplare, da un'arte del fraseggio e da una volontà di superamento che quasi quasi ingannava l'ascoltatore sulle reali qualità di tanto canto tenorile; che sono senza dubbio alcuno quelle che si dicono di mezzo carattere.<sup>45</sup>

È poi la volta del *Trovatore*:

Vero è che il Trovator di Biscaglia era Beniamino Gigli, il quale con un'altra magnifica esplosione della sua straordinaria voce ha saputo scolpire gli accenti e modulare il fraseggio come meglio non si poteva desiderare. Non è il Gigli che noi preferiamo: ciò non ha importanza, dal momento che l'artista, nonché il cantante, è stato indubbiamente in tutto per tutto all'altezza del suo temerario compito.<sup>46</sup>

Con il terzo titolo (seguirà *Zazà* di Ruggero Leoncavallo e *Maristella* di Giuseppe Petri, fortunato autore di operette), Gigli torna alle origini del suo repertorio.

Dopo *Trovatore*, a mezza strada dunque tra *Aida* e *Otello*, Gigli si riposa dunque da par suo, maestosamente sugli allori di *Manon*. Possiamo scrivere a questo proposito cose che non sembrano già scritte? Gli innumerevoli ammiratori di Gigli devono avere la memoria tenace come la passione per il bel canto e per un'ugola annoverata non a torto tra le fenomenali d'ogni tempo.<sup>47</sup>

Al tenore recanatese spetta l'onore di aprire la nuova stagione con un'opera di rara esecuzione, quel *Poliuto* di Gaetano Donizetti che costringe Gigli a misurarsi con una vocalità romantica non priva di atteggiamenti aulici.<sup>48</sup>

*Poliuto* era Beniamino Gigli e un Beniamino Gigli che alla bellissima e dolcissima voce ha aggiunto serietà e drammaticità di atteggiamenti...<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Id., «*La Forza del destino*», *ibid.*, 18 gen. 1940, p. 2.

<sup>46</sup> Id., *Il Trovatore*, *ibid.*, 12 feb. 1940, p. 2.

<sup>47</sup> «*Manon*» di Massenet, *ibid.*, 18 febbraio 1940, p. 2.

<sup>48</sup> «Il sig. Boucardé (*sic*), tenore che per la dolcezza e la grazia si è fatto tanto ammirare ne' *Lombardi*, non ha tutta la forza per mettersi al livello del *Poliuto* [...]. Donizetti vedeva il suo *Poliuto* in un Nourrit ed in un Duprez, in una di quelle stentoree voci che impongono silenzio a qualsivoglia procchia di tamburi, di corni e di grancasse», da «*La Nazione*» (Napoli), I, Serie II, 84, 4 dic. 1948, p. 336 (cit. in Annalisa BINI-Jeremy COMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997, («Studi e testi», Serie III, 3), p. 1346. Carlo Baucardé fu il tenore che cantò l'opera al San Carlo di Napoli, il 30 nov. 1848; in realtà l'opera fu scritta nel 1838, ma, proibita dalla censura, non era andata mai in scena.

<sup>49</sup> VICE, *La stagione della Scala inaugurata con il "Poliuto"*, «*Corriere della sera*» (Milano), 27 dic. 1940, p. 4.

Nel gennaio de 1941 si ritorna al repertorio prima con *Un ballo in maschera*:

Beniamino Gigli è un famoso conte Riccardo dalla voce piena di malìa...Gigli, la Caniglia e il Bechi hanno toccato a gara il cuore della folla;<sup>50</sup>

quindi con *La Traviata*:

E poi ancora Alfredo è Beniamino Gigli, a cui non sarebbe generoso rimproverare la non piena fedeltà scenica al giovane e nervoso personaggio, quando ha sempre una così bella e così incantevole voce.<sup>51</sup>

Dopo un'apparizione nel 1943 per *Forza del Destino*, *Carmen* e *Fedora* Gigli torna alla Scala un'ultima volta nel gennaio del 1947, per *Lucia di Lammermoor*:

Quanto al Gigli, risparmiatemi la fatica di cantare le sue lodi per l'ennesima volta. Quella sua voce è un miracolo di scattante inesauribile generosità e insieme di espressiva dolcezza: egli ha sempre fiato e fiato, per l'invettiva, per la preghiera e per l'urlo, e non importa se qualche eccessiva compiacenza lo induce ad alterare qua e là la linea del canto. Beniamino Gigli, crediamo, ha diritto di compiacersi di sé stesso.<sup>52</sup>

I telegrammi relativi ai debutti degli esordi ci ricordano che in origine la natura della sua voce era di tenore lirico-leggero. In Gigli si realizzava compiutamente un genere di vocalità che si era modellato nella seconda metà dell'Ottocento, da Mario di Candia, a Angelo Masini, a Alessandro Bonci, a Giuseppe Anselmi, come ha giustamente indicato Fedele D'Amico:

Quali che fossero le doti innate di Gigli (i tecnici le dicono eccezionali; ma è un fatto che, quando si presentò al Liceo di Santa Cecilia, la sua estensione, tanto per dirne una, non superava il *Sol*), l'idea che le sue virtù vocali gli fossero calate dal cielo è piuttosto stravagante. La sua voce era un fatto storico come un altro. Nessuna voce di tenore del suo tipo esisté mai, molto probabilmente prima della seconda metà dell'Ottocento (a voler andare molto cauti, diciamo pure la fine del Settecento; ma è una cautela superflua: i tenori italiani fino al primissimo Ottocento erano semibaritonali, e quanto ai tenori francesi del Settecento, detti *hautes-contres*, le nostre nozioni sono alquanto incerte)<sup>53</sup>

Quando Gigli torna alla Scala, è già avvenuto un cambiamento che

---

<sup>50</sup> ID., "Un ballo in maschera", *ibid.*, 2 gen. 1941, p. 5.

<sup>51</sup> ID., "La Traviata", *ibid.*, 10 gen. 1941, p. 3.

<sup>52</sup> F. ABBIATI, "Lucia di Lammermoor", *ibid.*, 16 gen. 1947.

<sup>53</sup> Fedele D'AMICO, *Il grande tenore*, «Il Contemporaneo», 30, 14 dic. 1957; il necrologio è riportato da Giorgio RAMPONE, *La vita si è spenta*, in *Gigli*, cit., p. 240.

coinvolge aspetti sociologici più che musicali, ma che, fatalmente, ha ricadute sullo stile e, dunque, sul modo di eseguire la musica:

Per quarant'anni, tra il 1914 e il 1955, Gigli ebbe sul serio una platea vasta quanto all'incirca l'intero mondo. Si dirà che queste cose si sono lette spesso negli epicedi delle "ugole d'oro". Esatto, ma fino al 1920 – tanto per fissare una data – si è sempre trattato di una grossa amplificazione retorica. In realtà, prima di allora, tenori e primedonne interessavano solo quel piccolo mondo (antico) che si accosta normalmente ai paradisi artificiali dell'opera. Il loro popolo era costituito da una compagine ben delineata di patiti del teatro musicale (e qualche volta, raramente, del concerto). Gigli, invece, apparso nel momento dell'ascesa del disco, della radio e del cinema sonoro, superò di colpo quelle angustie frontiere. Suo fu anche, e subito, il mondo che non s'interessa e addirittura aborre il melodramma. Per mille persone che ammiravano alla ribalta Cavaradossi, Des Grieux, Andrea Chénier, ve ne erano almeno centomila che a casa, attraverso il microfono, si esaltavano ascoltando *Papaveri e papere* o *Santa Lucia* o *Mimose*, e forse un milione che nelle sale cinematografiche sarebbero state felici di potere avere immediatamente il bis di *Non ti scordar di me*, oppure di *Torna, piccina mia*.<sup>54</sup>

È quel carisma che, alla Scala – Teatro da noi scelto come osservatorio – gli vale i deliri del pubblico che Franco Abbiati, con fine prosa, non manca, se non di stigmatizzare, certo di sottolineare, con un pizzico d'ironia. In lui il tenore mito si realizza fino al punto di diventare un'icona, fino a divenire "l'eroe" di dozzine di melodrammi. È un'espressione dove pare che il critico del «Corriere della Sera» concordi con le autorevoli parole di Ugo Ojetti che, non a caso, Andrea Della Corte, pontefice della storiografia musicale italiana della prima metà del XX secolo, cita nel suo necrologio:

Con diletto si rilegge questa verissima *Cosa vista* [recte *Cose viste* (4 voll, Milano, Treves, 1925-1928)] di Ugo Ojetti. Nel *Rigoletto* Gigli non è il "duca" dissoluto e fatuo, è il tenore, l'eterno tenore, cogli stessi gesti, la stessa faccia, gli stessi sguardi, la stessa soddisfazione fatua e beata. Quando si drappeggia nel mantello, quando lancia la nota in bocca al soprano o al baritono che fa il duetto con lui e che è tentato felice di dettare niente meno con Gigli da restare estatico e vedergliela uscire dalla bocca, così rotonda e stupenda, quando si porta la mano al cuore, quando si duole o quando sorride, Gigli è tutti i tenori, l'*elisir* di tenore, da due secoli almeno.<sup>55</sup>

Non si deve dimenticare, inoltre, che il necrologio di Della Corte aveva il seguente titolo: «Sommovete i cuori e i sensi delle genti d'ogni nazione». Esso sembra quasi una variante del passo celebre della canzone

<sup>54</sup> Eugenio GARA, *Gigli tra pubblico e critica*, «Musica d'oggi» (Milano), Serie nuova, I, 1, gen., 1958 (cit. in G. RAMPONE, *op. cit.*, pp. 243-244).

<sup>55</sup> Andrea DELLA CORTE, *Commoveva i cuori e i sensi delle genti d'ogni nazione*, «La Stampa» (Torino), 1 dic. 1957 (cit. in G. RAMPONE, *op. cit.*, pp. 241-242).

*In morte di Giuseppe Verdi* di Gabriele D'Annunzio: «Egli trasse i suoi cuori/ dall'imo gorgo dell'ansante folla./ Diede una voce alle speranze e ai lutti./ Pianse ed amò per tutti».

È quel carisma che fa perdonare le sfasature notate con educazione dal critico milanese e poi, nel suo bilancio consuntivo, da un severo musicologo come Massimo Mila, strenuo difensore dei valori della drammaturgia musicale:

Grandissimo virtuoso- e capace naturalmente di incantare le platee con il piacere sensuale della bella voce, con la prodezza dell'acuto e della corona lungamente protratta ed ovviamente cupido anche lui dell'applauso rumoroso, del "bis", e di tutte quelle altre ambizioncelle di cui è fatta la psicologia del virtuoso, tuttavia Gigli, non aveva la truculenza aggressiva del Gigione. Una norma di misura artistica governava il suo canto e gli impediva di trascendere ad eccessi di cattivo gusto, anche quando indugiava a "filare" voluttuosamente la nota, tenendo sospeso il fiato di migliaia di persone sul filo d'un favoloso arabesco.<sup>56</sup>

Tuttavia, anche nel 1947, quando ormai il suo tempo era scaduto e Gigli sopravviveva ai tempi nuovi, il critico del «Corriere della Sera» gli riconosce la complessiva tenuta in uno spartito dalla vocalità romantica come *Lucia di Lammermoor*, quello stesso che anni prima lo aveva spinto a scomodare il ricordo della prima assoluta e a spendere il nome mitico di Gilbert Louis Duprez. Le recenti acquisizioni sulla tipologia e lo stile delle voci del primo Ottocento ci spingono a dubitare della pertinenza di un parallelo tra Gilbert Louis Duprez e Gigli.<sup>57</sup> Quest'ultimo era diverso per formazione e gusto. È vero, però, che anche all'interno di un repertorio come il suo, ampiamente interessato dai titoli della Giovane Scuola Italiana e Francese, rimase viva (il passare del gusto ed il mutare del suo stile non l'appannò mai del tutto) la capacità di riallacciarsi d'istinto alla lezione del canto antico giunta a lui attraverso la lezione di una cultura del canto che si fondava sui dettami della scuola dell'Ottocento. Ben lo notò Andrea Della Corte, recensendo nel 1919 un'esecuzione di *Lucrezia Borgia*:

Gigli è un bel tenore italiano. Il suo canto dà un vero diletto; il suono della sua voce piacevolissimo, è uguale in tutti i registri... Ormai egli è un raro cantante del grande repertorio melodrammatico. Certo, se ancor oggi esistessero le scuole di canto di un tempo in cui uno studio decennale s'imponesse ai virtuosi..., Gigli avrebbe agevolmente condotto a perfezionare la sua arte... Artista istintivo, drammatizza la voce in espressioni vibranti, pure ser-

---

<sup>56</sup> Massimo MILA, *È stato l'idolo di una generazione*, «L'Unità» (Bologna), 1 dic. 1957 (cit. in G. RAMPONE, *op. cit.*, p. 251).

<sup>57</sup> G. LANDINI, *Gilbert Louis Duprez, ovvero l'importanza di cantar Rossini*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi» (Pesaro), 1-3, 1982, p. 29.

bando lo stile proprio del bel canto; così nella difficile aria del *Don Sebastiano* inserita nel terzo Atto.<sup>58</sup>

## 2. *Lo stile di canto nel primo Novecento italiano: per un'analisi comparata delle fonti discografiche.*

L'eccezionalità dei mezzi e l'eccellente tecnica di canto lo hanno reso uno dei tenori più imitati. Rimasto sulla breccia nel corso di una lunga carriera, iniziata a Rovigo nel 1917 e conclusa nel 1956, Beniamino Gigli ha testimoniato con la sua arte l'evoluzione dell'interpretazione dell'opera italiana. La sua discografia commerciale (non si mette in conto di considerare, salvo un solo caso, le sue incisioni *live*),<sup>59</sup> realizzata in un arco di tempo che va dal 17 maggio 1918 al 22 marzo 1955, è una testimonianza preziosa e concreta dello stile di canto della scuola italiana del XX secolo, attraverso il contributo di uno dei suoi più autorevoli esponenti. Contribuisce a renderla un campione attendibile e significativo, anche l'ampiezza del repertorio. Gigli, infatti, si produsse sia come tenore di grazia, che lirico, che lirico-spinto, non disdegnando, specie dagli anni Trenta, di eseguire opere la cui vocalità è di forte impegno drammatico, quali *La Forza del Destino*, *Un ballo in maschera*, *Aida*. In teatro non affrontò mai *Otello*, di cui nel 1951 incise il duetto del I Atto, "Già nella notte densa", con la figlia Rina.

Dal primo gruppo d'incisioni, vale a dire quelle realizzate per la HMV, a Milano, tra il 1918/1919, consideriamo ora alcuni brani, selezionati tra le opere che Gigli ebbe modo di cantare anche in teatro. Il primo posto tocca al *Mefistofele*, il titolo del debutto, di cui prendiamo in considerazione "Dai campi, dai prati", inciso il 14 ottobre 1918. Si tratta della seconda facciata realizzata da Gigli. Nel maggio, infatti, durante la prima seduta, che deve essere considerata un provino, si era limitato ad una sola pagina, "Ah! ritrovarla nella sua capanna" dalla *Lodoletta* di Pietro Mascagni.

Sull'esecuzione di "Dai campi, dai prati" si possono fare le seguenti osservazioni. Gigli esegue con molta attenzione il dettato boitiano. È rispettoso dell'agogica indicata dall'autore. Per esempio, in corrispondenza di "sacro mister", il *rallentando* è eseguito ad arte. Nella ripresa, da "Ah! dai campi, dai prati", l'allargarsi del tempo trova conforto nell'indicazione *con il canto*. Prolunga la durata di "m'accingo", ma essendo in zona di cadenza, l'artificio serve a preparare l'ascoltatore alla conclusione. In corri-

<sup>58</sup> A. Della Corte recensisce *Lucrezia Borgia* su «La Stampa» (Torino), 29 dic. 1919 (cit. in G. RAMPONE, *op. cit.*, p. 235). Circa la detta aria, notiamo che si tratta di "Deserto in terra", in origine posta a chiusura del II Atto del *Don Sebastiano* di Gaetano Donizetti, versione italiana di *Dom Sébastien, roi de Portugal*; è pagina di rara difficoltà per la tessitura acuta e la presenza di passi da eseguire a mezza voce.

<sup>59</sup> Tom PEEL-John HOLOHAN, *Beniamino Gigli discography*, «The Record collector», vol. 35, 5-7, mag.-lug., 1990, p. 111 sg.

spondenza di "a meditar", Boito fa arrivare la voce sul *Sib* attraverso una breve progressione per gradi congiunti che dovrebbe avere lo scopo di rendere meno violenta l'emissione del *Sib*, per non contravvenire allo stile del pezzo che, come si potrà agevolmente notare presenta una vocalità improntata alla grazia e alla nobiltà. Gigli ha fretta di arrivare sul *Sibe* che esegue con un suono piuttosto aperto, crudo, in evidente contrasto con quello che si era ascoltato in precedenza. Fin dall'attacco, infatti, il tenore recanatese aveva cercato risonanze miste, per produrre suoni morbidi e rotondi. La stessa esecuzione del forte di "son pieno", cui Boito aggiunge l'invito a rinforzare il suono, era stata improntata ad evidente cautela, facendo nascere nell'ascoltatore il legittimo dubbio che forse quel forte avrebbe potuto essere eseguito in maniera più decisa.

Confrontiamo ora l'esecuzione gigliana con quella di Enrico Caruso<sup>60</sup> e di Francesco Marconi.<sup>61</sup> La scelta non paia casuale: costoro possono essere considerati i due più importanti Faust della scena lirica internazionale prima di Beniamino Gigli, senza beninteso dimenticare il cesenate Alessandro Bonci,<sup>62</sup> che metteremo a confronto con Gigli in un'altra pagina del *Mefistofele*.

Enrico Caruso deve considerarsi il tenore che liberò il nuovo repertorio verista-naturalista dalle incrostazioni del gusto romantico, trovando quella spontaneità di espressione e di stile che mancava ai cantanti della scuola antica. Alla contaminazione operata da alcuni suoi colleghi che cantavano il nuovo repertorio verista con atteggiamenti ancora legati all'Ottocento, preferì la schiettezza di un canto bruciante ed immediato, che trasferì con sempre più crescente evidenza anche nelle opere romantiche rimaste nel suo repertorio, determinando l'evoluzione del gusto, ma anche la progressiva perdita della coscienza della prassi esecutiva antica, che il suo modo di cantare faceva apparire antiquata ed insopportabile.<sup>63</sup> Iniziò, però, la sua carriera come tenore di grazia; come Gigli cantò il *Mefistofele* fin dai primi anni ed ebbe anche occasione di partecipare ad un allestimento di grande spicco, come quello scaligero del 1901 sotto la direzione di Arturo Toscanini.<sup>64</sup>

Francesco Marconi rappresenta, invece, uno degli ultimi esemplari della scuola antica ottocentesca, uno dei pochi, tra l'altro, di cui ci rimangono preziose testimonianze discografiche, seppure rudimentali. Nel suo modo di cantare si possono ascoltare evidenti tracce di quello stile di grazia che fu caratteristico di Julian Gayarre, di Roberto Stagno e di

---

<sup>60</sup> K. J. KUTSCH-L. RIEMENS, *Caruso Enrico*, in *GS*, vol. 1, p. 575.

<sup>61</sup> ID., *Marconi Francesco*, in *GS*, vol. 3, p. 2212.

<sup>62</sup> K. J. KUTSCH-L. RIEMENS, *Bonci Alessandro*, in *GS*, vol. 1, p. 376.

<sup>63</sup> R. CELLETTI, *Voce di tenore. Dal Rinascimento a oggi storia e tecnica, ruoli e protagonisti di un mito della lirica*, Milano, Idealibri, 1989 («Cinque sensi», 6), pp. 187-188.

<sup>64</sup> THOMAS G. KAUFMAN, *Chronologies of the appearances of Enrico Caruso and the Giacchetti sisters*, in Enrico CARUSO jr.-Andrew FARKAS, *Enrico Caruso my father and my family*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1990, p. 659.

Angelo Masini, sui quali possiamo leggere solo cronache e critiche, senza l'ausilio del supporto sonoro.<sup>65</sup>

Ora, Enrico Caruso registrò "Dai campi, dai prati", l'11 aprile del 1902 al Grand Hotel di Milano per conto della Gramophone & Typewriter Co.,<sup>66</sup> accompagnato al pianoforte da Salvatore Cottone. Al di là della diversa smaltatura della voce, dall'intensità del fraseggio, che fa presagire i futuri esiti, Caruso si comporta in maniera molto simile a quella di Gigli. Andrà messo in risalto un evidente arcaismo nel rallentando applicato alle duine di ottavi in corrispondenza di "questi sentier". Riscontriamo un'analogia soluzione nella registrazione di Francesco Marconi. Essa è stata realizzata a Milano nel maggio del 1908 per la Gramophone & Typewriter.<sup>67</sup> Dal momento che il maestro accompagnatore è sempre lo stesso, vale a dire Salvatore Cottone, si può supporre che il pianista concordasse con i due cantanti un tipo di variante agonica diffusa e comunemente accettata sia da un veterano come Marconi che da un esordiente di talento come Enrico Caruso.

Mettiamo ora a confronto, nell'Aria di Faust dell'Epilogo del *Mefistofele*, Beniamino Gigli e Alessandro Bonci. Tra il 1918 e il 1919 Gigli realizzò due incisioni di "Giunto sul passo estremo". La prima, quella del 14 ottobre 1918, non fu pubblicata. La seconda, del 9 novembre dello stesso anno, fu pubblicata dalla His Master Voice, con numero di matrice 20275-1b. Bonci incise il brano per la Fonotipia a Milano, nel 1905. Fu il secondo disco realizzato dal cantante romagnolo e pubblicato con numero di matrice Xph154.<sup>68</sup> Bonci si accostò di rado al personaggio boitiano ma, quando lo fece, l'altezza della sua interpretazione fu tale da stupire. La sua lettura, inoltre, si riallacciava direttamente a quella di tenori antichi alla maniera di Julian Gayarre:<sup>69</sup>

Quanto a Bonci, il miglior elogio che gli si possa fare è di dire che dai tempi memorabili di Gayarre, non abbiamo udito un *Faust* tanto perfetto. Nel primo Atto, nel quartetto, in tutta l'opera in una parola, brillò immensamente; però nell'epilogo destò l'entusiasmo del pubblico. Lo disse con eccellenti gradazioni di voce, che tenevano l'animo sospeso e obbligarono il pubblico a chiederne la ripetizione, che il signor Bonci accordò.<sup>70</sup>

<sup>65</sup> G. LANDINI, *Alla ricerca dello stile antico attraverso l'ascolto delle incisioni di Francesco Marconi, tenore romano*, in *Musicus discologus. Musiche e scritti per il 70 Anno di Carlo Marinelli*, a cura di Giuliano Macchi, Marcello Gallucci e Carlo Scimone, Vibo Valentia, Monteleone, 1997, («Saggi», 9), p. 261.

<sup>66</sup> William R. MORAN, *Discography of original recordings*, in E. CARUSO jr.-A. FARKAS, *op. cit.*, p. 659.

<sup>67</sup> Michael E. HENSTOCK, *Biographical notes*, testo edito nel disco (p. 5) *Francesco Marconi*, Symposium, 1999, («Tharchand Harnold Wayne Collection»), 1069.

<sup>68</sup> Luigi INZAGHI, *Il tenore Alessandro Bonci (1870-1960)*, Raffaelli Editore, Rimini, 2001, p. 327.

<sup>69</sup> K.J. KUTSCH-L. RIEMENS, *Gayarre Julian*, in *GS*, vol. 2, p. 1287.

<sup>70</sup> Si tratta di un passo della recensione apparsa in «Diario Mercantil» circa le recite del *Mefistofele* avvenute al Teatro Liceu di Barcellona il 2, 6, 14 dicembre 1899, cit. in L. INZAGHI, *op. cit.*, p. 117.



All'epoca del debutto di Gigli, Bonci, con Giuseppe Anselmi, era tenore di fama internazionale, idolatrato dal pubblico e dalla critica.<sup>71</sup>

Gigli incise l'Andante Sostenuto il 9 novembre 1918, che fu poi pubblicato in un disco HMV 7-52112, da 25 cm. Il numero di matrice è il seguente: 20275-1b. In quest'incisione si ascolta una voce dal timbro delicato, prodotto da un'emissione morbida che non carica mai nei centri. Il passaggio dal forte di "si bea l'anima già" al piano del successivo "si bea l'anima già" è chiaramente percepibile. Tuttavia il forte non è molto sottolineato. Il *Lab* di "supremo" è vibrante. Alla battuta 8 il *Lab* di "si bea" è eseguito con rigore, cioè senza legarlo alla precedente nota acuta, mediante un portamento discendente. Per realizzare "con forza" il Sol accentato di "campi" Gigli spinge il suono e trova una sonorità che contrasta con l'emissione delle altre note. Interrompe, infatti, l'atmosfera di sogno che caratterizza l'intero brano. Improntato alla più evidente dolcezza il *Mib* di "Ah!" che precede la frase "Voglio", dove il suono, pensato ed emesso da Gigli, è un'eccellente realizzazione dell'indicazione "teneramente" posta sulle parole "e l'ultimo mio sogno". Su "l'esistenza", l'appoggiatura (*Lab* acuto) prevale sul Sol acuto. Nelle battute conclusive fa sfoggio di corone, sovvertendo il ritmo, con un evidente ricerca dell'effetto prima di chiudere.

La seconda incisione è del 1921: fu realizzata a Cadmen il 1 febbraio. Fu pubblicata su disco Victor 64942, da 25 cm, con numero di matrice B24783-7. La sua durata è inferiore all'altra per una manciata di secondi. È sufficiente per produrre la sensazione di una più accentuata alacrità e di un'impostazione più generosamente drammatica. Essa potrebbe essere attribuibile all'influenza dello stile di Caruso. Nel 1920 Gigli aveva debuttato nel *Mefistofele* di Boito, al Metropolitan di New York, che era il tempio indiscusso del grande tenore napoletano. Pure, per amore di precisione, bisognerà ricordare che Caruso non aveva mai cantato l'opera di Boito al Metropolitan. Prima del debutto di Gigli, nel 1920, essa era stata rappresentata solo nella stagione 1907/08.<sup>72</sup> Caruso non la eseguiva più dal 1903. L'aveva cantata al Teatro de l'Opera di Buenos Aires. Nella stagione 1920/21, l'ultima di Caruso, Gigli ascoltò in teatro il mitico tenore che fino allora aveva potuto solo sentire in di-

<sup>71</sup> «In contrapposizione a Caruso, Bonci fu considerato il continuatore, oltre che uno degli ultimi esponenti del mito del tenore paradisiaco risalente alla tradizione del canto lirico-classico ottocentesco. Ebbe in repertorio i grandi ruoli rossiniani, donizettiani e verdiani da tenore di grazia, che affrontò con doti di grande virtuoso e con una voce dal timbro di rara bellezza, capace di eseguire celestiali mezzevoci, oltre che inimitabile nello smorzare i suoni con grande dolcezza», scrive Alessandro Mormile nelle *Schede* (III. 51) di appendice a G. GUALERZI, *Alleati e rivali nel segno del canto*, in *Il Teatro Regio di Torino 1740-1990. L'arcano incanto*, a cura di Alberto Basso, Milano, Electa, 1991, p. 281.

<sup>72</sup> Si trattò di una nuova produzione allestita per il celebre basso russo Fjodor Chali-paine. Anche quella della stagione 1920-21 era un nuovo allestimento, che ebbe come protagonista un basso di prima grandezza Adamo Didur. Cfr. Gerard FITZGERALD-Jean Steward UPPMAN-Geoff PETERSON, *Annals of the Metropolitan Opera. Chronology 1883-1995*, New York, The Metropolitan Opera Guld-Mac Millian Press, 1989.

sco. Nel 1902, nella seduta che abbiamo già ricordato, Caruso aveva inciso anche la pagina dell'Epilogo del *Mefistofele*. È il giovane Caruso. Lo avverti dall'impostazione della voce, che non si compiace ancora delle brunitore baritonali della prima ottava. Qua e là, per esempio, in corrispondenza dell'"ultimo bisogno", percepisci chiaramente quali possibilità questo giovane tenore possa trarre da suoi centri, quando ne abbia messo a fuoco i colori giusti. Si coglie anche l'impeto e la vibrazione di un canto travolgente ed impetuoso, focoso e perentorio. C'è già l'attitudine ai portamenti, che caratterizzerà sempre più lo stile di Caruso. Nel breve segmento discendente che accompagna "Ah!" e che ci introduce alla frase "Voglio che questo sogno", si nota che la natura più schiettamente spinta della voce del tenore napoletano che, pur ammorbidendo, non cerca quei suoni aerei e delicati, tipici di Gigli e di Bonci. Il desiderio di imitare Caruso spinge Gigli a cercare un colore più denso. La ricerca di uno stile di canto di più facile effetto gli suggerisce la scelta, infelice, di legare il *Lab* acuto di "supremo" con il *Lab* dell'ottava inferiore, mediante un portamento discendente, assente sia nella lettura di Caruso che in quella di Bonci. C'è poi l'incisione del 1927. È un Victor 1239, dalla matrice BVE24783-9, inciso a Cadmen, 23 febbraio. Senza arrivare alla severità di Miguel Marchand,<sup>73</sup> è evidente la ricerca di soluzioni di facile effetto. Questa esecuzione si pone dunque agli antipodi di quella di Alessandro Bonci, un Fonotipia, 39080, dalla matrice XPh 168, inciso nel 1905: fulgido esempio di uno stile di canto elegante e misurato che onora con dignità e contegno la pagina, ridando alla vocalità tutta la severa grandezza che il personaggio e la situazione drammatica richiedono. È uno stile aristocratico che evita di compiere un'evidente virata verso la più popolare rivisitazione della vocalità tardo-romantica operata da Gigli.

L'altro brano che scegliamo è l'"Addio alla madre", dalla *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. Gigli tenne quest'opera in repertorio dal 1916 (Napoli, Teatro di San Carlo) fino al 1954 (Messina, Teatro dei Dodicimila). Ne incise numerosi pezzi e partecipò alla registrazione integrale dell'opera, sotto la direzione di Mascagni stesso, in occasione del cinquantesimo anniversario della prima esecuzione. Le sedute di registrazione avvennero dal 14 al 20 aprile del 1940.<sup>74</sup> Rodolfo Celletti ha dimostrato che Mascagni avvalsa con la sua bacchetta numerose licenze dovute alla tradizione, a loro volta avvallate dall'autorevolezza di Gigli.<sup>75</sup> Ne deriva una

<sup>73</sup> Miguel PATRON MARCHAND, *Come un rayo de sol el áureo legado de Beniamino Gigli. Comentarios acerca de sus grabaciones y filmes. Cronología de sus actuaciones profesionales*, Santiago de Chile, MPM, 1999, p. 117.

<sup>74</sup> Sulle vicende editoriali di questa registrazione cfr. Mark RICCALDONE, *Gigli opera recordings*, in *Cavalleria rusticana*, Pagliacci, Beniamino Gigli 1934 & 1940, Nimbus Records Prima Voce, NI 7843/4, 1993, p. 18.

<sup>75</sup> R. CELLETTI, *Il teatro di Mascagni attraverso il disco*, in *Pietro Mascagni Contributi alla conoscenza della sua opera nel I Centenario della nascita*, a cura del Comitato Onoranze del I Centenario della nascita, Livorno, Tipografia Società Editrice il Telegrafo, 1963, p. 442 sg.

curiosa situazione. Chi voglia rifarsi alla lettera della partitura, dovrà scegliere altre versioni da quelle fornite dall'autore stesso. L'osservazione non è priva di interesse, proprio all'interno di una riflessione sulla prassi esecutiva. Il nostro dopoguerra, infatti, ha visto il progressivo affermarsi di una coscienza critica delle ragioni della musica e della partitura che nel caso specifico della *Cavalleria rusticana* sono negate dalla lettura del compositore stesso, fatta salva la coerenza dell'interpretazione.<sup>76</sup>

È proprio in questa direzione che si giustifica la lezione di Gigli, particolarmente evidente all'ascolto dell'"Addio alla madre", nelle diverse versioni consegnate al disco.

La prima incisione risale al 1919; è un disco acustico, pubblicato con etichetta HMV 2-054106, DB 271, dalla matrice 1049aj. È una performance impressionante per la capacità di Gigli di declinare sia il rispetto della lettera sia la novità dello stile verista che la *Cavalleria rusticana* aveva inaugurato – a quasi trent'anni dalla prima, esso si era ormai completamente affermato; erano stati superati quei compromessi, tipici degli interpreti della prima ora, i quali, legati ancora al gusto romantico, lo trasportavano nell'esecuzione dei titoli della Giovane Scuola<sup>77</sup> – sia l'invenzione di uno stile dove le esigenze del realismo si sposano ad una pulitezza musicale che, in pratica, non ha confronti.

Ci si riferisce in particolare alla rotonda morbidezza dell'emissione, alla precisione nella realizzazione dei segni di legato, allo scrupolo con cui sono eseguiti i segni dinamici. Per esempio, il piano del segmento "s'io non tornassi", con particolare riguardo al *Reb*, per il quale Gigli sceglie e trova un timbro ed un colore particolari. A questo proposito non si può tacere l'intuizione con la quale il giovane tenore recanatese

---

<sup>76</sup> «Cinquant'anni forniscono, oltre tutto, una sufficiente prospettiva anche ad un autore, pur se si tratti del suo più grande (anzi unico) e strepitoso successo. E possono anche spiegare come Mascagni ponga il problema della consegna ai posteri della "sua" interpretazione di *Cavalleria rusticana* non sul piano di un ritorno al rispetto testuale dello "scritto" del 1889 (è stato giustamente osservato come accetti tante e tante "varianti" – o "deviazioni", se si vuole – codificate esclusivamente dalla tradizione teatrale), ma su quello di una riaffermazione della sua originaria coerenza drammatica» (C. MARINELLI, *Opere in disco da Monteverdi a Berg. Discografie di 25 opere e 3 balletti*, Fiesole, Discanto Edizioni-La Nuova Italia Editrice, 1982, p. 411).

<sup>77</sup>Tra i numerosi esempi testimoniati dal disco si può citare l'esecuzione del "Brindisi" della *Cavalleria rusticana*, realizzato per la G&T nel 1902, a Milano, da Edoardo Garbin; circa la sua personalità di interprete a cavallo tra tardo-romanticismo e verismo cfr. R. CELLETTI, *Garbin Edoardo*, in *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964, pp. 315-316; oppure cfr. Schott: «Garbin's derives from a too forceful style; it is less regular and particularly obtrusive on high notes. Dufresne's "E un riso gentil" is another souvenir of the première of Zazà; in spite of the strenuous delivery of the climax, there are some delicate gruppetti. He interpolates several of these, too, into the Brindisi from *Cavalleria rusticana*. This he delivers as if it were recitativo parlante – the prosody governing note values, and before the final reprise a seemingly interminable corona. An interpretation of considerable historical interest» (Michael SCHOTT, *The record of singing to 1914*, London, Duckworth, s.a., p. 13: tomo di accompagnamento del vol. 1 di *The record of singing to 1914*, EMI).

interpreta espressioni come “molto sentito”, posta da Mascagni sull’*incipit* dell’Andante con moto, “ Voi dovrete fare”. C’è poi da dire del colore scelto per intonare la prima parte dell’Arioso, quella accompagnata dal tremolo degli archi. Una voce bianca, come se in questo momento fatale del suo rapporto con la madre, Turiddu regredisca all’infanzia. La manovra che, potrebbe rischiare il ridicolo, riesce alla perfezione per motivi squisitamente tecnici. Gigli aveva esperienza di voce bianca, per avere iniziato come *puer cantor*. In più sfruttava una dizione (la critica gliela riconobbe sempre) di prim’ordine. Gigli individuava nella parola e, ancor prima, nella sillaba, l’origine del canto: in particolare del canto all’italiana. Esiste a questo proposito un tardivo documento, quanto mai illuminante.<sup>78</sup> Nel febbraio del 1955 Gigli si trovava a Vienna, dove nel febbraio diede due concerti: il primo il 17 alla Konzerthaus, il secondo il 19 all’Institutum Maximun. Qualche giorno prima, il 15, incontrò gli allievi all’Accademia Musicale di Vienna. L’incontro durò 26’55”. Dopo un saluto ai partecipanti, pronunciato nello stile aulico, se non enfatico, tipico del personaggio e della sua epoca (vale però la pena di notare il gioco delle intonazioni nelle parole dell’allocuzione, pronunciate nello stile del fine dicitore impostato), Gigli risponde ad alcune domande. Le risposte mettono al centro il problema della corretta pronuncia della cinque vocali della lingua italiana su cui si costruisce una naturale emissione. È dalla loro giusta pronuncia, a cominciare dalla posizione, che si origina il canto che diventa espressivo nella misura in cui esso dipende dalla parola. L’intervento di Gigli è corredato da una serie di esempi musicali che confermano sul campo la bontà della sua teoria. Quasi quarant’anni prima essa trova compiuta realizzazione nell’incisione dell’“Addio alla madre”. Nelle due successive edizioni, quella del 1933 (un disco HMV 32-3642, da una matrice 2M 1169-2) e infine quella della già citata edizione completa, Gigli ribadisce la fedeltà all’impostazione del 1919, cioè il definitivo sganciamento da ogni eventuale contaminazione dall’antico stile. Semmai si fa strada quella tendenza ad esagerare l’enfasi dei sentimenti e ad appesantire le tinte di un’esecuzione che rimane comunque magistrale e sulla quale non condividiamo affatto il severo giudizio di Rodolfo Celletti.<sup>79</sup> Chi volesse inserire l’ascolto di questa pagina in un

<sup>78</sup> Beniamino Gigli, *Vienna 1955. Concerto e lezione di canto*, Bologna, Bongiovanni GB 1055/56-2.

<sup>79</sup> «Nella *Cavalleria*, Gigli – fondamentalmente tenore di grazia e temperamento lirico – palesa una volta di più quello che era il suo punto debole allorché affrontava il repertorio spinto: la mancanza di vigore e di mordente nell’accentazione, qui non più compensata dalla freschezza e dallo squillo sfoggiati nel duetto inciso [si tratta di una registrazione del 13 settembre 1932, stampata su due dischi HMV, 32-2358 e 32-3116, dalle matrici 2M 804-2 e 2M 805-2] con la Giannini intorno al 1930 [...]. È un’impressione questa che la valanga di singulti che conclude l’addio alla madre decisamente conferma. Un Turiddu dalle lacrime così facili perde la sua nativa fierezza e scade nella contraffazione» (R. CELLETTI, *Il teatro di Mascagni...*, cit., p. 451).

più ampio contesto, può accostare con profitto, alcune incisioni di tenori coevi. Ci sembra che valga la pena di prendere in esame quella di Hipolito Lazaro, Giovanni Zenatello, Giovanni Martinelli e di Aureliano Pertile. Il primo<sup>80</sup> fu tenore di fama internazionale, dotato di splendidi mezzi, capace di eseguire l'antico repertorio romantico e di dare un rilevante contributo all'affermazione della Giovane Scuola con la rilevante presenza in alcune prime assolute, come quella del *Piccolo Marat*, della *Parisi-na* di Mascagni e della *Cena delle beffe* di Giordano. La sua incisione dell'«Addio alla madre», realizzata nel febbraio del 1931, per la Columbia-Regal a Madrid, lo coglie alla conclusione della carriera: nonostante le ultime apparizioni risalgano alla stagione 1944/45, con il 1935 gli impegni vanno diradandosi, con intere annate di inattività. Ciò nonostante si ascolta ancora un timbro maschio di veemente bellezza. Sotto il profilo meramente musicale Lazaro risulta inferiore a Gigli nella rifinitura della linea melodica, per esempio, nell'eccessiva pressione con cui viene emesso l'acuto che conclude il brano. Non ci sono i singulti cui Gigli indulge nella registrazione del 1940, ma la dizione è meno curata: non sempre le doppie consonanti sono fatte sentire e le vocali messe in naturale risalto. Il secondo,<sup>81</sup> nonostante il passaggio dalla corda di baritono a quella di tenore, conserva nella voce la natura del baritono e, all'ascolto, risulta essere cantante assai meno rifinito di Gigli, sia per quanto riguarda l'emissione, sia per quanto riguarda la precisa realizzazione della linea melodica e della sua dinamica, come dimostra il *Fonotopia 74176*. Il terzo,<sup>82</sup> invece, anche in questa incisione (un Victor 6637, da una matrice CVE 37896-1 del 1927) tradisce la natura stentorea ed epicheggiante della sua voce che, rendendolo adatto a parti eroiche come quella di Radamés, di Manrico e di Calaf, lo faceva meno rispondente alle esigenze del verismo di *Cavalleria rusticana*, dove, a cominciare dalla nettezza della dizione, rimane inferiore alla lezione di Gigli. Il quarto,<sup>83</sup> tenore di importanza storica, consacrato alla fama anche per la predilezione di Toscanini, che lo volle alla Scala nelle otto stagioni (1921-1929) da lui progettate e dirette,<sup>84</sup> non cantò spesso *Cavalleria rusticana*.<sup>85</sup> Del Verismo predilesse altri titoli, tra cui *Pagliacci* e *Andrea Chénier*, del quale può essere considerato interprete di riferimento. Pur in una concezione diametralmente

<sup>80</sup> *Lazaro Hipolito*, in *GS*, vol. 3, p. 2013. Sulla personalità artistica di Hipolito Lazaro cfr. Paolo PADOAN, *Hipolito Lazaro*: edito nel volume di accompagnamento di *Hipolito Lazaro, registrazioni HMV e Columbia 1911-1913*, Edizioni del TimaClub, Clama CD-25/1-3.

<sup>81</sup> *Zenatello Giovanni*, in *GS*, vol. 5, p. 3087.

<sup>82</sup> *Martinelli Giovanni*, in *GS*, vol. 3, p. 2243.

<sup>83</sup> *Pertile, Aureliano*, in *GS*, vol. 4, p. 2707.

<sup>84</sup> C. MARINELLI ROSCIONI, *Le otto stagioni di Toscanini alla Scala 1921-1929*, Roma, Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale (IRTEM), Roma, 1993, (Serie 5, «Cronologie»), p. 232.

<sup>85</sup> Maurizio TIBERI, *Aureliano Pertile*: edito nel volume di accompagnamento a *Aureliano Pertile. Edizione integrale delle incisioni fonografiche effettuate in studio dal dicembre 1922 al giugno 1942*, Castelnuovo di Porto (Roma), Edizione del Tima Club, s.a. (in particolare cfr. il capitolo dedicato al repertorio).

opposta, nel disco Columbia 14644, dalla matrice 70589, realizzata a Milano tra il dicembre del 1922 e il gennaio del 1923, nonostante la voce sia senza dubbio meno bella di quella di Gigli – se non brutta – si ascolta un’interpretazione della massima espressività. La voce vibrante di Pertile, utilizzata in uno stile chiaramente verista, per il suono spinto fino all’enfasi, specie negli acuti, per la presenza di portamenti particolarmente esibiti (per esempio, quello discendente dal *Lab* di “s’io” al *Re* naturale di “non”), non manca di essere convincente. Pertile, ad onta di una dizione meno nitida di quella di Gigli, carica la frase di un forte significato e realizza con efficacia alcune indicazioni di Mascagni (per esempio, il “con anima” di “Per me pregate”; oppure i *piani* previsti in orchestra in corrispondenza di “un bacio mamma! un altro bacio”. Può essere utile ascoltare anche il disco Columbia, WBX-1268-1, inciso a Milano il 12 ottobre 1932. L’impianto interpretativo è ad un di presso identico. Pertile, però, accentua l’enfasi in una lettura esasperata nella dizione e nel fraseggio (più segmentato, più espressionista) nella linea musicale (i portamenti ancora più insistiti, i chiaroscuri meno raffinati – è il caso del segmento relativo al triplice bacio alla madre - l’eccesso di legatura (il *Mib* di “vino”, ostentatamente legato al successivo *Mib* di “Per me”, che da inizio alla nuova frase). Al di là del risultato complessivo del disco, qui si ha un esempio, seppure dei migliori, di quello stile verista che poi nel nostro dopoguerra è stato fatto oggetto a censure piuttosto severe:

Lo stile vocale del melodramma verista, la poetica all’origine dell’interpretazione musicale di esso, hanno formato uno dei più colossali spregevoli ed oltraggiosi equivoci dell’intera storia dell’interpretazione. Di questo equivoco, di questo truffaldino fraintendimento, proprio *Carmen*<sup>86</sup> doveva rimanere uno degli esempi italiani più tristemente famosi: una poetica tutta oscillante tra l’afoso turgore e l’insopportabile enfasi. Uno stile volgare, rozzo, una fonazione priva di eleganza, di morbidezza, di nuances, di elasticità, affogato negli arbitri più ingiustificati. Un equivoco le cui dimensioni, e i cui disastrosi effetti negativi, si possono paragonare quasi a quelli che, per decenni, hanno oscurato l’universo wagneriano, minacciando di travolgere il melos del Wort-Ton-Drama. Certo, anche nella storia dell’interpretazione del melodramma verista, come in quella dell’opera di Wagner, vi furono numerose,

---

<sup>86</sup> La vocalità dell’opera di Georges Bizet, diffusa in Italia da Edoardo Sonzogno, nella versione italiana acquistava un’intensità del tutto lontana dallo stile dell’opéra-comique e presentava atteggiamenti che poi sarebbero stati in larga parte accolti dalla produzione della Giovane Scuola. «Bisogna ricordare a questo proposito che, nella comune tendenza francese dell’epoca a centralizzare le voci, la *Carmen* offriva questo di specifico: di rivolgersi a toni non tanto elegiaci, lirici, quanto violentemente drammatici. Ciò significava privare il cantante delle note più squillanti appunto nell’espressione dei sentimenti più infuocati, spingendolo dunque a forzare i centri, e perciò ad allontanarsi dall’emissione ortodossa. In questa tendenza, che nella *Carmen* è solo latente, è l’origine del vocalismo verista vero e proprio: il quale, nel ricercare una sensuale immediatezza d’accenti, di singulti, di grida, colti dal linguaggio parlato, utilizza soprattutto il registro centrale nel settore prossimo al passaggio verso gli acuti» (F. D’AMICO, *Canto*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 2, Roma, Le Maschere, 1954, col. 1689).

felici eccezioni, e sono convinto che alcune di queste felici eccezioni vi siano anche oggi. Tuttavia il giorno del riscatto totale, definitivo, della radicale, rivoluzionaria riforma, si ebbe soltanto con le registrazioni, prima di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, poi *Madama Butterfly*, firmate da Herbert von Karajan, lo stesso grande interprete al quale dobbiamo la rivoluzionaria, radicale riforma wagneriana.<sup>87</sup>

Se, seguendo il consiglio di Giuseppe Pugliese, si ascolta l'incisione della *Cavalleria rusticana* diretta da Karajan, ci si accorgerà, come ha notato anche Rodolfo Celletti, che non vengono attenuati il turgore vocale, le intensità, le accensioni violente, ma senza che questo comporti alcunché di volgare o di plateale.<sup>88</sup>

D'altronde il giudizio sull'atteggiamento stilistico che in diversa misura si può osservare nella lettura sia di Gigli che di Pertile, si trova sintetizzato nella valutazione formulata in calce alla voce *Gigli*, compilata per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, là dove Alessandra Cruciani scrive:

Non va taciuta, nei ruoli di carattere più eroico, la capacità di abbandonarsi a slanci passionali, sostenuti sempre da un'emissione brillante e vigorosa, sebbene talvolta venisse meno l'interprete, non sorretto da un'altrettanto consapevole convinzione drammatica. Lo stesso può dirsi dei ruoli del repertorio verista, in cui amava abbandonarsi a slanci generosi che scatenavano il deliro del pubblico, a onta di certe inflessioni singolarità che furono poi riprese dai suoi epigoni, confinati però entro i limiti di una sterile imitazione. Ineguagliabile nelle opere in cui poteva emergere la sua attitudine al bel canto, si cimentò in un repertorio vastissimo, che da Mozart, attraverso Bellini e Donizetti, giungeva sino a Bizet e Massenet, come testimoniano le numerose incisioni discografiche effettuate dal 1918 al 1949.<sup>89</sup>

Analoghe osservazioni si possono avanzare per l'*Andrea Chénier*, del quale Gigli fu, nell'intervallo tra le due guerre, l'interprete per antonomasia. Le prime testimonianze risalgono all'ottobre del 1922. Si tratta di due acustici Victor ("Un bel dì di maggio" 66095, 643, da matrice B 27009-2 e "Un dì all'azzurro spazio", 74793, 6139, da matrice C 27011-2). Nel marzo 1933 è la volta di "Sì, fui soldato", un HMV 30-10544, da matrice OM 1168-1. Nel giugno 1941 è ancora la volta di "Un dì all'azzurro spazio" (HMV DB 5406, da matrice 2BA 4483-2). Nel novembre di quello stesso anno incide l'opera completa con Maria Caniglia, Gino Bechi, sotto la direzione di Oliviero De Fabritiis, alla te-

---

<sup>87</sup> G. PUGLIESE, *La favola del Verismo e gli equivoci della prassi esecutiva*, in *Umberto Giordano e il Verismo*, a cura di Mario Morini e Piero Ostali, Atti del Convegno di Studi (Verona, luglio 1986), Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1989, pp. 74-75.

<sup>88</sup> R. CELLETTI, *Il Teatro d'opera in disco, 1950-1987*, Rizzoli, Milano, 1988, p. 387.

<sup>89</sup> Alessandra CRUCIANI, *Gigli Beniamino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, p. 669.

sta dell'Orchestra e del Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Impeccabile nella prima incisione del 1922, Gigli conferma l'eccellente aderenza della sua vocalità a quella del personaggio, specie per quanto riguarda i numerosi passi in cui Giordano invita espressamente il suo interprete a cantare piano. È il caso di "Ora soave, sublime ora d'amore". La dolcezza, infatti, dovrebbe essere la caratteristica prima della vocalità di Chénier, come ci avverte lo stesso Luigi Illica nella didascalia che precede l'attacco del celebre "Improvviso". Essa recita così: «Sorpresi tutti all'armonia strana di quella voce dolcissima, tutti, cavalieri, dame, abati, stanno curiosi ad udirlo». Non si dimentichi, infatti, che il primo interprete dell'opera, Giuseppe Borgatti (nel 1896: un emergente ancora in cerca di una definitiva consacrazione) era voce capace di virili dolcezze come emerge dalle numerose messe di recensioni relative alle sue esecuzioni.<sup>90</sup> È indubbio che possedeva un piglio eroico che Gigli non possedette mai: non a caso fu interprete di memorabili esecuzioni wagneriane, tra cui la prima italiana assoluta del *Sigfrido* nel 1899 alla Scala, sotto la direzione di Arturo Toscanini, e poi, l'anno successivo, del *Tristano e Isotta*, ancora alla Scala, sempre sotto la direzione di Toscanini. Da qui il giudizio limitativo di Rodolfo Celletti<sup>91</sup> ed il tentativo, particolarmente avvertibile nella scene del tribunale del III Quadro di compensare la mancanza di squillo eroico con un canto largo fino all'esagerazione, sostenuto grazie all'eccezionale dovizia dei mezzi. Vero è che il problema si inquadra piuttosto all'interno di un contesto più ampio, legato al gusto. Negli anni Trenta Beniamino Gigli si accinge a diventare il più popolare tenore italiano in un momento in cui l'opera, anche per le scelte culturali del regime fascista, è sempre di più uno spettacolo per tutti. Da qui l'esigenza di adattare il linguaggio della produzione della Giovane Scuola, che nel suo nucleo storico risale al decennio 1890-1900, ad una formulazione stilistica più adatta a pubblici di chiara estrazione piccolo-borghese, inclini a recepire con facilità una dialettica vocale più semplice ed immediata, ancorché formidabile ed impressionante. Lo testimonia in una memorabile pagina Paolo Donati, critico musicale, addetto ai lavori, operatore radiofonico dei più qualificati, nel commentare la parabola di sua madre. Si parla di Maria Caniglia,<sup>92</sup> partner abituale di Beniamino Gigli e come lui elevata al rango di icona dell'establishment artistico del periodo tra le due guerre e dell'immediato dopo guerra. Come lui, costretta dagli eventi ad abbandonare la più rigorosa ed aulica impostazione degli esordi per una soluzione più popolare. Riportiamo qualche passo notevole, applicabile anche alla parabola del tenore recanatese:

<sup>90</sup> C. MARINELLI ROSCIONI-A. ORLANDINI, *Cronologia delle opere*, in G. GUALERZI-A. ORLANDINI, *Un dì all'azzurro spazio. La figura e l'arte di Giuseppe Borgatti*, Cento, Cassa di Risparmio di Cento, 1993, p. 131 sg.

<sup>91</sup> R. CELLETTI, *Gli interpreti giordaniani*, in *Circa l'iter compositivo di "Andrea Chénier"*, tratto da *Umberto Giordano...*, cit., p. 203.

<sup>92</sup> *Caniglia Maria*, in *GS*, vol. 1, p. 545.



Lo spettacolo d'opera era in quegli anni... uno spettacolo popolare, dove dominatore del gioco appariva il rapporto fisico tra cantante e pubblico.

Questo dava origine, ovviamente, a diverse strutture. Per esempio, mia madre era una cantante impostata dal suo maestro, il sagacissimo Roche, sulla dizione, fondamentalmente; cioè il suo era un canto in cui, come nel basket, le vocali erano la palla portata nel cesto, infilata nella casella delle leve, costituite dalle consonanti. E dico sagacissimo Roche perché, per esempio, aveva impostato una compagna di studio di mia madre, Ebe Stignani, in maniera completamente diversa, cioè limando il campo fonetico fino a fare assomigliare il suo canto ad un melisma puro, ad un vocalizzo perfetto. Aveva cioè sfruttato le caratteristiche delle due, il temperamentaccio dell'una e la vocazione al canto nobile, al canto di stile dell'altra, utilizzando proprio lo studio della fonazione delle due per ottenere dei risultati.

Bene, se mia madre dovette allentare i rapporti con questa impostazione nei primi anni della sua carriera, proprio per puntare al bel suono, e pare che ci sia riuscita – ma è storia che mi hanno raccontato, io non l'ho sentita – se si trovò a suo agio, anzi molto a suo agio nei rapporti con Verdi, proprio in virtù di questa scuola, e ovviamente il Verdi che cantava lei era il Verdi identificato come preverista, cioè un Verdi in cui la parola aveva una prevalenza sul bel canto – ecco che nel momento in cui passò ad interpretare opere veriste, non solo si ricordò di questa lezione fondata sulle consonanti, ma le esasperò, ovviamente. E allora ecco che avevamo quei raddoppi di consonanti all'inizio di parola che, tanto per capire come certi legami in uno spettacolo popolare raggiungano il pubblico, sono esattamente quello che fa un romano quando in dialetto ingiuria, cioè carica la lettera iniziale della propria frase, la raddoppia... Questi fonemi potevano anche trovarsi all'interno della stessa parola... Quindi dalla dizione si passava anche a un'esasperazione della dinamica, gli effetti di accostamento violento, di fortissimo, di pianissimo con cambio ovviamente di timbro di emissione erano giuochi, effetti che guadagnavano l'applauso [*sic* i passi originali].

Parlavo di teatro popolare e di spettacolo popolare che si mescolava allora a tutto un altro tipo di incontri fra il pubblico e lo spettacolo. Penso, per esempio, al Festival di Sanremo; penso a certo cinema. Era tutto nella stessa barca, i pubblici non si erano separati; chi applaudiva Nilla Pizzi applaudiva anche mia madre. E mia madre era una gran consumatrice di cinema neorealista; nel caso, era la Gardner il suo mito. Ecco allora dove i piani di interpretazione si mescolano e non si capisce se non ci si riferisce a quel momento, a quel rapporto con il pubblico.<sup>93</sup>

Vero è che, se abbandonassimo il repertorio verista, e prima di concludere, seguendo la traccia fornitaci dal giudizio della Cruciani, ci occupassimo, seppure brevemente del Gigli verdiano e del Gigli belcantista (ammesso che questo aggettivo usato in questa accezione trovi un qualche sostegno scientifico), dovremmo notare che, proprio in ragione delle mutate esigenze stilistiche, la definizione data dello stile gigliano, ancorché plausibile e fondata, deve essere integrata, mentre l'ascolto della

---

<sup>93</sup> Paolo DONATI, *Testimonianza su Maria Caniglia*, è stato edito in *Umberto Giordano...*, cit., pp. 78-79.

voce stessa svela la sua importanza soprattutto negli spunti che ci offre per riflettere sui cambiamenti del gusto.

Gigli, tenore di grazia, interpretò con frequenza numerosi spartiti del Verdi maturo, con una particolare predilezione per un *Ballo in maschera*. Merita un breve cenno l'annosa questione della voce verdiana, che nell'anno centenario è stata autorevolmente sollevata. Se ci si vuole limitare alla sola tipologia del tenore, l'identificazione con una voce robusta, dal colore scuro ed intenso, è stata autorevolmente messa in discussione da quello che deve essere considerato, se non il più importante, certo uno dei più importanti interpreti verdiani dei nostri tempi. Non a caso Riccardo Muti<sup>94</sup> ha osservato che, ad esempio, i tenori della Trilogia popolare, comunemente affidati dalla prassi esecutiva a tenori diversi (Manrico spetterebbe ad un lirico-spinto; il Duca di Mantova ed Alfredo ad un lirico, se non persino ad un lirico-leggero) usano il medesimo linguaggio vocale e, a ben guardare, dovrebbero essere assegnati ad unico tipo di voce, peraltro, meno corposo di quella che nella prima metà del Novecento, sotto l'influenza del Verismo, si è affermata come voce verdiana. Lo studio delle voci storiche del XIX secolo ci soccorre. Ludovico Graziani,<sup>95</sup> il primo Alfredo, condivise, interpretò parti verdiane che nella prassi esecutiva del XX secolo nessuno avrebbe affidato ad un tenore specializzato nella parte di Alfredo. La parte di Riccardo fu scritta per quel Gaetano Fraschini, già destinatario della parte di Arrigo nella *Battaglia di Legnano* e di Stiffelio nell'opera omonima, oltre che apprezzato interprete di altre parti spiccatamente eroiche della produzione verdiana.<sup>96</sup> Senza ritornare su osservazioni già presentate in apertura di questo saggio, notiamo, però, che, se si deve ritenere condivisibile il suggerimento di Muti, che identifica in Alfredo Kraus, il celebre tenore spagnolo, classificabile come lirico-leggero, come la voce ideale per cantare Manrico, Beniamino Gigli per volume e potenza diventa un drammatico. Per giunta un tenore drammatico di chiara estrazione verista. Se, inoltre, ritenendo corretta questa ipotesi, scartassimo le esecuzioni verdiane di Gigli, o avanzassimo su di loro severe riserve sulle esecuzioni (per ironia della sorte in cinquant'anni la situazione si è capovolta: allora si lamentava il difetto di eroismo in un tenore di grazia avventuratosi verso vocalità per lui troppo onerose; oggi lamentiamo una vocalità troppo onerosa ed uno stile alquanto verista, per parti che vorremmo affidate a voci più leggere<sup>97</sup>) ci troveremmo poi in serio imbarazzo nel osservare che, in qualche caso, è proprio il magistero del canto del recanatese, la sua arte del canto a fior di labbro, che trova carenti la gran parte dei tenori spinti, abi-

<sup>94</sup> Andrew CLARK, *A composer of the future: Riccardo Muti discusses Verdi with Andrew Clark*, «Opera» (Londra), 52, 10, ott. 2001, pp. 1167-1181.

<sup>95</sup> Franco CATTINI, *I Graziani, illustri artisti lirici dell'800*, Fermo, Andrea Livi Editore, 1997, p. 183 sg.

<sup>96</sup> G. LANDINI, *Fraschini, Rossini...*, cit., vol. 2, p. 284 sg.

<sup>97</sup> Nell'ultima incisione integrale di *Aida*, realizzata per la Teldec (8573-85402-3), il direttore Nikolaus Harnoncourt – tra i più celebri e celebrati esperti di musica barocca,

tuali frequentatori di Verdi o delle giovani voci scelte, per esempio, da Muti o da Harnoncourt, a risolvere adeguatamente, non solo, ad onorare fino in fondo, la scrittura verdiana. Tra i molti esempi ne propongo uno, che mi sembra emblematico. È l'attacco di "O tu che in seno agli angeli", dalla *Forza del Destino*. Alla prima di San Pietroburgo l'opera fu cantata da Enrico Tamberlick,<sup>98</sup> tenore stentoreo, erede o epigono della vocalità di Gilbert Louis Duprez. La registrazione di Gigli è del 17 giugno 1941, stampata in due facciate (la prima comprende il recitativo) HMV DA 5410, da matrici OBA 4487 e 4488-2. In un'incisione per più di un verso attaccabile (il *pp* del secondo "Oh tu che in seno" non è rispettato, gli acuti sono sempre eseguiti come se prevedessero una corona, la prescrizione di tenere il *Sib* acuto di "mia" è onorata con troppo zelo) l'*incipit* dell'aria realizza alla perfezione il segno dinamico e coglie la malinconia del personaggio, inventandosi un timbro che è la continuazione di quello del clarinetto, che ci ha introdotto al recitativo e che accompagna la pagina. Per non parlare della politezza belcantistica che contraddistingue l'esecuzione del gruppetto, previsto in corrispondenza di "soccorrimi", da cantarsi "dolce", secondo la precisa indicazione verdiana. Non si possono poi dimenticare due facciate, realizzate il 31 dicembre 1930, (si tratta di un disco Victor 8194 da matrici 67748-2, 67749-2) con il terzetto dei *Lombardi alla prima Crociata*, "Qual voluttà trascorrere" e quello dell'*Attila*, "Te sol quest'anima". Con Gigli cantano Elisabeth Reheberg e Ezio Pinza, che nell'*Attila* è impegnato nel personaggio di Ezio, ruolo per baritono. Nell'incisione del brano dei *Lombardi* è evidente la volontà di misurarsi, ancora una volta, con il mito di Caruso. Il tenore napoletano nel 1912, con Frances Alda e Marcel Journet, aveva realizzato un'impressionante esecuzione del brano. Ma i risultati, eccellenti in ambedue i casi, sono differenti.

### 3. Altre frequentazioni di Gigli

Infine il belcanto, che in senso lato può indicare i brani del repertorio romantico affrontato da Gigli: nella discografia sopravvivono le pagine della *Favorita* e della *Lucia di Lammermoor*. Nulla, invece, c'è stato conservato delle sue esecuzioni di *Lucrezia Borgia*, di *Poliuto* e, soprattutto, del *Pirata*. Forse è meglio così. In quest'ultimo spartito avremmo dovuto misurare l'impaccio e l'inadeguatezza ad affrontare il canto di

---

nonché pioniere di esecuzioni filologiche del repertorio antico – ha scelto di proporre nel ruolo di Radamés un tenore di schietta intonazione lirica: il siciliano Vincenzo La Scola (cfr. *La Scola Vincenzo*, in *GS*, vol. 3, p. 1997).

<sup>98</sup> *Tamberlick Enrico*, in *GS*, vol. 5, p. 3429. Circa l'esecuzione della *Forza del Destino* a San Pietroburgo cfr. ROZA SALMANOVA SADYCHOVA, *La Forza del Destino. La fortuna dell'opera in Russia*, in *La forza e il destino. La fortuna di Verdi in Russia*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 18 novembre 2001-13 gennaio 2002), a cura di Maria Rosa Boccuni e Anna Gianotti, Bologna, Editrice Compositori, 2001, p. 37 sg.

grazia e la coloratura di una parte scritta per Giovan Battista Rubini. Gigli ha affrontato, inoltre, alcune arie da opere del periodo barocco, come l'Aria di Orontea, "Intorno all'idol mio", dall'omonima opera di Antonio Cesti; ancora l'Aria di Paride, "O del mio dolce ardor" dal *Paride ed Elena* di Gluck; senza dimenticare le due pagine di don Ottavio dal *Don Giovanni* di Mozart, nella cui vocalità si trovano evidenti tracce di quello stile belcantista che è il denominatore comune dell'opera settecentesca.

Prima di inoltrarci in questo sentiero non si può tacere che, per scelta di colori e di pesi vocali, la scena finale di Edgardo (un disco Victor dalla matrice CVE 41227/25/26), realizzata il 12 dicembre 1927, è insuperato modello di canto donizettiano. Specie in "Tu che a Dio", Gigli coglie l'alata elegia della melodia e s'inventa i giusti impasti, meno turgidi di altri usati per analoghi momenti compresi, però in partiture verdiane, operando rispetto a loro un'ottima mediazione tra esigenze dello stile antico e necessità di una più moderna espressività. È una *performance* che supera quella di Bonci, testimoniata in un Fonotopia del 1906 o quella di Anselmi.<sup>99</sup> Va da sé che Gigli affrontò Gluck e Cesti al di fuori di quelle cognizioni filologiche che oggi presiedono al recupero del repertorio barocco. Alla maniera di Tito Schipa e di molti altri colleghi, queste pagine erano per lui fogli d'album da eseguirsi in concerto, brani che facevano parte di quelle antologie di romanze da eseguirsi in salotto. La parte di Paride fu affidata da Gluck al noto soprannista Giuseppe Millico,<sup>100</sup> che prestava il timbro androgino, ma dolcissimo, della sua voce alla sensualità del personaggio. In tempi moderni le migliori esecuzioni del brano si devono a Teresa Berganza<sup>101</sup> e, in tempi recenti a Magdalena Kozena, cioè a due voci femminili che secondo la prassi moderna si cimentano spesso in parti *en travesti*, là dove non si disponga di un soprannista artificiale. Non sono mancati tentativi di affidare l'intera parte ad un tenore, come nel caso dell'edizione discografica integrale Orpheus, dove, attribuendo la parte di Elena ad un tenore come Franco Boninsolli, la vocalità della parte è stata del tutto tradita. Come dire che il Gigli belcantista, quello che nel giudizio conclusivo della Cruciani è stato lodato, oggi sarebbe ripudiato dagli specialisti del repertorio barocco.

Le sue pur impressionanti esecuzioni di due Arie di Don Ottavio desterebbero perplessità, per quel modo di fare Mozart all'italiana, così pieno di portamenti che, alla maniera del Don Giovanni – peraltro inarrivabile di Pinza – finisce per sovraccaricare la perfetta linea melodica del musicista salisburghese. Le sue esecuzioni sarebbero reputate un ibrido dettato dal gusto degli anni Trenta. Eppure se ascoltiamo "O del mio dolce ardor", inciso il 28 aprile 1935, per un disco HMV DB 2531, da una matrice 2ba 567-5, (improponibile il confronto con il disco di Bonci – un Fonotopia del 1905) al di là dell'opinabile scelta dei tempi, che do-

<sup>99</sup> Anselmi Giuseppe, in *GS*, vol. 1, p. 90.

<sup>100</sup> Millico Giuseppe, in *GS*, vol. 3, p. 2374.

<sup>101</sup> Berganza Teresa, in *GS*, vol. 1, p. 217.

vrebbero essere più celeri, ascolteremmo alcune sonorità che ci fanno riflettere. Gigli coglie il lato languidamente erotico della pagina e chiama a raccolta sia le sue reminiscenze di *puer cantor*, sia quel suo proverbiale e dolcissimo canto a mezza voce. Si tratta, come spiegò lui stesso nella citata conferenza viennese, non di falsettone vero e proprio, cioè di suoni a mezza voce appoggiati sul diaframma, ma di quei falsetti gigliani che per la conformazione della sue cavità facciali e per l'eccezionalità dei mezzi risuonavano come dei falsettoni. Gigli avvolge tutta la pagina in questa dolce *allure*, sconfinando anche in sonorità più virili che, quando chiamano in causa i centri, creano un subitaneo contrasto, risolvendo la pagina in un gioco timbrico che diventa portato dell'estasi erotica del personaggio.

Ecco allora la provocazione: essa ci sembra l'opportuna conclusione per un saggio che, se esaminasse i diversi ambiti del lascito discografico di Gigli (penso all'opera francese, a tutte le pagine di Verdi da me qui tralasciate, a Puccini, etc.), si trasformerebbe in un volume di ampie dimensioni. Oggi viviamo in un'epoca di valenti controtenori, che si accostano con cognizione di causa al repertorio barocco e ne danno esecuzioni filologicamente attendibili. Quale di loro, però, si avvicina come Gigli al profumo della voce degli evirati cantori, quale di loro ci fa risentire le paradisiache dolcezze del loro canto sul fiato e il potenziale sensuale delle loro voci, quel potenziale che placava i cuori oppure, per converso, destava grandi passioni? Chi? Chi di loro produce note di questa estatica dolcezza? Nessuno. Forse per avere un'idea della voce angelica dei castrati bisogna rifarsi alla voce di Gigli, tenore di grazia *fin de siècle*, con la vocazione ai ruoli spinti del repertorio verdiano e verista. Sono le contraddizioni della prassi. O forse, provocazione per provocazione, una così accentuata sensualità è uno dei casi più palesi di moderna contraffazione dell'antico; forse il Settecento produceva un canto più stilizzato, come quello dei moderni falsettisti artificiali, depurato dall'accesa passionalità di marca verista, che si avverte nel falsetto di questo Paride, dai sensi affocati, come un Turiddu che, per uno scherzo o per una magia della natura, canti come un angelo.



# FRANCESCO VATIELLI E IL PRIMO STORICISMO ITALIANO

ANDREA PARISINI  
Bologna

Del denso capitolo riguardante la musicologia italiana fra Otto e Novecento, capitolo ancora in larga parte da indagare e da interpretare,<sup>1</sup> la figura di Francesco Vatielli costituisce indubbiamente un momento importante. Pesarese di nascita ma bolognese d'adozione,<sup>2</sup> bibliotecario nel Liceo Musicale di Bologna dal 1907 al 1945,<sup>3</sup> dove tenne dal 1905 anche l'insegnamento di Storia ed Estetica della musica,<sup>4</sup> Vatielli fu pure il primo ad introdurre, dalla metà degli anni Venti, la disciplina nell'Università bolognese, pur non inquadrato nei ruoli accademici:<sup>5</sup> una presen-

---

<sup>1</sup> Il primo tentativo in Italia di ricostruzione storica di un profilo organico della critica e della musicologia risale, in anni non più recenti, ad Andrea DELLA CORTE, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961.

<sup>2</sup> Menzioniamo fin da subito i suoi rapporti, mai interrotti, con la città e la regione d'origine, documentati per esempio dalle ricerche sul teorico cinquecentesco Ludovico Zacconi, più oltre citato. Di carattere più occasionale, invece, articoli come *Nella patria di G. Spontini. Memorie di un commissario ministeriale*, «La Cronaca musicale» (Pesaro), XIV, 4, 1910, pp. 85-93, o come *Lettere da Pesaro*, «La Cultura musicale» (Bologna), I, 4, 1922, pp. 167-168, testimoniano del lato più disinvolto e mondano dello studioso.

<sup>3</sup> In tale veste Vatielli fornì i seguenti contributi: *La Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, cap. I, «L'Archiginnasio»* (Bologna), XI, 1, 1916, pp. 124-146; *La Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, cap. II: Gaetano Gaspari e l'ordinamento della Biblioteca, ibid.*, XII, 1, 1917, pp. 201-217; *La Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, cap. III: la Biblioteca e gli studi di storia musicale, ibid.*, XII, n. 2, 1917, pp. 31-47. Al medesimo orizzonte d'interessi andrà ricondotto anche l'articolo *Il Liceo Musicale e l'Accademia Filharmonica*, «La Vita cittadina» (Bologna), set. 1917, pp. 227-229.

<sup>4</sup> Di Vatielli segnaliamo a questo proposito i due volumi della *Storia della Musica esposta in tavole sintetiche*, Milano, Signorelli, 1936, pp. 88; e ancora *Letteratura poetica e drammatica ad uso dei Conservatori*, Milano, Signorelli, 1938, pp. 118. Alle medesime finalità andranno ricondotti gli *Appunti di musicologia*, manoscritto litografato del 1905 (pp. 32), così come *Lettere di musicisti brevemente illustrate*, Pesaro, Officina Grafica d'Arte del Cav. Federici, 1917, pp. 56 (già apparso in «La Cronaca musicale», Pesaro, XX, 9-10, 1916, pp. 199-224). Di taglio generale sono anche i due volumi intitolati *Materia e forma della musica*, editi rispettivamente a Firenze, da Le Monnier, nel 1923 (pp. 198), e a Bologna, da Zanichelli, nel 1927 (pp. 302).

<sup>5</sup> Il dato è deducibile, in assenza di più precise informazioni negli annuari dell'Università di Bologna, dalla *Guida del Musicista*, pubblicazione a cadenza annuale che la bolognese Ditta Cesare Sarti iniziò a editare dal 1923 come utile strumento di orientamento per lo studio e l'attività musicale in ambito cittadino. Essa forniva un panorama praticamente completo dell'offerta musicale presente a Bologna, dalle scuole musicali ufficialmente riconosciute, con relativi organici, regolamenti e programmi di studio e d'esame, al-

za, la sua, significativa anche in ragione di un lavoro svolto perlopiù sulla storia musicale locale, cui fornì numerosi quanto notevoli contributi.<sup>6</sup>

Nato a Pesaro, il 31 dicembre 1876, da nobile famiglia (il padre, conte Giulio Cesare Bacci Vatielli; la madre, marchesa Clelia degli Azzi Vitelleschi), Vatielli frequentò a Bologna il Liceo San Luigi, studiando contemporaneamente pianoforte e violino. Iscrittosi nel 1895 all'Università di Bologna, studiò Filologia con Carducci e si laureò in Lettere nel 1908, dopo essersi diplomato in Composizione (1903) al Liceo Musicale G. Rossini di Pesaro, dove aveva seguito le lezioni di Pietro Mascagni e Antonio Cicognani. Fu però a Firenze, allievo in filosofia di Pasquale Villari all'Istituto di Studi Superiori, che si volse alla storia della musica, a seguito dei contatti con il compositore e musicologo Riccardo Gandolfi. La successiva attività svolta per lunghi anni nel Liceo bolognese, di cui fu anche direttore nel 1924-25, fu inoltre affiancata da quella di critico per «Il Resto del Carlino» (ma si segnalano anche *Corrispondenze da Bologna* per il periodico torinese «Il Pianoforte»),<sup>7</sup> oltre che di compositore. I meriti acquisiti da Vatielli nel campo degli studi gli valsero, ancora in giovane età, l'aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna: iscrizione senza esame nella classe dei compositori, il 29 luglio 1910, assieme a Giovanni Tebaldini e ad Ottorino Respighi. Tale riconoscimento seguiva la fondazione, assieme a Guido Gasperini e ad altri, dell'Associazione dei musicologi italiani, avvenuta a Ferrara nel 1908. All'attività fervida e continuativa di quegli anni si aggiunse poi, nel 1922-23, la direzione a Bologna della rivista «La Cultura musicale»; l'impresa si affiancava alle numerose collaborazioni che, anche per il suo ruolo istituzionale, Vatielli intratteneva con le altre testate bolognesi, fra cui l'orga-

---

l'elenco, con annessi indirizzi, dei compositori, direttori d'orchestra, concertisti e insegnanti – sia pubblici che privati, distinti per materie – attivi in città; dalla elencazione delle società di concerti, musicali e corali, delle riviste e dei periodici musicali con relativi critici, dei teatri cittadini, sale da concerto, imprese e agenzie teatrali e di concerti, alla lista delle scuole e dei maestri di ballo, caffè-concerto e varietà, pianisti da ballo e da cinematografo, organisti, insegnanti di mandolino e chitarra, liutai, copisti di musica, accordatori di pianoforti e agenzie di trasporto di pianoforti e portantini di strumenti; il tutto preceduto da un breve profilo storico-musicale della città e dei suoi compositori più illustri. Parte consistente dell'opuscolo era riservata al *curriculum* degli insegnanti del Liceo Musicale e dell'Accademia Filarmonica, con relativa fotografia. Ebbene, dal confronto dei due *curricula* di Vatielli relativi agli anni 1923 e 1927 che mi è stato possibile reperire, nel secondo appare la notizia che lo studioso insegnava Storia della Musica anche all'Università degli Studi di Bologna e all'Università Popolare.

<sup>6</sup> Scarsi, come in genere per i primi maestri della musicologia italiana, sono i riferimenti bibliografici relativi a Vatielli: A. DELLA CORTE, *Francesco Vatielli*, «Rivista musicale italiana» (Torino), XLIX, 1947, pp. 225-227; Federico GHISI, *Francesco Vatielli*, «Die Musikforschung» (Kassel-Basilea), II, 1949, pp. 5-9. Si rimanda inoltre alla voce di Oscar MISCHIATI, in *MGG*, vol. 13, Kassel, Bärenreiter, 1966, pp. 1316-1318; e a quella di Carolyn GIANTURCO, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan P.L. 2001, pp. 339-340.

<sup>7</sup> «Il Pianoforte» (Torino), V, 3, mar., 1924, pp. 111-112; VI, 3, mar., 1925, pp. 91-92.



no del Comune «La Vita cittadina» che, in seguito, ebbe varie denominazioni («Bollettino del Comune di Bologna», «Il Comune di Bologna», «Bologna, rivista del Comune»). Vatielli si spense nell'ospedale di Portogruaro (Venezia), il 12 dicembre 1946.

Grazie anche alle sue nobili origini, Vatielli poté dedicarsi senza dispersioni ad un progetto di ricerca d'ampio respiro, tradottosi in una serie di pubblicazioni che, per singoli approfondimenti, ci forniscono un quadro piuttosto preciso degli interessi e dello stato della ricerca della musicologia italiana nella prima metà del XX secolo. Lo supportava in ciò un recente passato di studi storico-musicali che, avviato dalle ricerche di Gaetano Gaspari sugli antichi maestri della Cappella di San Petronio,<sup>8</sup> aveva conosciuto importanti continuatori in Luigi Torchi e, contemporaneo di Vatielli, Ugo Sesini.

Fa conto comunque osservare come, in un classico della storiografia quale *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi* (Einaudi, 1964), di Enrico Fubini – tutt'oggi in uso e ristampato (2001) – si isoli ancora un Ottocento italiano, incarnato dalla corrente scientifica d'orientamento positivista di Oscar Chilesotti e Luigi Torchi, da un Novecento tutto improntato all'estetica e alla storiografia idealistica (Fausto Torrefranca e Alfredo Parente *in primis*), dimenticando quella prosecuzione dell'indirizzo filologico e storicistico che, forte a Bologna dei nomi di Vatielli e Sesini, se ebbe minor clamore e forza di trascinazione, segnò tuttavia un momento significativo della cultura italiana fra le due guerre. È un aspetto che è stato segnalato da Antonio Serravezza a proposito di una cultura idealistica che «eclissò le imprese intellettuali della stagione precedente [...]. Una vera e propria rimozione destinata a persistere ed a trasformarsi con il tempo in una zona d'ombra storica, in una lacuna nella rappresentazione del passato della nostra cultura musicale».<sup>9</sup>

Come detto, già Gaetano Gaspari (Bologna, 1808-Bologna, 1881) aveva seguito, con le sue indagini sulla storia locale, un indirizzo di studi largamente dominante in Italia nel corso dell'Ottocento, concretizzatosi perlopiù in cronologie di spettacoli teatrali e musicali in genere, ma che ebbe anche una letteratura critica di rilievo nei lavori di Francesco Florimo, a Napoli, e di Francesco Caffi, a Venezia, oltre che di Angelo Solerti, in centri della massima importanza come Firenze, Ferrara, Venezia

<sup>8</sup> Queste ricerche, come altre del compositore e storiografo bolognese, sono poi state riunite da Giuseppe Vecchi nel volume *Musica e musicisti a Bologna. Ricerche, documenti e memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, Bologna, Forni Editore, 1969.

<sup>9</sup> Prefazione di A. Serravezza a Caterina CRISCIONE, *Luigi Torchi. Un musicologo italiano tra Otto e Novecento*, Imola, Editrice La Mandragora, 1997, p. 7. Per un panorama generale di quegli anni, dominato dalla tedesca *Musikwissenschaft* e dai suoi «rapporti intensi e diretti con il mondo della fisica, della fisiologia, della psicologia, per non parlare delle discipline storiche e filologiche, [poggianti su] una vitalissima tradizione estetico-filosofica da sempre aperta alle realtà musicali» (*ibid.*, p. 5), si veda l'ampio saggio di Antonio SERRAVEZZA, *Musica e scienza nell'età del Positivismo*, Bologna, il Mulino, 1996.

e Torino.<sup>10</sup> Andrà naturalmente segnalata anche la figura di Giuseppe Radiciotti per le sue ricerche sulla realtà marchigiana e su grandi protagonisti della storia musicale quali Pergolesi e Rossini, anche qui nella linea di una solida tradizione di studi affermatasi nell'Ottocento con le monumentali monografie dei Bainsi, degli Spitta, dei Chrysander.<sup>11</sup> Rispetto alla passione antiquaria di un Padre Martini, cui si deve, nella seconda metà del Settecento, il primo grande compendio di Storia della musica apparso in Italia – imponente raccolta di dati e documenti, ancora animata però dalla ricerca di una verità universale<sup>12</sup> – gli studi del Gaspari aprivano invece alle correnti del moderno storicismo, con indagini documentarie sorrette da nuove competenze e da un nuovo rigore filologico. Studi particolari riguardo a momenti, luoghi, istituzioni e figure di musicisti ritagliavano, senza rinunciare a un'immagine d'insieme, singole porzioni di realtà storica, forti anche di una più solida competenza bibliografica, legata ai recenti sviluppi della disciplina nei Paesi d'oltralpe. Da qui anche un nuovo rapporto con la storia, che, svincolato da preconcetti estetici – il culto del passato come regolatore del presente, ancora rilevabile in Padre Martini – o dai dettami del gusto corrente, coglieva invece, dei fatti storici, le componenti peculiari, eventualmente ricondotte a una continuità di stile o, dove vi fosse, di scuola.

Gaspari, alla direzione della Biblioteca e alla cattedra di Storia ed Estetica musicale del Liceo bolognese, ebbe come successore Luigi Torchi (Mordano, Bo, 1858-Bologna, 1920), che al Liceo Musicale insegnò pure Composizione dal 1895. Forte degli studi compiuti al Conservatorio e all'Università di Lipsia con Salomon Jadassohn, Carl Reinecke e Oskar Paul, Torchi imprese ai propri studi un indirizzo che lo distanziò dalle tendenze localistiche dominanti verso prospettive più ampie.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Sulla figura di Florimo, si veda Andrea PARISINI, *Uno studioso e polemista calabrese nella Napoli musicale dell'Ottocento: Francesco Florimo*, in *Miscellanea Musicologica Calabrese II*, a cura di Felicia Di Salvo e Francescantonio Pollice, Lamezia Terme, A.M.A. Calabria, 1997, pp. 109-129.

<sup>11</sup> Cfr. Ugo GIRONACCI-Marco SALVARANI, *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche Associati, 1993 (contributi di Paola Ciarlantini, Marta Mancini ed Elvidio Surian).

<sup>12</sup> Giovanni Battista MARTINI, *Storia della musica*, 3 voll., Bologna, Lelio Della Volpe, 1757, 1770, 1781. L'aspetto propriamente storiografico non si distingue però ancora da quello teoretico, assoggettato a un principio di *auctoritas* che conserva in Palestrina e nei maestri della polifonia cinque-seicentesca i propri punti di riferimento. Cfr. *La musica come arte e come scienza. Ricordando Padre Martini*, a cura di Giuseppe Vecchi, 2 voll., Bologna, AMIS, 1985; *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987. Per un quadro più generale della teorica dei maestri bolognesi nel secondo Settecento si vedano Mario BARONI, *Rigori e licenze dell'Accademia Filarmonica di Bologna negli anni di Padre Martini*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di Ivano Cavallini, Modena, Mucchi Editore, 1989, pp. 67-76; Franco Alberto GALLO, *L'Accademia Filarmonica e la teoria musicale attraverso i testi conservati nell'archivio*, «Quadrivium» (Bologna), VIII, 1967, pp. 93-99.

<sup>13</sup> Bibliotecario e docente di Storia ed Estetica musicale anche al Liceo di Pesaro, dal 1885 al 1891, Torchi fu attratto sia da Richard Wagner (*Riccardo Wagner. Studio critico*,

Alla generazione successiva appartiene invece Ugo Sesini (Trapani, 1899-Mathausen, 1945). Perfezionatosi in paleografia a Solesmes, fu, negli anni 1932-38, oltre che docente di Storia e Paleografica musicale nell'Ateneo bolognese, vicebibliotecario nel Liceo Musicale a fianco di Vatielli. Indirizzò i propri studi filologici al rapporto poesia-musica nella tradizione sacra e profana del Medioevo, inoltrandosi fino alla teorica dell'età umanistica.<sup>14</sup>

La prevalenza, in Italia, di studi sulle realtà locali o su aspetti particolari della storia musicale – per esempio in Torchi, che aveva sviluppato un interesse precipuo alla storia delle forme e dei generi – lasciò per un certo tempo intentata la strada dei profili generali di Storia della musica quali si erano dati fuori d'Italia, nell'epoca della nascente musicologia d'indirizzo scientifico, ad opera di Raphael Georg Kiesewetter, François Féty, August Wilhelm Ambros e François Auguste Gevaert. I primi sarebbero stati Amintore Galli e Oscar Chilesotti con contributi che potremmo definire di estetica storiografica improntata ai principi del positivismo.<sup>15</sup>

---

Bologna, Zanichelli, 1890), e più in generale dal Romanticismo tedesco, anche nei suoi influssi sulla musica europea (*La scuola romantica in Germania e i suoi rapporti coll'opera nazionale e colla musica*, «Gazzetta musicale di Milano» (Milano), XXXIX, feb.-mar. 1884, pp. 73, 83-85, 91, 101; *La Seconda Sinfonia di Giuseppe Martucci*, «Rivista musicale italiana» (Torino), XII, 1905, pp. 151-209), sia dalla musica vocale e strumentale italiana del Cinque-Sei e Settecento (quattro saggi apparsi sulla «Rivista musicale italiana» fra il 1894 e il 1906, poi riuniti in un unico volume da G. Vecchi con il titolo *Studi di storia della musica*, Bologna, Forni, 1969), indagata con acuta sensibilità filologica. Sulla sua figura cfr. C. CRISCIONE, *Luigi Torchi...*, *op. cit.* All'eminente studioso lo stesso Vatielli aveva dedicato un necrologio sulla torinese «Rivista musicale italiana» (XXVII, 1920, pp. 682-696) e sulla fiorentina «La Critica musicale» (III, 1920, pp. 178-180).

<sup>14</sup> Cfr. Ugo SESINI, *La Romana cantilena. Corso completo storico, didattico, critico di Canto gregoriano*, Roma, Edizioni Cremonese, 1942; ID., *Musicologia e filologia. Raccolta di studi sul ritmo e sulla melica del Medio Evo*, a cura di G. Vecchi, Bologna, Forni, 1971; ID., *Momenti di teoria musicale tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Vecchi, Bologna, Tamari, 1966. Di quest'ultimo aspetto si è occupato di recente A. PARISINI, *Ugo Sesini e l'Umanesimo musicale*, «FortePiano. Quadrimenziale telematico di arte storia cultura e attualità per musicisti e non» (Bologna), II, 4, feb. 2001, <http://www.fortepiano.it/>; ID., *Un'occasione mancata. Gli infruttuosi tentativi della musica all'Università*, di prossima uscita in «Saecularia IX» (Bologna).

<sup>15</sup> Si veda Amintore GALLI, *Estetica della musica, ossia del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto in ordine alla sua storia*, Torino, Bocca, 1900; Oscar CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica, appunti sulla teoria di Herbert Spencer*, Torino, Bocca, 1911, concomitante, quest'ultimo, con il primo intervento d'indirizzo idealistico apparso in Italia ad opera di Fausto TORREFRANCA, *La vita musicale dello spirito: la musica, le arti e il dramma*, Torino, Bocca, 1910. Il ruolo indubbiamente centrale di Chilesotti nel promuovere in Italia l'indagine musicologica e la successiva influenza esercitata da Torrefranca nell'imprimere un diverso indirizzo alla ricerca ha suscitato in tempi recenti l'interesse degli studiosi; cfr. in particolare Oscar Chilesotti, *Diletto e scienza agli albori della musicologia italiana*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987; Fausto Torrefranca, *L'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Atti del Convegno internazionale di studi (Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983), a cura di Giuseppe Ferraro e Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese (presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica F. Torrefranca), 1993; Maria Chiara MAZZI, *Attualità di Torrefranca*, in *Miscellanea*

Questa somma di esperienze si ritrova nell'opera di Vatielli, basata in gran parte sul vasto archivio della Biblioteca bolognese. Imprestiti metodologici da altre discipline, in particolare quelle letterarie, sono inoltre ammessi da Vatielli, necessari a una scienza ancora in via di definizione. Al proposito riferisce Andrea Della Corte:

Nella storia della musica il Vatielli è stato autodidatta, non ebbe né maestri né guide. Non poté fare altro, stando in Italia, che applicare alla musica quello stesso indirizzo (storicista) che dominava nella letteratura. I suoi primi saggi sono monografie di pura erudizione; più tardi egli non fu insensibile alle nuove correnti estetiche della critica. La sua modesta [*sic*] attività riflette i difetti di un periodo di transizione. Il suo merito, se mai, fu quello di essere stato fra i primi a dedicarsi a una disciplina che non aveva nel pubblico italiano nessuna risonanza. Ritiene di aver portato qualche contributo alla Storia della musica strumentale italiana dei secoli XVII e XVIII, alla canzone popolare del Cinquecento, al madrigale drammatico; di avere posto in una certa luce la Scuola bolognese strumentale del Seicento; di avere dettato un libro di cultura musicale abbastanza esatto.<sup>16</sup>

Certo la lunga permanenza nella Biblioteca del Conservatorio gli consentì una costante frequentazione dei documenti, ma anche un importante lavoro di verifica delle informazioni già raccolte.<sup>17</sup> Una conferma è data dai due volumi di *Arte e vita musicale a Bologna*,<sup>18</sup> dai quali emerge an-

---

*Musicologica Calabrese*, Vibo Valentia, 1994, pp. 177-196. Dell'opera di Galli si è invece interessato *Amintore Galli musicista e musicologo*, a cura di Luigi Inzaghi, Milano, Nuove Edizioni, 1988: il lavoro si segnala per l'imponente apparato documentario. Della particolare posizione di Galli in ordine alla musica del Classicismo viennese, e in particolare delle Sinfonie di Beethoven all'interno dell'*Estetica* si è occupato chi scrive, in occasione del 2° Convegno di studi musicali *Musicisti marchigiani dell'800*, organizzato dal Centro di Studi Musicali Ugo Bottacchiarri di Castelraimondo (MC), il 25 ottobre 1997 (Atti in corso di pubblicazione).

<sup>16</sup> A. DELLA CORTE, *Francesco Vatielli*, op. cit., pp. 226-227. Sono parole dello stesso Vatielli, riportate da Della Corte in terza persona. È significativo il fatto che il suo nome, unico italiano, con tanto di fotografia (tavola 63), sia riportato fra i maggiori della musicologia da Hermann Abert nell'edizione del 1927, presso Engelhorn di Stoccarda, del *Musik-Lexikon* di Hugo Riemann. Il riconoscimento gli valse, in patria, anche per la collaborazione all'Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Treccani).

<sup>17</sup> A testimonianza del decennale impegno dello studioso nella Biblioteca del Liceo bolognese è il Fondo Vatielli, raccolta di documenti comprendente buona parte dei saggi da lui composti e il consistente *corpus* di lettere inviategli da ogni parte del mondo, a richiesta di informazioni riguardanti materiali della Biblioteca. In corrispondenza con Vatielli sono i maggiori studiosi dell'epoca, fra i quali Hermann Abert, Guido Adler, Ferruccio Busoni, Edward J. Dent, Alfred Einstein, Guido Gasperini, Guido Gatti, Guido Guerrini, Knud Jeppesen, Theodor Kroyer, Gian Francesco Malipiero, Guido Pannain, Marc Pincherle, André Pirro, Henry Prunières, Giuseppe Radiciotti, Gino Roncaglia, Luigi Ronga, Adolf Sandberger, Carlo Schmidl, Oskar Sonneck, Giovanni Tebaldini, Fausto Torrefranca.

<sup>18</sup> F. VATIELLI, *Arte e vita musicale a Bologna*, vol. 1, Bologna, Zanichelli, 1927 (rist. a cura di G. Vecchi, Bologna, Forni, 1969, pp. 302); il secondo volume, di pp. 233, omonimo e anch'esso costituito da una raccolta di saggi già apparsi in varie riviste, fu poi edito nel 1976 da Forni, sempre ad opera di Vecchi, in occasione del trentesimo della morte dello studioso.

che il taglio saggistico del lavoro di Vatielli,<sup>19</sup> con un'ampiezza di prospettive che ancora oggi ci appare rilevante. Speciale attenzione è riservata all'esame dei contesti e delle condizioni concrete della vita musicale, che se non svislano l'individualità del singolo compositore, non rischiano neppure di isolarne l'opera in una sfera di intangibile superiorità.<sup>20</sup> Tale aspetto risulta chiaro, per esempio, nel capitolo *Cinquant'anni di vita musicale a Bologna (1850 - 1900)*,<sup>21</sup> ampio sguardo sul secondo Ottocento bolognese racchiuso fra l'ultimo, fugace ritorno di Rossini dal suo 'esilio' fiorentino e gli strascichi delle polemiche intorno al fenomeno wagneriano.<sup>22</sup>

Notevole, in questo quadro, il rilievo assunto dalla figura di Rossini, punto di approdo di quell'altro, importante capitolo intitolato *La Scuola musicale bolognese*.<sup>23</sup> Si tratta di una sintesi illuminante di oltre tre seco-

<sup>19</sup> Fa testo, a questo riguardo, anche il volume *La civiltà musicale di moda. Ragionamenti di Petronio Isaurico* (Torino, Bocca, 1913, pp. 117): sono considerazioni in stile sciolto, proprio del Vatielli critico, firmate con lo pseudonimo più volte usato sulle pagine dei giornali.

<sup>20</sup> È una consapevolezza che si riflette anche nell'attenzione di Vatielli verso l'opera dei colleghi. È il caso, per esempio, della *Recensione* al volume di Arnaldo Bonaventura su Verdi, apparsa in «La cultura musicale» (Bologna), II, 2-3, 1923, p. 97. Analoghe riflessioni si possono leggere nel *Ricordo di Raffaele Casimiri*, «Rivista musicale italiana» (Torino), XLVII, 1943, pp. 254-257: necrologio per lo studioso che aveva fondato, nel 1924, «Note d'archivio» (Roma), periodico al quale anche Vatielli aveva collaborato.

<sup>21</sup> F. VATIELLI, *Arte e vita musicale...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 185-233. Il saggio era apparso in due puntate in «L'Archiginnasio» (Bologna), XV, 1920, pp. 129-151; XVI, 1921, pp. 120-133.

<sup>22</sup> A quest'ultimo aspetto sarà da ricondurre il saggio *L'ultima opera di Stefano Gobbati*, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 9; ma anche i due articoli omonimi 'Nerone' di Arrigo Boito, «La Cronaca musicale» (Pesaro), VI, 3-4, 1901, pp. 29-35, e «Bollettino del Comune di Bologna» (Bologna), ott. 1924, pp. 580-582, in occasione rispettivamente della pubblicazione del libretto e della rappresentazione dell'opera, avvenuta al Teatro alla Scala, sotto la direzione di Arturo Toscanini, sulla base della partitura completata da Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini. Anche se quantitativamente meno rilevante rispetto ad altri momenti della storia musicale, l'attenzione di Vatielli verso le nuove correnti del pensiero compositivo è documentata, per esempio, da uno scritto come *Ferruccio Busoni. Dell'unità della musica*, «La Cultura musicale» (Bologna), II, 2-3, 1923, p. 96; seguito dall'articolo *Ferruccio Busoni a Bologna*, «La Rassegna musicale» (Firenze), XI, 1938, pp. 417-426, poi in «Bologna, rivista del Comune» (Bologna), gen.-feb. 1939, pp. 29-30, a distanza di quattordici anni dalla morte del compositore e in un'ottica ormai storicizzata. Nella linea dei compositori-interpreti potremo citare anche altri interventi: *Angelo Mariani*, «La Critica musicale» (Firenze), IV, 1921, pp. 198-201, in occasione del centenario della nascita del grande direttore d'orchestra; e *Ultimi anni del soggiorno di Giuseppe Martucci a Bologna*, «Il Comune di Bologna» (Bologna), apr. 1931, pp. 37-42, a ricordo di colui che fu anche direttore del Liceo Musicale dal 1886 al 1902.

<sup>23</sup> F. VATIELLI, *Arte e vita musicale...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 9-20; l'articolo era già apparso in «Strenna storica bolognese» (Bologna), I, 1928, pp. 31-42. Un capitolo importante di storia musicale locale è poi trattato a parte nel saggio *L'Oratorio a Bologna negli ultimi decenni del '600*, «Note d'archivio per la storia musicale» (Roma), XV, 1938, pp. 26-35, 77-87. Segnalo inoltre, per ciò che riguarda l'opera bolognese fra Sei e Settecento, le pagine dedicate a Giuseppe Maria Buini nell'ultima puntata del saggio *Operisti - librettisti dei secoli XVII e XVIII*, «Rivista musicale italiana» (Torino), XLIII, 1939, pp. 605-621 (cfr. anche, nel medesimo volume, le pp. 1-16 e 315-332).

li di storia, dove Vatielli discetta del termine di Scuola e, al suo interno, della collocazione del genio pesarese, oggetto fra l'altro di uno studio a sé, *Rossini a Bologna*.<sup>24</sup> Da questo punto di vista acquista interesse anche un saggio come *Riflessi della lotta gluckista in Italia*,<sup>25</sup> con l'individuazione nell'elemento polemico di un aspetto intrinseco alla cultura del Settecento. Un elemento che è organico, nel caso di Gluck, alla creazione musicale, ma già alquanto spuntato nei rapporti epistolari di Padre Martini con gli intellettuali del suo tempo, per esempio il napoletano marchese Caracciolo.<sup>26</sup>

L'interesse particolare rivolto ai periodi di passaggio della storia della musica, evidenziato fra l'altro dall'attenzione agli influssi della monodia fiorentina sulla primitiva opera bolognese,<sup>27</sup> è estesa da Vatielli anche e soprattutto alla musica strumentale. La figura di Alessandro Piccinini è in questo senso esemplare, ultimo fuoco di una nobile tradizione – quella liutistica rinascimentale – precedente l'affermazione della prassi borghese legata alla chitarra spagnola.<sup>28</sup> Accanto a questa, nel Seicento, il sorgere di quelle forme strumentali che, a partire dalle *Canzoni alla francese* (1596) di Adriano Banchieri, definirono sempre più, in termini di organico e di scrittura, un genere finalmente autonomo.<sup>29</sup> Ancora una volta è ribadito il ruolo dei maestri bolognesi nello sviluppo del nuovo stile, che, derivato dalla duplice radice della polifonia romana e del colorismo veneziano, diede vita a quella ricca tradizione strumentale che ebbe in Arcangelo Corelli il suo più alto rappresentante.

Come nel caso di insigni maestri della polifonia vocale tardo-rinascimentale quali Gesualdo e Banchieri,<sup>30</sup> espressione dei diversi ambienti di corte e accademici, anche nel caso di Corelli, circa un secolo dopo, lo studioso pesarese si mostra interessato agli aspetti biografici e contestuali rilevanti sotto il profilo di una creazione artistica che fu storicamente connessa a quella di autori bolognesi come Maurizio Cazzati, Giovanni

<sup>24</sup> Id., *Arte e vita musicale...*, op. cit., vol. 2, pp. 133-184; già apparso in quattro puntate in «L'Archiginnasio» (Bologna), XII, 3, 1917, pp. 169-188; XIII, 1, 1918, pp. 48-54; XIII, 2, 1918, pp. 117-132; XIII, 3, 1918, pp. 209-219.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 97-132; già in «Rivista musicale italiana» (Torino), XXI, 1914, pp. 639-674.

<sup>26</sup> Rammentiamo che al dotto francescano, e a un aspetto particolare della sua produzione, Vatielli avrebbe poi dedicato l'articolo *Le opere comiche di G. B. Martini*, «Rivista musicale italiana» (Torino), XL, 1936, pp. 450-476, poi rist. in Id., *Arte e vita musicale...*, op. cit., vol. 2, pp. 69-95.

<sup>27</sup> F. VATIELLI, *Il primo melodramma a Bologna*, «Strenna storica bolognese» (Bologna), III, 1930, pp. 51-56.

<sup>28</sup> Id., *L'ultimo liutista*, in Id., *Arte e vita musicale...*, op. cit., vol. 2, pp. 21-43; saggio già apparso in «Rivista musicale italiana» (Torino), XLII, 1938, pp. 469-491.

<sup>29</sup> Cfr. il cap. *Primizie del sinfonismo*, *ibid.*, pp. 45-68; già in «Rivista musicale italiana» (Torino), XLVII, 1943, pp. 117-140.

<sup>30</sup> F. VATIELLI, *Il Principe di Venosa e Leonora d'Este*, Torino, Bocca, 1941; Id., *Il madrigale drammatico e Adriano Banchieri*, in Id., *Arte e vita musicale...*, op. cit., vol. 1, pp. 57-115.

Battista Vitali, Giuseppe Torelli, Pietro degli Antonii, Girolamo Laurenti.<sup>31</sup>

Nella medesima ottica vanno considerati gli studi di Vatielli sulla tradizione popolare italiana del Cinquecento, osservata in quel progressivo processo di nobilitazione che è testimoniato dalla straordinaria fioritura di Giustiniane, Strambotti, Canzoni napoletane, Villanelle, Frottole e, in particolare, dai canzonieri villottistici del bolognese Filippo Azzaiolo.<sup>32</sup>

In siffatto quadro storico, nel quale una certa attenzione è riservata anche a problematiche di natura più teorica,<sup>33</sup> trovano spazio le questioni

<sup>31</sup> ID., *Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo*, in ID., *Arte e vita musicale...*, op. cit., vol. 1, pp. 149-189. Al musicista di Fusignano Vatielli aveva già dedicato un breve intervento, in due puntate, dal titolo *Le 'quinte' di Corelli*, «La Nuova musica» (Firenze), XVIII, 258, 10 apr. 1913, pp. 25-26; XVIII, n. 259, 25 apr. 1913, pp. 31-32. Ai predecessori e contemporanei di Corelli e all'affermazione delle moderne forme strumentali di Sonata e Concerto sono inoltre dedicati, nello stesso volume, i capitoli *Primordi dell'arte del violoncello* (pp. 117-148) e *La genesi del Concerto strumentale e Giuseppe Torelli* (pp. 191-237).

<sup>32</sup> ID., *Canzonieri musicali del '500. Contributo alla storia della musica popolare italiana*, in ID., *Arte e vita musicale...*, op. cit., vol. 1, pp. 1-56; già apparso in due puntate in «Rivista musicale italiana» (Torino), XXVIII, 1921, pp. 397-418 e 617-655. Nel saggio si dichiara la convinzione che «se un giorno giungessimo a riunire in sufficiente copia le più antiche canzoni del popolo d'Italia nella loro integrale espressione poetica (e questo è stato fatto in gran parte da studiosi di letteratura) e musicale, non solo avremmo accumulato una preziosa messe di rime e di melodie freschissime [...], ma assai più agevolmente potremmo penetrare e interpretare lo spirito e le forme della musica d'arte nostra» (p. 3). Oltretutto vi si citano O. CHILESOTTI, *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, Milano, Ricordi-Lucca, 1889; Domenico ALALEONA, *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani*, «Rivista musicale italiana» (Torino), XVI, 1, 1909; Arnold SCHE-RING, *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Lipsia, Kahnt, 1914.

<sup>33</sup> Cfr. F. VATIELLI, *La Lyra Barberina di G.B. Doni*, Pesaro, Nobili, 1908, pp. 80; il saggio riunisce sette fascicoli della «Cronaca musicale» (Pesaro), XII, 8, 1908, pp. 207-222; XII, 9, 1908, pp. 253-262; XII, 10, 1908, pp. 293-309; XII, 11, 1908, pp. 335-344; XII, 12, 1908, pp. 364-370; XIII, 1, 1909, pp. 11-17; XIII, 2, 1909, pp. 49-54. Si tratta di uno strumento teorico tardo-rinascimentale, nato dal «desiderio intenso di adattare, anzi di costringere, i nuovi tempi e i nuovi spiriti ad un mondo non più vivo, a uno spirito ormai senza vigore» (p. 6). Tuttavia, come «l'erudizione classica umanistica è madre feconda della rinascita letteraria e artistica, la coltura dell'antica musica greca e greco-romana, che s'inizia verso la fine del Cinquecento, genera novelle forme d'arte, onde in Italia fiorisce la primavera della musica moderna» (p. 6). Di taglio erudito è anche *I Canoni musicali di Ludovico Zacconi*, Pesaro, Nobili, 1909, pp. 39. Lo studio, pubblicato in un primo tempo con il titolo *Un musicista pesarese del secolo XVI*, Pesaro, Nobili, 1904, pp. 39, sarebbe stato riedito nel 1912, sempre a Pesaro, da Federici (pp. 40) come insieme dei tre pezzi intitolati *Di Ludovico Zacconi Pesarese. Ulteriori notizie su la vita e le opere*, pubblicati sulla «Cronaca musicale» (Pesaro), XVI, 3, 1912, pp. 51-60; XVI, 4, 1912, pp. 84-92; XVI, 5, 1912, pp. 103-111. Vatielli intendeva «rendere più nota l'importanza di questo illustre teorico e [...] illustrare quel gruppo di scienziati della musica del Cinquecento che, riassumendo e concretando le ricerche e le investigazioni lungamente faticose di tanti secoli precedenti, formò, per dir così, la base sulla quale la nuova musica, nel suo prossimo avvento, doveva gloriosamente sorgere e vigoreggiare» (p. 5). (Alla figura del teorico pesarese dedica la sua attenzione Luisa ZANONCELLI, *Ad vocem*, in *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, dir. da Alberto Basso, vol. 8, Torino, UTET, 1988, p. 573, che giudica la sua opera «estremamente interessante per le notizie sulla prassi esecutiva della fine del XVI se-

legate alle istituzioni e alla stampa,<sup>34</sup> lungo una linea di ricerca tesa a ricostruire un'immagine del nostro passato di carattere globale e, potremmo dire, sistematico: non però secondo categorie astratte, bensì attraverso l'osservazione dei fatti nel loro concreto divenire. Un percorso del quale la musica costituisce lo stimolo e, insieme, l'approdo ultimo, come conferma un'opera editoriale che, non soltanto per le sue dimensioni, ci appare ancora oggi animata da una perdurante vitalità.<sup>35</sup>

---

colo». In particolare al trattato *Prattica di musica* va «riconosciuto il merito di aver cercato di essere esauriente: gli argomenti affrontati spaziano da generi, modi, solmisazione, trasposizioni, alla teoria mensuralistica e contrappuntistica; si espongono inoltre il «contrappunto alla mente», le «fughe di seguito», le «fughe sciolte», le «imitazioni», ecc.». Segnaliamo, da ultimo, F. VATIELLI, *Musicisti marchigiani*, «Studi marchigiani» (Macerata), I-II, 1-2, 1905-1906, pp. 85-100 (edito nel 1907 e non più proseguito), come conferma dell'interesse, specie negli anni giovanili, verso i suoi conterranei.

<sup>34</sup> F. VATIELLI, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, «Atti e memorie della Reale deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna», Nuova serie V, 1939-40, pp. 33-61; ID., *Editori musicali dei secoli XVII e XVIII*, in ID., *Arte e vita musicale...*, op. cit., vol. 1, pp. 239-256, che contiene un panorama esteso dai primordi italiani al primato cinquecentesco di Venezia fino alla fioritura bolognese di Giacomo e Pier Maria Monti, di Marino e Giuseppe Antonio Silvani, di Giuseppe Micheletti e Lelio Della Volpe.

<sup>35</sup> Dei monumenti dell'arte musicale editi da Vatielli, ricordiamo *Antiche Cantate d'amore*, 4 voll., Bologna, Bongiovanni, 1907-20; i tre quaderni della collana *Classici della Musica Italiana* dedicati a Banchieri: *Musiche corali*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1918-1919 (poi rist. in volume: 1919); *Antiche Cantate spirituali*, Torino, Sten, s.a.; *Antichi maestri bolognesi*, 2 voll., Bologna, Venturi, 1919. Sono invece di impianto monografico, *Villotte del fiore di Filippo Azzaiolo*, Bologna, Pizzi, 1921; e *Madrigali a 5 voci di Gesualdo da Venosa. Libri I-II*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1942, la cui pubblicazione fu però interrotta dalla guerra.



## LA BREVE STAGIONE BOLOGNESE DI LINO LIVIABELLA (1963-1964): DIREZIONE DEL CONSERVATORIO, CONCERTI E CRITICA MUSICALE

FRANCESCO SABBADINI  
Bologna

Il periodo di direzione del Conservatorio di Musica G.B. Martini, dal 1963 al 1964, ultimi anni della vita del maestro Liviabella (Macerata, 7 aprile 1902 – Bologna, 21 ottobre 1964), fu improntato a un fecondo impegno didattico, sempre congiunto comunque alla creativa attività di compositore: scrisse, tra l'altro, nel 1963, il *Dittico nuziale* per violino e organo, dedicato alla figlia Laura e al pianista Gino Brandi, in occasione del loro matrimonio. E fu improntato a iniziative innovative e a un profondo fervore spirituale, testimoniati dagli scritti coevi, a cominciare da quell'*Annuario* del Conservatorio, apposta rifondato per raccogliere studi e ricerche, oltre che i dati informativi correnti, offerti da alcuni docenti dell'Istituto.<sup>1</sup>

In queste pagine, il direttore espone in dettaglio un ampio novero di «progetti per l'avvenire» che intendono conciliare, e condurre a ferace sintesi, valori morali e concrete pratiche proposte, tradizioni di un glorioso passato e problemi inerenti alle difficoltà dell'oggi; tutto in funzione della crescita culturale dell'allievo e del suo possibile futuro di musicista:<sup>2</sup>

- I RIANDANDO a tale passato, riattivare i primi progetti di Rossini.<sup>3</sup>
- II PROMUOVERE l'affluenza di nuovi allievi nelle classi meno frequentate, in modo che possano rifiorire le orchestre carenti oggi, specie negli archi.
- III FARE molta propaganda in modo da incrementare la frequenza alle Scuole medie dell'obbligo nel Conservatorio. Tale istituzione può essere un vivaio di future insospettite rivelazioni che possono nascere da una accurata selezione nella quantità. Fare opportuni sondaggi in collaborazione col Provveditorato nelle varie Scuole elementari della città e della pro-

---

<sup>1</sup> *Annuario 1963-64*, Bologna, Conservatorio di Musica G.B. Martini (Arti Grafiche Tamari), 1964; il volume contiene i seguenti saggi: Lino LIVIABELLA, *Bologna musicale e le sue gloriose tradizioni*, pp. 11-33; Adone ZECCHI, *La Romagna e il suo canto*, pp. 35-41; Lionello LEVI, *Il teatro di Menotti*, pp. 43-46; Napoleone FANTI, *Manoscritti di musicisti russi e sovietici nella Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio Musicale G.B. Martini di Bologna*, pp. 47-61; Antonio BRAGA, *Un anno in Biblioteca*, pp. 63-72.

<sup>2</sup> L. LIVIABELLA, *Bologna musicale...*, cit., pp. 30-32.

<sup>3</sup> Liviabella, in altra parte del suo scritto sopra citato (pp. 19-20), aveva ricordato la meritoria attività di Rossini a favore dell'allora Liceo Filarmonico bolognese, che portò all'istituzione di nuove cattedre («fra cui importante quella delle Esercitazioni orchestrali») e di una Società volta a sostenere finanziariamente gli allievi e i musicisti bisognosi.

vincia, aprendo la possibilità di indagini, risvegliando le vocazioni per la musica e particolarmente per quel settore degli archi, che anche ai fini pratici è oggi il più richiesto.

- IV LIMITARE al contrario l'eccedenza di iscritti al pianoforte, di cui le classi degli aspiranti sono piene.
- V CONVINCERE anche i genitori degli allievi segnalati nelle Scuole elementari della convenienza d'indirizzare i figli a posti dove ci sono meno competizioni e quindi più probabilità di assunzione nelle orchestre.
- VI PROMUOVERE concerti o audizioni di dischi per le scuole, puntando sui concerti tenuti da solisti o da complessi d'archi.
- VII INSERIRE il criterio della collettività musicale con vive scuole corali o con partecipazioni a complessi orchestrali.
- VIII ROMPERE la pigrienza intellettuale e il dilettantismo edonistico dell'ascolto dei brani musicali troppo usati, della musica leggera a base poveramente ritmica, o delle canzoni di superficiale ascolto.
- IX PROPORRE settimanalmente un ascolto discografico in Conservatorio con brevi illustrazioni esemplificative, che anticipi a grandi linee la storia della musica che si farà secondo i programmi ministeriali nei corsi superiori.
- X TROVARE tutte le forme per fare innamorare della musica quello che sarà il pubblico di domani, istituendo anche nuove borse di studio e premidazione di strumenti ai meritevoli.
- XI A TALE SCOPO prendere anche contatti di collaborazione con il Sovrintendente al Teatro Comunale, offrendo come premio l'invito ad assistere alle prove d'orchestra in Teatro.
- XII ACCENTRARE sul Conservatorio l'interesse di Bologna musicale e la fiducia dei bolognesi. Il Conservatorio Martini, così ricco di tradizioni, deve tornare ad essere per numero e per qualità uno dei più fervidi Conservatori d'Italia.
- XIII SVEGLIARE le istituzioni e galvanizzare insegnanti e allievi, accentuando i valori dei docenti sia nel campo artistico, sia in quello morale della loro dedizione generosa. Donare agl'insegnanti il giusto riconoscimento perché si sentano vicina la città, nell'orgoglio degli allievi più bravi e nelle feste musicali dei Saggi scolastici, in cui detti allievi si espongono.
- XIV SEGUIRE con vigilante affetto e con segnalazioni efficaci questi alunni anche dopo il diploma aiutandoli nella loro carriera.
- XV OPPORSI alle varie furberie degli opportunismi egoistici e degli sfruttamenti della ricchezza che s'infiltra con il commercio, fine a se stesso, anche nell'arte, evitando che tali basse aspirazioni si ammantino delle forme più viete dell'ipocrisia artistica, combattendo lo snobismo falsamente aristocratico e il contrario volgare adescamento delle forme della più plateale consuetudine.
- XVI ELIMINARE la vita comoda, lo studio in poltrona, l'ascolto superficiale del dilettante.
- XVII EDUCARE alla necessità della sofferenza del pensiero umano, avviando la cultura al conforto che segue la penosa conquista, conducendo l'allievo alla partecipazione al cuore e al pensiero dell'artista creatore più dentro del velo esteriore del tecnicismo.
- XVIII SULL'ESPERIENZA di quanto è stato fatto a Parma nei quattro anni di mio directorato nel Conservatorio A. Boito, arrivando ad annuali Saggi concerti trasferiti nella sontuosa sede del Teatro Regio con esecuzioni orche-

strali e liriche (intere opere con realizzazione vocale, scenica, orchestrale e corale effettuata da allievi con la preziosa e volontaria collaborazione degli insegnanti), fare ugualmente a Bologna, accentuando la vitalità del Conservatorio e ripristinando fra Conservatorio e Teatro Comunale quella collaborazione che in tempi passati aveva dato così doviziosi frutti.

L'attenzione premurosa di Liviabella nei confronti dell'istruzione musicale di base (non molto frequente fra i cattedratici del nostro Paese), essenziale per una fruttuosa selezione di ingegni e di talenti, ma anche per la formazione del futuro pubblico delle opere e dei concerti, si era concretata nell'anno della riforma della scuola dell'obbligo, il 1963, nell'elaborazione di un testo destinato alle classi di Educazione musicale della nuova Scuola Media unificata, scritto in collaborazione con il musicologo e filologo Raffaello Monterosso.<sup>4</sup> Articolato in tre parti fondamentali («Ascoltare la musica», «Un po' di teoria», «La musica nella storia»), a loro volta suddivise in un appropriato numero di capitoli, il testo si pone come scopo primario, dichiarato nella prefazione, di «formare un ambiente, che possa influire, mediante occasioni sempre più frequenti di ascolto, sulla formazione del gusto musicale del fanciullo: compito di grande delicatezza, poiché la scelta delle musiche deve essere effettuata con la più attenta oculatezza, in modo da evitare che l'ascolto della musica diventi una sorta di castigo» (p. 9). Ed è sull'audizione di esempi di saliente significato, accuratamente selezionati nelle pagine del testo, accompagnati da semplici e adeguati ragguagli teorici, che devono puntare soprattutto, secondo gli autori, gli insegnanti di questa disciplina, nella striminzita oretta settimanale loro concessa dai programmi ministeriali del tempo: inutile sarebbe in effetti insistere in una pratica corale che, per mancanza di tempo, ma soprattutto per l'assenza di una basilare e diffusa tradizione, potrebbe rivelarsi alla fine controproducente (p. 12):

Infatti può non esservi nulla di più controproducente e di più diseducativo di un coro approssimativo: l'orecchio si guasterebbe, anziché affinarsi, e l'istinto latente di «bucare» con la propria voce l'amalgama dell'insieme snaturerebbe presto il coro in accozzaglia di urli, come avviene troppo spesso nei gruppi corali italiani. La calamità di un coro approssimativo deve essere evitata assolutamente nella scuola, in un ambiente cioè in cui tutti i maestri giustamente esigono sempre il conseguimento dell'*optimum* in ogni branca dell'insegnamento. Con questo non si vuole certo dire che, a causa della ristrettezza del tempo, il canto corale sia da abbandonarsi del tutto nella scuola media unificata; si vuol solo richiamare l'attenzione sul fatto che il canto corale è attività estremamente seria e impegnativa, che non dovrebbe mai accettare di avvilirsi sino a far da squallida cornice alla festiciola scolastica, ove la musica è ridotta alle umilianti funzioni di giullare di corte, con piena soddisfazione di tutti gli organizzatori, nonostante l'amarezza del professore di musica, che ben si rende conto dell'inutilità dei suoi sforzi e rim-

---

<sup>4</sup> Lino LIVIABELLA-Raffaello MONTEROSSO, *Sentir musica*, [Bologna], Cappelli Editore, 1964.

piange il tempo perduto durante le prove, inutilmente sottratto all'ascolto delle musiche.

Del 1963 è anche un ricordo affettuoso e nostalgico, affidato alle pagine di un mensile cittadino,<sup>5</sup> rivolto a uno scomparso collega, il compositore e violoncellista bolognese Antonio Certani (1879-1952), musicista di vaglia, dedito al teatro e alla musica da camera, che godette della stima di Ottorino Respighi e che corrispose con Liviabella negli anni del conflitto mondiale, quando entrambi insegnavano nel Conservatorio felsineo: è un'utile occasione per saggiare il pensiero estetico del Nostro, allorché scrive, ad esempio, dell'amico: «I nuovi tempi sembravano tormentarlo; cercava di moderare con tatto, ma anche con sicurezza la presunzione di certi iconoclasti dell'arte...»; un amico che aveva il coraggio di considerare capolavoro *Bohème*, reagiva al disprezzo di tanti per il Verismo, che difendeva Puccini e Mascagni: «Definiva quest'ultimo pieno d'anima, ricercatore delle modulazioni irrequiete di quella parola nuova che strappasse il suo estro dalle convenzioni accademiche che detestava»; un'opinione che Liviabella condivideva, senza qui misurarsi in sterili polemiche, ma ricercando ognora una virtù superiore, come alla conclusione della sincera commemorazione: «Ci invita ad essere giocondamente buoni».

In questo ultimo biennio bolognese, il pubblico della città poté conoscere e apprezzare alcune composizioni del maestro marchigiano, fra cui, al Teatro Comunale, la cantata *Le sette parole di Gesù sulla croce* (1958), su testi rielaborati da Emidio Mucci dai vangeli di Matteo, Luca e Giovanni, eseguita il 16 gennaio del 1964 sotto la direzione di Robert Zeller e di Leone Magiera. Tra gli interventi della critica locale spicca l'articolo di Lionello Levi, docente di Storia ed Estetica musicale al «Martini», capace, nel limitato spazio tipografico, di andare al cuore dei significati del pezzo sacro, comprendendo appieno la riuscita osmosi fra forma estetica e contenuto spirituale:<sup>6</sup>

Intendo dire che a Liviabella sarebbe stato facile, provveduto com'è di tecnica compositiva e di policromo pennello, decorare un affresco sinfonico-corale a grande effetto, vistoso e magniloquente. Invece egli ha preferito dettare una partitura antiretorica e procedere con rilevante economia di mezzi – una orchestra ridotta, coro, un tenore, voce recitante, pianoforte – per conservare al flusso lirico-drammatico i lineamenti più semplici e logici in questa semplicità. Un articolarsi tuttavia serrato ed espressionistico, nel quale si coglie il pianto del popolo, i commenti dello Storico *recitante*, e, emergente nastro luminoso, le parole di Gesù profferite verso il cielo, mentre il lin-

<sup>5</sup> L. LIVIABELLA, *Antonio Certani*, «La Famèja bulgnèisa» (Bologna), n. 11, 1963, pp. 1-2. Per ulteriori notizie sulla vita e l'attività di Certani cfr. *ad vocem* Carlo SCHMIDL, *Supplemento al Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1938, pp. 182-183.

<sup>6</sup> L. LEVI, *Concerto Robert Zeller*, «Il Resto del carlino» (Bologna), 17 gen. 1964, p. 6.

guaggio musicale sottolinea l'evento terribile e divino con accenti commossi nelle voci corali abilmente intrecciate e mosse, nelle melodie (di Gesù) teneramente illuminate, nelle avviluppate, stringenti sovrapposizioni tonali. Su tutte domina un senso di cupo dolore, un'atmosfera di elegia, le cui remote scaturigini – volendo proprio cercare – si ritrovano in qualche episodio par-sifaliano al quale non è illecito vagamente avvicinare, per l'aspirazione al trascendente, la fatica di Liviabella: nobilissima, maestrevole fatica.

Un altro intervento molto attento ai valori religiosi della cantata, non privo comunque di più specifici riferimenti alla tecnica costruttiva, è quello di Giovanni Mario Modonesi, titolare della rubrica musicale sul più importante quotidiano cattolico, allora insediato nel capoluogo emiliano:<sup>7</sup>

Trattasi di una breve elaborazione polifonica, modulante, nelle sue linee semplici e volutamente disadorne, un disegno melodico di tenue respiro tonale, ma illuminato sempre da un profondo sentimento di fede cristiana. Già in altre sue precedenti esperienze il Direttore del nostro Conservatorio ci aveva dato esaurienti saggi della sua vocazione musicale in composizioni di contenuto religioso, quali la cantata *O Crux ave*, eseguita a Rimini nel 1953, e negli oratori *Sorella Chiara* e *Caterina da Siena*. La feconda vena del Maestro in ogni sua partitura fluisce spontanea ed espressiva anche fra le severe architetture polifoniche preposte con aggiornato, quanto sapiente magistero vocale e strumentale. Ben caratterizzata, negli accenti e nello stile, la partecipazione solistica del tenore Amilcare Blaffard unitamente alla voce recitante di Valerio Degli Abbatì.

Una breve nota su questo concerto apparve anche sulla pagina bolognese del quotidiano del Partito Socialista Italiano, a firma di un giovane Giampiero Cane, molto meno entusiasta dei suoi esiti per quanto riguarda il pezzo di Liviabella, anche per la deludente prova dei solisti:<sup>8</sup>

La cantata del maestro marchigiano, che corre propagandata nelle vetrine delle nostre case musicali in una edizione parrocchiale ridotta, pur riferendosi a chiari modelli settecenteschi, si traveste nella intenzione del maestro Liviabella di una poetica espressiva che gioca il registro di un umile barocchismo. Aggiungiamo il rilievo di un esplicito scarso entusiasmo dimostrato dai due direttori e le doti insufficienti del tenore e del recitante, allo scopo di non attribuire tutta intera al maestro Liviabella la responsabilità del risultato infelice.

Dopo la scomparsa del maestro, il 21 ottobre 1964, fu Lionello Levi a commemorarlo subito il giorno seguente, sul principale giornale della città, cercando di svelare in sintesi la cifra artistica del compositore, le

---

<sup>7</sup> Giovanni Mario MODONESI, *Vivo successo del concerto sinfonico al Comunale*, «L'Avvenire d'Italia» (Bologna), LXIX, 14, 17 gen. 1964, p. 5.

<sup>8</sup> Giampiero CANE, *Il concerto di Zeller e Magiera*, «Avanti!» (Milano), ediz. di Bologna, 18 gen. 1964, p. 4.

sue differenziate (e all'apparenza eclettiche) ascendenze stilistiche, senza dimenticare il profondo legame con la cultura e la musica della sua terra:<sup>9</sup>

Liviabella fu musicista di tendenza moderata, ma non per questo rinunciataria, ebbe natura versatile, capace nell'assimilazione senza venire meno tuttavia ad un proprio mondo poetico. Pur ansioso delle tecniche moderne più progredite, pur desideroso di spiarle e di conoscerle, egli non spezzò i legami con il passato, non smentì le sue origini di compositore italiano in devoto ascolto delle voci materne. Ne sortì un linguaggio musicale legittimo e modernamente inteso ed espresso, le cui idiomatiche caratteristiche fluivano dalla grande lezione dei compositori postverdiani e, per certe considerazioni, anche postwagneriani, con qualche attenzione per i francesi e per i russi.

Ma una più ampia rievocazione della sua figura e della sua opera apparve l'anno successivo, sulla stracittadina «Famèja», a firma di Carlo Bagnoli,<sup>10</sup> uno degli allievi migliori, riconoscente della lezione umana e morale, oltre che prettamente musicale, donatagli dall'amato maestro:<sup>11</sup>

Nell'odierno mondo della musica, alla continua ricerca di nuove espressioni, che spesse volte si riducono ad artifici tecnici o meccanici, la musica di Liviabella fu sempre una prova di onestà, di serietà e di fantasia creativa. Influenzato dalla musica di Respighi (che fu il suo maestro a S. Cecilia) egli seppe ben presto acquistare un suo personale linguaggio che si accrebbe di nuove conquiste armoniche, timbriche e coloristiche, che seppe filtrare ed assimilare con coscienza (sempre mi diceva che le cose prima di farle bisogna capirle). Le risorse della sua cultura musicale lo avrebbero facilmente portato ai più audaci esperimenti d'avanguardia, ma egli sempre si rifiutò di avvallare con il suo nome movimenti e scuole che non lo trovavano consenziente per le idee e i contenuti che essi enunciavano. Egli sosteneva soprattutto, naturalmente più attraverso le sue opere che con le parole (a differenza di tanti, oggi), che ciò di cui il mondo aveva bisogno era di spiritualità, e di contenuti che trascendessero il materialismo imperante; egli ricercava sempre nelle opere, sue e altrui, l'essenza più profonda, il «messaggio» dell'artista e del creatore. Giustamente il Mucci a proposito di Liviabella parla di «esistenzialismo cristiano». Credo che meglio di ogni mia parola sia illuminante sull'opera del Maestro la motivazione con la quale gli fu assegnato nel 1962, a Roma, in Campidoglio, il Diploma d'onore da parte del Comitato Internazionale per l'unità e la universalità della cultura: «Pur rifuggendo da complicazioni intellettualistiche, non tralascia di cogliere le aggiornate risorse tecniche, sempre impegnandosi in altri problemi di coscienza e di idealità, sempre rimanendo nel solco della nostra gloriosa tradizione».

<sup>9</sup> L. LEVI, *È morto il Maestro Liviabella*, «Il Resto del carlino» (Bologna), 22 ott. 1964, p. 6.

<sup>10</sup> Il Maestro Carlo Bagnoli, che si fece apprezzare al Conservatorio di Musica G.B. Martini quale docente di sicura competenza e d'innata signorilità, intraprese un'onorevole carriera internazionale di direttore d'orchestra, interrotta dall'imatura scomparsa, nel 1981.

<sup>11</sup> Carlo BAGNOLI, *Lino Liviabella*, «La Famèja bulgnèisa» (Bologna), n. 6, 1965, p. 3

Il Teatro Comunale volle rendere omaggio alla memoria del musicista scomparso con la prima rappresentazione teatrale, il 14 gennaio del 1966, dell'opera in un atto *Il canto di Natale*, proposta al pubblico assieme a *Hänsel und Gretel* di Engelbert Humperdinck (1893), composta sul libretto di Enzo Lucio Murolo tratto dal racconto *A Christmas Carol* di Charles Dickens (1843), una «favola in musica» ideata da Liviabella nel 1963 e coraggiosamente destinata alla diffusione televisiva: fu infatti trasmessa in prima assoluta la vigilia di Natale di quell'anno col direttore Elio Boncompagni alla guida dell'Orchestra della RAI di Torino, poi di nuovo sul podio per l'edizione bolognese. Una rapida ricognizione della critica cittadina riguardo a questo lavoro ci porta a menzionare un articolo di Duilio Courir, volto a indicare *in primis* la «pulizia morale» del musicista, e a individuare quindi «una contaminazione garbata fra quelle che sono le ragioni di un lirismo alla Puccini e gli accorgimenti timbrici desunti da Ravel, da Debussy e senza trascurare la lezione più acre, ma qui assunta con molta mitezza, di Stravinsky»<sup>12</sup>. Non lontano dal giudizio di Courir è quello di Giampiero Cane, allorché riscontra nel *Canto di Natale* «un assemblamento di suggestioni di derivazione pucciniana, debussiana, raveliana e stravinskiana tenuto insieme solo da una certa inconscia qualità stilistica che si versa in un'orchestrazione non senza pregi». Ma il critico conclude la sua recensione con una nota negativa, definita in questi termini: «Cosa di assoluta mediocrità comunque, concepita in un manierismo oleografico che fa il doppio con l'edificante racconto di Dickens da cui è tratta».<sup>13</sup>

Un altro giovane critico attivo a Bologna, Mario Baroni, interviene sull'argomento fortemente condizionato nella sua disamina dalla dura condanna del testo originale dello scrittore inglese, tale da compromettere la sua opinione sul lavoro di Liviabella, verso cui, tuttavia, esprime stima e rispetto:<sup>14</sup>

Sulla prima delle due opere il discorso da fare non è piacevole; si trattava di uno spettacolo «in memoriam», idealmente, se non ufficialmente, allestito al fine di ricordare la recente scomparsa del maestro Liviabella, che era stato una delle figure più rappresentative della vita musicale della nostra città e aveva, fra l'altro, retto il Conservatorio G.B. Martini negli ultimi tempi della sua vita. E spiace, proprio in questa occasione, dover rilevare quanto inopportuna sia stata la scelta, poiché il *Canto di Natale* è certamente fra le composizioni meno valide dello scomparso maestro. Al di sotto della disinvoltura formale, di ciò che insomma si chiama «mestiere», ben poca musica resta; né, del resto, si può immaginare fatica più ingrata di quella di dover interpretare un simile libretto, tratto da uno sciagurato racconto di Dickens.

<sup>12</sup> Duilio COURIR, *Due opere al Comunale*, «Il Resto del Carlino» (Bologna), 15 gen. 1966, p. 6.

<sup>13</sup> G. CANE, «*Haensel e Gretel*», «*Canto di Natale*», «Avanti!» (Milano), ediz. di Bologna, 15 gen. 1966, p. 4.

<sup>14</sup> Mario BARONI, *Il "Canto di Natale" del Maestro Liviabella*, «L'Unità» (Milano), ediz. di Bologna, 16 gen. 1966, p. 8.

Probabilmente, neppure nei teatrini parrocchiali potrebbe reggere ancora una storia così poco edificante e zuccherosa. Il compositore l'ha presa di petto, schivando quel tanto di brivido, oppure d'ironia che ne poteva trarre e puntando direttamente al sentimento prendendo alla lettera lo scoperto, ingenuo moralismo del testo.

Di segno opposto la valutazione del quotidiano cattolico, sulla cui pagina culturale Alfonso Prandi coglie nell'invenzione di Liviabella una aderenza di sentimento e di ispirazione alla delicatezza insita nella fiaba dickensiana, coerentemente interpretata: «la musica segue con fedeltà il testo, spesso fungendo da commento al parlato, sottolineandone la forza espressiva o effondendosi in un canto in cui l'autore rivela una delicata vena lirica di intonazione pucciniana».<sup>15</sup>

Al di là delle inevitabili divergenze di giudizio, piuttosto marcate a proposito del *Canto di Natale*, è generale la stima del mondo musicale bolognese nei confronti dell'attività del maestro Lino Liviabella negli ultimi suoi anni trascorsi in questa città; ma le fonti citate, fonti giornalistiche beninteso, non preposte quindi ad analisi o ad approfondimenti, tendono spesso a evitare una precisa e autonoma definizione dell'artista e a misurare, e comunicare ai lettori, le sue qualità stilistiche, formali, espressive, con il confronto, talora repentino, generico e persino disorientante, coi nomi topici delle avanguardie musicali europee o con più lontane e condizionanti correnti poetiche (Puccini, Wagner e perfino Stravinskij possono sovenire alla memoria del critico).

Spetta dunque ai ricercatori e agli studiosi stabilire, alle radici e a tutto tondo, l'identità e l'originalità di Liviabella, e consegnare così, degnamente, alla storia questo nobilissimo servitore dell'arte musicale.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Alfonso PRANDI, *All'insegna della fiaba*, «L'Avvenire d'Italia» (Bologna), LXXI, 12, 15 gen. 1966, p. 5.

<sup>16</sup> Tra gli scritti più recenti e importanti sul musicista cfr. Alberto BARBADORO, *Lino Liviabella direttore a Pesaro*, «Annuario», vol. [IV], Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 1990, pp. 25-40; Lucio LIVIABELLA, *Elenco delle composizioni musicali di Lino Liviabella*, *ibid.*, pp. 41-65 (comprende anche un primo inventario degli scritti 1917-1964 del Maestro, sia mss. che a stampa); Paolo PERETTI, «*L'iridata sorgente*», ovvero la musica popolare marchigiana nell'opera di Lino Liviabella, in *Vita quotidiana e tradizioni popolari nel Maceratese*, Atti del XXXI Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, 18-19 nov. 1995), Pollenza, Tip. S. Giuseppe, 1997, pp. 657-714. La recente riediz. del GROVE ha dedicato, per la prima volta, una delle sue voci al musicista marchigiano: Robert WALSER, *Liviabella Lino*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan P.L., 2001, vol. 15, p. 21.



# AGGIORNAMENTI BIBLIOGRAFICI E RASSEGNA DI FONTI E STUDI ALALEONIANI

DOMENICO TAMPIERI  
Faenza

Ad oltre vent'anni dall'edizione di *Aspetti e presenze del Novecento musicale* (1980), promosso e commissionatoci dall'Assessorato alla Cultura della città natale di Domenico Alaleona (Montegiorgio, 16 nov. 1881-ivi, 28 dic. 1928), il proseguimento nella ricerca di ulteriori materiali bibliografici ha acconsentito la presente seconda raccolta di fonti a stampa sulla poliedrica figura «italiana» ed «europea» del compositore marchigiano e romano di elezione, teorico, musicologo, pubblicista, didatta e direttore d'orchestra e di cori. Si è venuto a formare, così, il *corpus* di bibliografia e di letteratura alaleoniana che l'ARiM ora accoglie nel proprio volume del 2000-01, d'argomento novecentesco.

1) *Consistenza* – L'attuale rassegna è distinta in tre sezioni: A) Bibliografia di Alaleona; B) Letteratura su Alaleona; C) Audiovisivi, incisioni, trasmissioni radiofoniche italiane e tedesche. Le prime due sezioni sono costituite da 385 unità bibliografiche, relative al periodo 1908-2002. Si tratta di titoli pressoché sconosciuti agli studi alaleoniani e alle frequentazioni musicologiche. Fra essi, 144 unità (Sezione A, pp. 157-203) sono costituite da scritti *di* Alaleona e 241 unità (Sezione B, pp. 204-264) da testi *su* Alaleona. Anche la precedente bibliografia si componeva – con simmetria matematica del tutto fortuita – di 392 unità: 137 titoli bibliografici di Alaleona (135 + 2 nn. *bis*), relativi al periodo 1905-1930; e 255 titoli di letteratura su Alaleona (248 + 7 nn. *bis*), relativi al periodo 1905-1980 (cfr. ► TAMPIERI 1980, B 151). Questi primi dati basilari, li raggiungemmo durante il biennio 1979-1980, rapidamente, nell'ambito del progetto del Comune di Montegiorgio (Ap) per celebrare il centenario della nascita del musicista e musicologo montegiorgese. Il volume presto andò esaurito, per tiratura medio-bassa, né poté essere distribuito sul mercato librario. Tuttavia, da oltre vent'anni, è stato strumento imprescindibile per l'informazione del caso. Oggi, la bibliografia alaleoniana ammonta quindi, complessivamente, a 777 unità: con 281 titoli di Alaleona e con 496 titoli su Alaleona. La discografia invece ammonta a complessivi 13 titoli e circostanze assimilabili (periodo 1920 ca.-2002); questi sono distribuiti come segue: 7 titoli, risalgono al perio-

---

Abbreviazioni e segni: cfr. p. 155.

do 1920 ca.-1965, invece altri 6 titoli, sono stati prodotti nel periodo 1980-2001 (cfr. la sezione C, pp. 265-266).

2) *Catalogo delle opere invariato* – L'attuale nostra rassegna aggiorna il precedente registro alaleoniano (cfr. ➔ GARGIULO 1980, B 150), ma lascia invariato il catalogo delle composizioni (cfr. TAMPIERI, B 151), ancora oggi formato da 43 numeri d'*opus* (1898-1917/28), editi e inediti che, a loro volta, comprendono un totale di 120 pezzi pervenuti: opere da camera (vocali e strumentali), sinfoniche, corali e per banda, oltre che una sola opera teatrale, *Mirra* (1908-1912), costruita interamente sui molteplici sistemi scalari e armonici di Alaleona (compreso il caso di una scala microtonale, quella *pentafonica*), in reciproco collegamento e intersecantisi con le scale diatoniche della tradizione (cfr. ➔ DI BENEDETTO 1980, B 149). Del resto, altre opere sinfoniche e varie liriche da camera sono composte analogamente, seppure anch'esse secondo modi d'impatto moderato, intenzionale da parte del loro autore.

3) *Edizione I e II* – Ci preme segnalare, soprattutto, che la rassegna 2002, non replica alcun titolo dei 392 editi nel precedente catalogo (1980). A tutti gli effetti, questo del 1980 offre ancora oggi l'inventario delle pubblicazioni più importanti, le più note e, pertanto, sono imprescindibili (specie quelle più strettamente musicologiche) a livello euristico ed ermeneutico, storico e biografico, teoretico ed estetico, pedagogico e di metodo. Anche l'aggiornamento attuale è, quindi, il seguito di quelle precedenti ricerche, seppure con modalità differenti.

4) *La Rassegna attuale* – Sotto l'aspetto metodologico e formale l'inventario precedente non illustrava il contenuto delle singole fonti segnalate. Invece ora, ogni titolo è corredato di una rassegna sul contenuto, che è, secondo il caso, ora minima ora subdolamente capillare, specie a proposito di quei titoli che si rivelano, ancora oggi, di notevole interesse musicologico e storico, oppure di urtante attualità, quali gli annosi «ritardi» istituzionali, legislativi e di politica culturale musicale: cfr. ➔ *I Conservatori tedeschi* 1912 (A 5); *Educazione musicale* 1921 (A 27), di Alaleona. Oppure, quali la storica infatuazione melodrammatica italiana: cfr. ➔ *Il Quartetto di Budapest* 1922 (A 57), *Il primo concerto Walter* 1922 (A 58), *'Lingua' e 'linguistica'* 1924 (A 125), *Variazioni sullo "jazz-band"* 1926 (A 135); tutti ancora di Alaleona e che denotano l'impegno generale del loro autore. Oppure cfr. ➔ gli scritti d'altri, come il redazionale e contestuale *Arnold Schönberg* 1913 (B 30), SMITHER 1975 (B 144), e altri.

5) *Tipologia della scheda* – La scheda che accompagna ciascuno dei titoli rende conto dei contenuti della fonte in oggetto e, a volte, integra contestualmente quelle componenti che rischiarano di essere inapprezzabili da parte del lettore ancora ignaro dell'argomento o di contesti particolari. A parte i brani che riportiamo per citazione, anche la semplice parola estratta, cioè virgolettata, intende reclamare il suo naturale rinvio al contesto originario. Essa, così, si presenta come termine autentico e più diretto, cioè carico di informazioni molteplici, circa il momento, il contesto, lo scopo, la destinazione, la precauzione, l'accortezza, l'intercettazione, la sensibilità (spesso sottile, ma a volte anche generica) che lo scrit-

tore Alaleona attesta. La diversità semantica fra l'uso e il non-uso delle virgolette diacritiche è, specialmente qui, peculiare: altro è scrivere isolatamente il vocabolo *lforsel* e altro è delimitarlo metalinguisticamente con virgolette «forse», come il consultatore a volte incontrerà. Nel primo caso appare evidente il filtro interpretante di chi scrive (l'*io* scrivente, il nostro); nel secondo caso il dubbio è invece dubbio autentico della fonte, non dell'*io* interpretante e redattore. Anche in questo senso le schede forniscono all'utente un insieme metalinguistico di informazioni, di attese, o di risoluzioni delle attese, tale da orientarlo verso procedure migliori e più rapide, pur senza esonerarlo – al bisogno – dal ricorso diretto alla citata fonte. Il lettore non trova, pertanto, solo i convenzionali *estratti*, *asettici* e schematicamente *aprioristici*, ma piuttosto anche *reportages* bibliografici: dunque, con riflessioni essenziali e sottolineature (seppure non esaustive) su alcune problematiche italiane e transalpine, implicite nei vasti substrati alaleoniani, per lessico, contenuti teoretici, circostanze biografiche, tortuosità di cronache e polemiche presenti nella stampa coeva. In qualche caso può aprirsi quasi un sintetico regesto sulla singola circostanza in oggetto, specialmente su argomenti o dettagli ancora sconosciuti agli studi alaleoniani (ma anche d'altro genere), oppure per correzioni, o segnalazioni di passate interpretazioni dubbie, errate, suffragate da soli indizi e da circostanze solo ora precisabili, appunto. Soprattutto nelle schede si rende conto, in genere, non dei contenuti dell'intero titolo, ma solo degli aspetti nei quali è chiamato in causa Alaleona.

6) *Aree d'intervento* – Riferiamo su giudizi, terminologie, idee, propensioni e altro che siano dimostrativi del metodo riscontrabile in Alaleona recensore, a nostro avviso, o strettamente significativi della sua personalità novecentesca. Sia nella sezione degli scritti *di* Alaleona (A 1-144), che in quella della letteratura *su* Alaleona (B 1-241) l'ordine cronologico e la tipologia delle schede della rassegna offrono al lettore una scorrevolezza quasi diaristica. Di rilevanza immediata è la rete delle conoscenze personali che Alaleona tiene con personalità italiane della cultura e della musica: Baglioni, Boito, Gui, Mascagni, Perosi, Pratella, Puccini, Radiciotti, Torre Franca, Toscanini, Zandonai e altri numerosi. Ampia è anche la rete delle richieste professionali che, negli anni Dieci-Venti pervengono ad Alaleona: commissario di concorsi, conferenziere, consulenze, concerti, concerti-conferenza, direzione e programmazione culturale, collaborazioni editoriali e congressi. Determinanti sono gli impegni e i rapporti con importanti istituzioni, quali il Ministero della cultura, le caserme militari, accademie e licei musicali, teatri romani, associazioni, private Scuole di Musica romane, ecc. E soprattutto appare con evidenza «come» i suoi scritti intervengono su autori contemporanei e interpreti, sulla riappropriazione dei repertori storici pre-romantici, su tradizionalismo, didatticismo, nazionalismo, estetica, musica etnica, editoria musicale italiana lacunosa, assenza di ricerche archivistiche, insorgenze di nuovi cori, tipologie del melodramma, nuovi sistemi italiani francesi e tedeschi di scale, ecc. Oppure su dettagli nelle prassi esecutive preromantiche e rilevanze filologiche: elogia la particolare «parsimonia» del pianista Paul Loyonnet nell'uso del pedale

per il repertorio sei-settecentesco (cfr. ➔ A 49), condivide la riduzione a 10 primi violini di Bruno Walter nella *Juppiter* di Mozart (cfr. ➔ A 60), valuta nelle opere di Locatelli e Bach le cadenze virtuosistiche scelte dal viloncellista Enrico Mainardi «veramente assai discordanti con lo stile e l'ambito tecnico» (cfr. ➔ A 63), e così via (cfr. ➔ A 73, ecc.).

7) *Parzialità* – Il rinvenimento di quest'abbondante bibliografia e letteratura a tutt'oggi è ancora lontano dall'essere esaurito, nonostante i cenni di lento risveglio (anche internazionale: tedesco, ad esempio) degli interessi su di Alaleona – sul piano discografico, seminariale, saggistico, concertistico e radiofonico – specialmente dal 1980 in poi, ad opera, fra altri, di gruppi musicali e teatrali delle Marche e grazie alla disponibilità della figlia del compositore, Giuseppina Alaleona, di Roma, per la consultazione del Fondo del proprio Genitore.

8) *Organicità* – Rispetto al silenzio quasi totale di prima, ora alcuni concerti, articoli, seminari, incisioni Cd, trasmissioni radiofoniche, tesi di laurea appaiono, comunque, un qualcosa ancora di occasionale e, soprattutto, privo di un piano progettuale di collegamento critico ai pertinenti contesti disciplinari italiani ed europei consimili. Progetti di ricerca e di programmazione concertistica sarebbero piuttosto da concertare, in tempo congruo, secondo piani mirati di contestualità, priorità e opportunità scientifiche non tanto locali e volontaristico-individuali, ma più vasti e d'*équipe*: ovviamente nell'ambito di un'organica promozione da parte delle più consapevoli e pertinenti istituzioni pubbliche, non solo didattiche e di ricerca (Università, Conservatori di Musica, ecc.).

9) *Ristampe* – Le ristampe sono segnalate non nella loro reale cronologia attuativa, ma nell'anno di prima edizione. Si tratta di pochi titoli: comunque non ne abbiamo verificato il loro grado di attendibilità (refusi, varianti, integrità, ecc.).

10) *Biblioteche depositarie* – Ogni titolo bibliografico è seguito dall'indicazione della Biblioteca in cui l'abbiamo consultato.

11) *Lezione testuale* – Titoli delle opere e nomi degli autori sono riportati in genere secondo la lezione fornita dalla singola fonte. Circa le recensioni di opere liriche e di produzioni editoriali non forniamo i dati tecnici completi, ma solo quelli presenti nella fonte, la loro ricostruzione critica esulando dalle ragioni sia tipologiche, sia progettuali di questa rassegna. Altrettanto si verifica per i concerti e i programmi di stagione, ove calendario, programma, interpreti, organici, scenografo, coreografo, ecc., sono secondo la fonte, ora parziali ora completi.

12) *Attribuzioni* – Le attribuzioni ad Alaleona di un titolo anonimo sono di nostra assegnazione (cfr. ➔ A 50, A 55, A 56, A 105, A 120, A 121, A 128): si tratta esclusivamente delle collaborazioni al nuovo quotidiano di Roma «Il Mondo». Sempre le segnaliamo tramite la rubrica [Attribuzione].

13) «*Il Mondo*» *quotidiano di Roma* – Alaleona scrive un pezzo quasi tutti i giorni per la nuova testata romana «Il Mondo», a partire fin dal n. 1 dell'anno primo (1922). L'apprezzato nome del critico e storico marchigiano è operativo stabilmente nello staff redazionale fin dal primo

esordio della pubblicazione, quindi fin dalla fase più delicata e importante per il lancio di un quotidiano. Da vari indizi editoriali rileviamo anche il fatto che ogni notizia e materiale musicale (teatro d'opera, concerti, notiziari, rubriche, ecc.) dovevano fare capo probabilmente ad Alaleona (almeno nel 1922). Proprio anche l'orientamento su una *firma* di chiaro prestigio musicale fu un'avveduta linea imprenditoriale e culturale, perseguita dalla proprietà e dalla direzione del giornale. La collaborazione di Alaleona si protrasse per più anni: noi ne abbiamo appena avviato lo spoglio, dall'anno I, n. 1 (26 gen. 1922), fino all'agosto 1922 e poco altro di occasionale, ma importante. Infatti, relativamente alle prime esecuzioni italiane di opere di Schönberg, sono di assoluto rilievo nazionale le sue ampie recensioni, ove è notevole l'accalorata competenza personale sull'argomento, che fu rara fra i recensori italiani dell'evento: si tratta del *Quartetto* Op. 7 (Roma, 4 mar. 1922), di *Verklärte Nacht* Op. 4 (5 mar. 1922: per entrambe le opere cfr. ➔ i testi A 54, A 55, A 56, A 57, A 58); infine il *Pierrot lunaire* Op. 21 (Roma, 29 mar. 1924, e la sconosciuta replica del 30 mar.: cfr. ➔ i testi A 117, A 120, A 121, e specialmente A 125). E analogamente sono abbastanza personali le recensioni anche su Debussy, Strauss, ecc. Per il quotidiano «Il Mondo» Alaleona mise in atto un'impegnativa assiduità, certamente onerosa per lui, richiesto di continui impegni qual era. La testata dovette sembrargli, sicuramente, una straordinaria opportunità di ampliamento della platea d'ascolto e informazione: un vero nuovo strumento di diffusione maggiormente tempestivo, più efficace, ai fini della veicolazione di proprie tesi professionali, che si dimostreranno, ancora una volta, a favore dello svecchiamento culturale, pedagogico, editoriale e pragmatico. Non a caso, sulle colonne del quotidiano, del resto come in altri suoi scritti per altri periodici, sono sottolineati e commentati con indubbio mordente, ad esempio, i molti e straordinari concerti romani con repertorio sinfonico, cameristico e corale, punto dolente contemporaneo e già area di lunga e densa dedizione da parte dello stesso studioso e promotore marchigiano. Tutto sommato, la firma di Alaleona, raggiunge, proprio ora, un tasso di frequenza e di prestigio piuttosto alto nel complessivo panorama italiano della critica giornalistica professionale. Se il suo nome sale rapidamente di tono nell'informazione nazionale fin dai primi anni Dieci, esso raggiunge poi il massimo della notorietà nei primissimi anni Venti, come attestano anche le collaborazioni con altre testate italiane, nuove e vecchie, musicali e non musicali che illustriamo con una Tavola. È infine importante sottolineare che, nella medesima Roma post-bellica la testata «Il Mondo – Quotidiano politico», cui Alaleona collabora di solito quotidianamente, assunse ben presto una palese tendenza liberal-democratica, spesso con ampi servizi e inchieste di scottante attualità in aperto dissenso con l'incalzante regime fascista (cfr. ➔ A 132).

14) *Ricognizione delle testate* – Fin dal 1905, appare con evidenza l'impegno di Alaleona nello scrivere per importanti testate italiane – che sono, per quanto se ne può sapere, quasi tutte innovatrici, in ordine alla cultura e agli orientamenti musicali, fra le quali diverse sono di ordine

specialistico, scientifico, non divulgativo, quali il «Bullettino della Società Filologica Romana» (Roma, 1905: data della collaborazione), «La Cronaca musicale» (Pesaro, 1916), «La Cultura musicale» (Bologna, 1922), «Nuova antologia» (Roma, 1913), «Picenum» (Roma, 1914), «Rassegna italiana» (Roma, 1918) e «Rivista musicale italiana» (Torino, 1905, 1909, 1911). La sua autorevolezza di critico e di apprezzato opinionista è confermata dall'annessa Tavola delle testate (1905-1928) e dalla relativa cronologia (aggiornata ad oggi):

TESTATE	CITTÀ	COLLABORAZIONI DI ALALEONA	
		Cfr. Catalogo 1980 (°)	Cfr. Catalogo 2002 (°°)
1. Bullettino della Società Filologica Romana	<i>Roma</i>	1905	–
2. La Cronaca musicale	<i>Pesaro</i>	–	1916 Sez. (A)
3. Cronache d'attualità	<i>Roma</i>	–	1921 (A)
4. Il Corriere musicale dei piccoli	<i>Firenze</i>	–	1927 (A)
5. La Cultura musicale (*)	<i>Bologna</i>	–	–
6. La Grande Italia	<i>Roma (?)</i>	1924	–
7. Harmonia	<i>Città di Cast.</i>	1913-1914	–
8. L'Italia che scrive	<i>Roma</i>	1918-1922	1918-1920 (A)
9. L'Italia moderna	–	1907	–
10. Il Lavoro d'Italia	<i>Roma</i>	–	1926, 1928 (A)
11. Il Messaggero	<i>Roma</i>	1918	–
12. Il Mondo	<i>Roma</i>	1922	1920-1925 (A)
13. Il Mondo artistico	<i>Milano</i>	–	1910-1912 (A)
14. Music and musicians	<i>New York</i>	–	1920 (A)
15. Musica	<i>Milano</i>	1911-1916, 1918-1919, 1923	1910-1915 (A)
16. Musica d'oggi	<i>Milano</i>	1919-1920, 1927	1925 (A)
17. Nuova antologia	<i>Roma</i>	1913-1914	–
18. La Nuova musica	<i>Firenze</i>	1905, 1917	–
19. Orfeo	<i>Milano</i>	1910-1914, 1917-1919	1918 (A)
20. Il Pianoforte	<i>Torino</i>	1920	–
21. Piccolo giornale d'Italia	<i>Roma</i>	–	1918 (A)
22. Picenum	<i>Roma</i>	1914	1914 (A)
23. Rassegna italiana politica letteraria e artistica	<i>Roma</i>	1918-1919, 1922, 1924-1928	1919, 1928 (A)
24. Rivista musicale italiana	<i>Torino</i>	1905, 1909, 1911	–
25. La Stirpe	<i>Roma</i>	1927	1927 (A)
26. Il Telegrafo	–	1923	–

TESTATE E COLLABORAZIONI DI ALALEONA: CRONOLOGIA ACCERTATA 1905-1928 - (\*) Collaborazione non ancora censita - (°) Cfr. Catalogo in *Aspetti e presenze del Novecento musicale*, a cura di D. Tampieri, Montegiorgio, 1980, pp. 75-81 - (°°) Cfr. gli aggiornamenti editi nel presente vol. dei «Quaderni musicali marchigiani», VII, 7-8, 2000-01, pp. 157-203 (sezione A). Sono omessi dalla Tavola i locali Numeri unici.

La ricognizione delle testate sicuramente non è ancora completa, né possono essere esclusivi gli indicati anni circa le collaborazioni stesse e le pubblicazioni (specialmente per i quotidiani, settimanali, quindicinali e

mensili). Nonostante la relativa parzialità del censimento è evidente, tuttavia, che la firma di Alaleona appare su buona parte dei maggiori periodici musicali nazionali e che, di conseguenza, tale presenza aggiunge ulteriore statura e autorevolezza all'operato del loro autore e al suo dinamismo poliedrico, per altro già profilatosi abbondantemente anche nella precedente nostra edizione bibliografica montegiorgese (1980). Sicuramente l'unitarietà e la consequenzialità operativa di Alaleona risulterebbero meglio fruibili se i dati delle due separate e distanti edizioni catalografiche – Montegiorgio 1980 e la presente edizione ARiM 2002 – fossero disponibili in versione collettanea unificata. Tuttavia è sintomatico che la posizione di Alaleona – nella polivalente rete di idee e nella pragmatica musicale italiana del primo trentennio del Novecento – risulti, per certi versi, nodale in entrambe le due edizioni richiamate, fra contesti istituzionali e culturali molto ramificati e ancora oggi in parte insondati, per ragioni anche contraddittorie e di pregiudizio selettivo musicologico.

15) *Più ampiamente* – Oltre che per la figura di Alaleona, la rassegna fornisce materiali musivi per la 'coltura' e la ricognizione critica del tessuto storico, ideologico, istituzionale, documentale, scolastico, giornalistico, d'epoca, la cui fenomenologia italiana è bene attestata da un'ingente quantità di fonti ancora oggi sommerse (carteggi epistolari, giornali, periodici protonovecenteschi, autobiografie, programmi di sala, ecc.). In questo reticolo di cronache e di militanze, anche un aggettivo, un avverbio può 'mostrare' il tipo di temperie che sa recepire o che invalida una proposta, un evento, un'edizione, la fortuna delle non poche notizie straniere: esse sono diffuse negli stessi ambienti musicali italiani e, perfino nelle città che solo noi del secondo Novecento dobbiamo chiamare periferiche, rimbalzando di testata in testata, da commento a commento, nell'infocata e generale stagione europea d'avanguardia e di sperimentazione. Di questa temperie i migliori musicisti italiani (compresi a volte compositori locali, strumentisti locali, didatti locali) erano bene al corrente e compartecipi, a vario titolo, in qualche modo loro *possibile*. Da ciò la giustificatezza, anche, di numerose nostre micro-citazioni del vocabolario alaleoniano, assieme a un frasario che l'autore costruisce, volentieri e non raramente, a scatole cinesi, a più incisi sovrapponentisi, per periodi a incastro multiplo, forse come altri mai (cfr. ➔ *Melodramma cinematografico* 1911, A 3; e altro). Particolare rilievo assumono le componenti lessicografiche, specie quelle del tutto inedite. Ne diamo un campione, lasciando al lettore la sorpresa di rintracciarne il contesto nelle rispettive fonti dirette, rintracciabili al segno [\*]: *dodecafonìa, ettofonìa, ennefonìa, linguistica, leitmotivismo, jazzizzazione, astrattismo, atonale, amodale, espressionismo*, lo stesso pseudonimo *alalà* (tautologico e onomatopeico) – con cui, una volta, si firma – e molti altri, vari dei quali inediti, o rari, e che, coniatì o adottati da Alaleona fra il 1908 e il 1924, negli anni successivi passeranno nel comune vocabolario della critica e dell'analisi musicale. Inoltre, sottolineiamo qualche aspetto gergale, proveniente dal «parlato», anche se è una prassi poco frequente nel linguaggio alaleoniano. Un linguaggio che, invece, ama essere, a volte, tagliente, caustico e

beffardo (nell'arte «tutto ride, sorride, irride, deride», cfr. A 34), secondo modi espressivi e di strategia retorica diffusi e consueti alla comunicazione *protonovecentesca*, pionieristica e d'avanguardia non musicale, letteraria e soprattutto sociale: anche questa è una valida e sintomatica cartina di tornasole.

Probabilmente, nell'ampia stagione novecentesca italiana, si è compiuta più di una strozzatura su questi ed altri poliedrici materiali musicali e sul loro flusso generativo, rigenerativo, colturale, etico-estetico. Interruzioni disabilitanti si sono indotte in più fasi e, per lo meno, in coincidenza epocale con diversi storici passaggi (culturalmente traumatici) del XX secolo. Ci riferiamo ai tre regimi politici e istituzionali, ormai classici nella coscienza storiografica: il periodo monarchico-clericale d'inizio secolo, il periodo fascista infrabellico e il lungo e tenace periodo repubblicano democristiano (anch'esso culturalmente e musicalmente gravoso), a parte invece la finale appendice neo-liberale (neo-restaurativa?) tutt'oggi in corso, da un ventennio. Il lettore incrocia, dunque – attraverso la mole degli scritti di Alaleona e attraverso quelli dei suoi critici e ammiratori – tessere musive per ricostruire un tessuto artistico, didattico, museale, editoriale, istituzionale, legislativo, sociologico-musicale, giornalistico; oppure per rivalutare committenze, audizioni, referendum culturali, concorsi, reportages esteri, notiziari con aperture (ora ottimiste, ora ironiche) sull'invenzione di numerosi nuovi strumenti musicali e sulle teorie micro-tonali (anche italiane); oppure per individuare le tipologie dei repertori ovvianti il melodramma, assieme all'avvento di radio e jazz, all'insorgenza di nuove tipologie di cori, alla mancanza di appropriate sale per concerti sinfonici, alla pressione dei nuovi generi di spettacoli (music hall, riviste, *café-chantants*); nonché per constatare proficue contaminazioni fra generi e nuove estetiche, fra musica e teorie scientifiche: Casella parla di teoria della relatività per Schönberg e Alaleona ne accoglie e diffonde quella nuova suggestione epistemologica, seppure non meglio definita. Le vastissime fonti storiche ne attendono il lento dissodamento, la lettura e l'interpretazione sistematica. Gli stessi scritti di Alaleona conducono noi lettori proprio ad alcuni di questi contesti plurimi, comprese le *plurime* dodecafonie europee, al plurale appunto (inabituale), attraverso passaggi e cunicoli conoscitivi che gli studi sullo spettacolo e sulla musica del primo Novecento, a nostro avviso, dovranno pur affrontare, senza divisioni euristiche classiche fra i generi musicali e le tecniche di altre arti (prosa, teatro, poesia visiva, fotografia, cinema, danza, marionette, macchine d'acciaio, rotative e acciaierie, dinamismo onomatopeico e pantomime).

Impossibile, del resto, resistere o restare indifferenti all'insorgenza di nuove simbiosi e collisioni disciplinari, con inediti sintetismi fra poetiche un tempo a se stanti: Severini, Balla, Boccioni, Depero, Cangiullo, Russo, Prampolini, Kurt Schwitters, Casavola, Casella, Malipiero, Mix, Pratella, Carlo Belli, Mossolov, Giuntini, Luigi Grandi, il marchigiano Mario Monachesi, Antheil, Lourié, ecc. Un Severini, ad esempio, si cimenta in decine e decine di lavori sul dinamismo futurista della danza, e per una lunga stagione creativa. E, analogamente, una serie di artisti eu-



ropei studia altri dinamismi di oggetti in movimento e in commistione plastico-sonora: musica e scultura, musica e teoria dei colori, tecniche e sintassi nuove. Non a caso, anche Alaleona è suggestionato da una teoria del colore-suono, nel 1911 (cfr. *I moderni orizzonti della tecnica musicale*, «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, pp. 388-390, nota 1), naturalmente fra altri italiani (Achille Ricciardi, Enrico Prampolini, Depero, i fratelli Ginanni, Pratella) e fra altri «analoghi» europei, vecchi e nuovi (Göthe, Philipp Runge, Kandinsky, Rudolf Steiner, Schönberg, Skrjabin, ecc.). E si pronuncia, Alaleona, in termini di melodramma e cinema (cfr. ➔ 1911, A 3), oltre che di marionetta come spettacolo ormai ineludibile al Teatro dei Piccoli (cfr. ➔ 1922, A 80); e si esprime in termini di dolore e di espressionismo spirituale sintetico, profondamente urgente nella creatività di un artista (cfr. ➔ 1920, A 24; 1924, A 125; 2000, B 233).

Nel primo Novecento corpo e macchina, suono e colore, teatro e colore, linguaggi di arti differenti, tutti attuano un nuovo dinamismo inedito, automatico, da automa. Il nuovo movimento «plastico» di un corpo, di una marionetta o di una macchina che danza diviene sinonimo di modernità, senza che necessiti alcun consenso di pubblico o di chicchessia. Anche da parte di un artista che musicista non fosse – il che è quasi raro nelle avanguardie: sempre la musica è assunta come sinonimo di modernità ed è ricercata, accostata e indagata come astratta modernità, presunta immateriale, spirituale, antidogmatica, cioè antiaccademica e antitradizionale, quasi *scugnizzo* napoletano (*excuneatus*) per far leva e scardinare. Dunque il movimento del *corpo* in *musica* e dei suoi assemblaggi perde gradualmente i connotati descrittivi, esteriori, per farsi puro esercizio di stile e interpretazione del divenire fenomenico astratto, spiritualista, spesso aconfessionale, laico e sincretista. Non più, dunque, il descrittivismo materialista d'un tempo e la vecchia fusione delle arti, ma solo onomatopea espressiva, spirituale, analogica.

S'impone così un assoluto relativismo fra le arti (e non solo: anche fra arte e morale): anzi un'inedita loro giustapposizione poetica, contro l'assolutezza secolare precedente, o contro il wagneriano *Gesamtkunstwerk*. E a favore – fra molto altro ancora – persino della rivalutazione *modernista* (non perciò archeologica) della musica storica (anche da ciò quel *ritardato* suo progredire filologico) e, persino, della musica etnica nazionale, appunto a fianco del divenire antropomorfo della macchina e dell'ineluttabile sua comunicazione estetica ed antropometrica. D'altra parte la protratta inabitudine scolastica alla previsione innovativa e alla progettazione del nuovo e del contemporaneo fa sì che musicisti e teorici italiani, se nuovi, vaghino isolati – come Alaleona – senza un *ubi consistam*, senza una possibile ricezione d'ascolto, senza un supporto dialogico reciproco, senza un'inseminazione 'efficace' e generativa, ma solo sperimentalmente autarchica (ben che potesse andare) e non più verificata dopo l'utopia di un proprio esordio (subito 'ritirato'): perché senza corso, senza possibilità di coltura in un improbabile vivaio istituzionale. Infatti l'Alaleona compositore limita al massimo l'impatto delle sue nuove teorie, applicandole con estrema accortezza in *Mirra* e nelle opere da came-

re e orchestrali, mai clamorosamente: le novità devono essere somministrate con i dovuti accorgimenti, fino a educare il pubblico all'ascolto – egli afferma – diversamente non si realizza il progresso delle novità («pericoloso e risibile») ma il loro rifiuto, perdendo esse efficacia (cfr. *I moderni orizzonti della tecnica musicale*, cit., p. 413 e *passim*).

Le novità e i radicalismi linguistici d'oltralpe – pare di capire attraverso scritti e opere di vari autori, musicisti e pittori – spesso brancolanti, ma poco importa nella difficoltà – non sarebbero l'unica via obbligata da seguire tale e quale in Italia, per l'efficace ammodernamento musicale, artistico e pragmatico.

La personalità di Alaleona si profila, pertanto, fra le principali e, soprattutto, fra quelle professionalmente più complete, a tutto tondo, nel quadro italiano del Novecentismo storico e che, invece, una breve esistenza interruppe a soli 47 anni, allo scadere del 1928, nel corso della prima fase del nuovo regime di Mussolini, però politicamente già assai pesante, cruciale e dittatoriale. Evidenti furono le immediate conseguenze della politica fascista locale anche sui versanti musicali, ad esempio, circa l'assunzione e i licenziamenti dei suonatori nelle Bande, circa la gestione dei Teatri, il controllo dei Conservatori sospetti e delle Scuole Comunali di musica: ne conseguì, fra altro, il suicidio del poco «ossequiente» Giuseppe Galignani, anziano autorevole e autoritario direttore del Conservatorio di Milano, il 14 dicembre del 1923; oppure la chiusura improvvisa (per 22 anni) di una normale Scuola Comunale di Musica G. Sarti, a Faenza, il 25 luglio del 1925, secondo lo scopo – probabile, benché mai dichiarato – di voler rimuovere il «non allineato» suo direttore e dipendente comunale, Lamberto Caffarelli, compositore poeta e filosofo, che ben presto finirà «sepolto» a vita, da barbone in perenne mendicizia. Ad Alaleona capiterà invece tutt'altro grave frangente, quello della salute. Ma, ancora oggi, la sua figura primeggia regionalmente a fianco di altre due personalità marchigiane, altrettanto significative nel campo della storiografia musicale nazionale: Giuseppe Radiciotti (1858-1931) di Jesi, e Francesco Vatielli (1877-1946) di Pesaro. A loro volta, unitamente ad Oscar Chilesotti (1848-1916) di Bassano del Grappa-Vi, Luigi Torchi (1858-1920) di Mordano-Bo, Angelo Solerti (1865-1907) di Savona, Gaetano Cesàri (1870-1934) di Cremona, Fausto Torrefranca (1883-1955) di Vibo Valentia, e Andrea Della Corte (1883-1968) di Napoli, i medesimi tre marchigiani – Radiciotti Alaleona e Vatielli – partecipano alla formazione del suddetto gruppo di pionieri italiani per i moderni studi storici e musicologici. Tuttavia, Alaleona accentra su di sé una poliedricità e un'ampiezza di dedizioni professionali e artistiche rare da trovarsi: musicologo «positivista» di statura pionieristica fondante, apprezzato concertatore e direttore d'orchestra e di cori, geniale teorico della musica *ennefonica* di futuro e ovvio impiego elettroacustico, poi pragmatico realizzatore e singolare sperimentatore di «meccanismi» strumentali con temperamento subtonale (organo e flauto basso pentafonici, ecc.), critico musicale professionale, nonché compositore e promotore d'inabituali corsi di storia, corsi d'estetica e corsi di acustica musicale e persino, negli ultimi mesi della sua vita, fondatore e concertatore dei Madrigalisti Romani (1926). In Italia, a

Roma, Alaleona è stato il primo a laurearsi, nel 1907, con una tesi di argomento storico musicale (cfr. ➔ FERRIOZZI 1921, B 69), sotto la guida extrauniversitaria di Angelo Solerti: all'epoca, in Italia, non esisteva alcun musicologo e musicista all'Università. Proprio a Solerti, scomparso da poco, dedicherà la pubblicazione della sua famosa e importante tesi: «Alla venerata memoria di Angelo Solerti con gratitudine e rimpianto» (*Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia*, Torino, F.lli Bocca, 1908; 2a ediz.: 1945; cfr. ➔ SMITHER 1975, B 144; SMITHER 1977, B 145).

Abbreviazioni generali e segni

- [\*] collocato sempre al termine di alcune schede (commento), segnala nel citato testo di Alaleona particolari occorrenze lessicografiche, anche inedite.
- A, (A) se nel contesto di cfr. ➔, indica la sezione degli scritti *di* Alaleona (bibliografia)
- B, (B) se nel contesto di cfr. ➔, indica la sezione degli scritti *su* Alaleona (letteratura)
- C, (C) se nel contesto di cfr. ➔, indica la sezione delle incisioni discografiche (e affini)
- b.c. basso continuo
- b.n. foto in bianco e nero
- br. baritono
- bs. basso
- c. contralto
- Cd compact disc
- cfr. ➔ a) Indica lo scritto, l'anno e la sezione bibliografica d'appartenenza (A, oppure B, C) in cui va ricercato detto testo rubricato (o serie di testi), per ragione di un rinvio tematico: detti rinvii tematici non sono esaustivi, bensì una campionatura (di solito molto ristretta) esemplificativa dell'argomento in comune; b) Se invece la freccia è preceduta anche dalla rubrica | Ristampa | (ad es.: Rist. nel 2000: cfr. ➔ *Sotto l'aspetto* 1918 A), essa segnala l'avvenuta ristampa di un testo (ivi rubricato): i suoi dati sono forniti unicamente sotto l'anno della sua prima edizione, cui si rinvia
- c.i.p. ciclostilato in proprio
- cl. clarinetto
- cit. citato/i
- dir. direttore d'orchestra
- fg. fagotto
- fl. flauto
- h. ore
- ms. mezzosoprano
- n in nota, se vicino a num. di pag.
- n.d.c. nota del curatore
- n.n. non numerato/i
- Op. Opus
- orch. orchestra
- org. organo
- ottav. ottavino
- pf. pianoforte
- s. soprano
- s.a. senza anno
- s.d. senza data
- sign. *signatura*
- s.l. senza luogo
- s.n. senza nome
- t. tenore

tav. f.t.	tavola fuori testo
v.	voce
vcl.	violoncello
vl.	violino
vla	viola
v. recit.	voce recitante

*Abbreviazioni di Biblioteche, Archivi, Fondazioni e Collezioni private*

AN	Ancona, Biblioteca Comunale L. Benincasa
BoA	Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
BoC	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
BoDMS	Bologna, Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo
BoU	Bologna, Biblioteca Universitaria Centrale
CEm	Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana
FAN	Fano, Biblioteca Comunale Federiciana
Fn	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
FZc	Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana
FZ Cp	Faenza, Collezione privata DT
LGc	Lugo, Biblioteca Comunale Trisi (Fondo Pratella)
LuFP	Lucca, Fondazione Puccini
MAC	Macerata, Biblioteca Comunale
Mc	Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi
MiB	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
MiS	Milano, Biblioteca Comunale Palazzo Sormani
MLc	Massalombarda (Ravenna), Biblioteca Comunale
MoE	Modena, Biblioteca Estense Universitaria
MONT A	Montegiorgio (Ascoli P.), Fondo Alaleona
MONT C	Montegiorgio (Ascoli P.), Archivio del Comune
Ouf	Oxford, Faculty of Music (University)
PESc	Pesaro, Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Rossini
PESo	Pesaro, Biblioteca Oliveriana
PG ImF	Perugia, Istituto Musicale G. Frescobaldi
PrP	Parma, Biblioteca Palatina
RaBC	Ravenna, Biblioteca Classense
RaO	Ravenna, Biblioteca di Storia Contemporanea A. Oriani
RmA	Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina la Sapienza
RmASA	Roma, Biblioteca d'Archeologia e Storia dell'Arte
Rn	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
RovC	Rovereto, Biblioteca Civica
Vc	Venezia, Biblioteca del Conservatorio di Musica B. Marcello
Vgc	Venezia, Fondazione O. e G. Cini

*Abbreviazioni bibliografiche*

DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960 - (in corso).
DEUMM	<i>Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti</i> , dir. da A. Basso, Torino, UTET, 1985-1990.
ES	<i>Enciclopedia dello Spettacolo</i> , dir. da S. D'Amico, Roma, Le Maschere, 1954-966.
GROVE	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , a cura di S. Sadie, London, MacMillan P.L., 2001.
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , a cura di F. Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1951 (nuova ediz. 1994 - in corso).

(A) – BIBLIOGRAFIA DI ALALEONA 1910-2002

---

1910

Periodico:

**A 1** - *Il sentimento umano nell'arte di Perosi*, «Musica» (Roma), V, 3, 15 gen., 1910, p. 3; [PESc].

Numero monografico del periodico, in doppia edizione (cfr. il suo n. 4), su L. Perosi, in occasione dell'imminente concerto all'Augusteo (Roma), con repertorio esclusivamente perosiano: Preludio dal *Mosé, Suite* n. 3, Firenze, inoltre un brano da *La Resurrezione di Lazzaro, Dies irae*. Solisti: E. Galeazzi s., I. Cotonne c., G. Soldini t., G. Kaschmann br. e G.B. Zorzato dir. Con scritti di Alaleona, R. De Rensis, Padre Hartmann, G. Anfossi, G. Napoli, F. Sabelli, G. Gianolio, F. Semeraro, M.E. Bossi, V. Podrecca, G. Setaccioli, A. Otello e, infine, una lettera di L. Perosi. Il testo di Alaleona è di tono encomiastico e autobiografico. Fra altro narra la forte suggestione che, da adolescente, ebbe durante l'esecuzione della *Resurrezione di Lazzaro* (Fermo, 1897 ca.) e che è perdurata nonostante la propria «lunga e profonda evoluzione» musicale e le altre suggestioni («compresa la Straussiana») in seguito maturate. Alaleona redige anche il catalogo delle opere di Perosi, con fonti librettistiche, data, luogo e circostanza delle prime esecuzioni perosiane (1897-1910).

1911

Periodici:

**A 2** - *Francesco Graziani*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLV, 1-2, 1 gen., 1911, pp. 1-3, 19; [PESc].

Ampio profilo memorialistico sul baritono Francesco Graziani (Fermo, 26.IV.1828-Grottazzolina 30.VI.1902), definito «grande artista mio conterraneo» e «idolo dei pubblici» (p. 4). Fu attivo più che altro all'estero: Parigi, Vienna, Londra, Pietroburgo, Mosca, New York, Madrid, Barcellona e in Scozia. In Italia rientrò solo nel 1875, chiudendo la carriera a Venezia (1876-77) e a Fermo (1878), ove cantò per la prima volta nell'*Amleto* di Thomas, e che replicò poi a Roma (Teatro Costanzi), come ultima esibizione. «La sua estensione era tale che egli poté tentare anche di cantare da tenore», in *Norma*, come Pollione. «Eccellèva soprattutto nella mezza voce, di una dolcezza incantevole», tale che «estasiava i pubblici e li trascinava al delirio» (p. 4). Repertorio: Donizetti, Bellini, Verdi, *Le Nozze di Figaro* di Mozart e altri. Alaleona riferisce soprattutto testimonianze dirette, avute dal baritono Toto Cotogni, insegnante al Liceo S. Cecilia di Roma, amico ed estimatore del Graziani. Sono riferiti alcuni aneddoti su Graziani interprete favorito da Verdi, assieme a ricordi, recenti e personali, sugli altri tre fratelli Graziani: il tenore Ludovico, il basso Giuseppe e il basso-baritono Vincenzo, tutti «cantanti nati» e soggetti alla familiarità della «semi-sordità». Francesco Graziani «prese parte, con l'azione, con sacrifici pecuniari e anche col

rischio della vita, all'opera di maturazione del nostro Risorgimento nazionale. [...] Mazzini gli affidò delicatissimi e pericolosi incarichi» (p. 5). Abituamente generoso con gli «umili», donò forti somme «di beneficenza» alla città di Fermo (p. 4). Bel ritratto di Graziani, a tutta pagina (p. 29).

**A 3** - *Melodramma cinematografico e melodramma parlato*, «Musica» (Roma), V, 37, 19 nov., 1911, p. 1; [PESc].

Alaleona sottolinea la distinzione e, insieme, l'attrazione fra due opposte concezioni teatrali: tutta 'azione' l'una, tutto 'recitar cantando' l'altra. Il primo tipo di melodramma è quello «cinematografico», quasi una «cinematografia accompagnata [...] da un poema sinfonico», nella quale la parola udita o intonata è «trascurabile», perché identificantesi in «urli», «gemiti», «risa», «inflexioni melodiche espressive». Qui conta dunque il «vedere»: il suono stesso è visualità [«espressionismo»? cfr. ► TAMPIERI 2000 (B 236)]. Ne sono esempio *Salome* ed *Elettra* di Strauss. Al contrario, il melodramma di tipo «parlato» ha poca azione: vi conta lo «svolgimento interiore»; il rapporto orchestra/vocalità punta alla trasparenza reciproca. I primi casi storici furono quelli del primo Seicento, l'ultimo è *Pélleas et Mélisande* di Debussy: «guai a non percepirsi nettamente la parola», esige Alaleona. «L'insuccesso di triste memoria del *Pélleas* a Roma fu dovuto, oltre che ad altre ragioni», al fatto di non potersi seguire il dialogo. Al contrario il *Cavaliere della rosa* contiene, sotto l'aspetto di questa lettura alaleoniana un «errore di prospettiva». L'azione «non ha per se stessa alcuna evidenza ed efficacia plastica». Infatti «nessuna casa cinematografica si sentirebbe tentata di fare una *film* [...], mentre invece ho visto diverse film [ancora sic] sul soggetto della *Salome*». Ha inoltre l'inconveniente («assai più grave») di una orchestra «imponente, elefantiaca», che sovrasta il «dialogo». Chi va al «*Cavaliere della rosa* per vedere separatamente la scena, o per sentire della bella musica sinfonica – e poi, mio dio, non mancano i momenti felici: Strauss è sempre un grande artista [...] – ha certamente di che cibarsi; ma chi vi andasse per *sentire il Melodramma*, cioè per godere la risultante armonica e schietta di tutti gli elementi estetici (dramma, musica, scena) che confluiscono a formare la forma d'arte 'Melodramma', si sentirebbe disilluso».

1912

Periodici:

**A 4** - *Rifioritura di musica italiana antica. Per le future esecuzioni*, «Musica» (Roma), VI, 16, 21 apr., 1912, p. 1; [PESc].

All'Augusteo di Roma, successo «vivo e schietto e [...] impreveduto» del recente concerto diretto da Giovanni Tebaldini, con *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, di E. Del Cavalieri. Questa nuova tendenza («verso l'italianità») riuscirà ben presto a compiere «una profonda trasformazione nelle esecuzioni, nell'insegnamento, nella produzione musicale italiana». Tuttavia l'aspetto puramente «storico» non deve prevalere: «si eseguisca soltanto musica *bella*». È necessario promuovere la ricerca italiana («cercare tra l'inedito»). Alaleona ritiene assurdo che per avere le edizioni moderne delle opere antiche italiane bisogna ricorrere a editori stranieri: «a Lipsia per avere un'opera di Palestrina, a Monaco per averne una di Pergolesi, a Londra per averne una di Corelli. Vergogna, Vergogna, Vergogna!». Comunque «nel trascrivere e nel presentare al pubblico questa bella musica italiana si lasci da parte ogni arido e gretto criterio storico ed erudito. [...] Con ciò non voglio dire che non occorra all'uopo una speciale preparazione e competenza. Lasciamo da parte [...] le tiorbe, i chitarroni, e gli arciliuti. [...]

Noi abbiamo il quartetto d'archi che [...] ci rende tutte le risorse di questi antichi strumenti. [...] La pretesa [...] di riprodurre certe condizioni esteriori di esecuzioni del tempo, che dal punto di vista dell'arte non hanno alcun valore, ha influito, io credo, non poco a tenere sepolta molta bella musica italiana. Piuttosto si ripristini l'organo o il cembalo dove la ignoranza [...] l'ha con molta disinvoltura soppresso[...]. Alaleona promette, infine, di dare prossimi contributi a questo settore, cimentandosi appunto «con l'attività pratica».

**A 5 - I Conservatori tedeschi. Lettere dalla Germania, «Musica» (Roma), VI, 31, 13 ott., 1912, p. 2; [PESc].**

Reportage amaro, inesorabile e di tagliente attualità, dai Conservatori di Monaco, Lipsia, Colonia e Berlino, che Alaleona ha visitato. Contestualmente va tenuto conto che, da qualche anno, sui periodici musicali italiani si stava discutendo proprio dell'insegnamento nei quattro Conservatori di Musica (Milano, Parma, Napoli, Palermo) e nei Licei musicali italiani. 1) In Germania è soppresso o ridotto all'essenziale il personale di servizio, «all'estremo limite possibile»: viceversa, essi danno a «certi istituti italiani l'aspetto di una casa di correzione popolata di secondini e di guardie». 2) Una semplice planimetria («surrogato prezioso ed infallibile dell'usciera», che è, in Italia, «il più delle volte idiota o scortese») indica a chi entra uffici, aule, orari, professori. 3) Monaco: 1 Direttore, 41 professori, un «enorme numero» di allievi, 1 solo Segretario (con funzione di Casiere e Bibliotecario), 1 vicesegretario, 1 portiere, 3 servi. Nei locali: «lindezza inalterabile», né graffi, né scritte. Questo è certamente per senso del dovere e per educazione, e non per una ragione «balordamente idealistica», com'è in Italia: dunque è per motivo di un «più raffinato egoismo», autentico ed economico. A Monaco hanno cioè «la esatta coscienza delle proprie forze [...]. Perché non si deve raggiungerlo [il proprio scopo] coi mezzi più semplici e ragionevoli, [...] con il maggiore risparmio di energie? Noi italiani siamo degli sciuponi»). 4) Insegnamenti: per gli strumenti poca è la differenza tra Germania e Italia (ma qua più robusti sono gli archi e molto più squillanti i corni). Armonia, contrappunto e composizione: enorme differenza in «semplicità, ragionevolezza e serietà». In Italia dominano invece «l'empirismo e il vieto tradizionalismo», assieme a un inutile sovraccarico di compiti. In Germania Strauss è già esemplificato nei trattati. In Italia «occorre un rinnovamento di mentalità», come per altro già è avvenuto in pittura [evidente allusione al Futurismo di Boccioni, Carrà e Balla]. 5) Alaleona ha anche incontrato un allievo italiano, trasferitosi in un Conservatorio tedesco: questi ha già acquisito «semplicità», «razionalità» e «modernità» che in Italia gli mancavano. In Italia il metodo di Jacques Dalcroze è sconosciuto, non in Germania. 6) In Germania Alaleona ha osservato un margine «maggiore di libertà e di responsabilità». L'insegnante «pensa con la sua testa ed esercita intera la sua responsabilità» nei programmi e nei 'passaggi' di annualità: sono dunque esclusi esami e Commissioni burocratiche. Dunque «snellezza» e «elasticità» nei percorsi curriculari degli allievi tedeschi. 7) Le tasse «son molto forti». Non c'è obbligo giuridico di frequentare le lezioni: manca ogni controllo burocratico. Va a lezione chi vuole, ma «le assenze e le infrazioni alla disciplina son qua rarissime». «Il limite di età di 16 anni, che in Italia suole essere il limite massimo per l'ammissione, è invece il limite minimo». 8) Alla Hohe Schule für Musik di Berlino esiste un teatro, c'è un'orchestra (20 i violini primi) e ogni allievo deve frequentare anche il corso di direzione d'orchestra. *Idem* nel «fiorentino» Conservatorio di Colonia. 9) Stipendi dei professori: in Germania «non meno di 3000 o 4000 marchi». In Italia meglio dire «mancanza di stipendi», piuttosto che dire

«stipendi ridicoli». Forse è la sorgente principale di tutti i guai: in effetti «Mens sana in corpore sano» e «Mala digestio nulla felicitas». «Dalla mancanza di stipendio nasce la fame; e dalla fame nasce il bisogno imprescindibile di arrangiarsi altrimenti. Di qui la formazione di *chiesuole* (per dirla con un eufemismo) tra i professori di uno stesso istituto, e il *monopolio* rabbioso [...] delle lezioni concorrenti all'istituto medesimo, e la politica delle *porte chiuse* [...], per cui accade che, se uno non ha studiato con un professore di un dato istituto corazzandosi di quelle date pedanterie o magari di quei dati spropositi, è meglio non si presenti ad un esame nell'istituto medesimo perché è inesorabilmente bocciato».

**A 6 - L'“Isabeau” giudicata da un filosofo**, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVI, 50, 1 dic., 1912, pp. 1-3; [PESc].

Alaleona interviene circa l'intuito che il «filosofo» Iginò Petrone manifesta, tra altro, su Mascagni e Wagner tramite l'opuscolo *Dopo aver sentito “Isabeau”*, ovvero del valore del significato e del potere espressivo del pensiero dell'arte musicale, memoria letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Reale di Napoli, nel 1912. Alaleona tocca cinque temi. 1) *Profani e sacerdoti dell'arte*: molti critici e professionisti della musica si lasciano «influenzare nei loro giudizi da mille preconcetti di tradizione, di routine, di accademia, di scuola, per non dir di peggio»; invece negli estranei alla musica (o «profani») «voi potete trovare la genuinità dell'impressione», nonché «acutezza e giustezza di giudizio» (p. 1). 2) *Le forze e le debolezze di Mascagni*: «Premetto che tanto io quanto il Petrone siamo ammiratori di Mascagni»; ma nella sua opera si riscontrano anche «debolezze, le quali [...], assenti o quasi nelle sue prime opere si son manifestate poi e, invece di diminuire, sono andate crescendo col tempo» (p. 2); le debolezze sono: l'«inorganicità» dell'opera in quanto «prodotto artistico complesso» e l'«incoerenza interiore del ritmo del suono col ritmo del pensiero»; 3) *Il wagnerismo*: «Il Petrone è ancora wagneriano, mentre noi giovani non siamo più wagneriani». 4) *L'Intermezzo dell'Isabeau*: è definito da Petrone «insignificante»; «gli è venuta meno la penetrazione spirituale e la contemplazione severa e nobile del classico e la perversione sottile, maliziosa e lussuriosa, del decadente». 5) *Anima e corpo*: secondo Petrone «il pensiero è l'anima: il puro gioco dei suoni e dei gruppi sonori è il corpo»; «col tumulto e la pura orgia dei suoni si ottiene una bene effimera vittoria. L'arte è degradata e falsificata quando le forme sonore [...] sono piegate a colorire un quadro a cui manchi l'idea»; e sottolinea Alaleona: «Sacrosante parole! Che dobbiamo sentirci dire da un filosofo, mentre dovrebbero formare il canone fondamentale di tutti quanti si impancano a maestri e censori della nostra arte».

1913

[Libretto d'opera]: ediz. anticipabile al 1913? Cfr. ➔ “*Mirra*”, 1920 (A 24).  
Periodici:

**A 7 - La città natale a Giacomo Carissimi. Una conferenza del maestro Alaleona**, «Musica» (Roma), VII, 5, 2 feb., 1913, p. 1; [PESc].

Pubblicazione della parte conclusiva della conferenza tenuta da Alaleona a Marino (Roma), a cura dell'Università Popolare. Vi si deplora la «trascuratezza» in cui era incorsa l'opera di Carissimi e, tra altro, conclude: «Quindici anni or sono, ricordo, tutta la musica italiana, nell'opinione corrente, si riduceva a Verdi, Mascagni e Puccini [...]. Ma anche qui i tempi van cambiando. [...] Un'onda di sincerità, di umanità, di italianità ritorni a percorrere e a vivificare la nostra mu-



sica», come già avvenne ai tempi di Carissimi. Precede un ampio resoconto redazionale sulla medesima conferenza; cfr. ➔ *La città natale* 1913 (B 22).

**A 8** - *L'umanità di Giuseppe Verdi*, «Musica» (Roma), VII, 24, 22 giu., 1913, p. 1; [PESc].

L'«umanità» è uno dei Leitmotive più ricorrenti in Alaleona e sempre ne ripropone l'attualizzazione proprio nella nuova musica italiana. In questa occasione ne sottolinea l'esemplarità in vari tipi di personaggi dell'opera verdiana: «Umanità, istintività, semplicità, euritmia sono i caratteri salienti della natura musicale italiana, caratteri che si trovano raccolti con singolare possanza in Giuseppe Verdi».

## 1914

Volume:

**A 9** - *Una gloria italiana*, in *In onore di Arcangelo Corelli (1653-1713) nel Secondo Centenario dalla morte, MCMXIII*, a cura di [Carlo Piancastelli], Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano, 1914, pp. 193: 76-79; [FZc, sign. S.I.5.5.24].

Saggi e testimonianze (anche musiche) di C. Piancastelli, Guido Adler, D. Alaleona, Franco Alfano, Giannotto Bastianelli, Hugo Becker, Arnaldo Bonaventura, Alfredo Bonora, Enrico Bossi, Alessandro Bustini, Antonio Cicognani, Giuseppe Cicognani, Andrea D'Angeli, Vincenzo Davico, Raffaello De Rensis, Guido Alberto Fano, Vito Fedeli, Raffaello Frontali, Amintore Galli, Umberto Giordano, Vittorio Gui, Ruggero Leoncavallo, Carlo Meluzzi, Guido Podrecca, Francesco Balilla Pratella, Luigi Rava, Licinio Orefice, Corrado Ricci, Antonio Ricci Signorini, Giacomo Setaccioli, Leone Sinigaglia, César Thomson, Alceo Toni, Fausto Torrefranca, Francesco Vatielli, Guglielmo Zuelli e numerosi altri. Alaleona menziona i soggiorni di Corelli all'estero e a Roma. Scritto encomiastico per la riproposizione moderna delle opere di Corelli, per il cui valore massimo «cade ogni questione di antico e moderno, ogni questione di scuola e di contingenza; questioni care ai retori e ai teorici» (p. 79).

Periodici:

**A 10** - *Giuseppe Verdi. L'artista, l'uomo, il cittadino*, «Picenum» (Roma), XI, 3, mar., 1914, pp. 76-79; [MAC, PESc, PESo]. Anche estratto: Recanati, Simboli, 1914, pp. 16; [MONT A].

Testo della conferenza di Alaleona a Fermo (Teatro dell'Aquila, 5 ott. 1913), alla vigilia del Centenario della nascita di Verdi (10 ottobre). Menziona i cantanti fermani e verdiani Ludovico Graziani e Francesco Graziani: quest'ultimo «apparteneva alla Giovane Italia» (p. 78). A proposito di Verdi è sottolineato il tema dell'«umanità», un tema costantemente caro al pensiero critico e alla poetica musicale di Alaleona: «Umanità a me sembra la caratteristica principale dell'arte di Verdi: [...] non è frutto di astrazioni o di conati intellettualistici» (p. 77). «Giuseppe Verdi fu il cantore della rivoluzione; il musicista del Risorgimento italiano» (p. 78). Di conseguenza l'attuale commemorazione «non è soltanto una commemorazione musicale; ma assurge all'altezza di una *commemorazione civile* [corsivo autentico]» (p. 79). Infine Alaleona si augura che anche la nuova musica italiana ritrovi «la sua via di semplicità, di schiettezza, di umanità. [...] Ne abbiamo abbastanza di che ispirarci, e non abbiamo bisogno di chiedere aiuto agli stranieri»: ad esempio il paesaggio italiano («cielo intensazzurro», mare «turchino profondo», fiori e fonti delle campagne «cosparse di verde»), l'arte («glo-

riosa e pittoresca vicenda»), la storia («dalla primitività austera del Trecento agli splendori del nostro Rinascimento alle fastosità del Seicento alle ricercatezze e alle bizzarrie del Settecento»), infine i tempi «della nostra schiavitù [austriaca, almeno]» con gli «eroismi delle lotte per il nostro riscatto» (p. 79). Per il celebrativo 1913, Alaleona dirige, nel medesimo Teatro di Fermo, *Trovatore* e *Traviata*. Annotiamo, inoltre, che il mensile pubblica, già da tempo e abbastanza frequentemente, poesie del futurista romano Libero Altomare (1883-1966), con pratica del versoliberismo e di tematiche futuriste, come il volo aereo (cfr. *A un aviatore, ibid.*, 1912, IX, 1, gen., p. 21; sul n. 4, apr., appare anche il ritratto fotografico di Giulio Brilli, «primo aviatore marchigiano»). Per le vicende dell'importante periodico marchigiano (futuro «Picenum», Roma), che Alaleona conosceva bene, segnaliamo almeno: Pier Luigi CAVALIERI, *Un periodico di cultura del primo Novecento, la "Rivista marchigiana illustrata", «Le Cento città»* (Ancona), [II?], 5, 1997, pp. 33-35; [FZ Cp].

**A 11** - *Claudio Debussy a Roma. Articoli, giudizi, pensieri di musicisti e scrittori*, «Musica» (Roma), VIII, 5, 1 mar., 1914, pp. 1-2; [PESc]. Anche in doppia ediz. speciale, con tiratura anticipata alla domenica 22 feb. e riservata a Roma.

Roma, Teatro Augusteo, 22 febbraio: Debussy dirige *La mer* (1905), *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) e *Marche écosaise* (1891), infine *Ronde de printemps* (da *Images*, 1909), che però non ebbe «l'unanimità degli applausi». Per tale circostanza il periodico fa intervenire numerose testimonianze di personalità su Debussy, qui edite in tre ampie sezioni rubricali: 1) *Da Villa Medici all'Augusteo*: testo di Vito Raeli; 2) *Elementi dell'arte debussiana*: testi di Giacomo Setaccioli, Francesco Santoliquido, Giannotto Bastianelli, Ricciotto Canudo, Filippo Guglielmi; 3) *Il sistema esafonico*, sezione di attinenza particolarmente alaleoniana, con testi dei seguenti personaggi. *Francesco Mantica*: l'autore si dimostra possibilista, anche se afferma che in Debussy «le risorse esafoniche sono poche», avendo egli «imprigionato la sua bella fantasia nel ristretto ambito di un ristretto sistema [di scale]». *Vincenzo Tommasini*: Debussy è riconosciuto fra i sommi; «il suo stile sembra nascere con lui» e neppure la sua armonia ha radici nel passato, pur presentando essa «quasi sempre una struttura regolare». *Domenico Alaleona*: «Io non posso che riferirmi a quanto di lui scrissi nei due saggi [1911] su l'armonia e la tecnica musicale moderna. [...] L'arte di Debussy è basata [...] sulle tonalità che io chiamai *trifonia* ed *esafonia* neutra», che induce «quella tinta strana e caratteristica così cara ad alcuni, così ostica ad altri [...]. L'arte del Debussy [...] è schiettamente francese. E a me sembra lontanissima al nostro carattere italiano: noi amiamo le grandi linee, i forti rilievi, i lontani punti di vista»; Debussy, come tutti i grandi della storia, «è un uomo rappresentativo della Francia contemporanea, un portavoce di certe tendenze [...] che hanno le loro manifestazioni parallele [...] nella poesia, nel teatro, nelle arti figurative, nel pensiero. Quando la musica italiana diverrà qualcosa di simile?». *Ottone Schanzer*: Debussy appartiene in modo eminente alla storia delle forme musicali, il cui magistero, pur essendo «raro e squisito», contiene però una «innegabile scarsità d'ispirazione»; tuttavia, Debussy potrebbe dare a molti suoi imitatori italiani un'«amara lezione di patriottismo e di dignità»: infatti, nonostante «gli influssi esotici», egli è rimasto «sempre francese»; infine auspica per Debussy, a Roma, un «trionfo memorabile», tale da poter «cancellare l'onta di cui si è coperta la nostra città fischiando il "Pelléas et Mélisande"». *Alessandro Longo*: Debussy ha «un soffio possente», ma davvero «occorreva escogitare il novissimo [*sic*] esa-

cordo per procurare agli umani nuove sensazioni foniche?». *Ildebrando Pizzetti*: «L'arte debussysta è arte nuova e rinnovatrice». *Riccardo Storti*: Debussy «ha portato con se un nuovo orientamento», ma il suo «sistema esafonico non può a lungo rimanere [...] come essenza e ornamento» senza appiattirne i colori; «quest'arte appare quindi destinata ad invecchiare con rapidità». *Paul Landormy*: il suo «genio del gusto» è superiore a tutti, «ad eccezione forse di Mozart». *L.C. Battaille*: Debussy ha «personalità educatrice» e «mezzi tecnicamente rinnovati», tali da fargli occupare un posto «eminente» nel mondo musicale. *Camille Maucclair*: Debussy possiede «intensa originalità» e una sensibilità che è di per se «inimitabile»; tuttavia il *debussyismo* semplicemente imitatore «si organizza» comunque, purtroppo. Cfr. ➔ *Sotto l'aspetto* (A 14).

## 1915

Periodici:

**A 12** - *Il risultato negativo del nostro Concorso per un inno alla patria. Relazione*, «Musica» (Roma), IX, 9, 1 mag., 1915, p. 2; [PESc].

Roma, Concorso del periodico «Musica» per un inno patriottico. Relazione molto ampia, a firma dei commissari Alaleona (relatore), A. Gasco, O. Respighi, A. Vessella, E. Vitale. Premio non assegnato, all'unanimità: nessuno dei 57 lavori pervenuti aveva «assolute» qualità «di spontaneità, di nobiltà, di qualità, di semplicità» tali che l'opera potesse diventare «sicuramente e degnamente e stabilmente» un inno «popolare» della patria. La Commissione giudicante si compiace con lo stesso periodico promotore, per l'idea di coinvolgere «un campo, quello della musica popolare, che merita di essere nobilmente e vivacemente coltivato».

## 1916

Periodici:

**A 13** - *Concerto di musica antica italiana. Intorno a "La Rappresentazione di Anima e di Corpo" e al suo autore*, «La Cronaca musicale» (Pesaro), XX, 7-8, [lug.-ago.], 1916, pp. 176-181; [PESc; PESo].

Ferrara, Teatro Verdi, settembre: concerto di beneficenza. *L'Orifiamma* (periodico ferrarese?) pubblica il testo di Alaleona, *Intorno a "La Rappresentazione di Anima e di Corpo" e al suo autore* (senza dati editoriali) che «La Cronaca musicale» del Liceo Musicale Rossini di Pesaro ora ristampa integralmente. Scritto storico, divulgativo, ma rigorosamente documentato e con sottolineature finali d'attualità, circa il recupero delle opere del passato: «Le arti figurative e l'architettura hanno i monumenti e i quadri e le statue raccolte nei musei, che vivono di vita ininterrotta dinanzi alle generazioni [...]. Nella musica niente di tutto questo: l'opera d'arte musicale muore e dispare completamente se non viene tenuta in vita con continue esecuzioni» (p. 181). Programma del Concerto («nulla di più intimamente nazionale e interessante», nota in parallelo l'anonimo corsivista, probabilmente A. D'Angeli, direttore de «La Cronaca» stessa): G.B. Bassani (*Sonata*, per archi, ob., org.; inoltre un brano dalla Cantata *La Serenata*), C. Monteverdi (*Lamento d'Arianna*, e un duetto da *L'Incoronazione di Poppea*), G. Legrenzi (Aria di Belisario, da *Totila*), J. Peri (brano da *Euridice*), G. Frescobaldi (*Fuga*, Sol -, rid. per Archi e org.); chiude il concerto *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*, di E. De' Cavalieri, trascrizione di G. Tebaldini; esecutori: Coro e Orch. di 300 elementi, coi solisti R. Gondi s., A. Bozzoli s., V. Giglioli c., A. Bonomi t., I. Accorsi br., G. Mosca bs., E. Ravegnani org., G. Tebaldini

(al «clavicembalo», *recte* pf.); dirige V. Veneziani. Libretto per il pubblico. Tutte le trascr. e rid. sono di Tebaldini.

1918

Periodici:

**A 14** - *Sotto l'aspetto tecnico...* [incipit], «Orfeo» (Roma), IX, 6, 9 apr., 1918, p. 2; [PESc]. Rist., ma col nuovo titolo redazionale *Un'anima sensibilissima ed elettissima di artista*, «Paradigmi e idee della scena marchigiana» (Jesi), VII, 3-4, mar.-apr., 2000, p. 8; [FZ Cp].

All'indomani della morte di Debussy (Parigi, 25 mar. 1918) il periodico pubblica *L'Italia a Claudio Debussy: il grande plebiscito* (pp. 1-3), ricco ventaglio di testimonianze italiane, con testi di Alaleona (p. 2), G. Puccini, R. Bracco, G. Orefice, G. D'Annunzio, L. Mancinelli, T.O. Cesardi, A. Vessella, L. Lodi, E. De Leva, F. Raineri, S. Procida, V. Fedeli, V. Calderelli, F. Boghen, G.M. Gatti, A. Bonaventura, G. Borelli, A. Zanella, Franco da Venezia, S.A. Luciani, A. Bustini, A. Ricciardi, F. Vatielli, P. Misciatelli, R. Fondi. Scrive Alaleona: «Debussy è un chiaro superiore esempio di liberazione» dal tradizionalismo scolastico imperante. Ha ricondotto «l'arte musicale alla sua integralità, riportandola intelligentemente al libero e delicato impiego dei modi diatonici, e introducendo 'generi' diversi dal diatonico». Ha valorizzato specialmente il genere «tri-esafonico», genere che lo stesso teorico marchigiano menziona di aver illustrato nel 1911 («Rivista musicale italiana»). E sottolinea puntigliosamente di aver teorizzato e pubblicato («in modo chiaro e completo»), nello stesso 1911, anche «il genere 'dodecafonico', che poi ha invaso la musica moderna». La stessa scala 'tri-esafonica', secondo cui l'Ottava è divisa in sei toni, storicamente e teoreticamente non è esclusiva di Debussy («Come se tutto Debussy fosse in questo e come se nessun altro che Debussy potesse scrivere nel genere 'tri-esafonico'»). E subito l'amara allusione di Alaleona alla propria vasta teoresi di scale 'numeriche' e di conseguenti armonie polivalenti, praticamente ignorate in Italia da compositori e da studiosi: «Per l'artista non c'è altro che tacere, sorridere, e lavorare serenamente per sé e per i pochi, astruendo dall'ambiente [italiano] che lo circonda». Soprattutto, le novità intraprese da Debussy non sono conseguite da un «semplice alchimista» freddo e arido, o da un «importuno declamatore», ma da un artista di «perfetta coerenza e continuità di spirito [...] È per questo che alla sua immatura morte un'onda di commozione ha percorso ogni Paese. [...] Non sono un debussysta, poiché un debussysta italiano sarebbe un non-senso. Ma sento il bisogno di dire che ho per Debussy una ammirazione profonda [...]».

[\*] Lessico alaleoniano: *triesafonico*, *dodecafonico*. Cfr. TAMPIERI 2000 (B 236).

**A 15** - *Musica*, «L'Italia che scrive» (Roma), I, 5, ago., 1918, pp. 78-79; [CEm].

Alaleona recensisce 5 titoli, alla rubrica «Musica»: 1) *Novissime pubblicazioni classiche e didattiche*, Milano, G. Ricordi, [1918]: la grande collezione è curata da Cesi, Marciano, Boghen, Frugatta, Sgambati per il repertorio pianistico; da Tagliacozzo per il vl. e Magrini per il vcl. Il mercato italiano, che è dominato dalle curatissime edizioni tedesche (Peters), ormai introvabili causa la guerra, dovrà riuscire a superare la concorrenza tedesca perseguendo la massima cura editoriale; 2) Adriano BANCHIERI, *Musiche corali*, trascritte in notazione moderna con sottoposto un sunto per pianoforte a cura di Francesco Vatielli, 3 quad., Mi-

lano, Istituto Editoriale Italiano, 1918-1919, («Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane», 1, 2, 3), pp. 32, 24, 23; 3) Giovanni Battista BASSANI, *Cantate a una Voce*, con accompagnamento di basso elaborato per pianoforte a cura di Gian Francesco Malipiero, 1 quad., Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1918-1919, («Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane», 4), pp. 23: la recensione, assai tempestiva, riguarda i primi 4 quaderni appena usciti e appartenenti alla collana della *Raccolta Nazionale di Musica Italiana*, in 1a edizione (149 quad. e 32 spartiti), poi in riedizione parallela e aumentata *CMI (I Classici della Musica Italiana*, 36 voll. e 34 spartiti). Il desideroso Alaleona, similmente ad altri, era stato escluso dal collaborare a questa ‘monumentale’ doppia collana, tormentata e difficoltosa. La recensione, disinteressata e favorevole, ci sembra addirittura l’unica fonte superstite, forse, che acconsente di ricostruire criticamente quali – e fin da quale mese del difficile 1918 – fra i primissimi quaderni furono posti fortunatamente in vendita. Infatti gli esemplari di tutti i succitati quaderni uscirono, in prima edizione *RNMI*, addirittura con una differente data: alcuni con 1918 (vedi gli esemplari pervenuti alla comunale Biblioteca Della Corte di Torino) e altri, appunto dello stesso titolo, ma con data 1919; 4) Alberto DE ANGELIS, *L’Italia musicale d’oggi. Dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1918: anche nel campo biografico l’Italia finora è stata «tributaria» ai Dizionari stranieri. Finalmente un «dizionario completo dei musicisti italiani» (errori e difetti, inevitabili, «si potranno rimediare in una 2a edizione»); 5) Giuseppe TREBBI, *Le grandi esecuzioni musicali a Bologna: lo “Stabat mater” di Rossini*, Bologna, Ed. «Vita cittadina», 1918: Rossini ingiustamente è passato alla storia solo come «allegro ghiottone, un freddo calcolatore, un cinico motteggiatore»; ebbe invece «delicatezza e quasi morbosa sensibilità d’animo», sottolinea Alaleona.

**A 16** - *Il nostalgico canto di un popolo oppresso*, «Piccolo giornale d’Italia» (Roma), VII [?], 18 set., 1918; [disponibilità sconosciuta].

Scritto con firma *Alalà* (sigillo tautologico e onomatopeico), poi riedito in Cecoslovacchia nel 1924, per il centenario del boemo B. Smetana: ce ne da notizia Alaleona stesso nel suo *Il lutto della musica italiana per la morte di S.M. la Regina Margherita. Mentre matura il rinnovamento. L’arte musicale possente arma di affermazione nazionale e patriottica. Una benemerita istituzione*, «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» (Roma), gen., 1926, pp. 67-74. ‘Alalà’, già grido sedicente avanguardistico, fu usato da D’Annunzio la prima volta («Eja, eja, eja, alalà») il 9 agosto 1917 nel campo d’aviazione, di ritorno dal bombardamento di Pola (SLO). In verità i due gridi di incitamento appartennero ai poeti tragici greci e già li aveva usati o ripresi, per primo, Pascoli, ma separatamente, nei *Poemi conviviali* (cfr. «Eja! Eja!...» in *Canzone del Paradiso*) del 1904 e nelle *Canzoni di Re Enzo* (cfr. «Ulisse emise un alalà di guerra», in *L’ultimo viaggio*), come ha riscontrato Annamaria Andreoli nel suo *Il vivere inimitabile* (Mondadori, 2000). D’Annunzio unisce invece le due componenti, che diverranno il grido o il saluto fascista del Ventennio. Va notato che Alaleona conosce bene le opere sia di Pascoli che di D’Annunzio, avendone messe in musica. Inoltre non va dimenticato che il romagnolo Pascoli ha avuto dei trascorsi di militanza socialista, con impegni politici e sociali, trascurati dalla critica, ma che un recente convegno di studi ha ricostruito (Convegno a S. Mauro Pascoli, Rimini, 6 aprile 2002). Cfr. ➔ *La morte di Arturo 1922* (A 29).

[\*] Lessicografia alaleoniana: *alalà*.

A 17 - *Musica*, «L'Italia che scrive» (Roma), I, 8, nov., 1918, p. 125; [CEM].

Recensione dei seguenti titoli (rubrica "Musica"): 1) Raffaello DE RENSIS, *Rivendicazioni musicali*, Roma, Editrice «Musica», s.d.: l'editoria tedesca, afferma Alaleona, ha ricche pubblicazioni musicali, comprendenti i compositori italiani («edizioni sopra edizioni», opere replicate per «pianoforte a 2 e a 4 mani», in tutti i formati possibili e «nel comodissimo tascabile»): «Noi che cosa abbiamo fatto in Italia? Zero, zero, zero. [...] Ringraziamo anzi il cielo che gli stranieri non si siano ingoiati anche i teatri [nostri]». Si deve «ricondere l'Italia musicale al posto altissimo che le spetta nel mondo»; 2) Gino MONALDI, *Impresari celebri del secolo XIX*, Bologna, Cappelli, s.d.: «Certo l'impresario [Monaldi lo ha fatto «per cinquant'anni»] è una delle bestie umane più attraenti e curiose, per la passione vivissima [...], per la necessità in cui si trova di giocare continuamente di destrezza e di furberia e di cortigianeria». Il volume «passa in rassegna» gli impresari più illustri: D. Barbaja (detto il «Vicerè di Napoli»), Lanari («il Napoleone degli impresari»), B. Morelli, V. Jacovacci, M. Strokosch, in un mestiere, conclude il recensore, che davvero è il «piroettare della bestia uomo in uno degli ambienti più rischiosi, più sdruciolevoli e più pittoreschi».

A 18 - *Musica*, «L'Italia che scrive» (Roma), I, 9, dic., 1918, p. 141; [CEM].

Recensione dei seguenti titoli (rubrica "Musica"): 1) Sigismondo CESI-Ernesto MARCIANO, *Prontuario di musica*, Milano, G. Ricordi, s.d.: «Tenuto conto degli incredibili e pazzeschi errori che circolano, e si ripetono quotidianamente, in questo campo [musicale] il manuale è riuscito abbastanza corretto e pregevole». Poi Alaleona avanza, però, riserve a proposito di alcuni argomenti (circa Rossini, sulla definizione di 'tempo') e rileva errori (su Monteverdi, Guido d'Arezzo, la scala 'naturale'): «Perché copiare dai vecchi libri» affermazioni ed errori «maddornali»? 2) *La tecnica del violino*, a cura della UVI, Milano, G. Ricordi, s.d.: l'opera, a parte il pregio tecnico, «mostra nell'editore e negli autori un lodevole sforzo di liberare l'Italia nel campo della didattica violinistica dall'influenza e dalle merci straniere. [...] Il momento [bellico] è tale che l'impresa non è solo doverosa e meritoria, ma anche di esito editoriale sicurissimo».

1919

Periodici:

A 19 - *Problemi del dopo-guerra musicale*, «L'Italia che scrive» (Roma), II, 1, gen., 1919, pp. 3-4; [FZc].

Ampia dissertazione in merito al progetto istituzionale e culturale in musica, in Italia, avanzato da F. Torrefranca sul periodico di Firenze «La Critica musicale». Fino ad oggi conoscevamo questo titolo solo in traduzione e pubblicazione francese (per l'«Institut pour la Propagande de la Culture Italienne»), avente i dati editoriali identici a quelli succitati, persino nella paginazione (cfr. il nostro primo catalogo degli scritti di Alaleona in *Aspetti e presenze...*, 1980, p. 78, al n. 79).

A 20 - «*La Via della finestra*» di Riccardo Zandonai-Ruggero Leoncavallo, «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» (Roma), III [?], set., 1919, pp. 407-414; [BoU, RmA].

Rilevante e tardiva recensione (causa «sciopero tipografico») dell'allestimento

a Pesaro de *La Via della finestra*, di Zandonai, Edoardo Vitale *dir.* Interpreti: Sig.re Caracciolo, Casazza e Avezza, inoltre Ciniselli *t.*, Baldini *br.* Scritto con implicanze di poetica e di estetica. Alaleona si sofferma, ancor più del solito, sui temi (strettamente personali) seguenti: la consueta assenza negativa di unità «spirituale» tra spettacolo, pubblico e ambiente; la giustificazione inevitabile per l'attuale «vertiginosità» delle comunicazioni, l'«artificiosità» della vita cittadina, la propensione delle arti verso quanto è «commerciale e voluttuario e giocattolesco»; inoltre linguaggio, arte ed estetica; infine il rapporto fra uomo, natura e paesaggio contadino, appenninico (qual è la terra natale montegiorgese degli Alaleona). Durante la messa in scena della *Via della finestra*, Alaleona ha percepito come Zandonai sappia ricostituire proprio le «ideali» risonanze etiche, musicali, naturali per una convergenza unitaria entro lo spettacolo stesso («Io ebbi l'illusione che il Teatro [Rossini] fosse senza fondo e che il palcoscenico si prolungasse realmente per le campagne pesaresi»). La partitura usa successioni di tritoni (cioè «accoppiamenti complementari di colori», per dirla con la pittura), «molti» accordi trifonici ed esafonici, una piccola orchestra, la quale potrebbe intonare, perché no, anche microintervalli, cioè «suoni fuor delle consuete intonazioni». Ma subito specifica Alaleona che non sono questi usi a tramutare, di per se, un'opera in arte somma: «Tutto questo [il linguaggio] dal punto di vista della valutazione dell'opera d'arte *non ha nessuna importanza* [corsivo autentico]. Poiché non c'è alcun nesso necessario fra tutte queste egregie cose e le qualità intime, effettive per cui un lavoro musicale (e nelle altre arti il fatto è identico) cessa di essere bruta materia e diventa opera d'arte, realtà vivente». L'arte ha un carattere eminentemente «interiore e spirituale», dice D'Annunzio. Ebbene nella *Via della finestra* «vibra quel palpito di vita che fa dimenticare e strumenti e accordi e carte dipinte [scena] e battibecchi di attori; e per cui l'ascoltatore può affermare con certezza di trovarsi in cospetto di un'opera d'arte». Nel frattempo *La Via della finestra* è andata in scena anche a Lugo di Romagna (Ra) e «lo sarà a Verona, a Firenze e [...] al Costanzi [Roma], dove lo stesso maestro Vitale la dirigerà».

[\*] Lessico alaleoniano: *giocattolesco, confusionismo*.

**A 21** - *Un diritto e un dovere*, «Il Primato artistico italiano» (Milano), I, 2, nov., 1919, p. 16; [FZc].

Compiacimento di Alaleona per Guido Podrecca, direttore e fondatore del nuovo periodico milanese («Il Primato artistico italiano»), per la significativa scelta del nome della testata. È un diritto e un dovere riaffermare, fra le arti, anche lo storico primato della musica italiana del passato, riproponendone oggi le esecuzioni e le edizioni musicali moderne, come alcuni editori milanesi (Istituto Editoriale Italiano di U. Notari, Ricordi) hanno avviato a fare. Inoltre, specialmente nell'attuale comporre musicale, occorre la «comunione intima e feconda fra l'anima musicale degli artisti e l'anima musicale del popolo», un tempo in auge e oggi «perduta». Il nome di Alaleona figura fra il ricco elenco di collaboratori permanenti del periodico stesso.

**A 22** - *La Società Corale Guido Monaco...* [incipit], «Il Primato artistico italiano» (Milano), I, 1, ott., 1919, p. 53; [FZc].

«La Società Corale Guido Monaco di Livorno, sotto la direzione di Domenico Alaleona, darà dei concerti a Livorno e Firenze: questi ultimi, a beneficio dei danneggiati del terremoto, organizzati dal "Nuovo giornale"» (testo completo).

A 23 - *Musica*, «L'Italia che scrive» (Roma), II, 12, dic., 1919, p. 154; [FZc].

Recensione delle seguenti edizioni: 1) Claudio MONTEVERDI, *Sonata sopra "Sancta Maria"*, versione ritmica e strumentale di Bernardino Molinari, Milano, G. Ricordi (parti staccate e riduzione per c. e pf.); 2) Girolamo FRESCOBALDI, *Composizioni*, trascr. per pf. e illustrate da Felice Boghen, 2 voll., Firenze, Casa Editrice Musicale Italiana («Edizione Musicale Italiana di Musica Classica Italiana»); 3) Giovanni Battista BASSANI, *Cantate ad una voce*, con accompagnamento di b.c. elaborato per pf. di G. Francesco Malipiero, 5 quad., Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1918-1919, («Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane», 4, 5, 6, 7, 8); 4) Giulio CACCINI, *Le nuove musiche*, Madrigali ed Arie ad una v. trascritte in notazione moderna con accompagnamento di b. elaborato per pf. a cura di Carlo Perinello, 2 quad., Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919 («Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane», 9, 10), pp. 24, 23; 5) Giacomo CARISSIMI, *Oratorii*, per soli, coro, strumenti ad arco e b. d'organo, trascr., armoniz. e riduzione per c. e pf. a cura di Francesco Balilla Pratella, 6 quad., Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1919 («Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane», 13-14, 15-16, 17-18), pp. 56, 39, 58). Sul Novecentismo e le vicende della collana *RNMI* cfr. Domenico TAMPIERI, *Le edizioni musicali 1918-1921 di Umberto Notari*, in Francesco Balilla Pratella. *Edizioni, scritti manoscritti musicali e futuristi*, Ravenna, Longo Editore, 1985, pp. 157-307 (con inventari catalografici); *Id.*, *Il carteggio Malipiero-Pratella 1916-1923*, «Musica/Realtà» (Milano), XIX, 56, lug., 1998, pp. 211-247.

## 1920

[Libretto d'opera]:

A 24 - "Mirra". *Melodramma in due Atti e un Intermezzo di Domenico Alaleona, sulla seconda Parte della Tragedia di Alfieri*, [Con una Nota postfattiva del compositore], Montegiorgio, Tipografia Carlo Zizzini, s.d. [1920?, 1913?], pp. 34; [FZ Cp].

Libretto d'opera, in 2 Atti e un Intermezzo, su testo originale, tratto dal IV e V Atto (con omissioni di versi) dell'omonima tragedia, in 5 Atti, di V. Alfieri, del 1787. Tragedia elaborata in endecasillabi sciolti (spezzati in funzione dialogica), eccetto il Coro nuziale, che utilizza anche settenari e quinari in rima (Scena III dell'Atto I). Alaleona, secondo l'idea iniziale, contava di fare egli stesso il libretto (cfr. p. 33), sullo stesso soggetto della *Mirra* di Alfieri, tragedia che, assieme al *Saul*, è uno dei capolavori del massimo tragediografo italiano del Settecento. Da vari indizi reputiamo che, in Alaleona, il progetto di *Mirra* e l'avvio dei lavori debbano risalire al 1908. Invece l'elaborazione dei nuovi orizzonti teorici – con scale *mono-foniche*, *bi-foniche*, *tri-*, *tetra-*, *penta-*, *esa-*, *epta-*, *octo-*, *dodeca-*, *enne-*, *etto-foniche* e i rispettivi accordi omonimi e omologhi – possono risalire al periodo 1905-07, dato che tutta la composizione dell'opera è articolata su parte di questi sistemi scalari e armonici. La composizione dell'opera finì nel maggio del 1911, mentre la strumentazione fu ultimata entro il 1912. Lo spartito per canto e pf. fu edito da Ricordi solo nel 1920, in occasione del primo e unico allestimento, all'attuale Teatro dell'Opera di Roma (31 mar. 1920 e imprevista replica concessa per il 6 apr.). Anche la scelta del soggetto mitologico è esemplare rispetto al clima culturale internazionale del primissimo Novecentismo storico, antiaccademico, fra le antitetiche scelte drammaturgiche di un Debussy e di uno Strauss. Cfr. ➔ *La prima della "Mirra" 1920* (B 62). Quanto alla *Nota* postfattiva che Alaleona aggiunge al libretto (pp. 31-34), con firma *Il musicista*,



essa chiarisce ogni dubbio sulla scelta del soggetto da parte del compositore e sulle motivazioni e gli intenti che lo stesso Alfieri testimoniò: vi sono riportati lunghi passi dell'Alfieri, tratti dal *Parere dell'autore su le sue tragedie*. Chiari-sce inoltre alcuni punti del credo poetico alaleoniano (cfr. in particolare le pp. 33-34) in fatto di *recitar cantando*, dramma, melodramma, e «concerto vocale e strumentale», nonché sul merito della loro attualizzazione «italiana» moderna (p. 24). Il «melodramma» *Mirra* è la «tragedia della bellezza innocente straziata» (p. 32), o della innocenza immolata alla morte, sola liberatrice.

*ATTO I* (Peristilio della reggia di Cipro) – *SCENA I*: *Mirra* (*soprano*), alla vigilia delle nozze, da l'addio all'anziana nutrice Euriclea (*mezzosoprano*), la quale, piangente («Al tuo tornar, se pur mai riedi, in tomba / Me troverai», p. 7), augura alla giovane sposa giorni fausti - *SCENA II*. Il promesso sposo Perèo (*tenore*), festoso, rassicura *Mirra* della felicità anche del di lei padre, Ciniro, alla vigilia delle loro nozze. *Mirra* si dichiara felice di poter «solcar nuovi mari» (p. 8), abbandonando finalmente gli ambienti dei suoi molti pianti. Ma, in un attimo di smarrimento, lei stessa teme che il destino la possa far retrocedere nelle sue condizioni pre-nuziali, laceranti (e inconfessate). Ma Perèo le promette di esserle per sempre «sposo, amico, fratello, amante, o servo» (p. 8), facendosi riconoscere ormai come «sanator pietoso» e «liberator» suo vero (p. 9) - *SCENA III*. La reggia si va riempiendo di festanti e, mentre il padre Ciniro (*baritono*) accende gli incensi sull'ara, il coro di fanciulli, sacerdoti, donne e anziani invocano il «dolce Imeneo, bel Nume» (p. 10), affinché scenda ad unire gli sposi *Mirra* e Perèo. Ma, mentre le invocazioni si rivolgono a Venere, Eraclea percepisce che *Mirra* è presa da tremori: «No, non è ver; non tremo» (p. 11), la zittisce *Mirra*. Anche la madre *Cecri* (*mezzosoprano*) se ne accorge, poi anche Perèo. Questi ha un presentimento («Oh infauste nozze!», p. 13) e fugge con disperazione, avendo intuito improvvisamente il «lungo ribrezzo» (p. 13) che *Mirra* sempre deve aver nutrito per lui - *SCENA IV*. Su invito del re Ciniro, che nell'imbarazzo chiede di essere lasciato solo, la folla dei convenuti, sorpresa e smarrita, abbandona il peristilio - *SCENA V*. L'ira di Ciniro sale al suo culmine. Non serve più pietà per la figlia e ammonisce la consorte *Cecri*: «Se pria / Noi severi non fummo, è giunto il giorno / D'esserlo al fine» (p. 14). *Mirra* stessa se lo augura e invoca il padre che subito la uccida con la spada «ultrice»: «Tu questa vita misera, abborrita, / Davi a me già; tu me la togli: ed ecco / L'ultimo dono, ond'io ti prego» (p. 14). Poi, *Mirra* svenuta, il padre fugge, ingiungendo alla consorte e ad Euriclea di vegliare la figlia - *SCENA VI*. *Mirra* si riprende e la madre invita Euriclea a lasciarla sola con la figlia. *SCENA VII*. Rifiutato persino l'abbraccio disperato della incredula madre, *Mirra*, con lucidità estrema («Io sono / In senno appieno», p. 16), chiede anche a lei di ucciderla e insiste: «Io tel ridico, uccidimi» (p. 17). E incolpa la madre della propria orrenda condizione (cioè di gelosia, mai confessata), minacciando altrimenti di togliersi gli occhi, pur di non vederla mai più davanti a se: «Con queste man mie stesse, io stessa pria, / Me li vo' sverre, io, dalla fronte» gli occhi (p. 17). Anzi: «Tu prima, tu sola, / Tu sempiterna cagion funesta, / d'ogni miseria mia...» (p. 18; *puntini sospensivi sempre originali*). Poi, superata l'improvvisa drammatica gelosia familiare, si getta fra le braccia della madre.

*INTERMEZZO* - [Con motivo costruito sull'inedita scala pentafonica, subtonale, per esprimere l'inesprimibile dolore e lo spaesamento della protagonista; motivo per il quale l'autore ha costruito un apposito modello di tastiera d'organo a canne (accordatura a 240 cents per tasto), che è imprescindibile per la concertazione dell'opera, a motivo dell'originario e inedito progetto teoretico e teatrale.

ATTO II (Una stanza della reggia, di sera, con fiaccole a bagliore «vermiglio», p. 21) - SCENA I. Mirra va incontro al padre («Par, ch'ella, / Al mio cospetto a morire sen venga», p. 21) - SCENA II. In un drammatico dialogo, il padre Ciniro chiede, ed esige ripetutamente, che Mirra riveli ogni mistero, soprattutto dopo che, anche lui, come già la madre Cecri, si è sentito accusato da lei di essere il responsabile del suo malessere, e soprattutto considerata la tragica situazione del momento: infatti il promesso sposo Pereo si è ucciso, sempre invocando il nome di Mirra; inoltre, per tutti questi fatti, lo stesso padre Ciniro teme una vendetta da parte del genitore di Pereo. Perché Mirra ha beffeggiato tutti (chiede il padre alla propria figlia)? Se è causa un probabilissimo amore nascosto, la figlia deve ora rivelarne sicuramente il nome. Mirra dapprima lo nega, ma poi confessa, antepo- nendo però la sua totale mancanza di responsabilità: «Amo, sì, poiché a dirtelo mi sforzi [...] / Ma, qual ne sia l'oggetto, né tu mai, / Né persona il saprà; lo ignora ei stesso... / Ed a me quasi io 'l niego» (p. 25). E rifiuta, incomprendibilmente, un improvviso abbraccio (iniquo?) del padre, balbettando che quella fiamma, mai attivata né accondiscesa, non tanto è «vile», ma addirittura «iniqua», raccapricciante e inconfessabile (p. 26). Ciniro, disperato, l'accusa d'ingratitude filiale, per confidenza e fiducia mancate, e a sua volta la rigetta definitivamente. A quel punto, Mirra, che si sente ulteriormente aggravata dalla minaccia di un suo impreveduto allontanamento, riesce ad esorcizzare il suo amore-odio per il padre Ciniro, dichiarando anzitutto di non poter accettare di morire lontano da lui e, addirittura, di invidiare la propria madre, causa la sua felice condizione coniugale di vicinanza a quell'uomo: «Oh madre mia felice!... almen concesso / A lei sarà... di morire... al tuo fianco...» (p. 27), dice balbettando (peccaminosamente?) Mirra. Ora Ciniro, in un «terribil lampo» (p. 27), intuisce tragicamente l'«empia» natura della figlia. E Mirra, inorridita, si taglia in un attimo le vene, buttandosi sulla spada del padre e gridandogli, addirittura, di essere riuscita, lei, persino a vendicarlo, proprio con questa immolazione estrema di se stessa, più volte tentata e, ora, finalmente riuscita: «L'orrido arcano... dal cor... mi strappasti / [...] / Deh! Più non pianger; ...ch'io nol merto... Ah! sfuggi / [...] e a Cecri ognor... nascondi /» (p. 28). L'inorridito Ciniro non sa se allontanarsi dalla «morente iniqua donna» (p. 28), oppure se avvicinarsi pietosamente alla «svenata» sua figlia - SCENA III. Accorrono la madre Cecri e la nutrice Euriclea, che invano Ciniro tenta di tener lontane dalla vista del sangue e che, rimproverato dell'inspiegabile mancato soccorso, si giustifica: «Più figlia / Non c'è costei. D'infame orrendo amore / Ardea ella per... Ciniro» (p. 30). Ed invita, addirittura, la consorte di recarsi a «morir d'onta e di dolore altrove...» (p. 30) - SCENA IV. L'opera si chiude sul brevissimo monologo di Mirra morente, che, rivolta alla vecchia nutrice, rimpiange di non essere morta ancora prima, quando un tempo chiese invano una spada, proprio a lei: «Darmi... allora... Euriclea, dovevi il ferro... / Io moriva innocente; ...empia... ora... muoio» (p. 30; davvero la tragedia della sola innocenza eroica? Invece, l'ordito musicale di Alaleona, che più conta, quanto esalta, o quanto sposta l'ago originale della tragedia alfierriana?).

I Esecuzione: Roma, Teatro Costanzi (31 mar., 6 apr. 1920), con S. César *Mirra*, N. De Angelis *Ciniro*, C. Alabiso *Peréo*, A. Gramegna *Cecri*, M. Galeffi *Euriclea*, E. Vitale *dir.* Altre riprese: 1) Montegiorgio, Teatro Alaleona (21 dic. 1980), in forma di concerto per c. e pf. (esec. di varie Scene); 2) Jesi, Teatro Pergolesi (28, 29 set. 2002), con D. Mazzòla *Mirra*, P. Coni *Ciniro*, E. Di Cesare *Pereo*, C. Onorati *Cecri*, F. Castelli *Euriclea*, Orch. Fil. Marchigiana e Coro V. Bellini, R. Giovaninetti *dir.*, P. Degli Esposti *reg.* (l'inatteso evento passerà in forma solo concertata al Festival francese di Montpellier nel 2003).

In quest'ultimo decennio anche la città di Asti, patria di Alfieri, aveva ventilato l'ipotesi di un allestimento di *Mirra*. Si noterà che, per le opere minori, la cura deve essere al massimo livello possibile e, forse, superiore a quello riservato ad opere ed autori conclamati. Se a questi un'esecuzione mediocre mai può togliere nulla di definitivo (occasioni ottime sono sempre possibili in futuro), invece per i lavori minori un'esecuzione impropria (nel caso, senza tastiera pentafonica) vale sempre una seconda tomba. L'intermezzo di *Mirra* è la prima pagina operistica, forse non solo italiana, che proponga una scala subtonale, con dichiarate motivazioni teatrali. Cfr. ▶ almeno *La "Mirra"* 1920 (B 57); *La prima della "Mirra"* 1920 (B 62); TAMPIERI 1980 (B 147); DI BENEDETTO 1980 (B 149); TAMPIERI 1995 (B 209); TAMPIERI 2000 (B 236); anche *Notizie* 1911 (B 8).

[\*] Lessicografia alaleoniana implicata dalla partitura: *pentafonia* e il suffissoide *-fonia* (in diverse forme estensive e relative derivazioni aggettivate).

A 25 - *Musica*, «L'Italia che scrive» (Roma), III, 10, ott., 1920, p. 154; [FZc].

Recensisce il vol. di Gian Francesco MALIPIERO, *Teatro: Pantea, Sette Canzoni, Le Baruffe chiozzote, Orfeo*, con prefazione di Guido Maria Gatti, Bologna, Zanichelli, in 8°, pp. 84.

[Dedica autografa di Alaleona]

A 26 - «Music and musicians» (New York), s.a., vol. VI, 14, 30 giu., 1920, p. [14]; [disponibilità irreperita].

Il settimanale di New York, diretto da Alfredo Salmaggi, pubblica di Alaleona, sotto forma di biglietto d'omaggio, una melodia tratta da *Mirra* (Atto II, n. 106), preceduta da nota redazionale: cfr. ▶ *Per il monumento* 1920 (B 65).

## 1921

Volume:

A 27 - *Educazione musicale del popolo e sua organizzazione nella scuola e nella vita cittadina*, in *La Vita musicale dell'Italia d'oggi*, Atti del 1° Congresso Italiano di Musica tenuto in Torino, 11-16 Ottobre 1921, promosso dai periodici «Rivista musicale italiana», «Santa Cecilia», «Il Pianoforte», Torino, F.lli Bocca Editori Librai, [1921], pp. 239: 58-77; [FZ Cp]. Anche estratto: Torino, Sten Grafica, 1921, pp. 28; [MONT A]. Rist. parz. in Roberto ZANETTI, *Storia della musica italiana da sant'Ambrogio a noi: la musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1985, vol. 5, tomo 3, pp. 1591-1596; [FZ Cp].

Ampia relazione di Alaleona al Congresso di Torino, cui seguirono la discussione e l'approvazione delle specifiche conclusioni. In Italia si dibatte il problema del canto nelle scuole fin dal 1888, ma «oggi, dopo venticinque anni, ancora nulla si è concretato» (p. 59). Occorre invece unanimità operativa fra legislatori, compositori, studiosi e pubblico. La relazione prosegue, articolandosi in tre parti.

I) L'«ideale città platonica» della musica. Una città deve dotarsi necessariamente di strutture musicali: teatro lirico («accessibile a tutta la massa», p. 60); un coro di almeno 150 cantori (capaci di leggere musica); un coro madrigalesco; cantori solisti («non divi»); un'orchestra da concerto; vari complessi da camera; una banda («artisticamente e modernamente organizzata»); una scuola di musica

(per il «funzionamento delle istituzioni sopra accennate»); un insegnamento musicale obbligatorio in tutte le scuole («dalle Elementari all'Università»); ma dovrebbero esservi banditi «tutti i falsi metodi scolastici [...], che inducono lo scolaro a fuggire ed odiare la musica», p. 61). Vanno aggiunti l'insegnamento storico e estetico della musica, come obbligatorio alla formazione del cittadino, conferenze e «corsi liberi», cioè aperti a tutto il pubblico, i quali, analogamente a quanto già si fa per «altre arti e discipline», devono essere corredate da esecuzioni musicali dirette. Occorre soprattutto un ricco supporto di pubblicazioni, con tutti i generi di musica e di didattica, destinati ai fruitori suddetti. Lo Stato deve offrire «tutte le garanzie giuridiche», oltretché offrire «larghezza di mezzi». Oggi, invece, il campo della musica è il solo in cui «lo Stato crea e mette alla luce dei professionisti dai suoi Conservatori, per poi abbandonarli completamente, senza offrir loro alcuna via di sistemazione, alcuna garanzia e alcun rispetto, garanzia e rispetto che non si negano in altri campi agli impiegati più umili». Ma, da tutta questa «città musicalmente felice» Alaleona denuncia di dover distogliere purtroppo «gli occhi con un amaro sorriso» (p. 62).

2) La realtà attuale è altra. Il relatore intende comunque rifuggire da una musicale «irrigimentazione militaresca», dato che «tutti conoscono il nostro individualismo e il carattere di geniali improvvisatori». Da tempo dichiara infatti di guardarsene da un ordinamento dei Conservatori che livelli tutte le città italiane, senza il rispetto di «certe preziose caratteristiche regionali, inerenti [...] alle scuole bolognese, romana e napoletana». In Italia, musicalmente, si è fatto «pochissimo»: e quel poco che c'è «lo si deve più all'istinto, al buon senso [...], che a volontà e proposito di dirigenti». Alaleona passa poi in rassegna le realtà istituzionali: a) *Teatri lirici* - Essi costituiscono «una manchevolezza assoluta», con *routine* «dappertutto», ripetendovisi «continuamente uno strettissimo numero di opere, che mi risparmio di elencare». Il pubblico non presta ormai alcun'attenzione, nemmeno alla «maniera con cui viene eseguito» quel repertorio. È così che si spiegano «le più sfacciate deturpazioni e mutilazioni, senza cori, senza orchestra, con artisti detestabili». Di conseguenza il pubblico va a teatro solo per passatempo («alla stessa maniera come chi entra in un caffè», p. 63). Ma un simile teatro non promuove alcuna «educazione musicale di massa». Di Rossini solo il *Barbiere di Siviglia* e di Spontini «più nulla». Dei secoli passati solo «qualche» *Serva padrona* (Pergolesi) e «qualche» *Matrimonio segreto* (Cimarosa). Pochissimo poi dei «capolavori non italiani» e, comunque, solo «in qualche teatro» e «appena negli ultimi anni»: *Boris*, *Pelléas*, *Salome*, *Parsifal*, rispettivamente di Musorgskij, Debussy, Strauss e Wagner. Insomma, nei teatri «tutto è da costruire e da rifare», poche le eccezioni. Lodevoli, invece, appaiono i recenti allestimenti all'aperto (Roma, Milano, Verona, Napoli, Macerata): ma anche qui, il repertorio deve essere rinnovato, secondo «un elevato e perspicace indirizzo»; b) *Società corali e cori* - In Italia primeggia la Toscana, in positivo: Lucca (con 3 Società), Prato (2 Società), Arezzo, Pistoia, Pisa, Firenze, Empoli, Siena (tutte con 1 Società); inoltre nei dintorni di Firenze (altre 6 Società), a Bologna (3), Ferrara (2), Modena (1), Torino (1). Tutte rette da statuto, regolamento, Consiglio amministrativo, Capo coro, esse risalgono «a data abbastanza lontana». Lavorano per le stagioni liriche, ma non hanno un indirizzo comune, né un direttore stabile e solo raramente sono gratificate dalla presenza di un «artista» importante (vera «voce animatrice»). Esse Società, «mirabile esempio di fioritura spontanea della nostra genialità musicale» (p. 64), conseguono risultati artistici sempre lodevoli e sono «un monito» per coloro che, pur avendone l'obbligo [statale, comunale], non ne hanno, invece, in passato mai tenuto il debito conto. Inoltre,

oggi fioriscono altre iniziative corali importanti, a Torino: la Società Palestrina; a Roma: la Polifonica Romana, il Gruppo Universitario Musicale Romano; inoltre i nuovi cori della Federazione degli Studenti Scuole Medie di Roma e di Genova. Osservazione conclusiva: tutte le Società sono purtroppo prive dell'«addestramento tecnico alla lettura», indispensabile invece per affrontare le «grandi esecuzioni da concerto». Perciò queste Società «ben poco contributo possono recare» all'educazione profonda del pubblico. Nemmeno i Cori dell'esercito militare possono portare un contributo, causa l'incostanza e la loro disorganicità: «senza mezzi e senza una autorizzazione dall'alto nessun risultato ampio e stabile può raggiungersi» (p. 66). Lo Stesso Alaleona aveva ammaestrato Cori militari (p. 66), oltre che la Società Guido Monaco di Livorno (pp. 64-65). Auspica la nascita di «cori madrigaleschi» (in effetti poi ne fonderà: cfr. ► *Concerto* 1927, B 96; BARBLAN 1927, B 99; RADICIOTTI 1930, B 112). Essi sono di «incalcolabile efficacia educativa» per il pubblico, causa il maggior addestramento tecnico che occorre e del quale invece «fra di noi [...] non si vuol sentir parlare» (p. 66). Il loro repertorio esclusivo deve essere tratto dall'«aureo patrimonio di madrigali cinquecenteschi» (p. 72). Cita i gruppi madrigalistici di Romeo Bartoli (Trieste) e i propri concerti a Roma («le mie esecuzioni di laudi e canzoni cinquecentesche» alla Filarmonica, Augusteo e S. Cecilia). Da parte dei Cori «è oggi in Italia un fatto rarissimo» il trovare la collaborazione di cantanti disponibili, cioè «non malati di divismo» (pp. 66-67). Quanto poi alle orchestre «da concerto»: in Italia, nonostante le loro origini meno recenti, «non abbiamo ancora un'orchestra sinfonica veramente stabile» (p. 67): anche l'orchestra Toscanini «fu dovuta sciogliere [*sic*]». Meglio funzionanti sono i gruppi strumentali da camera (Bologna, Milano, Torino). Ma non a caso: perché «tutto il repertorio quartettistico tedesco [...] è a sazietà pubblicato in edizioni comode di ogni specie» (pp. 67-68). Altrettanto non è vero, invece, per i «complessi sinfonici vocali» (p. 67): infatti «a nostra vergogna non si sono trovate fino ad oggi in Italia stampate né partitura né parti staccate dei madrigali, o dei mottetti, o delle principali messe di Palestrina» (p. 68). Quanto alle bande musicali di paese («laceratrici di orecchi») e a quelle di chiara fama, esse meriterebbero una trattazione a se. Comunque, anche Alaleona, a seguito dell'ordinanza del maggio 1920, deplora l'intrapresa soppressione recente («grave argomento») delle bande militari, cioè «dell'unico mezzo controllabile di propaganda musicale popolare esistente in Italia» (p. 68). Ma le critiche suscitate stanno ottenendo, ora, la ricostituzione di dette bande, «gradualmente»: tuttavia «pare si comincerà da quella del Corpo d'Armata di Roma, cioè la meno necessaria», dato che Roma dispone di «altri infiniti [per ironia!] mezzi di esecuzione e propaganda musicale» (p. 68). Infine deplora la scarsa cura e preparazione degli insegnanti di musica, facoltativi, nelle Scuole elementari; nonché l'assenza totale della musica nelle altre «scuole normali» e, soprattutto, l'insegnamento storico-estetico della musica (p. 69), che è segregato nell'ambito del libero impegno di singole persone e di qualche Ente» illuminato. Le libere docenze di Storia della musica sono state avviate solo in «qualche Università»: Torrefranca a Roma e D'Angeli a Padova. Con successo Alaleona ottenne invece di tenere, fin al 1913, un corso *pubblico* di Storia ed Estetica musicale al Liceo S. Cecilia, parallelamente all'analogo corso interno, obbligatorio. Infine, quanto alla condizione economica dei maestri di musica, Alaleona sottolinea che essa «è ancora in Italia assai triste» (p. 70), essendo quei musicisti privi perfino della «provvidenza per la vecchiaia». (p. 74), oltre che ben lontani dalla «recente mirabile organizzazione dei professori d'orchestra e della gente di teatro», conquistata solo ultimamente (p. 74).

3) Conclusioni. In Italia esistono anche manifestazioni di musica «popolare-sca» (p. 70), ma disorganizzate e quasi allo «stato selvatico» (p. 70) e del cui repertorio è meglio non parlare. Alaleona menziona, in particolare, artisti e studiosi che si dedicano alla ricerca e allo studio della musica etnica («musica popolare vera e propria» p. 71), come Fara (Sardegna), Favara (Sicilia), Pratella (Romagna), Sinigaglia (Piemonte), Grimaldi (Emilia) e fra essi, parrebbe, anche lo stesso Alaleona. Infatti, egli attesta: «Profittando della presenza di soldati di ogni parte d'Italia, curai anche di raccogliere dalla loro bocca dei bellissimi canti regionali» (p. 66); inoltre: «Tutta la mia attività di artista e di propagandista è una affermazione della loro importanza» (p. 7). In quest'ambito sono menzionate anche le «cantatrici» Geny Sadero, Andreina Speckel, Evelina Levi, Elisabetta Oddone. Il relatore Alaleona chiude il lungo intervento con l'auspicio di numerosi «voti», pratici e concreti; essi ricalcano, comunque, i singoli punti ora esposti, oltre che un'auspicata riforma degli insegnamenti nei Conservatori di Musica, necessaria «per l'esplicazione del vasto programma di rinnovamento» che il futuro richiederà (p. 73). Alaleona, infine, esige la soluzione della «questione ormai improrogabile della istituzione di cattedre di Storia musicale nelle Università» (p. 74). Nella discussione che seguirà, guidata dal presidente della seduta Raffaele Casimiri, intervengono Enrico Usigli, Bice Bertolotti, Michele Pachner, G.I. Rostagno, Pietro A. Roche, Edgardo Corio, Giacomo Orefice, Marcello Capra, Giuseppe Della Gatta. Il presidente Casimiri «mette in votazione le conclusioni della relazione Alaleona che sono approvate» tutte (p. 77).

Segnaliamo infine gli interventi di Alaleona nelle discussioni seguite alle relazioni di altri, e che elenchiamo tematicamente: I. Pizzetti, *Gli Istituti Musicali italiani* (pp. 78-86: cfr. intervento di Alaleona, a p. 90); G. Cesari, *Critica musicale* (interventi di Alaleona, alle pp. 139-149: inoltre cfr. pp. 150-152, *passim*); A. Brugnoli, *Proposta di riforma nell'indirizzo pedagogico e nell'ordinamento degli Istituti Musicali in Italia* (interviene a pp. 154-170: cfr. pp. 175, 179, 180); A. Gasco, *Il teatro lirico in Italia* (interviene a pp. 184-193: cfr. pp. 200, 201); L. Forino, *L'industria della liuteria in Italia* (Alaleona interviene a pp. 226-228: cfr. p. 228).

Lettere di adesione al Congresso provengono da M. Agostini, V. Appiani, E. Bossi, F. Cilea, E. Dent, R. De Rensis, A. De Santi, G.A. Fano, S. Frugatta, G. Podrecca, L. Staffetti, G. Terrabugio, A. Zanella (pp. 13-18). Foto di gruppo dei congressisti, Alaleona compreso (1 tav. f.t.).

Quanto alla surriferita ristampa in ZANETTI 1985, si osserva che, se molteplici sono i riferimenti ai saggi storici di Alaleona proposti nel corso della monumentale opera dello Zanetti, invece i suoi tre tomi *La musica italiana nel Novecento* (1985, pp. 1417-1819) ignorano la teoria compositiva di Alaleona. Cfr. ► *Voci del movimento* 1922 (A 98).

Periodico:

A 28 - *Il teatro tartaruga*, «Cronache d'attualità» (Roma), V, 8-9-10, ago.-set.-ott., 1921, pp. 35-38; [*MoE*, *RmASA*].

Fascicolo triplo, dedicato al teatro sperimentale e, inoltre, con scritti di L. Pirandello, R. Di San Secondo, P. Buzzi, A. Ricciardi, E. Giovannetti, R. Fondi, N. Moscardelli, C. Alvaro, S.A. Luciani, A. Bragaglia, A.G. Bragaglia, G. Villaroel, P. Solari, F.B. Pratella, J. Sarment, R. Mucci, V. Marchi; numerose illustrazioni, firmate. Periodico diretto dal futurista A.G. Bragaglia. [Fonte non consultata].

1922

Quotidiano «Il Mondo» (Roma):

**A 29** - *La morte di Arturo Nikisch*, «Il Mondo» (Roma), I, 1, 26 gen., 1922, p. 3; [FZc].

Con ritratto fotografico del direttore d'orchestra Nikisch (1855-1922) deceduto a Lipsia. A Roma aveva concertato nel 1901 e nello scorso 1921 (musiche di Wagner e Beethoven). Rileviamo che Alaleona, fin da questo n. 1, esordisce come critico stabile del nuovo "Quotidiano politico". Nella Roma postbellica, la testata appare di tendenza liberal-democratica e, spesso, in aperto dissenso col Fascismo. Cfr. ► inoltre, sugli eventuali rapporti di Alaleona col Fascismo *Il nostalgico* 1918 (A 16); *La "Messa Solenne"* 1924 (A 126); *Il successo* 1924 (A 131); *"Falstaff"* 1924 (A 132); ARGO 1927 (B 92); NICOLODI 1984 (B 167); nonché i saggi pubblicati in *Aspetti e presenze* 1980 (B 147-152) e GOJOWY 1999 (B 227).

**A 30** - *All'Augusteo l'ultimo Concerto Flesch-Morelli*, «Il Mondo» (Roma), I, 5, 31 gen., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Augusteo, 29 gen.: concerto sinfonico diretto da Alfredo Morelli, con Carl Flesch *vl.* Programma: Cimarosa (Ouverture dal *Matrimonio segreto*), Grieg (*Suite* da *Peer Gynt*), Mozart (*Concerto* per *vl.* e orch.). La *Suite* di Grieg «per l'anima popolare che la informa, è immune da tematismo, da ciclismo, da leitmotivismo e da altre disgrazie, di cui fortunatamente Dio ci va ormai a poco a poco liberando». Necessità di rinnovare il repertorio delle istituzioni concertistiche italiane attraverso gli autori storici dimenticati. Per questo sono sottolineati i meriti del direttore Molinari, trascrittore di Carissimi (*Giona*), Monteverdi (*Sonata sopra Sancta Maria*) e Vivaldi (un nuovo *Concerto*).

[\*] Lessicografia alaleoniana: *leitmotivismo, ciclismo, tematismo*.

**A 31** - *I concerti di sabato*, «Il Mondo» (Roma), I, 5, 31 gen., 1922, p. 4; [FZc].

Roma: 1) Al Lyceum, 28 gen.: concerto dedicato alle opere di A. Zanella (*Trio, Introduzione e Fuga, varie Liriche*) eseguite da Giuntini *vl.*, Peyrot *vc.*, Elena D'Ambrosio *pf.*; 2) Agli Amici della Musica: opere di Beethoven, Mozart, Alberto Gasco (*Venere dormente*), Schubert, Schumann (*Quartetto* Op. 41), eseguite dal Quartetto Sandri-Zerti-Albini; 3) Al Gruppo Musicale Universitario: opere del Sei-Settecento (Scarlatti, Lully, Martini, Boccherini, Marcello), eseguite da Augusta Coen *pf.* e Mario Acqua *vc.*

**A 32** - *All'Albergo di Russia*, «Il Mondo» (Roma), I, 6, 1 feb., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Albergo di Russia: Tanarov *pf.* accompagna la cantatrice Elena Sianska Kanders (*sic*), in opere di Gluck, Schubert, Brahms, Arenskij, Rachmaninov, Debussy, Ravel, Puccini.

**A 33** - *Alla Filarmonica, All'Albergo di Russia*, «Il Mondo» (Roma), I, 6, 1 feb., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Sala della Filarmonica: opere di Bach, Schumann, Santoliquido, Pizzetti, eseguite da Renzo Silvestri *pf.*, e opere di Carissimi, Scarlatti, Cavalli, Gasco, Zanella, Zandonai, eseguite da Flora De Grisogono *cantatrice* e da Artalo Satta *pf.*

**A 34** - *Variazioni rossiniane e donizettiane dopo le recenti rievocazioni del "Falstaff"*, «Il Mondo» (Roma), I, 8, 3 feb., 1922, p. 3; [FZc].

Ampio scritto salottiero. Dopo uno spunto verdiano, Alaleona percorre aspetti dell'antisentimentalismo teatrale in Rossini e Donizetti: nell'arte «tutto corre, guizza, sfugge; tutto ride, sorride, irride, deride».

**A 35** - *I concerti di ieri: il pianista Gigi Tedesco; Eugenia von Klemm*, «Il Mondo» (Roma), I, 9, 4 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala Bach: Gigi Todeasco *pf.*, con musiche di Martucci, Van Westerhout, Bach, Beethoven; invece Eugenia von Klemm interpreta canzoni inglesi, tedesche e italiane (testi in lingua).

**A 36** - *Il violinista Szigeti a Santa Lucia*, «Il Mondo» (Roma), I, 10, 5 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala di S. Cecilia, 4 feb.: Joseph Szigeti *vl.* interpreta Corelli, Tartini, Bach, Paganini, Dvořák.

**A 37** - *Un programma di musica italiana all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 11, 7 feb., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Augusteo, 5 feb.: Bernardino Molinari dirige il *Concerto gregoriano* di Respighi, la *Suite* di Vincenzo Tommasini, *Impressioni pagane* di Vincenzo Davico, inoltre tre liriche imprecisate di Francesco Mantica e due ouvertures di Donizetti e Rossini, che aprono e chiudono il concerto. Alaleona sottolinea «l'importanza di questo rinascente culto e amore, che va differenziandosi fra i nostri giovani artisti, per la musicalità gregoriana». Altro è il possesso delle modalità gregoriane, altro lo scrivere con temi gregoriani: «Non ammetto musica scritta su temi da svolgere e variare; e, se se ne scrive, io affermo [...] che essa è per natura musica inferiore».

**A 38** - *Alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 12, 8 feb., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Sala della Filarmonica, 7 feb.: concerto della Società degli Strumenti a Fiato (esecutori: Barabaschi, Ceccarelli, Luberti, Scozzi, Veggetti), con Alessandro Bustini *pf.* (anche direttore artistico della Stagione alla Filarmonica). Programma: Beethoven (*Quintetto*, op. 16), Sowerby (*Quintetto*). È presente S.M. la Regina Madre.

**A 39** - *Kocián al Quirino. Alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 12, 8 feb., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, 4 feb.: concerto di Jaroslav Kocián *vl.* Programma: manca.

**A 40** - *Volkoff-Galitzin al Lyceum. Alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 12, 8 feb., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Sala del Lyceum, 4 feb.: concerto della compositrice russa Volkov-Galitzin *pf.* Programma: Volkov-Galitzin, *La Luce di Iside* (da Ivan S. Turgenev), *Il canto dell'amore vittorioso*. Le sue opere non rivelano «gran carattere di personalità».



A 41 - Carlo Zecchi, «Il Mondo» (Roma), I, 13, 9 feb., 1922, p. 7; [FZc].

L'8 feb. Carlo Zecchi *pf.* esegue opere di Beethoven, Liszt, Chopin, Debussy, Gasco e F. Bajardi.

A 42 - Eugenia von Klemm, «Il Mondo» (Roma), I, 13, 9 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Eugenia von Klemm («di gusto squisito») interpreta canti popolari italiani, tedeschi, negro-americani, greci, estoni, russi (testi interpretati in lingua).

A 43 - I concerti di ieri: Ricci-Sartori alla Filarmonica, «Il Mondo» (Roma), I, 15, 11 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Alla Sala della Filarmonica concerto di Giuditta Sartori *pf.* e Ida Ricci *vl.*, con musiche di Tartini, Schumann e Debussy; all'Oratorio di San Marcello Cardemio Botti dirige musiche di Marcello, Botti stesso e Ariosti.

A 44 - Francesco Bajardi a S. Cecilia, «Il Mondo» (Roma), I, 16, 12 feb., 1922, p. 4; [FZc].

Sala di S. Cecilia: F. Bajardi *pf.* esegue opere di Beethoven, Chopin, Bajardi stesso, Cantarini, Castelnuovo-Tedesco, Schumann.

A 45 - Concerto Boulanger-Lantenay all'Augusteo, «Il Mondo» (Roma), I, 17, 14 feb., 1922, p. 4; [FZc].

Nadia Boulanger *org.* esegue musiche di Lili Boulanger (per organo e orch.), Frescobaldi, Couperin, Scarlatti, Bach; Marcella Lantenay *pf.* esegue musiche di Chopin (*Preludi, Studi*), Schumann (*Concerto*, in La-, per *pf.* e orch.). Dirige Bernardino Molinari. Ritratti fotografici delle stesse artiste.

A 46 - Miecio Horszovski a S. Cecilia, «Il Mondo» (Roma), I, 22, 19 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala di S. Cecilia, 18 feb.: Miecio Horszovski *pf.* esegue opere di Scarlatti, Beethoven, Schumann, Chopin.

A 47 - Concerto Molinari-Casella all'Augusteo, «Il Mondo» (Roma), I, 23, 21 feb., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Augusteo: Bernardino Molinari *dir.* e Alfredo Casella *pf.* interpretano opere di Mozart (*Ouverture dalle Nozze di Figaro*), Casella (*Concerto n. 2, Re-*), Strauss (*Suite*), Casella (*A notte alta*), Franck (*Variazioni sinfoniche*). Bel disegno caricaturale di Casella (firma da decifrare).

A 48 - Al Collegio Romano, «Il Mondo» (Roma), I, 25, 23 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala del Collegio Romano, 19 feb.: concerto di Oscar Zuccharini *vl.* e Silvestri *pf.* Significativo apprezzamento anche a favore dell'uditorio: meritevole «di quelle cure e di quella educazione cui noi, con la nostra attività e coi nostri scritti, cerchiamo di recare un umile contributo».

A 49 - Loyonnet alla Filarmonica. Al Collegio Romano, «Il Mondo» (Roma), I, 25, 23 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala della Filarmonica, 22 feb.: concerto di Paul Loyonnet *pf.*, con

programma «interessantissimo»: Byrd, Purcell, L. Couperin, F. Couperin, Haendel, Scarlatti, Bach. Alaleona plaude la particolare «parsimonia» nell'uso del pedale.

[Attribuzione]:

**A 50** - *Le pellicce ed i madrigali di Pierluigi da Palestrina*, «Il Mondo» (Roma), I, 27, 25 feb., 1922, p. 3; [FZc].

Attribuiamo ad Alaleona questa breve recensione, non firmata, circa lo studio di Alberto Cametti su Palestrina, apparso sulla «Rivista musicale italiana» e relativo al mestiere di pellicciaio esercitato dallo stesso Palestrina e recentemente venuto in luce.

**A 51** - *Livio Boni a S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), I, 28, 26 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, S. Cecilia, 25 feb.: in concerto Livio Boni *vcl.*, con Vivaldi (*Sonata*), Brahms (*Sonata*, Op. 38), Beethoven (*Variazioni* di Boelmann), inoltre Huré, Saint-Saëns, Popper.

**A 52** - *Musicisti italiani: Luigi Mancinelli*, «Il Mondo» (Roma), I, 28, 26 feb., 1922, p. 3; [FZc].

Ampio articolo rievocativo di Mancinelli (con ritratto fotografico), nel 1° anniversario della scomparsa: «Wagner lo chiamava il “Garibaldi dei direttori”»; ha sempre dedicato spazio ai giovani, compresi Puccini, Leoncavallo e Giordano, dei quali ha avviato la carriera. Particolare apprezzamento anche per il Mancinelli compositore: sono elencate le numerose opere teatrali e altro.

**A 53** - *Loyonnet alla Filarmonica: i 24 Preludi di Chopin*, «Il Mondo» (Roma), I, 30, 1 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala della Filarmonica, 28 feb.: concerto di Paul Loyonnet *pf.* con Beethoven (*Sonata*, Op. 111), Chopin (24 *Preludi*), Liszt (*Mazeppa*).

**A 54** - *Arnold Schönberg*, «Il Mondo» (Roma), I, 32, 3 mar., 1922, p. 3; [FZc].

Presentazione ampia e particolarmente partecipata, a proposito degli imminenti concerti, in Sale diverse, con due opere di Schönberg, in prima esecuzione a Roma [e in Italia]: Alaleona promette di parlarne all'occasione (cfr. ► *Il Quartetto* 1922, A 57; *Il primo concerto* 1922, A 58). All'Augusteo (5 mar., domenica) Bruno Walter dirigerà *Notte trasfigurata* di Schönberg, la *Sinfonia* n. 7 di Beethoven, *Il profumo delle oasi sahariane* di Francesco Santoliquido e l'ouverture da *Euryante* di Weber. Invece al S. Cecilia (4 mar., sabato) il Quartetto di Budapest (che si esibisce a Roma anch'esso per la prima volta) eseguirà il *Quartetto delle Allodole* di Haydn, il *Quartetto* n. 1 (Op. 7) di Schönberg e il *Quartetto* in *Reb+* di Sgambati. Alaleona ha riserve non tanto su Schönberg, ma piuttosto sul tipo di scelta che ha orientato gli interpreti a favore del suo Op. 7: un lavoro ormai troppo vecchio (1905) e, afferma, superato dall'autore stesso, essendo oggi orientato su ben altre posizioni, atonali e dodecafoniche (non serialmente, ben inteso). Cfr. ► *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Bruno Walter* 1922 (A 55); *Il Quartetto* 1922 (A 57); *Il primo concerto* 1922 (A 58); *Mostre* 1924 (A 117); *Il “Pierrot lunare”* 1924 (A 120); *Concerti di ieri* 1924 (A 121); *‘Lingua’ e ‘linguistica’* 1924 (A 125); *Concorsi* 1913 (B 20); *Arnold Schönberg* 1913 (B

30); MANZONI 1975 (B 142); DI BENEDETTO 1980 (B 149); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

[Attribuzione]

A 55 - *Bruno Walter all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 32, 3 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Testo non firmato, apparentemente redazionale, ma per mano assai certa di Alaleona, data la competenza musicale, il persistente stile sintattico personale (superlativi compresi) e, soprattutto, data la storica presenza schönberghiana. Programma all'Augusteo (di «interesse affatto insolito»), 5 mar.: Beethoven (*Sinfonia* n. 7), Schönberg (*Notte trasfigurata*), Francesco Santoliquido (*Il profumo delle oasi sahariane*, poema sinfonico), Weber (*Ouverture*, da *Euryante*). Il redattore Alaleona sottolinea che Schönberg fa «in questi giorni il suo primo ingresso a Roma [e in Italia], simultaneamente a S. Cecilia [4 mar., sabato] e all'Augusteo [5 mar., domenica]». Quanto invece al giovane romano Santoliquido: con detto poema sinfonico di recente egli «ha ottenuto [...] a Londra (dove è stato interpretato da sir Henry Wood) e a Madrid (diretto da Perez Casas) il più vivo successo». Dunque il concerto di Walter «presenta attrattive singolarissime, tali da interessare tanto i cultori di capolavori classici come gli amatori delle moderne novità». Infine Alaleona annuncia l'altrettanto importante programma alla Sala di S. Cecilia, 4 mar.: Haydn (*Quartetto delle Allodole*), Schönberg (*Quartetto* n. 1, Op. 7: «Prima apparizione a Roma di un lavoro di Schönberg»), Sgambati (*Quartetto in Reb+*). Cfr. ➔ *Claudio* 1914 (A 11); *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Arnold Schönberg* 1922 (A 54); *Il Quartetto* 1922 (A 57); *Il primo concerto* 1922 (A 58); *Mostre* 1924 (A 117); *Il "Pierrot lunare"* 1924 (A 120); *Concerti di ieri* 1924 (A 121); *'Lingua' e 'linguistica'* 1924 (A 125); *Concorsi* 1913 (B 20); *Arnold Schönberg* 1913 (B 30); MANZONI 1975 (B 142); DI BENEDETTO 1980 (B 149); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

[Attribuzione]

A 56 - *Il Quartetto di Budapest a S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), I, 32, 3 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Replica dell'annuncio per il concerto romano del 4 mar., all'Accademia di S. Cecilia. Scritto non firmato, impaginato di seguito all'articolo *Bruno Walter all'Augusteo* («Il Mondo», 3 mar. 1922), altrettanto redazionale. Cfr. ➔ *Il Quartetto* 1922 (A 57).

A 57 - *Il Quartetto di Budapest a S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), I, 34, 5 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala di S. Cecilia, 4 mar.: il Quartetto di Budapest (Emil Hauser *vl.*, Imbre Paganyi *vl.*, Istvan Ipolyi *vla.*, Harry Son *vcl.*) esegue Haydn, Schönberg e Sgambati. Tempestiva recensione di Alaleona, che tralascia il quartetto di Haydn (cfr. ➔ *Arnold* 1922, A 54), pur menzionandolo, sferrando immediatamente una dura requisitoria («una parola franca») contro la scelta, operata dal Quartetto di Budapest, di proporre a Roma il primo *Quartetto* schönberghiano. L'Opus 7, oltre all'indicazione formale "In un sol tempo" avrebbe dovuto preannunciare al pubblico anche la sua durata eccessiva («cinquantacinque minuti»). «Questo lavoro» non doveva essere proposto: ne occorreva invece uno «recente e breve», non un Quartetto «antiquato ed oggi per noi di nessun interesse». La composizione

risale «oltre quindici anni fa [1905]». La sola sua lunghezza è tale «da sfidare le pazienze più eroiche». Piuttosto, sarebbe stato interessante aver potuto conoscere l'Op. 7 «a suo tempo»; oggi invece Alaleona si trova a dover rovesciare il noto proverbio: «meglio mai che tardi», sarcasticamente. Né d'altra parte «lo Schönberg si sarebbe mai acquistato una fama con queste sue musiche della sua prima maniera». Alaleona orienta poi il discorso anche verso la dominante tendenza italiana nazionalistica e antitedesca: «Tutti i segni di debolezza, di falsità musicale, di decadenza contro i quali noi sogliamo appuntare i nostri strali vi si trovano ingranditi e quasi millantati con vanteria tedesca [...] 'tematismo' a sazietà specialmente nella prima parte; accenni, si direbbe, di costruzione 'ciclica'; e inoltre effetti e combinazioni di un vecchiume senza ritegno: canti in terza sesta, appoggiature scolastiche su accordi perfetti, tremoli, momenti carezzanti sulle corde acute tipo preludio della *Traviata*». Apprezza sì, Alaleona, l'«attacco» del Quartetto e la sua generale «bella vigoria ritmica», nonché «l'interesse e i pregi di molti episodi». Ma più conta che «il sistema, la tendenza è assolutamente superata, e tale da suscitare la nostra piena ripugnanza». E conclude: «Non è certo questo [...] lo Schönberg che noi avevamo desiderio di ascoltare, e la cui comparsa avrebbe suscitato qui a Roma un vivo interesse, almeno tecnico». Almeno... tecnico! Invece, Schönberg dimostra di possedere, qui, una «loquacità interminabile». La sua attività compositiva, «cerebralmente elaboratrice e ricercatrice», è condizionante e i «suoi lavori hanno significato come esponente di un dato momento e di una data 'moda'». D'altra parte, anche *Notte trasfigurata* (Op. 7), del 1899 [trascr. per orch. d'archi: 1917], che Bruno Walter presenterà all'Augusteo, l'imminente 5 marzo, appartiene a questa stessa fase e tendenza («tendenza recente nelle vicende dell'arte nostra [...] e che ormai si va rapidamente sorpassando»). Il pubblico di S. Cecilia è stato prossimo alla «disperazione». Tuttavia, «a differenza di altri pubblici che si son comportati ben diversamente, ha dato una nuova altissima prova della sua educazione e del suo rispetto ad ogni tendenza e manifestazione d'arte, ascoltando, non con calma, il che sarebbe stato impossibile, ma senza disturbare e interrompere e senza rifiutarsi di prenderne conoscenza, il lavoro di Schönberg; applaudendo anzi alla fine i valorosi quartettisti per la loro erculeo fatica». Fra il pubblico Alaleona ha notato «le persone più intelligenti e cospicue del mondo musicale romano». Infine il gruppo cameristico ungherese interpreta il *Quartetto* (Reb+ [1882?]) di Sgambati: risente anch'esso di «molte stimmate del suo tempo», possiede però «limpидità, sincerità, melodiosità italiana». Fu ascoltato, in chiusura di concerto, «come un balsamo». Quanto agli esecutori: sicuramente «bravi», con «pregi indiscutibili di fusione, di bel suono». I quartettisti hanno conquistato, in tutto il «lungo vario e rischioso» programma, l'«unanime applauso» degli ascoltatori. Cfr. ➔ *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Arnold Schönberg* 1922 (A 54); *Bruno Walter* 1922 (A 55); *Il primo concerto* 1922 (A 58); *Mostre* (A 117); *Il "Pierrot lunare"* 1924 (A 120); *Concerti di ieri* 1924 (A 121); *'Lingua' e 'linguistica'* 1924 (A 125); *Concorsi* 1913 (B 20); *Arnold Schönberg* 1913 (B 30); MANZONI 1975 (B 142); DI BENEDETTO 1980 (B 149); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

A 58 - *Il primo Concerto Walter all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 35, 7 mar., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Augusteo, [5 mar., domenica], concerto sinfonico con B. Walter dir. Programma: *Sinfonia* n. 7 di Beethoven, *Notte trasfigurata* (Op. 4) di Schönberg, *Il profumo delle oasi sahariane* di Francesco Santoliquido e *l'Euryante* (ouverture)

di Weber. Alaleona, commentando l'avvenimento su due lunghe colonne del quotidiano e dopo aver rivolto alcune riserve sull'interpretazione della Settima *Sinfonia*, da parte di Walter (in particolare circa l'agogica dei tempi), si intrattiene diffusamente sul poema schönberghiano e sul comportamento biasimevole del pubblico romano. *Notte trasfigurata* dura quaranta minuti, «durata non eccessiva di fronte a tanti altri lavori, di fronte per esempio a certi poemi sinfonici di Strauss, come il *Don Chisciotte*. Il pubblico ha ascoltato la prima metà attento, silenzioso e rispettoso: alla metà circa è cominciato per la sala un chiarivari che è stato impossibile vincere e che ha accompagnato l'esecuzione di tutta la parte rimanente del pezzo, impedendo completamente di ascoltarla. Con tuttociò il Walter, senza perdere affatto la calma, è arrivato scrupolosamente fino all'ultimo suono. Innegabilmente il nostro pubblico [...] ha avuto ieri un gran torto, venendo meno a quello spirito di disciplina e di dominio di sé che distingue i pubblici intellettuali dalle folle selvagge. [...] Le opere musicali *debbono* essere integralmente ascoltate per poi essere giudicate [:] è un principio di cui un popolo musicalmente civile deve imporsi tassativamente l'osservanza. Premesso questo, due parole di diagnosi del fatto accaduto ieri. Fatto novissimo, poiché il pubblico si è indignato ed ha protestato non di fronte a stravaganze, ad arditezze, alle cosiddette dissonanze eccessivamente aspre contro cui negli ultimi tempi si sono appuntate per solito le sue ribellioni; ma per la vecchiezza intollerabile di certi atteggiamenti melodici dello Schönberg, e soprattutto per il modo con cui egli ne faceva... pompa. Mi viene in mente, non so perché, l'ira dantesca contro le donne fiorentine che andavano "mostrando con le poppe il petto": figuriamoci poi se si tratti di poppe avvizzite! Non avevo torto l'altro ieri [cfr. → *Il Quartetto* 1922 (A 57)] quando – a proposito della esecuzione del primo quartetto schönberghiano [*Op.* 7, 1905] a Santa Cecilia – io dissi che era grave errore presentare lo Schönberg al nostro pubblico cominciando da questi lavori della sua prima maniera, i quali, sostanzialmente, ci presentano un autore che conosciamo già, poiché conosciamo benissimo Wagner e Strauss, e conosciamo benissimo le fonti melodiche italiane di Wagner e di Strauss: fonti melodiche i cui getti Wagner e Strauss trasfigurano e ci ritornano accettabili e attraenti per la personalità del loro genio, mentre il vederseli insinuare nuovamente da altre bocche – oggi nel 1922, e dopo che tant'acqua è passata sotto i ponti – fa l'impressione di impudenza ed irrita. Questa è la verità. E si badi bene che questo io dico in quanto alla posizione che questi lavori di Schönberg occupano in rapporto al momento attuale e a quello che oggi io credo sia la tendenza di oggi nell'arte musicale italiana. Le mie parole non infirmano affatto la mia stima e la mia ammirazione per Schönberg: il quale già all'età di vent'anni circa, quando scrisse questi primi suoi lavori, era un musicista di primissima forza. E tanto nel quartetto [*Op.* 7] come nel poema [*Op.* 4, 1899] per strumenti ad arco [trascr. per orch., 1917] eseguito ieri c'è tale una ricchezza dinamica, tale una mobilità incandescente di trama orchestrale, tale una bellezza e rarità (talvolta) di colori, tale un vigore di alcuni episodi da suscitare l'interesse più vivo. Il pubblico bisogna si persuada [*sic*] che non è sempre e soltanto per lasciarsi incatenare continuamente dal fascino avvincente dell'oratore-musicista che egli deve recarsi ai concerti, ma anche, talvolta, per osservare, analizzare, interessarsi agli aspetti esteriori e ai dettagli. Non tutto nell'arte è capolavoro, ed opera definitiva. Schönberg è un compositore ormai notissimo in tutti i centri musicali: non c'è ragione che non lo diventi a Roma. Non è vero che in artisti come Schönberg non sussista una intensa vita spirituale, una tempesta di sofferenze e di lotte per trovare la loro parola... Nei due lavori [*Quartetto* n. 1, *Op.* 7, 1905; *Notte trasfigurata*, *Op.* 4, 1899, 1917] eseguiti in questi giorni [rispettivamente 4 e 5 mar.] a me è parso anzi aver trova-

to riflessa con evidenza terribile una tragedia spirituale: quella tragedia per cui l'autore, constatato che *non gli riusciva* [corsivo autentico] di dire più niente di sostanzialmente nuovo e personale con la stessa lingua armonica di Wagner, ha avuto *orrore di sé stesso*, e ha cambiato radicalmente strada, imponendosi una tecnica armonica di eccezione e di rinuncia... Sfiore qui appena il fenomeno, che [considerando l'*orrore di sé*] non è limitato solo a Schönberg. Il poema *Il profumo delle oasi sahariane* di Francesco Santoloquido, che seguì al poema di Schönberg, ebbe ieri favorevoli accoglienze e procurò al valoroso musicista nostro un simpatico successo. Senza eccessiva novità, il lavoro ha chiarezza e sobrietà di linee, sonorità equilibrata se pur con fondi troppo immobili e *plaqués*, episodi melodici e ritmici di bel carattere. L'autore, presente, fu cordialmente applaudito e dovette presentarsi a ringraziare». Lo scritto di Alaleona – ampio, lucido e contenente anche passi di poetica personale – chiude rapidamente elogiando la «bella padronanza» del direttore Walter, posseduta durante l'intero concerto. Il secondo concerto di Walter [8 mar., mercoledì] propone la replica della *Settima* di Beethoven e il *Don Chisciotte* di Strauss. Cfr. ➔ *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Arnold Schönberg* 1922 (A 54); *Bruno Walter* 1922 (A 55); *Il Quartetto* 1922 (A 57); *Mostre* 1924 (A 117); '*Lingua*' e '*linguistica*' 1924 (A 125); *Concorsi* 1913 (B 20); *Arnold Schönberg* 1913 (B 30); MANZONI 1975 (B 142); DI BENEDETTO 1980 (B 149); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

A 59 - *Il "Don Chisciotte" di Strauss all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 38, 10 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Panorama sulla produzione poetica di R. Strauss: *Till, Don Giovanni, Vita d'Eroe, Morte e Trasfigurazione*, nonché *Don Chichiotte* («dura quaranta minuti come *Notte trasfigurata* di Schönberg»: allusione alla recensione (cfr. ➔ *Il Quartetto* 1922, A 57). Ne sono sottolineati gli aspetti positivi (proporzioni formali, strutture armoniche, sapiente strumentazione) e gli aspetti negativi (il 'variazionismo' e il 'descrittivismo', quantunque praticati con arte insuperabile). Altre opere eseguite: la *VII Sinfonia* di Beethoven e l'ouverture dall'*Euryante* di Weber.

[\*] Lessico alaleoniano: *variazionismo, descrittivismo*.

A 60 - *Terzo Concerto Walter all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 41, 14 mar., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Augusteo: concerto sinfonico con B. Walter *dir.* Programma: ouverture da *Sogno di una notte d'estate* di Mendelsshon-Bartholdy, *Sinfonia Jupiter* di Mozart, *Don Chisciotte* di Strauss, *Romeo e Giulietta* di Čajkovskij. Alaleona elogia la riduzione a 10 primi violini per la *Jupiter*.

A 61 - *Albert Spalding all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 44, 17 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Augusteo, 16 mar.: Bernardino Molinari *dir.* esegue Brahms (*Concerto*, per vl. e orch.) con Albert Spalding *vl.*, Bruch (*Fantasia scozzese*), Rossini (da *Cenerentola*), Musorgskij (da *Kovàncina*), Čajkovskij (*Pizzicato ostinato*).

A 62 - *I canti sardi di Gavino Gabriel*, «Il Mondo» (Roma), I, 44, 17 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sale del Donna [club?], 16 mar.: conferenza ed esecuzioni musicali di Gavino Gabriel.

A **63** - *Concerto Montjovet-Mainardi a S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), I, 46, 19 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala di S. Cecilia, 18 mar.: concerto di Jeanne Montjovet *cantatrice* (possiede «chiarezza e naturalezza somma nel 'recitar cantando'»), che esegue Lieder di Schuman, Schubert e pagine di Marcello, Legrenzi e Pasquini; e concerto di Enrico Mainardi *vl.* e Antonio Travesi *pf.* con opere di Bach, Locatelli (cadenze virtuosistiche di Piatti: «veramente assai discordanti con lo stile e l'ambito tecnico dell'autore»), Schubert, Glazunov e Davidof.

A **64** - *Nel mondo della musica: Boito e Beethoven*, «Il Mondo» (Roma), I, 46, 19 mar., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Sala della Filarmonica: concerto di Mario Corti *vl.* e Alessandro Bustini *pf.* Programma (parziale): Beethoven, *Sonata a Kreutzer*, che ripropone la questione «delicatissima» del plagio; Boito ha usato melodie beethoveniane nel *Mefistofele*. Definizione di plagio musicale (secondo Alaleona).

A **65** - *Scoperte su Frescobaldi e Palestrina*, «Il Mondo» (Roma), I, 46, 19 mar., 1922, p. 3; [FZc].

Carlo Giorgio Garofalo ha scoperto (cfr. «Rivista nazionale di musica», dir. V. Raeli) un manoscritto con 27 Fughe, 19 Canzoni, 1 Sonata e 1 Elevazione di G. Frescobaldi. Alaleona sottolinea la «deplorable mancanza in cui ci troviamo di una edizione completa delle opere di Frescobaldi, mentre i tedeschi hanno non da oggi magnifiche edizioni complete di Bach e di Haendel. Si pensi anche che i programmi delle nostre Scuole, pieni di nomi tedeschi, non contengono affatto il nome di Frescobaldi!». Inoltre A. Cametti ha accertato l'identità di un maestro di Palestrina: il fiammingo Stefano Mallapert.

A **66** - *Concerti all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 47, 21 mar., 1922, p. 3; [FZc].

Recensione del passato concerto con la Jeanne Montjovet, Enrico Mainardi *vl.* e B. Molinari *dir.* In programma Bach, Gluck, Mozart, Popper, Dvořák, Berlioz, Chausson, Duparc.

A **67** - *Al Lyceum*, «Il Mondo» (Roma), I, 48, 22 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Breve sintesi sulla recente attività del Lyceum di Roma, con concerti esclusivamente monografici: l'uno dedicato a Mozart e l'altro a Bach.

A **68** - *Bustini-Corti alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 48, 22 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala della Filarmonica, 21 mar.: secondo concerto di M. Corti *vl.* e A. Bustini *pf.* (Schumann, Brahms, Grieg).

A **69** - *Casella alla Sala Sgambati*, «Il Mondo» (Roma), I, 48, 22 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala Sgambati: concerto di A. Casella *pf.* Programma: Beethoven (*Sonata*, Op. 31), cui seguono autori contemporanei (non specificati) e C. Franck. Il concerto è «da prendersi ad esempio [...] per la formazione del programma». Alaleona conclude poi in modo pungente: «Gli infiniti guastamestieri che non sanno nulla, non han capito nulla, neppure il funzionamento meccanico del loro

strumento [...] dovrebbero recarsi a questi concerti, ascoltare attentamente (se ne fossero capaci) e meditare». Replica all'Università alla Sapienza (Aula XXI), il 24 mar.

**A 70** - *Il successo di Mario Vitetta al Costanzi*, «Il Mondo» (Roma), I, 49, 23 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Teatro Costanzi: concerto di M. Vitetta *vl.*, con musiche di Bach, Beethoven, Tartini, Bruch, Couperin-Kreisler, Schumann, Paganini. Un confronto con i violinisti «stranieri» messi in calendario (Flesch, Kocián, Szigeti, Spalding): l'italiano Vitetta «è uscito con onore dall'ardua prova [...]. È veramente un violinista eccellente». Ritratto fotografico di Vitetta.

**A 71** - *La commemorazione di Saint-Saëns*, «Il Mondo» (Roma), I, 50, 24 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Augusteo: concerto monografico e commemorativo di Saint-Saëns, con Tina Filippini Siniscalchi *pf.* e B. Molinari *dir.* Ampio scritto favorevole all'opera di Saint-Saëns, il quale «ebbe una parte non trascurabile nel rinnovamento della musica francese». Ha il merito di essersi dedicato ai generi sinfonici e di aver posto le basi della musica nazionale francese. Tuttavia «non ebbe una spiccata personalità. Egli è stato un 'riassuntore'». Il concerto è stato un «degnissimo e opportuno omaggio italiano».

**A 72** - *Ghita Lénart [e A. Casella] alla Sala Sgambati*, «Il Mondo» (Roma), I, 55, 30 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala Sgambati, 29 mar.: concerto di Ghita Lénart *soprano* e Alfredo Casella *pf.* Programma: Liriche di Santoliquido, Castelnuovo-Tedesco, Angeletti, Casella, Debussy, Wagner, Wolf («i bellissimi Lieder»). Il concerto «era del più alto interesse», con opere che capita «rarissimamente di ascoltare» e con un Casella «delicatissimo e sapiente pittore di sfondi, di lineamenti e di atmosfere sonore». Sala non abbastanza affollata, purtroppo.

**A 73** - *Rosenthal all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 56, 31 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Augusteo, 26 e 30 mar.: concerto di Moriz Rosenthal *pf.* e B. Molinari *dir.* Alaleona dissente dall'interpretazione di Rosenthal in alcune opere, causa un «virtuosismo straricco, [...] alquanto vuoto», pur riconoscendo al pianista un grande valore di esecutore. Il pianista ha compiuto, per altro, una «perfetta rievocazione di un dato mondo e di un dato ciclo: non solo nelle musiche [...], ma anche nell'interprete [di tipo antico], cosa assai rara ad incontrarsi». Ma «l'anima musicale di oggi, ipersensibile, tormentata, anelante a profondità e delicatezze nuove, va gravitando verso altri orizzonti».

**A 74** - *Rosenthal a S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), I, 58, 2 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala di S. Cecilia: concerto di Moriz Rosenthal. Programma: Chopin, Liszt, oltre a Couperin, Martini, Scarlatti, Beethoven. Sono sottolineate le «mirabili qualità meccaniche» del concertista, che perfino «prende a pugni il pianoforte, non bada più ad accordi: è uno squassamento [...]»; e Alaleona si dichiara perplesso: «Non credo che Liszt facesse così quando rompeva martelli e corde dei pianoforti del suo tempo».



A 75 - *Albert Coats all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 59, 4 apr., 1922, p. 6; [FZc].

Roma, Augusteo, 3 apr.: concerto diretto da Coats, con musiche di Holst (*I pianeti*: purtroppo «l'elemento costruttivo predomina sull'elemento creativo ed espressivo»), Rimskij-Korsakov (da *Il Gallo d'oro*), Ravel (*Ma mère l'Oye*), Strauss (*Morte e trasfigurazione*: «L'idea ispiratrice è diventata musica, tutta musica, vera musica [...]. L'occasione ispiratrice, il programma non c'entra più: scompaiono come scomparire il seme di fronte alla pianta»). Altri concerti il 5 e il 9 apr.

A 76 - *Secondo concerto Coats*, «Il Mondo» (Roma), I, 62, 7 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Augusteo, 5 apr.: Albert Coats dirige musiche di Respighi (*Fontane di Roma*), Rimskij-Korsakov (*Shéhérazade*), Wagner (Cavalcata delle Walchirie), Čajkovskij (*Sinfonia* n. 5).

A 77 - *Alfred Cortot a S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), I, 64, 9 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala di S. Cecilia, 8 apr.: concerto di Alfred Cortot *pf.* Programma: Chopin (*Sonata* in Sib-), Debussy (*Preludi*, Libro I), Schumann e Vivaldi. Cortot è definito pianista «sommò». Oltretutto, in Francia, tecnica e progresso compositivo si sono realizzati in collaborazione tra compositori e interpreti: «ma qualcosa di simile si sta ora compiendo in Italia» (un'allusione non meglio spiegata).

A 78 - *Ultimo concerto Coats*, «Il Mondo» (Roma), I, 65, 11 apr., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Augusteo, 9 apr.: Albert Coats dirige Brahms (*Sinfonia* n. 4), Ljadov (*8 Canti russi*), Tommasini (*Il Beato regno*: l'opera utilizza temi del repertorio gregoriano, un'operazione che ora Alaleona apprezza, ma per la quale, in altri casi precedenti, aveva mosso riserve), infine Elgar (*Variazioni*).

A 79 - *La "Passione [di Cristo]" di Perosi alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 66, 12 apr., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Sala della Filarmonica: A. Bustini dirige l'opera di Perosi, per la quale va un elogio incondizionato. Cantanti: Marino Emiliani *br.*, Fabio Ronchi, Pastonchi, Silvio Valentini *t.*

A 80 - *"La Bella dormente nel bosco" di Gian Bistolfi [sic] e Ottorino Respighi*, «Il Mondo» (Roma), I, 68, 14 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Teatro dei Piccoli: Zuccoli dirige l'esecuzione de *La Bella dormente nel Bosco*, libretto di G. Bistolfi, musica di O. Respighi, cantanti: Zoppi Zacchia Sernicoli Boschi, marionettisti: Gorno Dell'Acqua, scene: Bruno Angoletta, curatori: Fidora e Guido Podrecca. Alaleona muove un entusiastico apprezzamento per l'alto livello del Teatro dei Piccoli (per volontà, coscienza, musica, scene, luci, gesta, sguardo, mimica, fusione, integrazione), un livello del tutto assente negli spettacoli di Teatro lirico. Davvero «il Teatro di marionette è invincibile».

A 81 - *Lo "Stabat" rossiniano alla Chiesa Nuova*, «Il Mondo» (Roma), I, 70, 16 apr., 1922, p. 5; [FZc].

Roma, Chiesa Nuova: *Stabat mater* di Rossini. Esecutori: Laura Pasini *s.*,

Contis, Cirino, Botti *dir.* Ampio scritto sulle vicissitudini dell'opera e sulla sua fortuna storica.

A 82 - *Dal Costanzi all'Augusteo: "Sansone e Dalila", "Quinta Sinfonia"*, «Il Mondo» (Roma), I, 71, 18 apr., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Teatro Costanzi: Bellezza (Francesco o Vincenzo?) dirige *Sansone e Dalila* di C. Saint-Saëns; interpreti: Gabriella Besanzoni, Catullo Maestri *t.*, Rossi-Morelli; Istruttore del coro: Consoli. All'Augusteo: 1° concerto di Furtwaengler; programma: Beethoven (*Sinfonia* n. 5: apprezzamenti e riserve di Alaleona sull'interpretazione), Malipiero (*Pause del silenzio: «Applausi da una parte del pubblico e violente disapprovazioni dall'altra»*); inoltre Alaleona non giustifica gli applausi che hanno disturbato tra un tempo e un altro, cosa che non usa «in altri Paesi»), Wagner (da *Tannhäuser*).

A 83 - *Corti agli Amici della Musica*, «Il Mondo» (Roma), I, 72, 19 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Roma: Concerto di Mario Corti *vl.* e Sig.ra Corti *pf.* Programma: 2 Sonate di O. Respighi e V. Tommasini, inoltre brani di Frescobaldi, Campagnoli, Tartini.

A 84 - *De Rubertis alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 72, 19 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala della Filarmonica, 18 apr.: concerto di Oreste De Rubertis *pf.* Programma: Bach (*Variazioni*), Beethoven (*Sonata*, Op. 110), Chopin, Schumann (*Studi sinfonici*).

A 85 - *Il concerto Furtwaengler all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 74, 21 apr., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Augusteo: Furtwaengler dirige Beethoven, *Sinfonia Eroica*. Il concertatore «cade» quando deve organizzare ed equilibrare i molti dettagli in un «intero quadro» unitario, ma «il lettore sa ormai quale sia la mia spregiudicatezza e anticostolasticità di vedute». Seguono Strauss (*Don Giovanni*) e Weber (ouverture dal *Freischütz*). Ottima comunque la direzione e ottima la prestazione dell'orchestra sinfonica dell'Augusteo («organizzata e condotta a un tal grado di prontezza e pieghevolezza» da parte di B. Molinari).

A 86 - *Ultimo concerto Furtwaengler all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 77, 25 apr., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Augusteo: Wilhelm Furtwaengler dirige Brahms (*Sinfonia* n. 1: alla quale «tiepidi applausi»), Beethoven (*Leonora* n. 3), Von Reznicek (*Tema e variazioni*), Elgar (*Variazioni sinfoniche*), Strauss (*Don Chisciotte*), Wagner (ouverture dal *Vascello fantasma*). «Attraverso i suoi concerti ci è sembrato di intravedere in alcuni scorcì una strana situazione spirituale della Germania musicale contemporanea».

A 87 - *Primo concerto Vecsey all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 80, 28 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Augusteo, 27 apr.: concerto di Ferenc Vecsey *vl.* e Walter Meyer *dir.* Programma: opere di Bruch, Paganini e Sibelius. (Cfr. Remo BONDI, *Ferenc Vecsey e l'Italia*, «Nuova rivista musicale italiana», Roma, XIX, 4, ott.-dic., 1985, pp. 765-767).

**A 88** - *La prima dell'“Andrea Chénier” al Costanzi*, «Il Mondo» (Roma), I, 81, 29 apr., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Teatro Costanzi: Giulio Falconi dirige *Andrea Chénier* di Giordano. Interpreti: Emma Carelli, Gavira t., Hina Spani s. Con l'*Andrea Chénier* incomincia ad apparire «l'azione di certi tarli che poi hanno distrutto il melodramma italiano [...]. Accennerò poi ad una sola scena: quella dell'ascensione dei fanali al secondo Atto; scena semplicissima, ma che io amo come un esempio di quella perfetta fusione estetica di tutti gli elementi (poetico, musicale, scenico, coloristico, spirituale) cui mira il melodramma e in particolare il melodramma d'oggi». Si noti la dimestichezza di Alaleona – no certo propenso alle strategie e al vocabolario del Movimento Futurista – con il vocabolario a connotazione futurista, d'avanguardia italiana: se *spirituale* sta per nuovo ideale etico, immateriale, astratto, astrattista, immanente, antimaterialistico, antiaccademico (dunque secondo un'accezione abituale alla poetica futurista), anche *coloristico* (che i Futuristi designerebbero piuttosto con l'aggettivo *colorico*, di loro stretto conio) rinvia al colore come nuova teoria spirituale e immanente, nella sinergia fra le differenti arti; infine la *luce*: anch'essa è altra componente essenziale al linguaggio dell'avanguardia protonovecentesca italiana (e non solo italiana).

[\*] Lessico alaleoniano: *coloristico*.

**A 89** - *La crisi spirituale di D. Lorenzo Perosi*, «Il Mondo» (Roma), I, 82, 30 apr., 1922, p. 5; [FZc].

Da vari anni Perosi è divenuto compositivamente «muto», preso da una crisi spirituale «vasta e profonda». È a contatto continuo con degenti al Policlinico di Roma. Sennonché, ha conosciuto un personaggio di spicco della Chiesa Valdese, ivi ricoverato. Col tempo Perosi era giunto a fissare gli esami di teologia valdese e la cerimonia di «abiura» del cattolicesimo romano. Alaleona, che gli era divenuto particolarmente amico in questi ultimi anni, dichiara di non proferire alcun giudizio su questa «crisi», preferendo farsi solo «osservatore di manifestazioni umane» e sentendo anche «tutto l'amaro e il grottesco [...] del momento che traversiamo [noi, non Perosi]». Perosi, soggetto «delicatissimo e ipersensibile», è giunto persino a sentire «l'odio e il disprezzo» per le proprie opere, in modo irreversibile. Ha chiesto a Ricordi di distruggere il proprio *Padre nostro*: Perosi davvero «è rimasto vittima (come del resto tanti altri artisti: Schumann, Mozart, Donizetti, Chopin) dell'attività creatrice» e della sua intensità. Da parte nostra facciamo osservare quanto Alaleona sia anch'egli fortemente sensibile a questi casi della quotidiana umana esistenza, quasi proto-ecumenica, ma in un clima romano altamente anti-ecumenico, specialmente allora. Cfr. ➔ *La crisi* (A 90).

**A 90** - *La crisi spirituale di Perosi. Un nostro colloquio col Maestro*, «Il Mondo» (Roma), I, 83, 3 mag., 1922, p. 5; [FZc].

Alaleona ha incontrato Perosi, che si era presentato alla redazione del «Mondo» per un caso umanitario (taciuto). Ne nasce una sorta di intervista con tentativo di portare Perosi alla ripresa del comporre. Motivo del suo avvicinamento alla Chiesa Valdese? Superare qualsiasi barriera fra le chiese cristiane, in nome di una «fratellanza cristiana universale». E come mai quasi dieci anni di arresto assoluto nel comporre? Perché è capitato anche a Rossini. No, lo riprende Alaleona, Rossini chiuse solo col teatro, non in tutti i settori. E subito Perosi evade, passando all'auspicio di un concilio universale di tutte le chiese cristiane, proprio a Roma. Solo in questo caso si sentirebbe di riprendere a comporre: una «Cantata celebrativa», naturalmente. Cfr. ➔ *La crisi* (A 89).

A 91 - *Ultimo concerto Vecsey all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 85, 5 mag., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Augusteo: concerto di Ferenc Vecsey *vl.* e Walter Meyer Radon *pf.* Programma: L. van Beethoven, Henryk Wieniawski, Antonio Bazzini, N. Paganini.

A 92 - *La Filarmonica Ceca all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 90, 11 mag., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Augusteo: Václav Talich dirige Dvořák, Novák, Suk. Auspici per Roma, a favore di esecuzioni di musiche italiane

A 93 - *L'orchestra di Praga all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), I, 93, 14 mag., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Augusteo, 13 mag.: concerto della Filarmonica Ceca, Václav Talich *dir.* Repertorio: Fibich (*Sinfonia*), Smetana (*Ultava*), Dvořák (*Valse, Scherzo*), Wagner (da *Tristano e Isotta* e da *Tannhäuser*). La Boemia vanta già «ventidue Sinfonie» di autori locali contemporanei, che la stessa Filarmonica, lo scorso 1921, ha eseguite integralmente. L'editore A. Urbanek di Praga le pubblica abitualmente. Alaleona poi insiste, per contrasto, sull'avvilente condizione musicale italiana: a Praga esiste «una organizzazione fervente, dunque, cui contribuiscono, con un'anima e un ideale solo, artisti che creano e vengono posti in condizione materiale e morale di lavorare, pubblico che ascolta e incoraggia [il repertorio sinfonico], Governo che appoggia e spende, editori che pubblicano e diffondono, orchestra, cori, direttori, solisti, che eseguiscono. Enuncio, non commento». Inoltre, Alaleona sottolinea l'uso di melodie etniche.

A 94 - *Musica di autori pugliesi*, «Il Mondo» (Roma), I, 94, 16 mag., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Collegio Romano, 13 mag.: concerto organizzato da Vito Raeli *pf.*, assieme a Elena D'Ambrosio *s.*, Vincenzo Catani *vl.* (?) e Sergio Viterbini *pf.* Repertorio: Traetta, Duni [Egidio?], L. Leo, Piccinni, Paisiello e dei moderni Niccolò Van Westerhout, Tarantini, Spezzaferri, Mario Costa. Alaleona sottolinea l'importanza dell'iniziativa (anziché «erigere monumenti» agli sconosciuti), per la quale occorre «una larga collaborazione individuale, locale e regionale. È un grandissimo errore aspettarsi tutto dal Governo». Oggi, «alla trascuratezza, alla cecità e alla leggerezza cui il nostro Paese si è a lungo abbandonato» succede una «più chiara coscienza» storica e musicale.

A 95 - *Concerto italiano alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 95, 17 mag., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Accademia Filarmonica: concerto di varie formazioni da camera (quartetto vocale, complesso strumentale cameristico e *pf.*), con repertorio scelto secondo concorso indetto. Repertorio: G. Sgambati, Veracini, Bonporti, e i moderni Alberto Cametti, V. Tommasini, Attilio Poggi.

A 96 - *Un Dizionario dei musicisti italiani contemporaneo*, «Il Mondo» (Roma), I, 100, 23 mag., 1922, p. 3; [FZc].

Presentazione della 2a edizione di Alberto DE ANGELIS, *Dizionario dei Musicisti. L'Italia musicale d'oggi* (Roma, Casa Editrice Ausonia, 1922, pp. 557-XXXI). In un'opera tanto impegnativa non possono mancare «le sperequa-

zioni, le incompiutezze ed omissioni», d'altra parte l'«obiettività» è impossibile. Lavoro «utilissimo» per gli operatori musicali.

A 97 - *Una nuova rivista*, «Il Mondo» (Roma), I, 100, 23 mag., 1922, p. 3; [FZc].

È uscito il n. 1 del nuovo periodico annuale di Bologna «La Cultura musicale», diretto e fondato dal pesarese Francesco Vatielli (Editrice Casa Pizzi), biblioteca al Liceo Musicale. Finalità: studi, memorie e attualità musicali.

A 98 - *Voci del movimento musicale. Gli Atti del Congresso di Torino*, «Il Mondo» (Roma), I, 100, 23 mag., 1922, p. 3; [FZc].

Breve presentazione degli Atti del I Congresso italiano di musica (Torino, ottobre 1921): *La vita musicale dell'Italia d'oggi* (Torino, F.lli Bocca, 1921, pp. 239). Questo tipo di Congressi serve per abbattere la «tendenza ad un chiuso provincialismo», tipicamente italiano. Cfr ➔ *Educazione* 1921 (A 27).

A 99 - *Il "Barbiere" al Teatro Adriano*, «Il Mondo» (Roma), I, 103, 28 mag., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Teatro Adriano: *Il Barbiere di Siviglia*, di G. Rossini. Interpreti: Lea Tamburello Mulè, Izal br., Giuseppe Barsotti-Cramp t., Oloizola bs. e Lucia Torelli, con Teofilo De Angelis dir.

A 100 - *Secondo Saggio finale a S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), I, 107, 2 giu., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Liceo Musicale S. Cecilia, 1 giu.: è la prima volta «che il Liceo dedica un intero Saggio ad esecuzioni orchestrali dirette da alunni [corsivo autentico]», il che «presuppone» un'importante classe di direzione orchestrale (M° A. Bustini). Grande il valore «educativo e formativo» che un musicista trae da questi studi. Hanno diretto: Corrado Tramonti (IV Sinfonia di Beethoven), Antonio Pedrotti (con Jarnefelt), Artalo Satta (con Glinka), Adolfo Berutti (con Grieg) e Roberto Giovannini (con Cowen e Cimarosa). NB: in questo periodo estivo si osserva un drastico calo numerico degli articoli di Alaleona per il quotidiano «Il Mondo», mentre perdura alto il numero di rubriche teatrali e concertistiche (questione di vacanze, di diradati eventi importanti o di salute del musicista?).

A 101 - *Saggio orchestrale alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 113, 9 giu., 1922, p. 5; [FZc].

Roma, Accademia Filarmonica, 8 giu.: Saggio degli allievi del corso di Esercitazioni orchestrali, fondato da Vincenzo Di Donato (docente). Repertorio: Sammartini, Boccherini, Schumann, Grieg, Sgambati, Caldara, Mozart. L'iniziativa «esce dal carattere dei consueti Saggi».

A 102 - *Paisiello e il Settecento musicale italiano*, «Il Mondo» (Roma), I, 123, 21 giu., 1922, p. 3; [FZc].

Ampia recensione elogiativa di Andrea DELLA CORTE, *Settecento italiano*, Torino, F.lli Bocca, 1922. Fra altro, alludendo probabilmente ai ritardi storici italiani della musica sinfonica e da camera, Alaleona ribadisce come «molte debolezze e molti malanni dell'ambiente musicale attuale non sono [...] che sopravvivenze di mentalità che nei secoli scorsi ebbero il loro maximum di invadenza, di virulenza, di fortuna». Appreziate le biografie ricche di dati documentali importan-

ti, sottolinea infatti che, fino al recente passato, in Italia, si scriveva di Rossini, o della musica, prevalentemente in termini «di maccheroni e [...] zamponi di Modena», mentre di Paisiello in termini di «una pelliccia di ermellino, una tabacchiera coperta di brillanti, i doni dell'imperatrice Caterina», ecc.

**A 103** - *Musicisti italiani fuori d'Italia*, «Il Mondo» (Roma), I, 139, 9 lug., 1922, p. 3; [FZc].

Intervista al direttore d'orchestra Gaetano Bavagnoli, sulla sua attività in Messico. Alluso ironicamente che la nostra fortuna all'estero è dovuta in prevalenza a «Sua Maestà il Tenore», è sottolineato con compiacimento che è stata costituita la nuova Società Orchestrale Messicana, di cui Bavagnoli è direttore. Ha 104 elementi e un repertorio «sinfonico classico moderno». Resta in servizio, soprattutto, anche per le Stagioni liriche. Già è affiancata, addirittura, da un coro a voci miste.

**A 104** - *Saggio di orchestrazione a S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), I, 141, 12 lug., 1922, p. 3; [FZc].

Roma, Accademia di S. Cecilia: Saggio del «Corso libero» di Strumentazione e orchestrazione, ivi tenuto da Giacomo Setaccioli. I seguenti allievi hanno strumentato i brani in esecuzione: Ruggero De Angelis (Mozart-Grieg, *Fantasia*, Do -), Carlo Piccinato (Bach, *Capriccio sopra la lontananza del fratello*), Virgilio Brancali (Wagner, *Träume*), Filippo Mercolini (Setaccioli, *Berceuse* e *La Trotto-la*), Edoardo Micucci (Mac Dowell, *Sonata Eroica*). Il Corso è importante per i compositori, i quali invece si dedicano troppo spesso a «rincorrer farfalle sotto l'Arco di Tito».

[Attribuzione]

**A 105** - *Musica nazionale argentina*, «Il Mondo» (Roma), I, 146, 18 lug., 1922, p. 4; [FZc].

Roma, Teatro Argentina: concerto con musiche di compositori argentini, in occasione della visita del presidente dell'Argentina De Alvear. Essi attingono a due fonti: «la musica popolare indigena e la creola». La prima utilizza «scale pentafoniche maggiori e minori» e la «scala per toni». Elenco degli sconosciuti compositori argentini, ma che meriterebbero esecuzioni anche in Italia. Articolo non firmato.

[Attribuzione]

**A 106** - *Il nuovo Prix de Rome*, «Il Mondo» (Roma), I, 146, 18 lug., 1922, p. 4; [FZc].

Riferisce quanto scrive il periodico «Le Ménestrel» (Parigi), in merito ai premiati a Parigi: è stato assegnato solo il 2° Premio a Francis Bousquet e a Aimé Steck. Articolo non firmato.

**A 107** - *La morte del violinista Spada*, «Il Mondo» (Roma), I, 152, 25 lug., 1922, p. 3; [FZc].

S. Benedetto del Tronto: decesso del 25enne Giacinto Spada, concertista nelle passate Stagioni romane, allievo del Liceo di S. Cecilia, fondatore del Quartetto Stabile Romano e amico di Alaleona. NB: Per lo spoglio sistematico del quotidiano romano «il Mondo» ci siamo limitati, per ora, ai primi 7 mesi dell'anno I (1922), cui facciamo seguire pochi altri sondaggi saltuari, d'occasione (cfr. 1924).

**A 108** - *Fra suoni e colori nella magia del Rinascimento. Una questione di iconografia musicale*, «Il Mondo» (Roma), I, 169, 17 ago., 1922, p. 3; [FZc].

Alaleona presenta i risultati critici di due pubblicazioni: Henry PRUNIERES, *Un portrait de Hobrecht et de Verdelot par Sebastiano Del Piombo*, «La Revue musicale» (Parigi), giu., 1922; Emilio RAVAGLIA, *Un quadro inedito di Sebastiano Del Piombo*, «Bollettino d'Arte» del Ministero della Pubblica Istruzione, apr., 1922. Detti autori, grazie alle *Vite* del Vasari, ritengono di aver identificato un dipinto sconosciuto di Del Piombo, ma ciascuno in due dipinti differenti, l'uno alla Galleria Pitti e l'altro alla Galleria Nazionale di Arte Antica. Il dissidio, che è storico-musicale, sta nell'identificare l'«Ubreto cantore» (Vasari). È questo un campo prediletto da Alaleona, perché trascurato: «è uno dei più attraenti e dei più interessanti [...], in quanto riguarda i musicisti, gli strumenti, gli avvenimenti, i costumi». Alaleona espone tutti i dati cronologici riguardanti il pittore e i polifonisti Obrecht e Verdelot, secondo Ravaglia e Prunières. Dunque avanza alcuni dubbi sulla loro compatibilità. Infine impugna la tesi del Prunières e, in particolare, la sua interpretazione del testo vasariano: non è possibile che Vasari chiami il giovanissimo Verdelot «compagno» dell'anziano Obrecht, se entrambi sono attivi a Venezia agli inizi del Cinquecento. Né è sostenibile che il pittore abbia posto al centro del dipinto il giovane Verdelot e, invece, di lato il rinomato Obrecht. Quindi i personaggi del dipinto della Galleria Pitti non sono qui identificabili. Più convincenti sono invece le ragioni addotte dal Ravaglia e che Alaleona apprezza immediatamente, a favore del dipinto di Del Piombo. Sono riprodotti i due dipinti in discussione.

**A 109** - *Musica, sport, curiosità. Piccole beghe di un'arte divina*, «Il Mondo» (Roma), I, 172, 20 ago., 1922, p. 3; [FZc].

Aprono alcune osservazioni sulle condizioni grottesche in cui lo stesso Alaleona afferma di trovarsi e, con lui, la musica soprattutto. Una sorta di intermezzi, un trittico 'estivo': *Intermezzo (uno)*, (cfr. ➔ seguito al 29 ago., A 110; e 12 set., A 111). Alla musica oggi deriva un fastidio singolare, dato che «tutti [...] si credono in diritto di corteggiarla, di penetrare nei suoi recessi, di metterle gli occhi e la lingua addosso, con la presunzione perfino di rivolgerle consigli e comandi». Addirittura anche le altre arti non la vogliono più «sotto lo stesso tetto», proprio lei che, un tempo, è stata la prima fra le sue «sorelle». E nel campo dell'editoria musicale Alaleona osserva editori di due tipi: «musicofobi e musicofili». I primi sono quelli che, seppure massimi fra l'editoria nostra, non hanno mai avuto neppure un titolo musicale nel catalogo. Alaleona ha consultato un certo numero di questi cataloghi ed ha notato che, negli «Indici» per materia, *musica* non è più fra le *arti*, ma in coda a tutte le rubriche, come segue: «Musica, sport, curiosità». Invece alla rubrica *Archeologia, Belle arti*, figurano, ad esempio: *Fiori artificiali, Dattilografia*; non più la *musica*. In un altro catalogo, scelto fra simili, la rubrica *Cantante* è splendidamente contigua all'*Allevatore del cane* (!); mentre *Pianista* è accanto a *Ciclista*. L'editore? «Appartiene ad uno degli editori italiani veramente più valorosi, intelligenti e benemeriti». E conclude: tutto ciò non sono *gaffes*, ma piuttosto è un sintomo. Dunque, di certo, «nelle opinioni dominanti, intorno alla musica, nell'ambiente musicale italiano, c'è qualche cosa che non va».

**A 110** - *Ricordando Sgambati. Piccole beghe di un'arte divina*, «Il Mondo» (Roma), I, 179, 29 ago., 1922, p. 3; [FZc].

*Intermezzo (due)* (cfr. ➔ le altre puntate al 20 ago., A 109; e 12 set., A 111). Alaleona prende in gioco i concetti di 'artista' e di 'non artista', tanto ricorrenti nelle frequentazioni musicali attuali: in altri termini, «pensate a Wagner e [...] al wagnerismo; a Puccini e al puccinismo; a Mascagni e al mascagnismo; a Debussy e al debussismo». Nell'elenco telefonico per professioni: Sgambati è finito con Pichetti Enrico, cioè alla rubrica Maestri di musica e di ballo. Poi, alla fine, Alaleona mette in guardia il lettore: «Ho accennato più volte che io sono semplicemente un beffardo, non un moralista: la morale se la tragga, chi vuole, da sé. Io mi limito a tentare delle diagnosi: alla cura [...] pensi l'ammalato [...]. Il lettore rifletta a questi grovigli né più né meno di quanto rifletterebbe su una sciarada»

[\*] Lessico alaleoniano: wagnerismo, puccinismo, mascagnismo, debussismo. Cfr. TAMPIERI 2000 (B 236).

**A 111** - *Fra dicasteri e sottodicasteri*, «Il Mondo» (Roma), I, 191, 12 set., 1922, p. 3; [FZc].

*Intermezzo (tre)* (cfr. ➔ le altre puntate al 20 ago., A 109; e 29 ago., A 110). Oggi la musica sembra condannata a curiose promiscuità, come «in un ricettacolo di reietti e abbandonati o in un ammasso di fondi di bottega». Ma, c'è qualcosa che «non corre e non torna», in questo. Quanto agli incarichi nei dicasteri e alla loro disponibilità nel concedere finanziamenti per la musica, troppe sono le assurdità. Ed ora veniamo alle grafie dei musicisti stranieri. In Italia usiamo la grafia tedesca, per *Tschaikowski*, e quella francese per *Moussorgski*, come se non avessimo un alfabeto italiano. Come mai invece, in altre discipline, non scriviamo analogamente *Tschernikow*, oppure *Lenine*, invece di *Cernichov* e *Lenin*? «Pare incredibile che l'ambiente musicale italiano [...] si ostini a rimanere, più a lungo di tutti e in coda a tutti», in altre parole nel campo «degli imbecilli e dei disorientati». È una «eccessiva pretesa l'affermare che sarebbe tempo di svegliarsi? E almeno di mettersi alla pari [...] con gli altri campi civilizzati?».

**A 112** - *Discutendo col Maestro Alfano*, «Il Mondo» (Roma), I, 198, 20 set., 1922, p. 3; [FZc].

Lungo intervento di Alaleona a proposito del progetto di rinnovamento del teatro lirico presentato da F. Alfano sul quotidiano «Il Mondo» (16 set. 1922, p. 3). Scritto con proposte di rinnovamento del repertorio e per una ripresa del rapporto col pubblico. Vorremmo sottolineare che il citato scritto di Alfano è seguito da una breve postilla di Alaleona: ciò dimostra come lo stesso avesse l'incarico redazionale, permanente, di raccogliere e selezionare i materiali e la posta pervenuti in redazione, relativamente ai Teatri e ai concerti in Roma. Seguirà una replica di Alfano e una controplica di Alaleona (cfr. 29 set. 1922, p. 3). Inoltre cfr. anche la data del 6 ott. (p. 3).

**A 113** - *La morte del Maestro Falchi*, «Il Mondo» (Roma), I, 247, 16 nov., 1922, p. 3; [FZc].

Curriculum del direttore d'orchestra Stanislao Falchi deceduto il 22 nov. 1922.



A **114** - *Bach e le sue sorgenti italiane*, «Il Mondo» (Roma), I, 253, 23 nov., 1922, p. 3; [FZc].

Presentazione della figura di J.S. Bach in vista della Stagione dei concerti.

1924

Volume:

A **115** - *Giacomo Puccini*, in *Almanacco di Roma per l'anno 1925. Ornamenti e disegni di Francesco Gamba*, Spoleto, Claudio Argentieri, [1924], pp. 144; [FZ Cp].

Sopraggiunta la notizia della scomparsa di Puccini, l'*Almanacco* arresta la sua pubblicazione pur di commissionare ad Alaleona, *in extremis*, uno scritto su Puccini. Il testo di Alaleona è imperniato sull'operato artistico del compositore, l'elencazione delle opere e, infine, su aspetti della poetica: l'umile «femminilità sofferente» (tema particolarmente caro anche all'opera, alla critica e alla saggistica di Alaleona), i «motivi-gesto» pucciniani, i caratteri di italianità (pp. 123-125). Inoltre «molto ci sarebbe da dire ancora [...] sulla novità musicale di Puccini. [...] All'estero l'arte di Puccini è stata considerata con molta maggiore attenzione, con assai più acuta penetrazione e più profondo amore che fra noi» (p. 125). Poi avanza riserve sul *puccinismo* («quella certa mentalità arcaica dilagante ancora ai nostri giorni»), di cui auspica l'estinzione: «Nuovi orientamenti d'arte, nuovi gusti matureranno e invaderanno il campo» (p. 126). Il volume contiene anche scritti di Alberto De Angelis, Fausto M. Martini, Arduino Colasanti, Roberto Paribeni, Carlo Bandini, Orio Vergani, G.M. Fiammingo, A.F. Formiggini, Scapino (su argomenti di archeologia, teatro, costume, paesaggio, arte, storia, editoria, concerti). Cfr. ➔ *Ci è caro* 1924 (A 133).

[\*] Lessico alaleoniano: *puccinismo*.

Periodici:

A **116** - *Onorina Semino a Santa Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), III, 12, 13 gen., 1924, p. 3; [FZc].

Roma, S. Cecilia, 12 gen.: concerto della violoncellista Onorina Semino (con pianista non menzionato). Repertorio: Beethoven (*Sonata* n. 3), Ghedini (*Elegia*), Lalo (*Chants russes*), Bach (*Suite* n. 3); inoltre brani di Semaillé e Popper. Alaleona sottolinea quasi esclusivamente *Elegia* di Ghedini («accolta da discreti applausi»). La composizione «attesta qualità di buon musicista (specialmente per la parte affidata al pianoforte, che non è d'«accompagnamento» ma di vera trama sinfonica e di vero «dialogo» col violoncello): per il resto, essa è apparsa composizione poco personale [...], fra il tipo di musica (chiamiamola così) «asmatica» (ultimo grado della malattia) o «smaniosa» (penultimo grado) di «moda» nell'ultimo periodo, e quella sicurezza e vigoria di lancio, quella continuità vivente ed eloquente traiettoria, quella chiarezza, euritmia di architettura che noi crediamo costituisca [...] una stimmata [*sic*] fondamentale della musica italiana».

A **117** - *Mostre di musica contemporanea*, «Il Mondo» (Roma), III, 15, 17 gen., 1924, p. 3; [FZc].

Articolo a tre colonne, su molteplici concerti che a Roma presentano opere di Malipiero, Brahms, Reger, Schönberg, Skrjabin, Ravel, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Randall, Thomson e altri. Considerevole è l'ampia introduzione, circa la propria concezione della musica moderna, circa l'errata accezione che in genere si ha dell'impressionismo musicale, nonché circa la tecnica del «grottesco musi-

cale» nelle composizioni cinque-seicentesche e che nel Novecento, in molteplici correnti stilistiche, assume un «valore estetico ed artistico grandissimo». Il critico e compositore marchigiano chiude con una promessa e importanti auspicci: «Di musica moderna avremo presto campo di tornare a parlare in occasione della esecuzione del *Pierrot lunaire* di Schönberg a S. Cecilia, [cfr. ➔ *'Lingua' e 'Linguistica'* 1924 (A 125)] e quando si inizierà l'attività della Corporazione delle Nuove Musiche, cui Alfredo Casella, con le sue innegabili doti di organizzatore, attende, riallacciando l'iniziativa con quella della Società Italiana per la Musica Moderna, che esercitò nel nostro ambiente musicale una notevole azione di risveglio, di propulsione, e di affinamento, nel senso della cultura e delle nuove conquiste musicali. Lo scambio e la pronta conoscenza di quanto i nuovi musicisti, lontani nello spazio ma accomunati da uno stesso fervore di lavoro, producono è un dovere e una necessità per i Paesi che non vogliono rimanere indietro nel continuo progresso dell'arte». Cfr. ➔ *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Arnold Schönberg* 1922 (A 54); *Bruno Walter* 1922 (A 55); *Il Quartetto* 1922 (A 57); *Il primo concerto* 1922 (A 58); *Il "Pierrot lunaire"* 1924 (A 120); *Concerti di ieri* 1924 (A 121); *'Lingua' e 'linguistica'* 1924 (A 125); *Concorsi* 1913 (B 20); *Arnold Schönberg* 1913 (B 30); MANZONI 1975 (B 142); DI BENEDETTO 1980 (B 149); NICOLODI 1990 (B 181); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

**A 118** - "*Giulietta e Romeo*" al Teatro Costanzi, «Il Mondo» (Roma), III, 16, 18 gen., 1924, p. 3; [FZc].

Roma, Teatro Costanzi: Edoardo Vitale dirige *Giulietta e Romeo* di R. Zandonai. Interpreti: Stefania Dandolo, Augusto Cingolani t., Emilio Gherardini br. e altri. Recensione ampiamente elogiativa: «Il successo è stato vivissimo».

**A 119** - *Jan Kubelík all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), III, 16, 18 gen., 1924, p. 3; [FZc].

Roma, Augusteo, 17 gen.: Kubelík vl. e B. Molinari dir. eseguono Beethoven, musiche dello stesso Kubelík («Il suo *Concerto* [...] è opera nulla come valore creativo» e per valore formale) e Paganini. Recensione elogiativa per il violinismo di Kubelík.

[Attribuzione]

**A 120** - *Il "Pierrot lunaire" di Schönberg all'Accademia di S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), III, 76, 28 mar., 1924, p. 3; [FZc].

Roma, Accademia di S. Cecilia, 29 mar., 1924, h. 16: Concerto del Quartetto Pro Arte (Bruxelles), con la partecipazione di A. Schönberg dir., Erika Wagner (Schauspielhaus di Vienna) e altri non menzionati [ma cfr. ➔ *Concerti di ieri* 1924 (A 121)]. «Il concerto [...] avrà particolare importanza per il suo programma di musica modernissima». Si tratta della «prima esecuzione in Italia del *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg, melodramma su 21 poesie di Albert Giraud, volte in tedesco da Otto Erich Hartleben, per una voce recitante, pianoforte, violino, viola, violoncello, flauto, ottavino, clarinetto, clarinetto-basso. Dirigerà lo stesso Schönberg [...]. Si tratta di un avvenimento artistico di eccezionale importanza». Testo quasi completo (benché non firmato, è scritto da Alaleona, date le evidenze lessicali e critiche). Cfr. i rinvii ➔ in *Mostre di musica* 1924 (A 117).

[Attribuzione]

A **121** - *Concerti di ieri e di domani*, «Il Mondo» (Roma), III, 77, 29 mar., 1924, p. 3; [FZc].

Sintetica rassegna informativa sui prossimi quattro concerti romani (notizia interessante per la sconosciuta replica romana del *Pierrot lunaire*): 1) IV Concerto della Corporazione delle Nuove Musiche [di Casella], con musiche di Stravinskij (4 *Berceuses del gatto*), Malipiero (*Stornelli e ballate*), Ravel (*Duetto*, per vl. e vcl.), V. Rieti (*Sonatina*, per fl. e pf.), Casella (5 brani per quartetto, *sic*). Esecutori: Quartetto Pro Arte (Bruxelles), Ghita Lénart *v. recit.* (Vienna), Louis-François Fleury *fl.* (dedicatario di *Syrinx* di Debussy), Casella *pf.*, inoltre Chiasarini *cl.*, Lubert *cl.* [Carlo Luberti?] e Tintisona *cl.*; 2) Sala Bach: concerto di beneficenza (pro opera di don Guanella), con musiche di Laura Breschi, interpretate da Maria Zamboni *s.*, Rufini *t.*, Angello *br.*, Strackan *vl.*, Mingoni *pf.*; 3) Sala Sgambati, 30 mar.: sarà replicato il concerto del 29 mar., a cura della Corporazione delle Nuove Musiche, con le opere di Casella e Schönberg [cfr. ➔ *Il "Pierrot lunare"* 1924 (A 120)]; non altre informazioni sulla replica; 4) Lyceum, 30 mar.: concerto dei cantanti Olga Greco-Bassi, Karin Boberg e Alfredo Sernicoli (pianisti accompagnatori non menzionati); quest'ultimo «interpreterà anche pagine di musica contemporanea: Pratella, Bonaccorsi e Alaleona (*Il lusignolo*)»; pianisti accompagnatori: non menzionati. Scritto anonimo, ma sicuramente di Alaleona, per il lessico e l'angolazione critica. Cfr. i rinvii ➔ in *Mostre di musica* 1924 (A 117).

A **122** - *Gino Marinuzzi all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), III, 79, 1 apr., 1924, p. 4; [FZc].

Roma, Augusteo, 30 mar.: G. Marinuzzi dirige Beethoven (*l'Eroica*), Glinka (*Kamarinskaja*), Geminiani (*Adagio*, trascr. di Marinuzzi), Rossini (*Sinfonia da L'assedio di Corinto*). Recensione altamente elogiativa per il direttore.

A **123** - «*La Ghibellina*» di Renzo Bianchi, «Il Mondo» (Roma), III, 80, 2 apr., 1924, p. 4; [FZc].

Roma, Teatro Costanzi, 1 apr.: Renzo Bianchi dirige la propria *Ghibellina*. Interpreti: Stefania Dandolo, Cingolani *t.*, Morelli, Nardi e altri. Alaleona disapprova la bassa stima che il librettista, Dario Niccodemi, ha espressamente dichiarato in pubblico di avere per i libretti d'opera. Recensione di elogio e stima per Bianchi.

A **124** - *Antiche musiche italiane alla Regia Accademia di S. Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), III, 84, 6 apr., 1924, p. 4; [FZc].

Roma, Accademia di S. Cecilia: B. Molinari esegue Vivaldi (dalle *Stagioni*, trascr. di Molinari stesso), Arie di Scarlatti, Pergolesi e Cimarosa (Laura Pasini *s.*) infine Cherubini e Corelli. Recensione elogiativa. Il 13 apr., all'Augusteo, prima esecuzione in Italia della *Missa solemnis* di Beethoven.

A **125** - «*Lingua*» e «*linguistica*» nell'avvenire della musica. Dopo l'esecuzione italiana del «*Pierrot lunare*», «Il Mondo» (Roma), III, 87, 10 apr., 1924, p. 3; [FZc].

Roma, Sala dell'Accademia di S. Cecilia, 29 mar. h. 16; primi di apr., invece, secondo Alfredo Casella (cfr. *I segreti della giara*, Firenze, 1941, p. 219), nonché Adriano Lualdi (cfr. *Serate musicali*, Milano, 1928, pp. 99-102). Pro-

gramma della *tournee* italiana a Roma, Milano, Napoli, Firenze, Torino, Venezia, Padova, a cura della Corporazione delle Nuove Musiche, *alias* CDN-M-Concentus Decimae Nuncius Musae, fondatori Casella-Malipiero-D'Annunzio (nel settembre 1923): *Concerto*, Op. 40 (1923-24), di Casella (prima esecuzione assoluta); *Pierrot lunaire*, Op. 21 (1912), di Schönberg, per v. recit., pf., fl. (ottav.), cl. (cl. basso), vl. (vla) e vcl., su testo di A. Giraud (prima esecuzione italiana assoluta). Esecutori: per Casella il Quartetto Pro Arte (Bruxelles); per Schönberg Erika Wagner v. recit., Onnou vl., Prévost vla, Maas vcl. (elementi del Quartetto Pro Arte, di Bruxelles), Fleury fl., Delacroix cl. basso, Steuermann pf., A. Schönberg dir. Ampio e importante scritto, a tre colonne, preannunciato il 17 gen. dalla stessa testata. Titoletti interni: *La tonalità 'dodecafonica'*, *Uomini e lingue di là da venire*, *Linguaggio materno e umanità musicale*, *Musicisti originali e imitatori*, *Schönberg e il "Pierrot lunare"*. Alaleona richiama la propria teoria sull'armonia dodecafonica, edita nei suoi due saggi del 1911: *I moderni orizzonti della tecnica musicale*, «Rivista musicale italiana» (Torino), XVIII, 2, 1911, pp. 382-420; e *L'armonia modernissima*, *ibid.*, XVIII, 4, 1911, pp. 769-838 (alcuni paragrafi furono ripresi anche da «Orfeo», Roma, III, 4 feb., 1912). Ribadisce la sua tesi linguistica, secondo la quale le innovazioni stilistiche sono storicamente necessarie, ma devono costituire uno sviluppo «umano» e «naturale», senza traumi, senza sperimentalismi *in vitro* fine a se stessi. D'altra parte «occorre appena accennare che la 'dodecafonia' è un nonnulla di fronte a 'impianti sonori', 'gerghi musicali' addirittura estranei al meccanismo degli strumenti [cioè estranei all'accordatura secondo il temperamento equabile], che il raziocinio umano potrebbe anche crearsi: quali la musica a terzi di tono, preconizzata da Busoni, e quella a quarti di tono per cui il mio amico prof. Baglioni [Silvestro Baglioni (1876-1957), fisiologo, studioso della voce, progettista di tastiere microtonali e compositore relativo] della nostra Università [Roma] ha costruito un apposito armonium. L'equivoco da combattere è che il brevetto di personalità, di originalità, di modernità sia insito nella eventuale qualunque adozione, per sé stante, di tali gerghi, e non dei palpiti di vita, di umanità, di verità che l'artista sapesse, se mai, istintivamente incidervi, scolpirvi, eternarvi. C'è un abisso fra Schönberg e i suoi imitatori pullulanti nell'ultimo decennio, e gli scolaretti, i chierichini – come direbbe Carducci – che oggi, dopo quindici anni, gli fan codazzo e gli agitano il turibolo». E subito Aleleona elogia l'umanità profonda di Schönberg: «Vita oscura e superbamente solitaria, che meriterebbe un Plutarco. Pochi sanno che Schönberg è anche un originalissimo pittore: abbiamo visto dei suoi piccanti autoritratti, in uno dei quali l'insigne musicista, per fare anche qui cosa diversa dagli altri, si è colto... alle spalle [*Selbstporträt*, f.to "Arnold Schönberg fecit April 1911", olio su cartone, 48x45 cm, Los Angeles]. Il *Pierrot lunare*, pure appartenendo alla cerchia di produzione di cui abbiám cercato di cogliere qualche lineamento, è – quale prodotto di un tale spirito alacre, multiforme, complesso, profondo: vero ingegno leonardesco – lavoro di altissima importanza. [...]. Il *Pierrot lunare* non è soltanto una "reazione musicale": l'elemento musicale vi ha un ufficio di sussidio e sfondo vivente, di coloritura espressiva della "poesia ritmicamente e fonicamente recitata", che costituisce l'elemento principale». Inoltre: «Il *Pierrot lunare* è, nella sua singolarità, un lavoro tale da interessare vivissimamente, non certo il pubblico musicale da 'Gran Guignol' [...], ma tutti coloro che, di mente aperta e di musicalità acuta e sensibile, posseggono quella 'curiosità' di sapere e di conoscere che sola, nell'arte, come nella scienza, può condurre alle conquiste e al progresso». Circa l'Italia Alaleona chiude però restrittivamente e secondo un'ottica nazionale: «L'Italia [...] meno di tutti gli altri Paesi ha

bisogno, nell'attività creatrice dei suoi artisti [...], di imitazioni e importazioni umilianti, di culture di serra, di bastardi incroci, di forzature artificiali». NB: Quasi sicuramente possiamo sottolineare come Alaleona desuma presumibilmente le proprie citazioni "virgolettate" dal *dépliant* di Sala con testo di commento di Casella, a presentazione del concerto e che Alaleona comunque menziona qui genericamente. Cfr. → *Claudio* 1914 (A 11); *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Arnold Schönberg* 1922 (A 54); *Bruno Walter* 1922 (A 55); *Il Quartetto* 1922 (A 57); *Il primo concerto* 1922 (A 58); *Mostre* 1924 (A 117); *Il "Pierrot lunare"* 1924 (A 120); *Concerti di ieri* 1924 (A 121); *Concorsi* 1913 (B 20); *Arnold Schönberg* 1913 (B 30); MANZONI 1975 (B 142); DI BENEDETTO 1980 (B 149); NICOLODI 1990 (B 181); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

[\*] Lessico alaleoniano: *tonalità dodecafonica*.

**A 126** - *La "Messa Solenne" di Beethoven all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), III, 91, 15 apr., 1924, p. 3; [FZc].

Roma, Augusteo: Bernardino Molinari ha diretto Beethoven (*Missa Solemnis*). Solisti: Laura Pasini, Fanny Anita Treves, Silvio Valentini *t*, Dos Santos *bs*. (Fernando Germani *org.*). Lungo articolo sugli aspetti della poetica beethoveniana: componenti biografiche, sordità, fede, dolore, natura, annientamento umano, implorazione, secondo la biografia («bellissima») del Rolland. L'evento «va inciso a lettere d'oro fra i maggiori fasti della grande istituzione sinfonica italiana [Augusteo], pervenuta ormai a tale arditezza e altezza di iniziative, da rendere legittima la richiesta al Governo e al Comune di più larghi aiuti: anche in rapporto alla funzione di educazione e di propaganda musicale nazionale, nel campo della musica da concerto, di cui l'Augusteo deve considerarsi il fulcro». Alaleona definisce la *Missa solemnis* una «superba 'città sonora'», considerando il monumentale «aggruppamento dei magnifici edifici architettonici che la compongono». Dal pubblico «ovazioni imponenti». È presente B. Mussolini. Replica al 16 apr.

[Epistolario]

**A 127** - *La figura di Arrigo Boito. In attesa del "Nerone"*, «Il Mondo» (Roma), III, 98, 24 apr., 1924, p. 3; [FZc].

Ampia presentazione del *Nerone* di Boito, in allestimento al Teatro alla Scala di Milano. Paragrafi: *Il 'silenzio' di Boito, Il musicista-poeta, 'Species' e 'cerebrum', Un esempio ammonitore*. Circa la decadenza dell'opera italiana nel Sette-Ottocento Fedro potrebbe ripetere: «O quanta species, sed cerebrum non habet». Di conseguenza, «nella secolare miseria intellettuale del melodramma italiano, il trovare un musicista che è anche uno squisito e profondo poeta [...] sembrò quasi un miracolo». L'imminente battesimo del *Nerone* sarà «come una celebrazione, un'affermazione, una consacrazione della nuova coscienza musicale italiana». All'articolo è annesso, in facsimile, il seguente biglietto, non datato, di Boito: «Caro Alaleona, se non Le spiace troviamoci questa sera, verso le otto, in questo Hôtel; La aspetterò nell'atrio poi andremo a desinare e a conversare insieme, come due studenti senza toilette. Suo aff.mo *Arrigo Boito*» (testo completo). Lo stesso biglietto è ristampato ne «Il Lavoro d'Italia» (Roma, 25 feb., 1927), in margine all'articolo di Alaleona, *Gioscosità e giocondità boitiane. In attesa di "Basi e Bote" all'Argentina*.

[Attribuzione]

**A 128** - *La prossima Stagione all'Augusteo e nella Sala di Santa Cecilia*, «Il Mondo» (Roma), III, 258, 26 ott., 1924, p. 6; [FZc].

Programmi generali delle imminenti Stagioni annuali di concerti sinfonici e corali (Augusteo, Accademia di S. Cecilia), che coincidono col 4° Centenario della nascita di Palestrina, col 2° Centenario della morte di A. Scarlatti e con l'Anno santo (1925). *Stagione all'Accademia di S. Cecilia*: 18 concerti, dal 5 dic. 1924 al 24 apr. 1925, con varie conferenze per il Centenario di Palestrina, tenute fra altri da Corrado Ricci, assieme a 2 concerti corali palestriniani (feb. 1925), con Alaleona *dir* e Alberto Cametti *dir*. («che illustreranno oralmente la musica prescelta»). *Stagione dell'Augusteo*: 35 concerti, dal 21 nov. 1924 al 3 mag. 1925, diretti da B. Molinari (Verdi, *Messa da requiem*), Casimiri (Palestrina), Perosi (Perosi), Stravinskij (Stravinskij, *Concerto*, per pf. e orch.); e in chiusura di Stagione opere di Beethoven (*Sinfonia* n. 9), Carissimi (*Jefte*) e, infine altri direttori, quali Sergio Failoni, Alfredo Morelli, Michael Balling, Georg Schnoebelt, nonché A. von Zemlinsky: «musicista preclaro che ha avuto discepoli come lo Schönberg e il Korngold», commenta avvedutamente Alaleona.

**A 129** - *La "Messa" di Verdi all'Augusteo*, «Il Mondo» (Roma), III, 282, 23 nov., 1924, p. 3; [FZc].

Roma, Augusteo, 21 nov.: inaugurazione della Stagione dei concerti con la *Messa da requiem* di G. Verdi, B. Molinari *dir*. Solisti: Bianca Scacciati *s.*, Irene Minghini Cattaneo *ms.*, Lo Giudice *t.*, Bettoni *bs*.

**A 130** - *L'universale omaggio di rimpianto a Giacomo Puccini*, «Il Mondo» (Roma), III, 289, 2 dic., 1924, p. 4; [FZc].

Paginone dedicato a Puccini, deceduto il 29 nov., imperniato sul testo di Alaleona (testo principale), assieme ad altri redazionali (anche foto e disegni caricaturali di Puccini, noti). Alaleona dichiara essere un pregiudizio che la «musica pura» (strumentale) si distingua dalla «musica... impura» (vocale): esiste invece «una sola musica: la musica espressione vivente e possente [...] della spiritualità umana». Fra i vari apprezzamenti alaleoniani per l'opera di Puccini è notevole e personale la chiave critica del Puccini «felicissimo creatore di 'motivi-gesto'», i quali valgono sia per la loro valenza esteriore, ma soprattutto per il loro contenuto interiore («moti dell'animo»), che è breve, eloquente, incisivo (i futuristi dicevano semplicemente  *sintetico*, facciamo osservare noi). Infine Alaleona sottolinea, anche qui, l'aspetto negativo del puccinismo: una mentalità «arcadica» che è «dilagante ancora ai nostri giorni». Comunque «nuovi orientamenti d'arte, nuovi gusti matureranno e invaderanno il campo».

[\*] Lessico alaleoniano:  *motivi-gesto*,  *puccinismo*. Cfr. TAMPIERI 2000 (B 236) e ulteriori rinvii.

**A 131** - *Il successo della "Cena delle beffe" di Giordano alla Scala*, «Il Mondo» (Roma), III, 307, 23 dic., 1924, p. 3; [FZc].

Milano, Teatro alla Scala, 22 dic.: A. Toscanini dirige *La Cena delle beffe* di Giordano. Alaleona è inviato speciale del «Mondo»: ampio resoconto sull'opera, la fortunata esecuzione e il successo di pubblico. NB: è importante osservare che la testata romana «Il Mondo» (Politico quotidiano), di tendenza liberal-democratica, cui collabora Alaleona già da tre anni, è tutt'altro che favorevole al regime fascista in atto, come si evince, ad esempio, dal titolo a caratteri cubitali, in prima pagina e a tutta pagina: *Il Governo tenta vani diversivi per sfuggire alla*

questione morale. *Le due mostruose assurdità che il Paese respinge: l'ammnistia e le elezioni in regime fascista* (p. 1). Cfr. ➔ sull'inedito argomento degli eventuali rapporti tenuti dal marchigiano Alaleona col Fascismo: *La morte di Arturo* 1922 (A 29); *La "Messa Solenne" 1924* (A 126); *"Falstaff" 1924* (A 132); ARGO 1927 (B 92); FERRIOZZI 1933 (B 120); *Il concerto 1935* (B 122); NICOLODI 1984 (B 167); SACHS 1995 (B 203); inoltre, i saggi pubblicati in *Aspetti e presenze* 1980 (B 147-152).

**A 132** - *"Falstaff" di Giuseppe Verdi. La inaugurazione della Stagione lirica al Costanzi*, «Il Mondo» (Roma), III, 311, 28 dic., 1924, p. 3; [FZc].

Roma, Teatro Costanzi, 27 dic., Stagione di Carnevale-Quaresima: Edoardo Vitale dirige *Falstaff* di Verdi. Interpreti: Mariano Stabile, Mita Vasari, Maria Briganti, Sig.ra Llopart, Sig.ra Casazza, Ghirardini br., De Paolis t. e altri. Recensione elogiativa. NB: Lo stesso quotidiano (non favorevole al fascismo) pubblica a gran titolo, in prima pagina, con seguito in seconda, un vasto *scoop* giornalistico (e fotografico) antifascista, l'inedito e sconosciuto testo del *Memoriale* di Cesare Rossi: *Come funzionava il sistema che condusse alla soppressione dell'on. Matteotti*. Sono pubblicate sette pagine dell'autografo di Rossi, in *facsimile*, con chiara funzione di supporto documentale non oppugnabile per l'opinione pubblica. A proposito di quest'ultimo cfr. ➔ *La morte di Arturo* 1922 (A 29); *Il successo* 1924 (A 131).

## 1925

Opuscolo:

**A 133** - *Ci è caro oggi aggiungere qualche parola su certi caratteri di italianità di Puccini [...]*, in *Giacomo Puccini*, Supplemento speciale a «Musica d'oggi» (Milano), VII, 3, [senza mese] 1925, pp. 23, 29; [FZ Cp].

Testo tratto da «Il Mondo» (III, 289, 2 dic., 1924) e ristampato in questo supplemento monografico, commemorativo di Puccini, assieme a testimonianze di numerose altre personalità. Alaleona sottolinea l'«originalità» delle creazioni pucciniane, la cui influenza è stata «molto maggiore di quanto si creda [...]. All'estero l'arte di Puccini è stata considerata con molta maggiore attenzione, con assai più acuta penetrazione [...] che fra noi» (p. 29). Alaleona figura anche nel lungo elenco delle *Condoglianze* (p. 23).

Periodici:

**A 134** - *"I Cavalieri di Ekebù" di Zandonai*, «Il Mondo» (Roma), IV, 31 mar. 1925; [RovC: *Fondo Zandonai*]. Rist. in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» (Roma), VIII [?], mag., 1925, pp. 321-323; [BoU, RmA].

Tratta del rapporto fra libretto e musica in Zandonai.

## 1926

Quotidiano:

**A 135** - *Variazioni sullo "jazz-band"*, «Il Lavoro d'Italia» (Roma), 26 ott. [?], 1926; [FZ Cp].

Interessante e precoce chiave interpretativa di taglio sociologico e/o antropologico, quasi un'antropologia strategica dell'evento musicale: quanto inusitata?

«Il fenomeno [del jazz] – pur non esagerandone la portata – non è certo di quelli dai quali si debba torcere lo sguardo con altezzosità e dispregio. Come tutti i fatti umani e sociali, grandi e piccoli, esso non va negato, ma (sia dagli artisti, o dai pensatori, o dai dirigenti) se mai studiato, interpretato nel giusto senso e incanalato per la sua migliore via». In Italia il jazz è frequentato con passività, come al solito, senza contributi originali. Ma altrove non è così. In Inghilterra e in America il suo territorio si sta ampliando. Dalle sale da ballo è passato nelle sale da concerto, spiega Alaleona: allo jazz-band di Jack Hylton è stata concessa l'Albert Hall («l'Augusteo di Londra») e perfino una messa in onda assieme all'Orchestra sinfonica diretta da Landon Ronald. «Son fatti – e dei simili ne stan succedendo in Germania – dinanzi a cui sarebbe stolto, per l'osservatore e per l'artista sereno e spregiudicato, tapparsi le orecchie». Il jazz fa parte di tutta «una 'sintomologia' [sic] della vita odierna», verso la quale ha un'autentica funzione di «tuziorismo»: infatti il jazz inerisce al «rafforzamento di contorni» in quello che è il «febbrile incalzare della vita moderna», trasmettendole una «più intensa e squillante 'demarcazione di lineamenti', che è resa necessaria (se uno non vuol rimanere soffocato e scomparire) dal turbinio, dalla chiassosità, dal febbrile incalzare [...]». Questa procedura di «demarcazione di lineamenti» equivale ad un'autodifesa rigenerante (se no si soccombe, appunto) e tale forma di «contornazione» è stata sempre praticata da pittori, attori, artisti e oratori: oggi, lo Jazz-band, generalizza ed esaspera ulteriormente tale funzione. Qualcosa di analogo, ora, sta capitando alla pubblicità, quando i «richiami luminosi» mobili subentrano ai «comuni manifesti stampati» (fissi) che nessuno più guarderebbe. Altrettanto è successo nell'aula di Montecitorio, quando ai «comuni campanelli» è stata aggiunta una più efficace «suoneria». Inoltre: a Piazza Colonna sono stati soppressi i concerti della Banda di Roma, perché inconciliabili con quel «fatale frastuono» che è tipico della «vita stradale moderna». Ma «poniamo il caso che, viceversa, una musica *si ostinasse* a tutti i costi a suonare tutte le sere», a quel punto avremmo davvero la «necessità dello 'Jazz-band', anzi di un buon 'Jazz-band' rinforzato o rinterzato [sic], con tanto di fiocchi!». Molti «musicisti aulici» si scandalizzeranno con «questi nostri discorsi»: invece, è «l'ignoranza e il *misonismo* dei nostri musicisti [ostili a grammofo, radiofonia, autopiano, ecc.]» uno dei mali peggiori, ben «più grave dello 'Jazz-band' stesso». Da ultimo Alaleona si sofferma – militanza intellettuale a lui cara – sul rapporto creativo (italiano, nazionale) fra «il pensiero, il moto ispiratore e il segno espressivo», discioltosi negli imitatori delle avanguardie del Novecento. L'articolo fa seguito ad un altro di Alaleona, più breve ma più sagace ed equivoco: “*Jazz-band*” e *gas asfissianti* («Il Lavoro d'Italia», 7 ott., 1926, p. 3), già noto al Catalogo alaleoniano (1980).

[\*] Lessico alaleoniano: *jazzizzazione*, *teoricismo*, *contornazione*; nonché l'aggettivo *jazzesco*, *-schi*: per quest'ultimo cfr. il richiamato articolo *Jazz-band e gas asfissianti*, di Alaleona, apparso ne «Il Lavoro d'Italia» (7 ott. 1926).

1927

Periodici:

A 136 - *Il volto e l'anima di Chopin*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), VIII, 2, 1 feb., 1927, p. [3]; [PESc].

Pubblicazione di uno stralcio della recente conferenza di Alaleona su Chopin (Roma, Sala Sgambati, s.d.), tenuta in concomitanza del concerto del pianista W. De Pachmann. Vi è sottolineato (esclusivamente) l'aspetto «maschio, possente,



eroico, titanico» della musica di Chopin, che troppo spesso è invece falsamente ritenuto «effeminato, romantico, zuccherato, mellifluo». Chopin ebbe una sorte «assai somigliante, per ciò che riguarda gli errori e i pregiudizi creatisi intorno alla sua figura, al nostro grandissimo Giacomo Leopardi». Il testo completo della conferenza, *L'anima eroica di Chopin*, è apparso in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» (Roma), X [?], gen., 1927, pp. 38-43, [RmA, BoU].

**A 137** - *Musicisti italiani: Francesco Balilla Pratella*, «La Stirpe» (Roma), nov., 1927, pp. 657-661; [LGc: Fondo Pratella].

Lo scritto è, ormai, cronologicamente distante dalla prima stagione del Movimento Futurista: per altro la seconda stagione è in pieno sviluppo. Lo scritto produce alcune valutazioni e convinzioni di Alaleona stesso proprio in merito al Primo Futurismo e al suo leader musicale, Pratella, col quale ha in corso un carteggio epistolare; cfr. TAMPIERI 1980 (A 152).

1928

ALALEONA (1881-1928) MUORE PER MALATTIA IL 28 DICEMBRE.

Periodici:

**A 138** - *Il successo del "Giuliano" di Zandonai al San Carlo di Napoli*, «Il Lavoro d'Italia» (Roma), 7 feb., 1928, p. 5; [RovC: Archivio Zandonai].

Napoli, Teatro S. Carlo, 5 feb.: prima assoluta del *Giuliano* di R. Zandonai, dirige l'autore. Interpreti: Sig.na Laurenti, Franco Lo Giudice, Dante Perrone, Tamara Beltacchi, Maria Carbone, Alfredo Auchner. Lunga recensione elogiativa. Accoglienze dell'«imponente» pubblico: «affettuose e cordiali». Ampia presentazione del soggetto librettistico prima, e della drammaturgia musicale poi. Qualche appunto al librettista Rossato. Alaleona preferisce abbandonare il vecchio lessico di ascendenza wagneriana (dramma musicale), ripristinando la decaduta terminologia *melodramma*, che «è tempo ormai venga coraggiosamente rimessa in uso e riconsacrata». Lo stile nuovo di Zandonai è fatto di «piccole frasi espressive». *Giuliano* è opera «superiore» a *Giulietta e Romeo* e a *I Cavalieri di Ekebù*.

**A 139** - «*Giuliano*» di Riccardo Zandonai, «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» (Roma), XI [?], apr., 1928, pp. 343-348; [RmA, BoU].

[Fonte non consultata]

**A 140** - *Il successo di "Giuliano" al Teatro Reale dell'Opera*, «Il Lavoro d'Italia» (Roma), 20 apr., 1928, p. 3; [RovC: Fondo Zandonai].

Roma, Teatro dell'Opera [Costanzi]: *Giuliano* di R. Zandonai, dirige l'autore. Interpreti: Franco Lo Giudice, Ines Alfini Tellini, Maria Zotti, Pacini, Gramegna, Luigi Bernardi e altri. Il librettista Rossato, a parte i meriti riconosciuti, è caduto qua e là in «troppo sensibili durezza e inverisimiglianze [sic]», né qualcuno può dire che nel teatro lirico ciò è «tollerato», di fatto: è invece «un gravissimo errore», perché le «inverisimiglianze» nel melodramma «non sono tutte della stessa natura». Quanto alla musica, l'elemento nuovo di *Giuliano* è la componente mistica. Orchestra: ha un compito «assai difficile», per ritmi, intrecci, coloritura. Zandonai ha offerto al repertorio moderno italiano «una nuova opera pregevolissima».

1945

Volume:

A **141** - In: DELLA CORTE, Andrea, *Antologia della storia della musica. Dalla Grecia antica all'Ottocento*, Torino, G.B. Paravia, 1945 (4a ediz.), pp. 491; [FZ Cp].

Per la trattazione didattica del Cinquecento il curatore Della Corte ristampa due sezioni tratte da *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (Torino, 1908), di Alaleona: *Dalla Laude all'Oratorio* (pp. 118-121) e *I "travestimenti" a scopo spirituale* (pp. 121-123). Invece in apertura della trattazione circa la nascita e diffusione del melodramma, è ristampata una sezione, sempre dai citati *Studi*, cioè *Il senso melodico e quello armonico* (pp. 150-154).

1980

Volume:

[Carteggio Alaleona-Pratella]

A **142** - In: TAMPIERI, Domenico, *Carteggi epistolari tra D. Alaleona e l'amico futurista F.B. Pratella*, in *Aspetti e presenze del Novecento musicale. Scritti e ricerche dedicati a Domenico Alaleona (1881-1928)*, a cura di D. Tampieri, Montegiorgio, Comune di Montegiorgio, 1980, pp. XX-238: 125-155; [AN, Fn, FZc, MAC, Mc, PESo, Rn, Vc].

Sono edite le 11 lettere e le 4 cartoline inviate a Francesco Balilla Pratella, affiancate dalle corrispondenti 8 lettere e 5 cartoline dello stesso Pratella. Coprono l'arco di tempo 1915-1927. Argomenti ricorrenti: editoria musicale, critica musicale, relativismo storico ed estetico, nazionalismo musicale, Movimento Futurista, *Mirra*, L'esclusione di Alaleona dalla monumentale collana dei *Classici della Musica Italiana* dell'editore milanese U. Notari (ma non dalla progettata Serie delle Musiche italiane contemporanee, del medesimo Notari), concordanze e divaricazioni di pensiero tra Alaleona e Pratella, reciproche recensioni delle proprie opere musicali didattiche e storiche, scambio delle medesime opere, rivalità fra musicisti e critici italiani o colleghi *tout-court*, musica contemporanea, concerti corali, ricerche di musiche etniche e di collaboratori, viaggi e appuntamenti per incontri reciproci, collaborazioni con periodici musicali e non musicali, proprie attività, e altro ancora. Cfr. → TAMPIERI 1980 (B 152).

1981

Volume:

[Carteggio di Alaleona]

A **143** - In: *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia. Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti*, inventario redatto da Aldo Adversi, vol. C, 2 t., Firenze, Leo S. Olschki, 1981, t. 2, p. 261; [FZc].

È censito il carteggio autografo di Alaleona con i famigliari di Emidio Cellini (2 lettere), conservato alla Biblioteca Comunale di Macerata.

1985

Periodico:

[Carteggio Puccini-Alaleona]

A **144** - In: BUSNELLI, Mariella, *Carteggio Giacomo Puccini-Domenico Alaleona (1919-1924)*, «Quaderni pucciniani» (Lucca), [IV], 1985, pp. 217-230; [FZ Cp, LuFP].

Pubblicazione di 9 autografi pucciniani (1919-1922), per interessamento di

Giuseppina Alaleona, senza apparato critico: 5 lettere (1919, 1923), 3 cartoline illustrate e postali (1919, 1920, 1922), 1 telegramma (1920). Appartengono al Fondo Alaleona (Montegiorgio-Roma). Inoltre, in sorta di appendice: la riproduzione facsimilare del biglietto a stampa (*Roma, 1 Febbraio 1919*) di invito al Banchetto in onore di Puccini per il successo del *Trittico*, autografato da Puccini: «Al M<sup>o</sup> Carissimo Alaleona G. Puccini» e del quale non è data giustificazione. Invece la breve introduzione al carteggio, compilativa, riporta, fra altro, la stima di Torre Franca per Alaleona («artista di talento e sensibilità squisitissima») e gli apprezzamenti di Alaleona per Puccini, che è cosa rara per quella generazione di giovani: «Su Puccini, Alaleona dà prova di equilibrio e obiettività singolari, in aperto contrasto con le asprezze polemiche e il non celato disprezzo di altri musicisti del suo tempo per tutto quanto era vocalità e melodramma, al quale veniva contrapposta la ‘purezza’ della musica strumentale o, al massimo, delle composizioni antiche» (p. 218). Puntuale l’apprezzamento per un termine, coniato *ex novo* da Alaleona e particolarmente funzionale alla critica pucciniana: il *motivo-gesto*, ispirato alla verdiana ‘parola scenica’. Scrive infatti Alaleona, approfondendone in seguito concetto e strumentalità: «Puccini, musicista vero, è stato un felicissimo creatore di ‘motivi gesto’» (p. 218). Argomenti testimoniati dal carteggio: editoria, *Inno a Roma* di Puccini (per banda, e orchestrato da Alaleona), degenza ospedaliera di Puccini, rallegramenti per la prima di *Mirra*, Iginia Puccini (suor Giulia Enrichetta), *Suor Angelica*, un giovane Adelmo Damerini raccomandato da Puccini ad Alaleona come concorrente all’insegnamento a S. Cecilia, *Turandot* «principessa crudele».

[\*] Lessico alaleoniano: *motivi-gesto* (cfr. anche *L’universale omaggio* 1924, A 130).

2000

Rist. nel 2000: cfr. ➔ *Sotto l’aspetto* 1918 (A 14).



Teatro Pergolesi, 28-29 settembre 2002: *Mirra*, 1912, di V. Alfieri e D. Alaleona. Atto 1: da dx. Peroo (*E. Di Cesare*), Mirra (*D. Mazzola*), Euriclea (*F. Castelli*), Ceci (*C. Onorati*), inoltre Ciniro (*P. Coni*); dir. R. Giovaninetti, reg. P. Degli Espositi - *Ubaldi Fotovideo, Jesi*.

---

(B) – LETTERATURA SU ALALEONA 1908-2002  
*Letteratura, tesi di laurea, mostre, concerti*

---

1908

Periodico:

**B 1** - *Concerti e saggi. Il Maestro Alaleona*, «Musica» (Roma), II, 14-15, 21 giu., 1908, p. 9; [PESc].

Il giovane Alaleona («autore, concertatore e direttore d'orchestra») chiude la stagione dei concerti annuali all'Accademia Filarmonica Romana (Roma). Dirige fra altro opere sue (*Ne la gran nebbia*, *Minuetto* per archi, *Alba festiva* per coro, *6 Lodi spirituali filippine* per coro a 3 v.), sue strumentazioni (*5 Preludi*, di Chopin, per archi) e il *Te deum* di G. Sgambati, per archi e armonium. Inoltre è sottolineato il recente successo al concorso per Cori a Marsiglia (Teatro Municipale): Alaleona vi partecipò con la Società Corale Guido Monaco di Livorno, vincendo in ogni sezione «tutti i premi maggiori», oltre che il «diploma speciale di direzione». Invece la concorrente Società Corale Gauloise di Lione e quella di Salon hanno eseguito il poema corale *Apothéose* di G. Tebaldini. La Guido Monaco fu fondata nel 1900. Alaleona ne fu nominato direttore per l'anno 1908. Poi dirigerà il concerto del 25° di fondazione, nel 1925 (*n.d.c.*)

1909

Periodico:

**B 2** - *La prossima apertura del 'Corea'*, «Musica» (Roma), III, 26, 7 nov., 1909, p. 4; [PESc].

Comunicato della Regia Accademia di S. Cecilia, circa la stagione dei concerti al Corea (*alias* Augusteo) di Roma (21 nov. 1909-maggio 1910). Direttori scritturati: Michael Balling, V. D'Indy, G. Mahler, L. Mancinelli, P. Mascagni, Willem Mengelberg, Safonov, Schnevoigt, A. Zanella e B. Molinari (M° sostituto). Solisti: Hubermann (*vl.*), Selma Kurz (canto), inoltre Backhaus, Paderewsky, Sgambati e Celli (*pf.*). Istruttore del coro: Alaleona, che «è fra i giovani più valorosi usciti da Santa Cecilia e che ha degnamente diretto la Società Corale Guido Monaco [Livorno, 1908]», come sottolinea il comunicato. Repertorio (menzionato solo parzialmente): Beethoven (5 concerti «di differenti generi»), Liszt (*Dante Sinfonia*, *Faust Sinfonia*), Wagner (*Venusberg*: da *Tannhäuser* e *Il Giardino incantato*: da *Parsifal*), Schumann (*Manfred*, oppure *Il Paradiso e la Peri*). È sottolineato che la Stagione intende privilegiare le «esecuzioni con soli e coro».

1910

Periodici:

**B 3** - DAMERINI, Adelmo, *L'oratorio musicale e i tempi moderni*, «Musica» (Roma), IV, 26, 26 giu., 1910, pp. 1-2; [PESc].

Vasto articolo. Circa la storia dell'oratorio musicale Alaleona e Guido Pa-

squetti superano gli studi e le tesi di Katschaler, Waugemann, Kretzschmar e degli italiani Galli, Parodi e Aliprandi. Ma, se gli studi di Pasquetti dichiarano che si chiude molto presto l'esperienza storica e artistica dell'oratorio, causa gli sviluppi immediati del melodramma, Alaleona invece crede e auspica un «ulteriore progresso dell'oratorio quale espressione di speciali atteggiamenti dello spirito moderno». E allude in particolare agli oratori di L. Perosi.

**B 4** - FRAINERI, [pseud.], *Scuola Nazionale di Musica*, «Musica» (Roma), IV, 27, 10 lug., 1910, p. 3; [PESc].

Alaleona è docente di esercitazioni corali alla privata Scuola Nazionale di Musica, presso il Palazzo del Grillo (Roma). Ai saggi finali la classe esegue due cori (Paisiello e Mendelssohn). Discipline della Scuola: pf., vl., arpa, quartetto, canto, assieme d'archi, composizione, storia della musica (Giorgio Barini) e canto corale (Alaleona). La Scuola è retta dal mecenate di Firenze Giovanni Angelo Bastogi: per il quale, attualmente, si è verificato un fallimento finanziario. Di conseguenza la Scuola si trova improvvisamente in gravi condizioni di sopravvivenza. Circa lo pseud.: forse trattasi di Franco Raineri.

**B 5** - *La riapertura dell'Augusteo*, «Musica» (Roma) IV, 33, 6 nov., 1910, pp. 1-2; [PESc].

Ampia presentazione della Stagione dei concerti 1910-11, all'Augusteo (già Corea), promossa dall'Accademia di S. Cecilia. Anche un bilancio culturale delle passate stagioni, iniziate nel 1908, anno dell'apertura dell'Augusteo. Durante il 1909 ad Alaleona era stata affidata «la direzione della massa corale» (p. 1).

## 1911

Periodici:

**B 6** - *Nel mondo della musica: il M<sup>o</sup> D. Alaleona [...]*, «La Cronaca musicale» (Pesaro), XV, 5-6, mag.-giu., 1911, p. 146; [PESc; PESo].

È segnalato il saggio di Alaleona *I moderni orizzonti della tecnica musicale*, apparso sulla «Rivista musicale italiana» di Torino (XVIII, 2, 1911), giudicato «importantissimo articolo su visioni nuove dell'armonia». Alaleona «ha atteso anche alla composizione dell'opera *Mirra*, tratta dalla tragedia omonima dell'Alfieri» (p. 146). La segnalazione (anonima) è probabilmente redatta da Andrea D'Angeli, direttore del periodico stesso e bibliotecario al Liceo Musicale Rossini di Pesaro. Vi è ignorato il conseguente secondo saggio *L'armonia modernissima* (*ibid.*, XVIII, 4, 1911), che, pur ultimato, evidentemente non era stato ancora pubblicato.

**B 7** - S.P., *Conferenza sul canto artistico tenuta all'Accademia Filarmónica di Bologna*, «Musica» (Roma), V, 22, 28 mag., 1911, p. 4; [PESc].

Carlo Somigli, precoce e lucido studioso di Alaleona e residente a Chicago, ha tenuto di recente una conferenza a Bologna sul *Canto artistico e le nuove teorie dei meccanismi laringei e dei timbri vocali*. Ha esposto le teorie musicali tardo-medievali, la fisiologia laringea, l'acustica «normale e anormale» e anche il timbro della «voce di baritono» femminile (*sic*) costatata di persona dal Somigli nei teatri americani. Lo stesso ha cantato, infine, brani di Debussy, Strauss, Elgar e Jommelli, con Vezzani *pf*. Lo studioso aveva esposto le sue teorie anche al recente Congresso musicale internazionale di Roma (sul quale non sono forniti dati).

**B 8** - *Notizie. Un'opera del Maestro Domenico Alaleona*, «Musica» (Roma), V, 25, 18 giu., 1911, p. 5; [PESc].

Testo completo: «Il Maestro Domenico Alaleona ha ormai condotta a termine un'opera, *Mirra*, catastrofe tragica in due Parti, dalla tragedia di Vittorio Alfieri. Prossimamente egli ne darà audizione [al pf.] nella Sala della nostra Redazione». Questa fonte ci permette, per la prima volta, di anticipare approssimativamente al giugno 1911 il termine della composizione di *Mirra*, per canto e pianoforte. In precedenza ci era noto invece che l'ultimazione era da farsi risalire al 1912. Per altro verso, la medesima data del 1912 resta comunque significativa: in tale anno Alaleona ultimerà infatti l'orchestrazione. Cfr. ➔ *Concorsi* 1913 B (20).

**B 9** - *I Montegiorgesi a Roma*, «Picenum» (Roma), VIII, 14-15, set.-ott., 1911, p. 227; [MAC].

Con foto di gruppo (firmata M.S.) del Circolo Montegiorgese (Roma, via Appia Nuova, Trattoria Scarpone), il 24 aprile 1910, per l'inaugurazione dello stesso Circolo. Nel gruppo il musicista forse è il 2° da sinistra, in alto, ultima fila. L'annesso elenco dei nomi di riguardo è aperto dal «Prof. Domenico Alaleona». Notiamo inoltre che lo stesso mensile «Picenum» porta permanentemente, per molti anni, il nome di Alaleona nell'elenco dei collaboratori (cfr. coperta/2).

**B 10** - *I successi del metodo Menchaca*, «Musica» (Roma), V, 30, 3 set., 1911, p. 5; [PESc].

Angel Menchaca, «inventore del nuovo metodo di musica», ha fatto un trionfale soggiorno in Spagna e a Parigi, qui con grandi festeggiamenti da parte dell'Unione Latina. Lo stesso «Musica» ne ha parlato a lungo («a suo tempo», non meglio precisando). Rientrato in Italia terrà un corso completo del suo «insegnamento teorico-grafico». Proposta semiografica forse contestuale alle coeve problematiche di Alaleona e d'altri?

**B 11** - *Un nuovo metodo di scrittura musicale*, «Musica» (Roma), V, 31, 17 set., 1911, p. 5; [PESc].

Segnaliamo questo titolo per ragioni contestuali, notando che più volte i periodici musicali italiani protonovecenteschi danno notizie su proposte semiografiche alternative, rispetto alla tradizione. Ma la ricerca di queste proposte è tuttora da compiersi. Per tale tipo di implicanze, contestuali alla problematica teoretica di Alaleona (e di altri italiani), segnaliamo dunque la proposta di modernizzazione di A. Cioffi, di cui da notizia il periodico «Musica»: il suo metodo elimina le chiavi e modifica «l'indicazione delle alterazioni, sia naturali che accidentali». Qui, non altri dati. Per altro Alaleona, in questo medesimo 1911, avanza modifiche alla semiografia musicale tradizionale tramite il saggio *I moderni orizzonti della tecnica musicale* («Rivista musicale italiana», XVIII, 2, 1911). In Italia questo tipo di interesse semiografico proseguirà a lungo, per lo meno fino a Cesare MARTUZZI, *La 'musicotipia' e le sue applicazioni*, «Realtà nuova» (Milano), XV, 3, mar., 1950; [MiS]. Anche estratto: Milano, Tip. Bertieri, 1950, pp. 11 [FZ Cp]: propone il superamento della notazione accademica (pentagrammatica), sostituendola, per qualsiasi musica, con un elementare sistema «letterale» (gruppi di sillabe) ordinato a modo di 'grafico' polifonico.

**B 12** - *Nel mondo della musica. Una simpatica esecuzione di musica italiana*, «Musica», (Roma), V, 38, 26 nov., 1911, p. 4; [PESc].

Roma, recente inaugurazione domenicale del Circolo Marchigiano. Alaleona ha diretto autori italiani «per archi»: Boccherini (*Minueto*), Corelli (*Pastorale*), Pergolesi (*Concerto per vl.*), Alaleona (*Melodia e Tempo di minueto*). Piacquero «moltissimo» le sue due «squisite» composizioni.

1912

Periodici:

**B 13** - TORREFRANCA, Fausto, *Disarmonie... per un concorso d'Armonia*, «Orfeo» (Roma), III, 7, feb., 1912, p. 1; [Disponibilità irreperita].

Roma, Concorso a cattedra (di Armonia?) per il Liceo musicale di S. Cecilia, cui partecipa Alaleona, definito da Torrefranca «artista di talento e sensibilità squisitissima».

Cfr. ➔ per le polemiche: COPERTINI 1912 (B 14).

**B 14** - COPERTINI, Spartaco, *Cicero pro domo sua*, «Medusa» (Parma), II, 3, 9 mar., 1912; [PrP]. Rist. in *Spartaco Copertini musicista della solitudine. Teoria, scritti critici, carteggi. Schede d'ambiente musicale fra Parma e Firenze nel primo Novecento*, a cura di Angela Storjohann e Fiorenzo Copertini Amati, Prefazione di Leonardo Pinzauti, Firenze, Tipografia Nuova Grafica Fiorentina per le Edizioni Amati, 1985, pp. 263: 31-35; [FZ Cp].

Copertini scrive per il nuovo periodico «Medusa», di esplicito ambito Futurista: lo stesso fu tra i concorrenti per l'insegnamento al Santa Cecilia (cattedra di Armonia?), ma venne escluso. A seguito delle polemiche apparse su «Orfeo» (Roma, 18 feb. 1912, ma anche *ante e post*) contesta Torrefranca, il quale, come anomalo quarto commissario «aggiunto», avrebbe favorito la vittoria di Alaleona («del valore del quale non intendo discutere non conoscendo alcuna sua opera né artistica né teorica né critica»: ma 'ignoranza' assai poco credibile, commentiamo noi). Esposte le contraddizioni del Torrefranca, Copertini contesta con sarcasmo il giudizio finale della Commissione (Giuseppe Gallignani, Guido Tachinardi, Stanislao Falchi) in ordine alle proprie composizioni presentate (un «paio di chilogrammi», afferma lo stesso). La Commissione neppure si sarebbe accorta dell'originale e ardita teoria armonica delle opere del Copertini (un'armonia effettivamente molto progressista e inabituale, nell'Italia dei primi anni Dieci, sottolineiamo noi). Candidati testimoniati al Concorso: A. Bustini, C. Dobici, A. Palombi, O. Altavilla, sig.a E. Gubitosi, C. Giorgio Garofalo, Alaleona, Copertini, Roteglia, Zanon [Maffeo?], Prove: «Tre, dice il Torrefranca, erano i punti che i concorrenti dovevano dimostrare: di possedere le discipline armoniche, una buona capacità musicale in genere, una buona cultura generale». Cfr. inoltre *Polemiche, dissensi e proteste per il Concorso a S. Cecilia. Lettere dei maestri Falchi, Bustini, Alaleona e di F. Torrefranca* («Orfeo», Roma, III, 8, 25 feb., 1912).

**B 15** - *Nel mondo della musica. Concerto pergolesiano*, «Musica» (Roma), VI, 12, 24 mar., 1912, p. 4; [PESc].

Roma, 31 mar.: concerto commemorativo di Pergolesi, diretto da Alaleona e promosso dal Circolo [Marchigiano]. Programma monografico di Pergolesi: *Concerto per vl.*, *Sonata per vcl.*, *Salve regina*, *Stabat mater*. G. Radiciotti illustrerà la figura di Pergolesi. Cfr. ➔ *Concerti* 1912 (B 17).

**B 16** - A.O. [Andolfi OTELLO?], *Augusteum: Bernardino Molinari e i giovani compositori*; Bruno Walter, «Musica» (Roma), VI, 13, 31 mar., 1912, p. 2; [PESc].

Roma, Augusteum: concerto vocale e strumentale diretto da Molinari [Orch. dell'Augusteum]. Repertorio: Beethoven (*Leonora III*), Wagner (dal *Crepuscolo degli dei*: Elena Rakowska s.), Alberto Gasco (*Orgia e Presso il Clitumno*), Alaleona (*Intermezzo*, da *Mirra*). Segue il resoconto del successivo concerto diretto da Walter. Quanto invece all'*Intermezzo* di Alaleona: il brano, «iniziato su una tragica calma assurge gradatamente al colmo dello spasimo con acerbe espressioni armoniche, mentre la passionalità melodica si contiene in uno strazio intimo di visioni alternate [...]. Una frase ripiegante dolorosa [pentatonica, cioè subtonale, nell'originale] di violoncelli [ma tastiera *pentatonica*, di per se] strappa il pensiero al delirio e lo costringe a rabbrivire come dinanzi a un misfatto compiuto [...] Anche lo strumentale, non vario ma non greve, forse un po' troppo luminoso, [...] mi parve sopra tutto evocativo [...]. Se *Mirra* risponde tutta al valore dell'*Intermezzo*, l'autore può augurarsi una maggiore vittoria prossima».

**B 17** - *Concerti: Commemorazione pergolesiana*, «Musica» (Roma), VI, 15, 14 apr., 1912, p. 2; [PESc].

Roma, 31 mar., Sala Bach (via Gregoriana, 31): concerto monografico per Soli e Archi, commemorativo di Pergolesi, diretto da Alaleona, introdotto da G. Radiciotti e promosso dal Circolo Marchigiano. Interpreti: Gaetano Perali *vl.* (*Sonata*), Agnese Freschi *s.* (*Salve regina*), Maria Zanninovich *vl.* (*Concerto*, per *vl.* e Archi), Freschi *s.* e Concettina Nicotra *c.* (*Stabat mater*). Successo pieno, anche «perché l'edizione dello *Stabat* [...] è la genuina, riscontrata sui manoscritti [da Alaleona], senza tener conto delle molte alterazioni che vi si sono portate dopo, e quindi ristabilendo nell'accompagnamento l'organo [come b.c.], che venne suonato dall'organista della Sala Bach». Replica: 6 apr. Cfr. ➔ *Nel mondo* 1912 (B 15).

## 1913

Volume:

**B 18** - *Domenico Alaleona*, «Annuario dei musicisti», Manuale dei cultori e degli amatori (Roma, Casa Editrice «Musica», Tipografia Centenari), I, 1913, pp. 172: 38; [PESc].

Consistente scheda artistica e bio-bibliografica, con elenco delle opere. Ritratto fotografico in b.n.

Periodici:

**B 19** - PIZZETTI, Ildebrando, *Musicisti nuovi*, «L'Eroica» (La Spezia), I, 1 e 2, 1913, p. 45; [disponibilità sconosciuta].

Menziona Alaleona, Malipiero e Bastianelli. Le iniziative del futuro periodico «Dissonanza» (Firenze).

**B 20** - *Concorsi*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVII, 3-4, 11 gen., 1913, p. 13; [PESc].

Il Consiglio del Liceo S. Cecilia (Roma) ha conferito, per il secondo anno consecutivo, «l'incarico dell'insegnamento per la Storia ed Estetica della Musica» a D. Alaleona, «giovane e stimato musicista», noto anche al lettore della testata per le sue «geniali qualità di artista e scrittore». Alaleona – commentiamo noi – aveva concorso alla cattedra fin dal 1908, con indiscutibili e originali pubblica-



zioni scientifiche. Fu però boicottato da un pesante dibattito istituzionale interno (probabilmente non documentabile) che, nonostante l'appoggio dell'autorevole Fausto Torrefranca (spiritualista crociano), gli negò, agl'inizi l'ottenimento della cattedra (gli verrà concessa la prima «supplenza precaria» il 10 febbraio 1912). Ipotizziamo che la polemica fu montata, probabilmente, contro il giovane Alaleona causa il tono decisamente positivista dei suoi studi archivistici e musicologici, fra persone invece favorevoli all'idealismo di B. Croce, già montante e dominante nel primissimo Novecento. Resterebbe a conoscere, infine, se i commissari fossero stati informati che, addirittura, quel giovane e noto concorrente già aveva in cantiere (molto probabilmente) il progetto di *Mirra*, da Alfieri, con un drammatico incesto per soggetto centrale. E resta da conoscere se gli stessi fossero al corrente delle innovative idee teoretiche dello stesso compositore, musicali e armoniche, sistematiche, che nel 1908 sicuramente dovevano essere a buon punto – ancora prima, cioè, di mettere mano a *Mirra*. E questo per necessità: tutta la partitura, infatti, si articola proprio su quei nuovi e numerosi sistemi teorici. *Mirra*, avviato il progetto con ogni probabilità almeno nel 1908, ebbe la chiusura nel giugno 1911 (l'orchestrazione terminò nel 1912): il periodico romano «Musica» (cfr. ► *Notizie* 1911, B 8) informa il lettore che, in tale mese, l'opera era praticamente compiuta. Quanto invece alla nuova teoria armonica alaleoniana, che non è assolutamente *solo* dodeca-fonica (ma *anche* dodeca-fonica, e comunque non schönberghiana), essa andò a partire probabilmente dagli anni 1905-07 e fu edita nel 1911 («Rivista musicale italiana», fasc. 2 e 4). Alaleona conseguirà la docenza definitiva il 7 gennaio 1915, in «Storia della musica, Acustica ed Estetica musicale». Cfr. ► *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Arnold Schönberg* 1922 (A 54); *Bruno Walter* 1922 (A 55); *Il Quartetto* 1922 (A 57); *Il primo concerto* 1922 (A 58); *Mostre* 1924 (A 117); *Il "Pierrot lunare"* 1924 (A 120); *Concerti di ieri* 1924 (A 121); *'Lingua' e 'linguistica'* 1924 (A 125); *Arnold Schönberg* 1913 (B 30); MANZONI 1975 (B 142); DI BENEDETTO 1980 (B 149); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

**B 21** - ODDONE, Elisabetta, *Pubblicazioni: Domenico Alaleona [...]*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVII, 3-4, 11 gen., 1913, p. 3; [PESc].

Presentazione di *Quattro Myricae* (Roma, Casa Editrice «Musica», 1911, pp. 24), per 2 v. (soprano, contralto) e pf., Op. 7, su testo di G. Pascoli. «Il carattere di queste composizioni [...] è tra il lirico e il corale». Alaleona («geniale ed audace compositore», oltre che «acuto ed elegante scrittore») sa rispondere «mirabilmente» alla semplicità e alla ingenuità che avvicina il Pascoli all'animo popolare.

**B 22** - [La città natale a Giacomo Carissimi. Una conferenza del maestro Alaleona], «Musica» (Roma), VII, 5, 2 feb., 1913, p. 1; [PESc].

Conferenza promossa dall'Università Popolare a Marino (Rm). Sono presenti numerose personalità provenienti da Roma. Alaleona delinea la biografia di Carissimi e il ruolo storico delle sue opere. Auspica un monumento in Marino. L'articolo prosegue con la pubblicazione integrale della parte conclusiva della conferenza. Cfr. ► *La città natale* 1913 (A 7).

**B 23** - *Nel mondo della musica. Al Circolo Marchigiano*, «Musica» (Roma), VII, 7, 16 feb., 1913, p. 4; [PESc].

Roma, Circolo Marchigiano: concerto con opere di L. Guidi, Emilio (*recte*

Emidio Cellini, Alaleona (2 romanze, con la sig.na Nicotra *pf.*), infine opere di Tosti, Puccini, Leoncavallo e Verdi (quartetto da *Rigoletto*).

**B 24** - *Conferenze. A Marino [...]*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVII, 10, 21 feb., 1913, p. 4; [PESc].

A Marino (Rm) conferenza di Alaleona su G. Carissimi, che ripristinò l'interrotta unione storica tra arte e «anima del popolo». Con questi la musica «ridivenne» linguaggio umano e «linguaggio del cuore», essendo stato Carissimi «interprete possente e squisito». L'oratore ha infine auspicato che, anche oggi, «una nuova onda di sincerità, di umanità, di italianità torni a percorrere la musica italiana».

**B 25** - *L'immenso successo dell'«Annuario dei Musicisti»*, «Musica» (Roma), VII, 12, 23 feb., 1913, p. 1; [PESc].

L'ampio scritto redazionale pubblicizza l'«Annuario». Nella «galleria» dei numerosi personaggi della musica e degli illustri compositori del 1913 è incluso Alaleona.

**B 26** - *Conferenze. Nella sala del Circolo Marchigiano di Roma [...]*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVII, 14-15, 21 mar., 1913, p. 7; [PESc].

Roma, Circolo Marchigiano: Silvestro Baglioni, fisiologo e teorico dell'enanomismo italiano, ha tenuto una conferenza su Luigi Vecchiotti, «musicista e filosofo marchigiano» del sec. XIX, attivo come maestro di cappella a Urbino e a Loreto. Di lui, per l'occasione, Alaleona ha eseguito il *Motetto dell'Addolorata* (per tenore, basso e organo), «esempio tipico dello stile filosofico» del Vecchiotti.

**B 27** - *Notizie. A Roma [...]*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVII, 26-27, 11 giu., 1913, p. 8; [PESc].

Testo completo: «A Roma l'Accademia di S. Cecilia ha proceduto all'elezione di quattro nuovi accademici. I candidati erano 11 e i votanti 42. Furono proclamati eletti il musicista Domenico Alaleona col massimo dei voti, il critico musicale del *Giornale d'Italia*, Nicola D'Atri; Vincenzo Tommasini, autore di *Uguale fortuna*; ed il maestro Francesco Mantia, vice bibliotecario a S. Cecilia e apprezzato compositore di musica sinfonica».

**B 28** - *“Mirra”, opera in tre Atti di Domenico Alaleona, dalla tragedia di V. Alfieri*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVII, 32, 1 ago., 1913, p. 4; [PESc].

L'opera *Mirra* «è già pronta per la rappresentazione». Tratta «dall'ultima parte della tragedia» omonima di Alfieri, sottolinea in particolare gli eventi della catastrofe finale. L'opera, che si apre con la scena nuziale («brutalmente interrotta dal diniego di Mirra») si chiude con la morte di Mirra («dopo la confessione del suo orrendo amore per il padre Ciniro»). L'*Intermezzo* è anch'esso un «potente squarcio [...] ricchissimo di polifonia e magistralmente strumentato, che già destò profonda impressione all'Augusteum di Roma», il 21 marzo del 1912, concertatore B. Molinari. Nell'*Intermezzo* è descritta «tutta la follia erotica e lo spasimo di Mirra». Nell'«impetuoso dilagare» del verismo contemporaneo l'opera «segna un moto di reazione benefica». Cfr. ➔ *“Mirra”. Melodramma 1920 (A 24)*.

**B 29** - *Notizie. Ha veduto la luce a Roma una nuova rivista [...]*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVII, 41, 11 ott., 1913, p. 8; [PESc].

Alaleona fa parte del Comitato di redazione del nuovo periodico «Harmonia» (Città di Castello), assieme a F. Busoni, A. Cameroni, Franco da Venezia, T. Montefiore, G. Napoli, I. Pizzetti, F. Raineri, O. Respighi, V. Tommasini, A. Villetti.

**B 30** - *Arnold Schönberg*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVII, 48-49, 1 dic., 1913, pp. 1-2; [PESc].

Non riguarda direttamente Alaleona, ma è contestuale agli studi alaleoniani. L'articolo è firmato solo redazionalmente: *Il Mondo Artistico*. Vi si legge che il nome di Schönberg «è sconosciuto finora fra noi, anche a moltissimi che, pur professando l'arte musicale, hanno il torto di tenersi estranei a quel movimento che tiene vivo all'estero il culto della musica come arte pura [musica strumentale], indipendente dal teatro» (p. 1). In Italia infatti «si va a sentire una nuova interpretazione [di opera arcinota], mai l'interpretazione di una nuova musica [specie quella strumentale]. E però siamo rimasti in coda; abbiamo completamente trascurato di seguire l'evoluzione che la musica da camera ha pur fatto, e caschiamo dalle nuvole se ci vengono citati i nomi di Schrecker, Schönberg, Stravinsky, Rebikov e altri che sono, altrove, sulla bocca di tutti» (p. 1). Segue la presentazione vera e propria del viennese. E fra altro leggiamo: «Si è detto che lo Schönberg è un 'futurista'». Ma F. Greeley Clapp (sul «Transcript», di Boston) afferma piuttosto che, se «si vuol dire che i suoi lavori cerchino di esprimere, in musica, quanto i quadri futuristi vorrebbero esprimere in pittura, questa analogia non è certo appropriata» (p. 1). L'articolista del «Mondo artistico» passa poi a cenni sulle opere di Schönberg, dagli *Opera 1, 2, 3* all'*Opus 21*: «Una composizione che suscita le maggiori meraviglie è l'*Op. 21*, ancora inedita, che rappresenta quanto di più indipendente in fatto di musica sia stato concepito oggi. Si intitola *Pierrot lunaire*, ed è scritta sopra un ciclo di poesie di Albert Giraud per una 'voce parlante', pianoforte, flauto, clarinetto, violino e violoncello! Chi ha potuto assistere alle poche esecuzioni che ne furono fatte, assicura che si tratta di una composizione veramente sensazionale [...]. Ed è interessante sapere che questo artista, che oggi è guardato con tanto interesse, e che si comincia a discutere con tanta vivacità anche fuori dei paesi tedeschi, ha provate le sue azzardatissime tendenze anche nella pittura, mettendo addirittura a scompiglio i critici più avanzati» (p. 2). Noi, in particolare, vorremmo sottolineare che Alaleona nel 1924 (cfr. ➔ *'Lingua' e 'linguistica' 1924*, A 125) sostiene che di Schönberg, nel 1911, non conosceva neppure il nome. Siamo però convinti che questa sia un'affermazione aposemica: una segnalazione retorica che allunga i propri legittimi tentacoli nell'aposemia della comunicazione alla potenza *n*. Pertanto sarebbe contestuale e pertinente rintracciare quali testate Alaleona frequentava, sia prima sia agli inizi di questi anni Dieci, e quali delle testate italiane prestavano attenzione o fornivano notizie su Schönberg, oppure se, davvero, nessuna menzionasse Schönberg (!). Dubitiamo che l'alto tono di informazione posseduto in genere da Alaleona possa venir meno proprio su argomenti e su tematiche di ricerca cui stava dedicandosi da ben oltre un lustro, e certamente appena ultimata la tesi di laurea (1906-07). Ad esempio, il periodico milanese in oggetto («Il Mondo artistico»), assieme ad altre testate, scrive su di lui e lo ha come collaboratore: gli pubblica pezzi su Mascagni, Graziani. Intorno al 1910-11, chi fosse Schönberg, almeno in generale, certamente Alaleona doveva saperlo.

1914

Periodici:

**B 31** - *Un corso di cultura per musicisti*, «Musica» (Roma), VIII, 1, 6 gen., 1914, p. 4; [PESc].

Presso il Liceo Musicale S. Cecilia di Roma sono aperte le iscrizioni al Corso di Cultura per musicisti e per amatori, condotto da Alaleona («valoroso musicista insegnante nel Liceo»). Il Corso, che ha intenti «pratici e professionali», inizia il 15 gennaio (ogni mercoledì e sabato, h. 16). Materie: le nozioni di base di fisica, di storia della musica e di estetica musicale. Va tenuto conto che, l'anno dopo, Alaleona pubblicherà *Nozioni di fisica, storia, estetica musicale, fondamentale pel musicista*, Primo Corso (unico per strumentisti e preparatorio per compositori), Roma, 1915 (poi ristampato numerose volte col titolo *Il libro d'oro del musicista*: 1916, 1922, 1923, 1930, 1944, 1961, 1978; anche una trad. in spagnolo: Buenos Aires, Ricordi, 1938).

**B 32** - *Note e appunti*, «Il Mondo artistico» (Milano), XLVIII, 9, 21 mar., 1914, p. 10; [PESc].

È riportato, fra altro, quanto il «Giornale d'Italia» (Roma) scrive: «La musica e l'arte non hanno avuto, sino ad ora, molta fortuna in Italia; i critici musicali ed artistici di valore si contano sulle dita, ma giovani capaci di assumere quella dignità, ve n'hanno. Nomino, per la musica, il Torrefranca, l'Alaleona, il Pizzetti, il Bastianelli ed altri. Perché [la testata] *Harmonia* [...] non chiama a raccolta questi nuovi scrittori e non diventa un poco più polemica e battagliera? [...]». (NB: è evidente la sintomatologia di polemiche, contesti, promozioni ed emulazioni d'avanguardia).

**B 33** - RAELI, Vito, *L'audizione-referendum del giornale «Musica»*, «Musica» (Roma), VIII, 8, 19 apr., 1914, p. 3; [Vc].

Ampia relazione sul 3° Concorso per compositori, promosso dalla testata per incoraggiare i giovani (purché abbonati a «Musica» stessa): hanno concorso in venti, con motto anonimo, e giudicati da 300 musicisti e critici musicali, invitati al concerto presso la sede dell'Associazione Istruzione del Soldato e del Popolo, in Roma. Le schede compilate dagli uditori danno la vittoria al motto che corrisponde a Alessandro Bustini. Nella seconda parte sono invece eseguite, fuori Concorso, opere di Alaleona, «giovane artista ben noto per profondità di cultura, acutezza d'ingegno, sincerità di sentimento e nobiltà di ideale»: 4 *Mirycae*, (Op. 7, 1908, testo di Pascoli), canta Evelina Levi s.; inoltre opere di Ettore Hocke (con foto) e Ottone Delfino Pesce.

**B 34** - *Santa Cecilia: Corso di cultura per musicisti*, «Musica» (Roma), VIII, 17, 15 nov., 1914, p. 3; [PESc].

Riprende il «corso libero» di acustica musicale ed estetica, tenuto da Alaleona. Sono aperte le iscrizioni presso il Liceo S. Cecilia (Via dei Greci, 18). Inizio, il 15 nov.: anno I (unico per strumentisti e preparatorio all'anno II), mercoledì e sabato (h. 17-18); anno II (perfezionamento per compositori e interpreti), stessi giorni (h. 18-19).

1915

Periodici:

**B 35** - *Il nostro Concorso*, «Musica» (Roma), IX, 2, 15 gen., 1915, p. 2; [PESc].

Concorso indetto dallo stesso periodico «Musica» per un inno alla patria: molti i concorrenti. Commissione giudicante: Alaleona, Alberto Gasco, Ottorino Respighi, Alessandro Vessella, Edoardo Vitale. Scadenza: 15 feb. 1915. Al n. 4 della stessa testata apparirà l'elenco dei 57 motti concorrenti.

**B 36** - RAELI, Vito, *La "Sinfonia drammatica" di O. Respighi*, «Musica» (Roma), IX, 3, 1 feb., 1915, pp. 1-2; [PESc].

A modo di introduzione Raeli menziona Pizzetti, Bastianelli e Gui fra coloro che si dedicano al comporre (ma di «discutibile importanza») e a una feconda critica («talvolta un po' demolitrice»). Menziona Alaleona e A. Gasco, i quali «mettono la propria intelligenza e l'arte propria a servizio della critica e della storia del teatro e del sinfonismo con pari sincerità, perizia e, talora, genialità». Infine, altri fanno critica e compongono per teatro e per orchestra: Respighi è fra costoro, di cui verrà eseguita la *Sinfonia drammatica*, all'Augusteo di Roma, direttore B. Molinari.

**B 37** - S.P., *Conferenze e concerti, all'Università Popolare di Bologna*, «Musica» (Roma), IX, 9, 1 mag., 1915, p. 2; [PESc].

Bologna, Università Popolare: un «foltissimo uditorio» era presente alla conferenza-concerto di Alaleona sul tema «Il Rinascimento musicale a Roma». Fra altro, sono stati trattati principalmente Palestrina, Cavalieri e Carissimi. Auspicio conclusivo (tipicamente alaleoniano): il ritorno dei «fecondi rapporti musicali fra artisti e popolo». Dolores Berti e Ines Fronticelli, con Alessandro Vezzani al pf., eseguono opere di Cesti, Carissimi e Carlo [?] Rossi. Segue la recensione dell'analoga conferenza-concerto di F. Vatielli.

**B 38** - *Recenti pubblicazioni [...]. Composizioni di Fernando Liuzzi*, «Musica» (Roma), IX, 10, 15 mag., 1915, p. 2; [PESc].

Apprezzamenti per l'opera compositiva di Liuzzi, in particolare per i pezzi da camera per v. e pf. (*Canti popolari Serbi*, Ediz. Ricordi) e, a conclusione: «Nonostante il nobile impulso dato dal Martucci e dallo Sgambati, nonostante le pregevoli pagine di giovani valorosi come il Respighi, il Ferrata, l'Alaleona, il Gasco, presso di noi il *Lied* non ha ancora assunto le spiccate caratteristiche di tipo nazionale o almeno individuale».

**B 39** - *La riapertura di Santa Cecilia*, «Musica» (Roma), IX, 11, 10 nov., 1915, p. 3; [PESc].

Il Liceo S. Cecilia riprende nuovamente i 4 Corsi liberi: Cultura per i musicisti (Alaleona), Arte scenica del canto (Gemma Bellincioni), Pianoforte (Pietro Boccaccini), Strumentazione (Giacomo Setaccioli).

**B 40** - *Liceo di Santa Cecilia*, «Musica» (Roma), IX, 12, 25 nov., 1915, p. 3; [PESc].

Per favorire la diffusione degli studi musicali «anche fra quei giovani che non possono [...] frequentare le scuole del Liceo [di S. Cecilia]», l'Accademia di S. Cecilia ha deliberato i seguenti Corsi liberi, a partire da dicembre: Composi-

zione (O. Respighi), Istrumentazione e orchestrazione (G. Setaccioli), Teoria delle forme (Rosario Scalerò), Storia ed Estetica della musica (Alaleona), violino (Arrigo Serato), Tecnica del pianoforte (P. Boccaccini), Arte scenica del canto (G. Bellincioni).

**B 41** - CENCIARINI, Francesco, *Il Teatro lirico italiano nel primo anno di guerra*, «Musica» (Roma), IX, 14, 25 dic., 1915, p. 1; [PESc].

Le Stagioni teatrali italiane sono condizionate dagli eventi bellici. Figureeranno comunque le «numerose e varie opere di repertorio comune»: in particolare Verdi, Puccini, Mascagni e altri. Inoltre andrà in scena «anche qualche opera nuova di taluno fra i più giovani dei nostri maestri: come ad esempio la *Mirra* di Domenico Alaleona al Costanzi». Poi, sappiamo che, di fatto, la programmazione non potrà essere osservata: *Mirra* sarà rinviata al dopoguerra (31 marzo e 6 aprile 1920, unica replica preventivata, o concessa). Inoltre, per il nuovo anno 1916, il periodico assicura i lettori (cfr. lo scritto “Musica” nel 1916, p. 1) circa la collaborazione d’importanti personalità della musica: fra altri, che omettiamo, Alaleona, A. Casella, M. Castelnuovo, G.M. Gatti, V. Gui, F. Liuzzi, L.S. Luciani, G.F. Malipiero, I. Pizzetti, V. Podrecca, F.B. Pratella, O. Respighi e F. Vatielli. Infine appare il programma editoriale per il nuovo anno 1916, fra cui i seguenti urgenti temi d’attualità (autentico l’ordine preferenziale): 1) La riforma degli studi musicali negli Istituti del Regno; 2) Il recupero degli antichi repertori italiani, troppo ignorati; 3) La conseguente diffusione del repertorio sinfonico e da camera; 4) La rinascita della danza come arte drammatica; 5) Lo studio delle attuali tendenze della musica europea.

## 1916

Volumi:

**B 42** - PRATELLA, Francesco Balilla, *Il Terzo Libro delle laudi spirituali. Musica del sec. XVI e di carattere popolare*, Bologna, F. Bongiovanni, [1916]; 2a ediz. 1952 [?]; [LGC: Fondo Pratella].

Alaleona è cit. più volte nella prefazione (pp. [II-IV]).

**B 43** - UNTERSTEINER, Alfredo, *Storia della musica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1916 (4a ediz.), pp. 466, 499.

Ediz. 1a.: Milano, Hoepli, 1893; [PESc]. 2a Ediz. interamente riveduta e ampliata: 1902, pp. X-330; [PESc, PESo]. 4a Ediz. interamente riveduta e ampliata, 1916: vi fa ingresso la menzione di Alaleona; 5a ediz. interamente riveduta, ampliata e corredata di 3 appendici da Gian Giuseppe Bernardi, 1924; 6a ediz. cointestata: A. UNTERSTEINER-G.G. BERNARDI, *Storia della musica*, interamente riveduta corretta ampliata e corredata d’esempi musicali per cura di G.G. Bernardi, 1930, pp. XII-525 (Alaleona: pp. 459, 500), [PESc]; 8a ediz. cointestata come sopra e interamente riveduta, corretta, ampliata e corredata di esempi musicali a cura del M° G.G. Bernardi, 1951 (Alaleona: pp. 526, 564), [PESo]; rist. anast. della cit. 8a ediz.: Milano, Istituto Editoriale Cisalpino-Goliardica, 1989.

Periodici:

**B 44** - BONAVENTURA, Arnaldo, *Laudi spirituali*, «La Cronaca musicale» (Pesaro), XX, 5-6, [mag.-giu.], 1916, pp. 116-119; [PESc, PESo].

Ampla recensione del *Terzo Libro delle Laudi Spirituali [...] (1577)*, trascr. e introd. di F.B. Pratella (Bologna, F. Bongiovanni, 1916). Circa le fonti cinque-

seicentesche il recensore rende il merito anche ad Alaleona: «Dopo i fruttuosi studi di Alaleona» più nessuno può ignorare «l'importanza della Raccolta [di laude] del Coferati e quella d'altri» curatori (p. 118).

**B 45** - SALAGHI, Samuele S., *Notazione fisiologica delle armonie*, «Buletto delle scienze mediche» (Bologna), serie IX, fasc. 12, vol. 4, 1916; [BoU].

Il medico bolognese (fisiologo), Salaghi, con studi sull'organo uditivo in relazione alla musica, osserva l'uso del timbro e degli «impasti di dissonanze» nell'armonia moderna, in contrapposizione alla tradizione consonantica. Sono riconosciuti i meriti di Alaleona circa la teoria atonale, conducente all'«arte di stupore» (terminologia di Alaleona).

[\*] Lessico alaleoniano: *arte di stupore*.

**B 46** - *All'Accademia Filarmonica Romana*, «Musica» (Roma), X, 13, 10 lug., 1916, p. 3; [Vc].

Rinnovo del Consiglio Direttivo e di altre cariche. In queste ultime, fra altro, sono stati eletti membri del Comitato per la Lettura della Musica: Alaleona, Monti, Boezi [Ernesto?], Bonnard e Storti (non meglio determinati).

**B 47** - *Vita musicale romana. Il cartellone del Costanzi*, «Musica» (Roma), X, 20, 25 ott., 1916, p. 3; [Vc].

Indiscrezioni sul prossimo cartellone teatrale di Roma: si prevedono il *Don Giovanni*, *Sansone e Dalila*, *Mefistofele*, *Lucrezia Borgia* e «altre di repertorio». Si spera «poi che per quest'anno non sarà dimenticata *Mirra* di Alaleona che da tempo è attesa [...] e che già avrebbe dovuto comparire alla ribalta se il Comune [Roma] avesse degli Assessori che meglio esigessero dall'impresa [teatrale] l'adempimento dei suoi obblighi anziché soltanto pensassero a procurarsi entrate nel bosco sacro del palcoscenico». *Mirra* aveva vinto, nel 1913, il Concorso del Comune di Roma.

**B 48** - CENCIARINI, Francesco, *Musica italiana a Parigi. Il romanticismo e il classicismo nell'arte*, «Musica» (Roma), X, 22, 25 nov., 1916, p. 3; [Vc].

In Francia una vera svolta per gli italiani: Casella è stato invitato alla Sorbone per dirigere l'orchestra del Conservatorio con «musica da camera e vocale» italiana («Pizzetti, Malipiero, [Carlo] Perinello, Ferranti [Giuseppe o Tommaso?], Tommasini, Casella, ecc.»). Dunque è finalmente riconosciuto che oggi, fra i giovani italiani, non abbiamo solo «operisti», ma anche «sinfonisti», dopo oltre un secolo di «glorioso predominio del melodramma romantico o verista». L'attuale tendenza giovanile è formata addirittura da una vera «legione», che vede «Franchetti, Zanella, Alfano, Zandonai, Tommasini, Garofalo, Gui, Malipiero, Bossi, Gasco, Pizzetti, Respighi, Perinello, Castelnuovo [Tedesco], Ferranti, De Sabata, Casella, Bastianelli, Barilli, Alaleona, ecc.». Sconosciuti in Italia, tutti questi sanno operare «nelle più difficili ed elevate regioni della musica» non teatrale.

1917

Periodici:

**B 49** - *Società Nazionale di Musica*, «Musica» (Roma), XI, 3, 15 feb., 1917, p. 1; [Vc].

È stata costituita a Roma la nuova Società Nazionale di Musica (SIMM), con i seguenti membri patrocinatori: conte Enrico di San Martino (Presidente), marchesa Cappelli, contessa di San Martino, Maria Mazzoleni, contessa Visconti di Modrone, Gabriele D'Annunzio, senatore Albertini, commendatore D'Atri, Leonardo Bistolfi, conti Blumenstihl, maestri Bossi, Ferruccio Busoni, Toscanini, Filiasi [Lorenzo?]; poi i pubblicisti F.T. Marinetti, T. Mantovani, G.B. Nappi, F. Raineri, R. De Rensis, Carlo Placci; gli editori Ricordi, Notari (Milano), Forlivesi (e altri imprecisati). Sono membri del Comitato d'Azione («finora»): Alaleona, Castelnuovo, Ferranti, Gandino, Gasco, Gui, Malipiero, Perinello, Pizzetti, Respighi, De Sabata, Tommasini, Zandonai. Fondatore e Segretario Generale: A. Casella. Scopi della Società: esecuzione, protezione, diffusione e pubblicazione dei «giovani compositori italiani. La sua attività avrà inizio nel prossimo marzo con una serie di concerti all'Accademia di S. Cecilia e con altri concerti in alcune città d'Italia e dell'estero».

**B 50** - SALAGHI, Samuele S., *Le armonie nella musica odierna*, «Bullettino delle scienze mediche» (Bologna), serie IX, fasc. 7, vol. 5, 1917, p. 232; [BoU].

L'autore chiama in causa la «tanto discussa armonia dodecafonica, preconizzata da Alaleona e da Schönberg come la più armoniosa perché la più ricca di suoni». Evidenti riferimenti al lessico alaleoniano e alla probabile intermediazione degli studi di C. Somigli su Alaleona (cfr. p. 278n.). Il saggio di Salaghi, che si rivolge espressamente al pubblico dei medici (p. 242), ha per scopo di far conoscere quale tipo di «impressioni» deve trarre un uditorio «in presenza di lavori [musicali] moderni, acciocché possa dirigerli l'attenzione, e trovarvi quella soddisfazione che è adeguata al loro valore artistico» (p. 220). Con grafici «analitico-geometrici» che orientano gli «accordi musicali» verso la «relazione che hanno colle localizzazioni sensoriali con l'apparechio cocleare».

**B 51** - CENCIARINI, FRANCESCO, *Il romanticismo e il classicismo nell'arte*, «Musica» (Roma), XI, 23, 15 dic., 1917, pp. 1-2; [Vc].

Vasto intervento relativo all'articolo di Alaleona – forse il recente *Arte di rinuncia*, («Orfeo», Roma, 10 nov. 1917) – sulla «riforma musicale» degli impressionisti. Al contrario Cenciarini si dichiara favorevole alla poetica del Romanticismo. Promette infine un ulteriore suo intervento, maggiormente puntuale (cfr. n. 1, del 15 gennaio 1918, p. 1).

1918

Volume:

**B 52** - DE ANGELIS, ALBERTO, *Dizionario dei musicisti. L'Italia musicale d'oggi*, [Con *Appendice* di ritratti e catalogo della *Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane*]. Roma, Casa Editrice «Ausonia», 1918, pp. 373 + 58 n.n. + 52 tavv. f.t.; [FZ Cp]. 2a Ediz. riveduta e ampliata, 1922, pp. 557; [PESc].

L'*Appendice* della 1a edizione dedica una pag. pubblicitaria, fra altre analoghe, alle «Edizioni in preparazione» di Alaleona (p. [9], con ritratto fotografico).



Sono annunciate varie composizioni (*Albe, Canti primaverili, Sensazioni di guerra, Mirra*: l'«intero spartito e pezzi staccati», *Due Canzoni*) e la saggistica (*Il libro d'oro del musicista*, nonché *Antologia di musiche italiane*: «con una lettera di Arrigo Boito», antologia però mai apparsa); inoltre è annunciata la rist. del saggio del 1911, *L'Armonia modernissima, le tonalità neutre e l'arte di stupore*: ma anche questa «nuova edizione» non è mai apparsa. Infine i F.lli Bocca di Torino pubblicizzano ancora gli *Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia* (tav. [XXXVII]). Quanto invece alla riedizione del *Dizionario dei musicisti*, nel 1922: un annuncio pubblicitario (*Appendice*, p. XX) testimonia Alaleona come redattore, fra altri, per *La Storia della Musica Italiana* (25 voll.) e per il *Dizionario della Musica* (2 voll.), progettati dall'editore milanese Il Primato Editoriale, di Guido Podrecca & C.: titoli che però non apparvero. Si noti come i fascicoli dell'appendice siano ristampati in modo disordinato e, quindi, come la materia catalogata vi si alterni in maniera anche incongrua.

Periodici:

**B 53** - *Una conferenza e un concerto del Maestro Alaleona*, «Orfeo» (Roma), IX, 6, 9 apr., 1918, p. 4; [PESc].

I due programmi «bastano da soli a dimostrare [...] la continua e intelligente attività del valoroso maestro [Alaleona]» e la loro assoluta modernità di indirizzo. *Programma-A*: Roma, Lyceum Femminile, 16 marzo, conferenza-concerto, con musiche polifoniche di Anonimo (lauda), O. Vecchi (*Canzonetta*), J. Peri (da *Euridice*), G. Caccini (da *Euridice*), C. Monteverdi (da *Orfeo*), De' Cavalieri (da *Rappresentazione di Anima et di Corpo*), G. Carissimi (da *Jephte* e da *Jonas*), A. Scarlatti (2 Arie, di cui una da *Il Prigioniero fortunato*), V. Bellini (Recitativo e Aria *Ah non credea mirarti*, da *Sonnambula*), G. Verdi (*Ave Maria*, da *Otello*), G. Mascagni (*Son pochi fiori*, da *Amico Fritz*); interpreti: Lavinia Mugnaini, Bice Dal Pinto, Elsa Olivieri (che accetta di sostituire il basso indisposto Bessi: monologo del Tempo, di E. De' Cavalieri), Valentini t., Jorio fg., Alaleona (commentatore e, «con la sua nota abilità», al pf.). *Programma-B*: Roma, Casa del Soldato, 31 marzo (sabato santo), con musiche di N. Jommelli (*Ouverture da Passione di Cristo*), 2 brani di canto liturgico gregoriani, 2 Laude di Passione (a 3 v.), 4 Strofe dagli *Stabat mater* di Pergolesi, Boccherini, Rossini e Perosi; inoltre brani di J. Tomadini (*Preludio da Risurrezione di Cristo*), Lauda spirituale di Pasqua, e infine di Alaleona (*Alleluja*, per coro a 4 v. e Archi [1a esec. assoluta]: è come un «improvviso gioioso e sfolgorante, nell'aureola sonora degli archi»); interpreti: Sig.ne Spano e Cattani, Sigg. Valentini e Daddò, Orch. d'Archi e piccolo Coro, diretti da Alaleona. Per lo più si tratta sempre di trascr. per mano dello stesso Alaleona. Il concerto si avvale di proiezioni (diapositive, probabilmente, per suggerimento di Alaleona) da dipinti di argomento pertinente: «Non è male – sostiene Alaleona – che allo stesso scopo convergano possibilmente [...] tutte le arti: musica, pittura, poesia». È rimarchevole, da parte nostra, proprio questa 'simultaneità' sensoriale, proto-novecentesca – una sinestesia cara anche al marchigiano – non unica in altre sedi dell'avanguardia italiana maggiore, ma del tutto inedita, per quanto ne sappiamo, nella ieratica circostanza musicale (perfino militare) di un 'colto' concerto vocale, corale.

1919

Volume:

[Epistolario]

**B 54** - BASTIANELLI, Giannotto, *Critica e pubblico*, Edizione a cura del «Resto del carlino», Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1919; [FZ Cp].

Testimonia lettere di Alaleona ricevute da Bastianelli (p. 66).

Periodico:

**B 55** - *La "Mirra" di D. Alaleona*, «L'Italia che scrive» (Roma), II, 8-10, ago.-ott., 1919, p. 125. [FZc].

Testo completo: «La *Mirra* di Domenico Alaleona, che verrà rappresentata nella prossima stagione al Costanzi [31 mar. e 6 apr. 1920], è stata acquistata dalla Casa Ricordi che ne pubblicherà fra breve lo spartito per canto e pianoforte e la partitura d'orchestra dell'*Intermezzo*». Cfr. ► "*Mirra*" 1920 (A 24); *La "Mirra"* 1920 (B 57); *La prima della "Mirra"* 1920 (B 62); altre recensioni *sub* 1920 (B); inventario delle recensioni in TAMPERI 1995 (B 209).

1920

Periodici:

**B 56** - *Una grande collezione di monografie e di antologie musicali*, «Musica» (Roma), XVI, 1, 15 gen., 1920, p. 1; [Vc].

Sono imminenti i lavori per una nuova collana di 40 voll., comprendenti 20 *Monografie* e 20 *Antologie* di corredo, presso la romana casa Editrice «Musica». L'iniziativa (con «materiale storico, critico e pratico») fu ideata da Raffaello De Rensis nel lontano 1911, ma solo ora ha trovato il sostegno finanziario, grazie ai fratelli Tofani (Roma?). Saranno autori e curatori, ciascuno nel rispettivo duplice settore dell'opera: G. Gasperini, G. Tebaldini, A. D'Angeli, A. Cametti, F. Boghen, A. Damerini, F. Mantica, D. Alaleona, T. Wiel [poi deceduto nello stesso 1920], V. Tommasini, R. Scalero, G.G. Bernardi, G.C. Paribeni, R. De Rensis e «altri». Entro l'anno sono annunciati: *Bernardo Pasquini* (monografia: A. Bonaventura, antologia: F. Boghen) e *Muzio Clementi* (monografia e antologia: entrambe di G.C. Paribeni). Tuttavia, mai la collana vedrà la luce.

**B 57** - *La "Mirra" di Domenico Alaleona*, «Music and musicians/Musica e musicisti» (New York), VI, 3, 22 gen., 1920, p. [13]; [PESc].

*Mirra*, Op. 24, di Alaleona («uno dei più quotati fra i giovani musicisti italiani») fa parte della Stagione del Teatro Costanzi (Roma). «La Casa Ricordi di Milano [...] pubblicherà prossimamente lo spartito per c. e pf. e la partitura d'orchestra dell'*Intermezzo*, che è stato già eseguito con vivo successo all'Augusteo, diretto dall'autore, e alla Scala». Seguono le altre numerose opere in cartellone. Cfr. ► le recensioni *sub* 1920 (B), oltre che "*Mirra*" 1920 (A 24).

**B 58** - *Terzo concerto all'Augusteo*, «Music and musicians/Musica e musicisti» (New York), VI, 4, 29 gen., 1920, p. [15]; [PESc].

All'Augusteo di Roma, con la direzione di Molinari, sono in programma: Strauss (*Morte e trasfigurazione*), Cimarosa (*Sinfonia* da *Il Matrimonio segreto*), Schubert (*Sinfonia* n. 7), Dukas (*L'apprenti sorcier*), Alaleona (*Due Canzoni italiane*, Op. 15, n. 1-2), Rossini (*Sinfonia* dal *Guglielmo Tell*). Le *Due Canzoni*, «già altre volte eseguite, riconfermano il successo riportato altra volta. Esse sono

pervase da un forte colorito, da una espressione sincera e da un sentimento profondo; non vogliono altro essere che una rievocazione delle classiche canzoni italiane» [ma giudizio riduttivo, *n.d.c.*]. Inoltre del «giovane maestro» è prossima, al Costanzi di Roma, l'andata in scena di *Mirra*.

**B 59** - DI GIACOMO, Giacomo, *Profili di deputati marchigiani: l'on. Silvestro Baglioni*, «Picenum» (Roma), XVII, 2, feb., 1920, pp. 50-52; [MAC].

Baglioni, nato a Belmonte Piceno (Ap) nel 1876, si perfezionò in fisiologia in Germania, a Jena, divenendo subito assistente a Göttingen, per 2 anni. Di contesto per le ricerche del conterraneo e amico Alaleona, circa l'enarmonismo italiano pionieristico. Cfr ► BAGLIONI 1924 (B 82); BUCCIARELLI 2002 (B 240).

**B 60** - *Le audizioni al Liceo di S. Cecilia*, «Musica» (Roma), XVI, 4, 29 feb., 1920, p. 3; [Vc].

Roma, Liceo S. Cecilia, feb. 1920: ciclo di concerti di giovani maestri. Vittorina Bucci *pf.* ha eseguito opere di Beethoven, Chopin (*Preludi*), Gasco (*Le danzatrici di Joahpur*), Schumann (*Carnevale*), Alaleona (*Crisantemo*: che «è un'originale costruzione armonica su uno scampanio doloroso a trillo, Do-Re, di strano effetto»), Olsen (*Papillons*) e Debussy (*Ballata*).

**B 61** - F.C., *Gli spettacoli lirici: [al Teatro] Costanzi*, «Musica» (Roma), XVI, 6, 31 mar., 1920, p. 3; [Vc].

Testo completo: «Stassera va in scena *Mirra*, l'opera nuova in 2 Atti (gli ultimi due della splendida tragedia alfieriana) e 'Intermezzo' sinfonico del maestro Alaleona; per la quale vi è tanta fervida aspettazione nel pubblico cui da troppo lungo tempo [1913] era stata promessa sì interessante novità».

**B 62** - *La prima della "Mirra" di Domenico Alaleona al Costanzi*, «Picenum» (Roma), XVII, 4, apr., 1920, p. III (*sic*); [MAC].

Roma, Teatro Costanzi [Teatro dell'Opera], 31 mar.: prima concertazione di *Mirra*: Alaleona «ha avuto cinque chiamate dopo il primo Atto, una dopo l'*Intermezzo*, e sei dopo il secondo Atto». Aggiungiamo che non furono programmate repliche, se non l'unica del 6 aprile (di sola 'cortesia', probabilmente), causa un forte e tacitato disappunto verso lo scabroso soggetto dell'Alfieri mossogli dagli ambienti nobili e clericali (o curiali) di Roma e comunque prescelto da un giovane Alaleona, anch'egli di nobile famiglia montegiorgese, sensibilissimo e raffinato nella scelta, ma in questo caso coraggiosamente controcorrente (perfino secondo un contestuale asse transalpino novecentesco di ricerche freudiane?). Cfr. ► su *Mirra*, la bibliografia di Alaleona e la letteratura in: TAMPIERI 1980 (B 151); TAMPIERI 1995 (B 209); inoltre "*Mirra*" 1920 (A 24) con ulteriori rinvii.

[Epistolario]

**B 63** - *Puccini e Mascagni al M<sup>o</sup> Alaleona*, «Musica» (Roma), XVI, 9, 15 mag., 1920, p. 3; [Vc].

Congratulazioni pervenute ad Alaleona circa l'allestimento di *Mirra*. Telegramma di Puccini (Torre del Lago, 2 aprile): «Rallegrammi per suo meritato successo. Cordiali Saluti. *Puccini*». Lettera di Mascagni (Ardenza-Livorno, 2 aprile):

«Carissimo Maestro Alaleona, la battaglia è vinta. Ella deve essere soddisfatto e confortato dall'esito della sua *Mirra*. Mi felicito con lei per la sua nobile fatica e pel successo conseguito. Auguri di nuovi successi, e auguri per la prossima Pasqua, insieme ai saluti cordiali del suo P. Mascagni». Testi completi.

**B 64** - "*Mirra*" di Domenico Alaleona, «Il Primato artistico italiano» (Milano), II, 3, mar.-apr., 1920, p. 41; [FZc].

Positiva e ponderata recensione dell'allestimento di *Mirra* di Alaleona («limpida coscienza di storico, di critico, d'artista»). Inoltre e fra altro: «Criticare la scelta del soggetto? Perché? Qualunque storia della musica [...] vi dimostrerà la innumerevole molteplicità dei soggetti melodrammatici». Ma soprattutto: «Il tremendo problema del dramma musicale degnamente affrontato, è stato risolto da *Mirra*? Per quanto accolto favorevolmente, egregiamente eseguito [...] e decorato di un allestimento scenico e costumi improntati a nobile sobrietà e a forti linee, il dramma alfieriano in musica, non ha pienamente convinto. Ci siamo confermati nell'opinione che l'opera, questa eterna sirena, provochi da vari anni un torneo nel quale nessuno riesce vincitore», in senso storico, assoluto.

**B 65** - *Per il monumento a R. Leoncavallo*, «Music and musicians/Musica e musicisti» (New York), vol. VI, 14, 30 giu., 1920, p. [14]; [PESc].

Alaleona aderisce alla sottoscrizione per l'erigendo monumento a Leoncavallo, a Napoli, inviando una pagina pentagrammata autografa, che il settimanale italo-americano, promotore dell'iniziativa, qui pubblica. Ai lettori Alaleona fa omaggio di un motivo, «dell'opera sua *Mirra*, datasi ultimamente, con successo strepitoso al Costanzi di Roma», come si legge nella breve nota di presentazione redazionale. Testo poetico (V. Alfieri) della protagonista *Mirra*, che estraiamo dal passo musicale, su pentagramma autografo, cui segue la dedica di circostanza: «Morte, morte, cui tanto imploro [recte *invoco*], al mio dolor tu sorda sempre sarai? Dall'Opera *Mirra* [2° Atto, n. 106] per il numero leoncavalliano della nostra [rivista] *Musica e musicisti* di A[lfredo] Salmaggi [direttore]. Domenico Alaleona. Roma, 28 novembre 1919». Cfr. ➔ "*Mirra*". *Melodramma* 1920 (A 24).

**B 66** - BAS, Giulio, *L'edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Il Primato artistico italiano» (Milano), II, 7, 15 set., 1920, p. 43; [FZ Cp].

Commissione per l'edizione moderna dell'opera di Palestrina, sotto la presidenza del ministro Rosadi (sottosegretario per le Belle Arti): Rodolfo Kanzler, Raffaele Casimiri, Giovanni Tebaldini, Arnaldo Bonaventura, Guido Gasperini, Domenico Alaleona, Alberto Cametti. Ampia esposizione degli aspetti contestuali al problema e all'iniziativa.

**B 67** - *Le "Melodie pascoliane" di Alaleona*, «Il Primato artistico italiano» (Milano), II, 7, 15 set., 1920, p. 54; [FZ Cp].

Breve presentazione, non firmata, di *Melodie pascoliane*, Op. 22, 11 Liriche per canto e pf. (1913), edite da Ricordi (1920): «Un vero piccolo poema musicale pascoliano: forse il primo che viene alla luce»; queste pagine «oltre che per la personalità tecnica e armonica, vanno considerate fra le manifestazioni più significative della spiritualità musicale italiana moderna» (p. 54).

**B 68** - *Tra giorni avranno inizio [...]*, «Rivista nazionale di musica» (Roma), 5 nov., 1920; [LGc: Fondo Pratella, ritaglio del periodico].

Testo completo della segnalazione: «Tra giorni avranno inizio presso la Regia Accademia di S. Cecilia i Corsi liberi di strumentazione e orchestrazione tenuti dal Maestro Setaccioli e quello di Storia ed Estetica della musica tenuto dal Maestro Alaleona. Le iscrizioni si ricevono presso la segreteria in Via Vittoria, 6 [Roma]».

## 1921

Periodico:

**B 69** - FERRIOZZI, Tancredi, *Domenico Alaleona: un musicista d'avanguardia*, «Picenum» (Roma), XVIII, apr., 1921, [pp. 107-111]; [MAC]. Rist. in Numero unico dedicato a *Il Rigoletto* [1923-1924?], uscito a Montegiorgio (pp. 31-35), [MONT C: Fasc. Teatro]. Rist. in 2 puntate: «Paradigmi e idee della Scena marchigiana» (Jesi), VII, 3-4, mar.-apr., 2000, p. 8; VII, 5-6, set.-ott., 2000, p. 8. [FZ Cp].

L'ampio e impegnativo articolo, progettato e avviato nel 1913, esce con ritardo, dovuto ad Alaleona stesso, «il quale da oltre otto anni promette di fornirmi complete notizie che io gli chiesi e gli tornai periodicamente a chiedere, poiché ci tenevo che la mia esposizione sulla sua arte riuscisse esauriente». Alaleona è stato il «primo» in Italia a sostenere una tesi di laurea con argomento musicale (1906-07?) ed è stato ancora il «primo» ad aver intuito «certi aspetti della tecnica musicale modernissima, parallelamente a Debussy, Scriabin, Schönberg e Stravinsky». L'autore afferma che gli studi teorici di Alaleona ebbero risonanza «in riviste musicali di Francia, di Russia e d'America». Anche quest'ultima, probabilmente, fu una comunicazione dello stesso Alaleona. A noi, oggi, è noto solo il saggio americano del musicologo italiano C. Somigli, che Ferriozzi attesta, d'altra parte, essere stato «pubblicato [rectius scritto?] a Chicago due anni [?] più tardi» e comparso sulla «Rivista musicale italiana» nel 1913. Ritratto fotografico di famiglia Alaleona. Invece la surriferita rist. (Jesi, 2000) è accompagnata, nella sua 2a puntata, da noto ritratto (antiaccademico) di Alaleona, dei primi anni Dieci, oltre che dal noto disegno satirico *Serata futurista a Milano*, 1911, di U. Boccioni (dunque non dell'ivi erroneamente proclamato G. Severini): sul palcoscenico sono, da sn., Boccioni, Pratella, Marinetti, Carrà, Russolo.

## 1922

Periodici:

**B 70** - *Musica italiana all'estero*, «Musicisti d'Italia» (Milano), 30 gen., 1922, p. 17; [LGc: Fondo Pratella].

Parigi, Théâtre Albert I<sup>er</sup>, 28 (?) gen.: sono state eseguite opere per pf. di Malipiero, Respighi, Paribeni, Perraraccio, Alaleona (*Crisantemo*, 1918), Davico e Alfano, oltre che liriche di Tommasini, Gui e Davico. Interpreti: Germaine De Castro, con Denyse Molié pf.

**B 71** - *Alla Filarmonica*, «Il Mondo» (Roma), I, 13, 9 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Accademia Filarmonica Romana: due concorsi, l'uno per una Sonata per vl. e pf. o vcl., l'altro per due quartetti vocali (*sic*). Commissione: Alaleona, A. Bustini, A. Cametti, R. Storti. Nessuna assegnazione per il 1° concorso (16

concorrenti) e premio assegnato per il 2° concorso (3 concorrenti): Attilio Poleggi vincitore.

**B 72** - F.S., *Il Circolo Marchigiano*, «Il Mondo» (Roma), I, 17, 14 feb., 1922, p. 5; [FZc].

Roma, Circolo Marchigiano: resoconto delle attività del passato anno 1921. Nel Salone del sodalizio Piceno (di cui Alaleona era assiduo frequentatore) Marinetti ha tenuto una conferenza, in data imprecisata («Marinetti illustrò la nuova arte del tattilismo» futurista: il nuovo testo teorico *Il Tattilismo. Manifesto Futurista*, di Marinetti, era apparso a Milano con data 11 gen. 1921). È dunque ipotizzabile la presenza di Alaleona ad alcune delle numerose iniziative, comprese quelle futuriste. La tenue simpatia filofuturista di Alaleona è, in particolare, documentata dal cospicuo carteggio epistolare (fra il 3 marzo 1915 e il 27 dicembre 1927) col futurista F.B. Pratella (cfr. ► TAMPIERI 1980, A 142, B 152), cioè fino a un anno dalla prematura scomparsa di Alaleona.

**B 73** - *Al Presepio degli Artisti*, «Il Mondo» (Roma), I, 28, 26 feb., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Oratorio di S. Marcello, 25 feb.: concerto promosso dal Presepio degli Artisti, con Laura Lauri *cantatrice*, Valentina Donnini *arpa*, Eugenio Albini *vcl.* In programma opere di Marcello, Monteverdi, Stradella, Alaleona e altri autori «ottimamente scelti».

**B 74** - *La pianista Jolanda Kusakaobè*, «Il Mondo» (Roma), I, 32, 3 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Teatro Eliseo, 3 mar.: concerto di Jolanda Kusakaobè *pf.* Opere di Frescobaldi, Beethoven, Debussy, Alaleona (da *La Città fiorita: Crisantemo, Biancospino*), Satie, Rebikov, Liszt-Busoni (notizia replicata anche il 4 mar., p. 7).

**B 75** - *Boni e Casella al Collegio Romano*, «Il Mondo» (Roma), I, 39, 11 mar., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, Sala del Collegio Romano: Livio Boni *vcl.* e Alfredo Casella *pf.* Concerto presentato da Alaleona («opportune, splendide parole illustrative»). Programma (privo di altri dettagli): 2 Sonate di Beethoven e di Saint-Saëns, infine pagine di Pergolesi, Martini e altri.

**B 76** - *Il congresso nazionale del Gruppo Universitario Musicale*, «Il Mondo» (Roma), I, 75, 22 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Partecipano alle giornate di studio, a Roma, le Sezioni del GUM di Torino, Roma, Padova, Milano. Sui problemi degli studi e delle attività musicali sono intervenuti Casella e S. Baglioni (sul tema della cultura musicale nelle Università), Zabughin e A. D'Angeli (sull'insegnamento delle discipline musicali). Alaleona è eletto consigliere artistico e vice-rettore generale (forse del GUM). D'Angeli tiene una conferenza su A. Corelli (22 apr.). Sono previsti vari concerti.

**B 77** - *Il Gruppo Musicale Universitario a congresso*, «Il Mondo» (Roma), I, 75, 22 apr., 1922, p. 7; [FZc].

Roma, I Congresso del Gruppo Universitario Musicale (22 apr. e sgg.): 22 apr., concerto di A. Casella, Principe, Sig.ra Weskowa. Nei giorni seguenti sono

previste relazioni di Alaleona e Casella, inoltre dei proff. Zabughin, Silvestro Baglioni (Università di Roma e amico di Alaleona, oltre che conterraneo), Andrea D'Angeli (Università di Padova, docente di Storia della musica).

1923

Volume:

**B 78** - BONAVENTURA, Arnaldo, *Manuale di storia della musica*, Livorno, Raffaello Giusti, 1923 (7a ediz.), pp. 245; [PESc].

Menzione per Alaleona.

Periodici:

**B 79** - [PRATELLA, Francesco Balilla], *Conversazioni col lettore. [...] La Direzione della Società Musica Italiana comunica*, «Il Pensiero musicale» (Bologna), III, 3, mar., 1923, p. 69; [BoC].

Al Concorso della SMI, 1922-1923, sono pervenute 48 composizioni (15 concorrenti), per pf., v. e pf., vl. o vcl. e pf. Commissione: Alaleona, Enrico Contessa, Carlo Ravasenga. Risultano vincitori: Achille Longo, Luigi Gazzotti, A. Lanzarini De Isaia.

**B 80** - BASTIANELLI, Giannotto, *Lorenzo Perosi*, «Il Resto del carlino» (Bologna), XXXIX, 9 giu., 1923; [RaO].

Alaleona recensore di Perosi.

**B 81** - PRATELLA, Francesco Balilla, *Concorso dell'«Annuario Musicale [Italiano]»*, «Il Pensiero musicale» (Bologna), III, 10, ott., 1923, p. 216; [LGc: Fondo Pratella; BoC].

È bandito il Concorso AMI (Roma) per nuove composizioni da camera (pf., v. e pf., vl. e pf., vcl. e pf.). Commissione giudicatrice: Alaleona, Corti (Mario?), Alberto Gasco, Luigi Forino, Dr. Raffaello De Rensis.

1924

Rist. nel 1924: cfr. ➔ UNTERSTEINER 1916 (B 43)

Volumi:

**B 82** - BAGLIONI, Silvestro, *Udito e voce. Elementi fisiologici della parola e della musica*, Roma, Casa Editrice Alberto Stok, 1924, pp. XX-467; [FZ Cp].

L'autore marchigiano, cattedratico dell'Università di Roma e che si era specializzato in Germania quale fisiologo, fa proprie le idee da tempo dibattute e realizzate sperimentalmente nell'oltralpe, circa il ripristino dell'intonazione naturale dei suoni, intonazione quartitonale, non più tradizionalmente «equalizzata». La qual cosa è in linea, con l'enarmonismo, analogamente assunto dall'avanguardia dei Manifesti futuristi musicali di Pratella, L. Russolo, F. Casavola e S. Mix: Casavola cita Baglioni nel suo *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, rist. in «Teatro», Milano, V, 3, mar.-apr., 1927, pp. 39-40; Mix invece cita la teoria di Alaleona (cfr. ➔ BIANCHI 1995, B 197). L'opera di Baglioni, «frutto di lunghe e attraenti indagini», su premesse scientifiche ed estetiche dichiaratamente anticrociane (pp. XIII-XVI), si addentra nei campi limitrofi alla fisiologia: «psicologia e arte», cioè musica. Numerose disquisizioni sugli aspetti fisiologici e teorici (H. Helmholtz, C. Stumpf, ecc.) e sulla musica quartitonale vocale e sulla tecnica di

come impossessarsene: cfr. soprattutto *Scrittura alfabetica, fonetica e musicale* (cap. X), *Rapporti tra la parola del linguaggio parlato e del canto* (cap. XI), *L'avvenire dell'arte musicale e del canto. Il genere enarmonico* (cap. XII), *Educazione della voce* (cap. XIII, con esempi di vocalizzi quartittonali e tecniche di apprendimento). Analisi storica dei passati strumenti da tasto per microintervalli. Riproduzione fotografica dell'*Enarmonium* costruito da Baglioni (1918-21?) e dettaglio delle due tastiere in proiezione planimetrica (pp. 415-416). Pubblicazione di due composizioni enarmoniche (quartittonali) di Baglioni: *Lungi dal proprio ramo*, a 1 v. (p. 421), *O vos omnes qui transitis per viam*, a 2 v. (p. 425): nel Novecentismo storico italiano e a fianco dell'enaarmonismo degl'Intonarumori di Russolo (cfr. *Risveglio di una città*, in Luigi RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, Milano, Ed. Futuriste di «Poesia», 1914, pp. 72-73) e della loro prima applicazione in orchestra da parte di Pratella (*L'aviatore Dro*: cfr. manoscritto in «Lacerba, Firenze, II, 10, 15 mag., 1914») i due brani di Baglioni sono le prime composizioni quartittonali edite e prodotte dallo sperimentalismo teoretico ed estetico nel primo Novecentismo italiano (in seguito l'uso del microintervallo da parte di compositori italiani si avrà, probabilmente, solo nel secondo Dopoguerra, a metà Novecento). Conclude Baglioni: l'enaarmonismo quartittonale è, per la musica «sinora nota [temperamento equabile]», semplicemente un «razionale sviluppo di essa» (p. 445): uno sviluppo novecentesco, dunque non un arretramento antistorico. In effetti, l'enaarmonia infinitesimale del Movimento Futurista e degli analoghi novecentisti stranieri subtonali, assieme alle *etofonie* e alle *ennefonie* prospettate da Alaleona (1911), diverrà, in seguito, il normale vettore (teoretico, estetico, operativo) sia delle imminenti realizzazioni elettroacustiche, sia della stessa concomitante liuteria elettroacustica; e diverrà un momento della classica scrittura strumentale (archi, fiati) anche di autori italiani, come B. Bettinelli, A. Clementi, G. Manzoni, L. Nono, G. Pernaiachi, A. Samorì, G. Scelsi, S. Sciarriano, ecc. Opere quartittonali di Baglioni per c. e pf., e a più voci sole (su testi di G. Parini, V. Aganoor, H. Heine, G. Carducci, G. Leopardi e di Anonimi) sono edite in S. BAGLIONI, *Dall'acustica e fonetica fisiologica all'arte. Introduzione. Saggi musicali*. Cfr. ➔ DI GIACOMO 1920 (B 59); BAGLIONI 1943 (B 129); BUCCIARELLI 2002 (B 240).

**B 83** - CASIMIRI, Raffaele, *Cantantibus organis! Raccolta di scritti per la cultura delle Scholae cantorum*, Roma, Edizione «Psalterium», 1924, pp. VIII-547: 188, 191, 192-193; [FZ Cp].

Circa lo studio di Alaleona sulla lauda (Torino, 1909): «L'Alaleona ha meriti particolari in tali studi che nessuno ardisce contestargli: solo alcune volte può sembrare che l'indagine critica non mantenga quella imparziale superiorità di spirito che gli uomini di studio devono imporsi [...]» (p. 193).

**B 84** - SCARDOVI, Primo, *Tavole schematiche della storia della letteratura italiana. 27 Tavole e un'Appendice, ad uso delle Scuole Medie e delle persone colte*, Milano, Casa Editrice Luigi Trevisini, 1924, pp. VIII-182; [FZc].

Nella tavola sintetica dei «cultori di storia della musica» contemporanei (p. 159) l'autore, cauto filofuturista di Faenza (Ra), include anche Alaleona, assieme a numerosi altri contemporanei (G. Bastianelli, A. Bonaventura, P. Levi, G. Petrucci, I. Pizzetti, F.B. Pratella, F. Torrefranca).



1925

Volume:

**B 85** - GATTI, Guido Maria, *Del presente musicale in Italia*, in *La musica contemporanea in Europa*, Saggi critici di G.M. Gatti, H. Prunières, E.J. Dent, Ph. Jarnach, B. De Schlözer, G. Pannain, Milano, Bottega di Poesia, 1925, pp. 137: 7-19; [FZ Cp].

Accennata la nuova musica strumentale italiana (Martucci, Sgambati, Sinigaglia e M.E. Bossi) e presentati i caratteri della nuova drammaturgia italiana ravvisabili in Alfano, Malipiero e Pizzetti (i più significativi autori del momento), l'autore reputa che altri ragguardevoli compositori ruotino attorno ai medesimi. Fra questi ultimi sono da annoverare Respighi, Alaleona, Pedrollo, Lualdi e Prattella (p. 17). Tuttavia le loro lodevoli creazioni teatrali presentano solo «qualche atteggiamento di novità», comunque insufficienti per un decollo effettivo. Anche una sintetica scheda bibliografica su Alaleona (p. 125), assieme a 16 compositori italiani «moderni» e altri numerosi analoghi di 17 Paesi europei (pp. 111-137).

Periodico:

**B 86** - *Concerti dei piccoli a Livorno*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), VI, 7, 1 lug., 1925, p. 7; [PESc].

Livorno, Teatro S. Marco (data imprecisata): Concorso per cori scolastici della Toscana, promosso dalla Società Corale Livornese Guido Monaco. La giuria è composta da «Alaleona, Cianetti e Taddei». La testata «Corriere dei piccoli» è sottotitolata «Rivista artistica internazionale» (ma, nonostante il nome, è anzitutto per adulti).

1926

Periodici:

**B 87** - ARGO, *Cronache. A Roma [...]*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), [VII], 10, 1 ott., 1926, p. 7; [PESc].

Testo completo: «A Roma è deceduta Suor Maria Teresa Alaleona, sorella diletta del maestro Domenico Alaleona, al quale inviamo affettuose condoglianze».

**B 88** - ARGO, *Cronache*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), VII, 12, 1 dic., 1926, p. 6; [PESc].

A Buenos Aires, concerto cameristico di autori italiani: due quartetti di Boccherini e di Giulia Recli; liriche di Alaleona, Respighi, Rocca [Lodovico?], Davico, Cimara; inoltre brani di Frescobaldi, Alessandro Longo, Castelnuovo-Tedesco, Pick-Mangiagalli.

**B 89** - *Fra libri e musica*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), VII, 12, 1 dic., 1926, p. 7; [PESc].

La rubrica (anonima) recensisce D. ALALEONA, *Per i nuovi fanciulli cantori d'Italia* (Roma, Ediz. Musicali Palestrina, 1926, pp. 56: Tip. Zizzini, Montegiorgio). Il volume, che è didattico e musicale, ha per destinatario le Scuole Elementari. L'autore «ha profonda esperienza delle attitudini musicali dei fanciulli». Infine una segnalazione dei canti corali composti dallo stesso Alaleona e reperibili in altre sue pubblicazioni.

1927

Volume:

**B 90** - LUALDI, Adriano, *Viaggio musicale in Italia*, Milano, Edizioni Alpe, 1927 (2a. ediz.), pp. 321: 223; [FZ Cp].

Un capitolo è dedicato al ritratto estemporaneo di personaggi di ambito romano: Alaleona («Storico insigne, compositore egregio, maestro dottissimo: solo che imparasse a ridere, e sarebbe perfetto»), Antonelli, Bruno Barilli, Giorgio Barini, A. Casella, Raffaello De Rensis, Enrico Di San Martino, Alberto Gasco, Matteo Incagliati, P. Mascagni, Vincenzo Michetti, Bernardino Molinari, Giuseppe Mulé, O. Respighi, Nino Rossi, Vincenzo Tommasini. Lualdi fu musicista, scrittore opinionista e cronista, ma soprattutto noto faccendiere musicale del Fascismo.

Periodici:

**B 91** - *Il Novecento musicale*, «Bollettino bibliografico musicale» (Milano), II, 1, gen., 1927, p. 10; [PESc].

Alaleona ha partecipato alla «Mostra del 900 musicale» assieme ad altri 48 compositori. Il Concorso selettivo si è svolto a Bologna nei mesi di marzo-aprile 1927 (mancano i titoli delle opere ammesse).

**B 92** - ARGO, *Cronache*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), VIII, 1, 1 gen., 1927, p. 7; [PESc].

La rubrica comunica tre notizie (redatte separatamente): a) Alaleona ha commemorato Chopin con «dotte argomentazioni e ispirate parole», alla Sala Sgambati in Roma, in occasione del concerto di Wladimiro de Pachmann *pf.*; una sintesi del testo apparirà sullo stesso periodico fiorentino (n. 2, 1 feb., 1927, p. 3); invece il testo completo, *L'anima eroica di Chopin*, appare in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» (gen., 1927); b) Alaleona fa parte della Commissione Centrale per la Musica dell'Opera Nazionale Dopolavoro e, per il maggio 1927, la stessa Commissione ha indetto un Concorso nazionale corale («la prima indetta a Roma»); c) Di Alaleona è apparsa la pubblicazione *La parola di san Francesco e il genio musicale italiani*, che «gli ha procurato i rallegramenti di S.E. Mussolini». Il testo era apparso in «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» (nov., 1926; *BoU, RmA*). Sull'inedito argomento degli eventuali rapporti col Fascismo cfr. → *La morte di Arturo* 1922 (A 29); *La "Messa Solenne"* 1924 (A 126); FERRIOSI 1933 (B 120); *Il concerto* 1935 (B 122); NICOLODI 1984 (B 167); inoltre i saggi pubblicati in *Aspetti e presenze* 1980 (B 147-152).

**B 93** - Gasco, Alberto, *Haydn e i settecentisti. Il concerto di ieri all'Augusteo*, «La Tribuna» (Roma), 1 feb., 1927, s. pag. [FZ Cp].

Recensione del concerto del 30 gen. 1927, con *Intermezzo* di Alaleona (da *Mirra*, 1908-1912): «L'arte austera e nobilmente espressiva dell'Alaleona ci ha, ancora una volta, impressionati nel modo più favorevole. Le simpatiche audacie dell'armonista e la forte perizia dello strumentatore hanno destato in noi un interesse assai vivo» (ritaglio del quotidiano).

**B 94** - R.D.R., *L'ultimo concerto Gui all'Augusteo*, «Il Giornale d'Italia» (Roma), 1 feb., 1927, p. 2. [FZ Cp].

Recensione del concerto sinfonico del 30 gen. 1927. In programma: Mozart, *Overture* (da *Il direttore di Teatro*); Haydn, *Sinfonia*, n. 12; Beethoven, *Leono-*

ra, n. 3; Alaleona, *Intermezzo* (da *Mirra*; «Il pubblico plaudente ha salutato festosamente l'autore nascosto nel palco degli accademici ceciliani»); M. Agostini, *La ronda*; Wagner, *Vita della foresta* (Da *Sigfrido*); Rossini, *Sinfonia* (da *Ingan-no felice*). Ritaglio del quotidiano.

**B 95** - ARGO, *Cronache*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), VIII, 4, 1 apr., 1927, p. 6; [PESc].

Il calendario della Mostra del Novecento italiano (Bologna, 31 mar.-12 apr. 1927), promossa dal Sindacato Musicisti di Milano, include anche Alaleona, per il concerto del 7 aprile, assieme ad opere (anche queste non specificate) di Cattozzo, Agostini, Pick-Mangiagalli, Pilati, Copertini, Mulé, Ravasenga, Tommasini. Dirige l'orchestra Sergio Failoni.

**B 96** - *Concerto dei Madrigalisti Romani all'Associazione Artistica*, «L'Impero» (Roma), V, 86, 10 apr., 1927, p. 3; [RmA].

Roma, Associazione Artistica, s.d.: concerto dei Madrigalisti Romani, Alaleona *dir.*; in programma: Palestrina, Vecchi, Banchieri, Monteverdi e Perosi, con madrigali, mottetti, scherzi e una canzone. Il Coro, «piccolo ma valoroso» (22 cantori, prob. professionisti), era stato fondato da Alaleona, dopo aver superato «molte e non lievi difficoltà», nel 1926. Ha esordito il 9 giu. 1927 (Roma, Conservatorio di S. Cecilia, per il 50° dello stesso); cfr. Giuseppe RADICIOTTI, *Domenico Alaleona*, «Rassegna marchigiana» (Pesaro), VIII, apr.-mag., 1930.

**B 97** - ARGO *Cronache*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), VIII, 7, 1 lug., 1927, p. 7; [PESc].

Nell'occasione di un'«adunata goliardica» a Gorizia (Teatro Verdi, 18 mag.) Alaleona ha diretto l'«applaudito concerto» del «gruppo universitario Orchestra dell'Urbe». Repertorio ivi imprecisato. Dello stesso Alaleona furono eseguite anche *Due Canzoni Italiane*, Op. 15 (*La mamma lontana*, *Canzone a ballo*).

**B 98** - *Nostri collaboratori musicali*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), VIII, 12, 1 dic., 1927, p. 8; [PESc].

Quest'anno la vistosa rubrica «Nostri Collaboratori Musicali» inserisce fra le molte decine di collaboratori anche Alaleona. *Idem* per il 1928 (cfr. n. 12 della stessa testata).

**B 99** - BARBLAN, Guglielmo T., *La grande serata di musica italiana all'Adriano*, «L'Impero» (Roma), V, 300, 18 dic., 1927, p. 3; [RmA].

Il concerto vede protagonisti anche Alaleona e i suoi Madrigalisti Romani. Programma (Graziano Mucci *dir.*): dal 4° Atto di *Traviata* (Laura Pasini, Narciso Del Ry, Lorenzo Conati); inoltre brani da *Don Carlos*, *Luisa Miller* e *Favorita* (Giulio Cirino *bs*, Giuseppe Taccani, Conchita Velasquez); Alaleona (*Serenata*); i Madrigalisti Romani (Alaleona *dir.*) eseguono Palestrina, Vecchi, Alaleona (*L'ora della sera*, *Ben venga maggio*); infine *Rigoletto* (quartetto: Pasini, Velasquez, Taccani, Conati), *Il Barbiere* (Atto 2°: Giulio Cirino, Leopoldo Cherubini, Anna Orfei, Laura Pasini). Concerto a beneficio della Befana dei Bimbi poveri di Roma (durata: h. 3.30).

1928

ALALEONA (1881-1928) MUORE PER MALATTIA IL 28 DICEMBRE

Periodici:

**B 100** - G.B., *L'Istituto storico musicale a Roma*, «La Fiera letteraria» (Milano), IV, 12, 18 mar., 1928, p. 1; [PESo].

Alaleona, assieme ad altri storici e musicologi, ha auspicato un Istituto di studi storici (a Roma?).

**B 101** - *Concerti dei piccoli*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), IX, 6, 1 giu., 1928, p. 7; [PESc].

Cosenza, Teatro Comunale, 17 mag.: *Alba festiva* di Alaleona è eseguito da allieve e insegnanti dell'Istituto Magistrale. Dirige il coro Giacomantonio (*sic*).

**B 102** - *L'annuale saggio di canto delle Scuole Elementari*, «La Santa milizia» (Ravenna), VII, 24, 16 giu., 1928, p. 3; [FZc].

Al Teatro Rasi di Ravenna sono eseguiti brani di Alaleona (*Bacio alla bandiera*, *Alla croce di Savoia*), Verdi, Mascagni e Petrucci.

**B 103** - LUALDI, Adriano, *Cronache musicali*, «Emporium» (Bergamo [*sic*]), s.a., 403, lug., 1928, pp. 63-68: 64; [FZ Cp].

Milano, Teatro della Fiera/Esposizione, 23-30 apr.: alle sei manifestazioni intitolate «Opere e musiche Italiane di quattro Secoli», ciclo proposto da Lualdi stesso, sono in programma, al 4° giorno (dedicato a «Musica da camera solistica» del sec. XX) imprecisate musiche di Alaleona, Pedrollo, Bianchini, Pratella, Lattuada, Veretti, G. Benvenuti, Zandonai, Wolf-Ferrari, Malipiero, De Sabata, Labroca, Toni, Castelnuovo-Tedesco, Alfano.

1929

Periodici:

**B 104** - *Concerti dei piccoli. A Cosenza*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), X, 1, 1 gen., 1929, p. 8; [PESc].

Cosenza, Salone dei Concerti [Ist. Magistrale?], Festa di S. Cecilia: il concerto scolastico corale e strumentale ha in programma musiche di Palestrina, Rossini, Donati [Pino?], stornelli romani, ecc. e *Alba festiva* (Op. 7, n. 4) di Alaleona («che fu molto applaudito»).

**B 105** - A.S., *Lutti dell'arte: Domenico Alaleona*, «Il Giornale dell'arte» (Milano), III, 1, 6 gen., 1929, p. 6; [RaBC].

Montegiorgio, Palazzo Alaleona, 28 dic.: dopo lunga agonia [per tumore] muore Domenico Alaleona, nato il 16 nov. 1881, da Nicola (1854-1923) e Giuseppina Ripamonti (1859-1891).

**B 106** - GARULLI, Valdo, *Ancora per una 'nuova concezione' dell'armonia*, «Mom.-mus.» [Momento musicale] (Roma), 27 giu., 1929, p. 2; [LGc: Fondo Pratella, FZ Cp].

A seguito del dibattito avviato dal settimanale, Garulli interviene occasionalmente e menziona, di passaggio, anche alcune scale di Alaleona, dandole per acquisite fra le teorie novecentesche e praticabili: Garulli, che adotta il lessico musicale alaleoniano, ammette «nella pratica, qualsiasi aggruppamento di suoni,

qualsiasi formazione di accordi, siano essi di nona, undecima, tredicesima, o quelli cosiddetti [*sic*] eptafonici, dodecafonici, enneafonici [...]».

**B 107** - *I canterini di Ravenna a Faenza*, «Il Nuovo Piccolo» (Faenza), VII (nuova serie), 36, 8 set. 1929, p. 3; [FZc].

Faenza, Cortile della Casa del Popolo (Sede delle Associazioni Cattoliche), 8 set.: concerto del Gruppo Corale Orfeonico G. Puccini (Ravenna), con 80 elementi, Giuseppe Calamosca *dir.* Brani di Castagnoli, Althoz, Alaleona (*Canto dell'amore*, a 4 v. pari), Cherubini, Martuzzi, Pratella, Montanari, Mazzolani. (Segue recensione: cfr. n. 37, 15 set., p. 3, ma non menzione per Alaleona).

**B 108** - A.G., *Pietro Mascagni all'Augusteo*, «Il Giornale dell'arte» (Roma), 31 ott., 1929; [LGc: Fondo Pratella].

Il concerto sinfonico, in data non riferita, ha eseguito Rossini (Sinfonia da *La gazza ladra*), Camillo De Nardis (*Scene abruzzesi*, suite), F. Balilla Pratella (*La notte di Natale*), Alaleona (*Due Canzoni italiane*), Mascagni (Interludio da *Cavalleria rusticana*, Sinfonia dalle *Maschere*) e Verdi (Sinfonia dai *Vespri siciliani*).

1930

Rist. nel 1930: cfr. ➔ UNTERSTEINER 1916 (B 43)

**B 109** - GARULLI, Valdo, *Una nuova concezione dell'armonia*, «Rivista musicale italiana» (Torino), XXXVII, 1930, pp. 620-635; [PESc].

L'armonia 'naturale' risolve il dissidio dualistico circa la consistenza della triade minore. Tutti gli accordi derivano dal complesso (dissonante, dinamico, funzionale) degli armonici superiori. Di eventuale contesto per Alaleona (comunque non menzionato), fra le molte problematiche di fine Ottocento e primo Novecento: cfr. ➔ SANGUINETTI 1997 (B 218).

**B 110** - ARGO, *Cronache. Un concerto [...]*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze) XI, 2, 1 feb., 1930, p. 7; [PESc].

Testo completo: «Un concerto vocale e strumentale ha avuto luogo a Roma per commemorare il compianto M° Domenico Alaleona [a oltre un anno dalla scomparsa: 28 dic. 1928]. Raffaele De Renzis [*sic*] ha pronunciato elevate e commoventi parole» (data e istituzione imprecise). In altri due passi della stessa rubrica "Cronache" è segnalata la nomina del nuovo titolare, il torinese Luigi Ronga, per la cattedra «vacante» di Storia della musica al Conservatorio di S. Cecilia. Commissari ministeriali del concorso: F. Torre Franca (presidente), F. Liuzzi, A. Bustini, T. Mantovani.

**B 111** - SALVINI, Alberto, *Una nuova scala musicale. Colloquio col M° Vito Frazzi*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), XI, 2, 1 feb., 1930, p. 2; [PESc].

Frazzi, docente di composizione al Conservatorio di Firenze, chiarisce la causa storica, la tipologia e le implicanze, sia teoretiche che compositive, delle due nuove scale, o *sistemi alternati*, da lui proposte. L'ottava è divisa in nove suoni e ciascuna scala presenta la rigorosa alternanza di due equidistanze intervallari: 1) Scala che alterna il semitono al tono; 2) Scala che alterna il tono al semitono. L'intervista a Frazzi fa intendere anche le probabili conoscenze (quantunque ta-

ciute) che Frazzi ha circa le scale e le teorie musicali dibattute, proprio in Italia, per alcuni lustri fra Otto/Novecento dal Maestro Ronchi di Perugia (non meglio identificabile), dal romano Iginò Adolfo Ballabene (filofuturista), dal parmigiano Spartaco Copertini (filofuturista), oltre che da Alaleona, anch'egli comunque non menzionato. È menzionato invece Mascagni (*Iris*, Atto 3°), che per primo «ci ha messo nell'atmosfera armonica di quella scala» esafonica da tutti invece «attribuita a Debussy».

**B 112** - RADICIOTTI, Giuseppe, *Domenico Alaleona*, «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica» (Pesaro), VIII, [mar.-apr.?), 1930, pp. 196-202; [*PESo*]. Rist. con nuovo titolo redazionale, in due puntate (alla nuova rubrica: *Alaleoniana*): *Alaleona*, 'talento austero', «Paradigmi e idee della scena marchigiana» (Jesi), VI, 8, nov.-dic., 1999, p. 6; VII, n. 1-2, gen.-feb., 2000, p. 8; [*FZ Cp*].

Testo commemorativo della scomparsa di Alaleona all'Istituto Marchigiano di Scienze Lettere ed Arti (città imprecisata). Alcuni passi: «L'Italia ha perduto uno dei più geniali e forti compositori di quella che fu chiamata "giovane scuola d'avanguardia"» (p. 196). Cenni biografici, curriculum scolastico, carriera artistica («come compositore, come direttore e concertatore, come storico e critico, come insegnante, come conferenziere», p. 197). I suoi saggi *I nuovi orizzonti* [...] e *L'armonia modernissima* [...] «attrassero l'attenzione dei competenti (più all'estero, secondo il solito, che in Italia) per la genialità e l'arditezza degli intendimenti. [...] Senonché, appunto per questa arditezza, le sue composizioni (che non sono altro che dimostrazione pratica di quanto egli aveva scritto nei suoi studi teorici) non furono subito comprese dalla grande maggioranza del pubblico» (p. 197). L'Intermezzo sinfonico dall'opera *Mirra* (1912), il 21 marzo del 1912 (all'Augusteo di Roma) «sollevò vive discussioni nel pubblico e nella stampa, ma non provocò alcun incidente. Peggior sorte gli toccò a Milano [...]». Infatti Vittorio Gui, concertatore della serata al Teatro alla Scala, il 25 maggio – presenti anche Boito e Smareglia – scrive a Radiciotti che il brano di Alaleona «fu accolto con ostilità». Tanto che «il Boito, testimonia Gui, rimase in teatro sino all'ultimo [...], e, dopo il pezzo di Alaleona, in mezzo alla gazzarra del pubblico protestante, applaudiva con esibizione coraggiosa! Il giorno dopo, la stampa quotidiana si divise in due campi; ma i giornali più letti, e quindi più importanti, caricarono d'insolente, tanto l'autore, quanto il giovane direttore [Gui stesso] per la scelta del programma. [...] Alaleona, che era molto sensibile alle critiche, ebbe un gran dispiacere» (p. 198). Radiciotti riporta anche un apprezzamento del critico Alberto Gasco, che invece giudicò *Mirra* lontana dal «commercio di futili melodie», né succube del «domino policromo dell'istrione futurista» (p. 198). Sottolineata poi l'«affinità di carattere» fra Alaleona e Pascoli (*Melodie pascoliane*, ecc.), Radiciotti si dilunga sul merito storico di Alaleona quale direttore e fondatore d'importanti istituzioni polifoniche, a Livorno e a Roma, per la riscoperta degli antichi repertori del Rinascimento («diede concerti applauditissimi in Italia e fuori», p. 199). Infine «in questi ultimi anni [1926], dopo aver superati molti e non lievi ostacoli e contrarietà» fondò i Madrigalisti Romani («piccolo ma valoroso coro», di 24 cantori), che debuttò («con esito felicissimo») il 12 maggio del 1927, a Roma (Sala Borromini). Radiciotti fu presente quando Alaleona, negli ultimi mesi di vita, diresse per l'ultima volta i suoi Madrigalisti Romani (11 aprile 1928, all'Augusteo). Oltre alla suddetta lettera di Gui allo stesso Radiciotti (p. 198), sono menzionate una lettera di Alaleona all'amico e compagno di studi Vittorio Gui (p. 196) e al prof. Ferriozzi (anch'egli «suo intimo amico», p. 200).

In appendice è posto un inventario delle composizioni e degli scritti di Alaleona (pp. 200-202), all'epoca forse il più completo. Nella rist., due ritratti fotografici, di Radiciotti e dei coniugi Alaleona con le figlie Giacinta e Giuseppina.

1931

Volumi:

**B 113** - *Alaleona Domenico*, in *Antologia di musica antica e moderna per pianoforte*, a cura di Gino [Angelino] Tagliapietra, 18 voll., Milano, G. Ricordi, 1931-1932: vol. XVIII, p. II; [PESc].

Brevi notizie biografiche (anche in francese, inglese e spagnolo, pp. II, VII), con data erronea del decesso di Alaleona: *recte* 28 dicembre 1928. La collana contiene 519 composizioni di 157 autori: i voll. XVII e XVIII sono dedicati ai moderni. Di Alaleona sono ristampati tre brani, in 2a ediz.: *Rosa bianca*, *Crisantemo* e *Camelia* (vol. XVIII, 1932, pp. 64-69, 70-71, 72-81), composti nel 1918 e tratti da *La Città fiorita* (5 fasc., Milano, G. Ricordi, 1922). Altri contemporanei presenti: C.W. Abanesi, F. Busoni, A. Casella, M. Castelnuovo-Tedesco, F. Cilea, P. Coppola, M. Esposito, A. Longo, G. Martucci, E. Masetti, S. Musella, G. Orefice, L. Perracchio, R. Pick-Mangiagalli, M. Pilati, F. Santoliquido, A. Savasta, G. Sgambati, A. Veretti, A. Zanella.

**B 114** - LUALDI, Adriano, *Il rinnovamento musicale italiano*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1931, pp. 106; [FZ Cp].

Nell'annesso dizionario dei compositori del primo Novecento italiano è dato l'elenco delle composizioni di Alaleona (p. 83).

Periodici:

**B 115** - CROCIONI, G., *Domenico Alaleona*, «Istituto marchigiano di scienze, lettere e arti», V-VI, 1929-1930-1931 (stamp. nel 1931), pp. XVII-XVIII; [MAC].

Testo irreperibile alla *sign.* 8.24.1.10 (2). Scritto di pertinenza del 1931.

**B 116** - ARGO, *Cronache. A Bologna [...]*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), XII, 2, 1 feb., 1931, p. 7; [PESc].

Bologna, 10 gen.: concerto della bolognese Corale Euridice, Menini *dir.*, nell'ambito dell'Università Popolare. In programma: Mendelsshon, Massa, F.B. Prattella, Montanari (1a Parte); Brahms, Schumann, Alaleona, V. Veneziani, Grazzini (2a Parte). Molti i bis richiesti.

**B 117** - ARGO, *Cronache. Fra le varie donazioni [...]*, «Corriere musicale dei piccoli» (Firenze), XII, 7, 1 lug., 1931, p. 6; [PESc].

Testo completo: «Fra le varie donazioni fatte ultimamente dalla Reale Accademia d'Italia ve n'è una di £. 3000 alla signora Leonilde Alaleona, vedova del compianto Maestro». NB: La famiglia Alaleona, pur di una certa nobiltà, dopo la morte del padre, andò trovandosi in difficoltà effettive.

1932

Volume:

**B 118** - PARIBENI, Giulio Cesare, *Sinfonisti italiani d'oggi. Guida per i radio-amatori dei concerti*, Milano, Edizioni Radio Teatrali Artistiche, 1932, pp. 86: 61-62; [FZ Cp].

Profilo storico della musica sinfonica e da camera in Italia e schede su 54

compositori italiani contemporanei, fra cui Alaleona, tutti viventi, ad eccezione del nostro (scomparso 4 anni prima) e nati prevalentemente intorno agli anni 1880-90. Di ognuno sono date notizie biografiche e artistiche, unitamente al repertorio specificamente orchestrale, con sintetiche note di commento alle opere sinfoniche preminenti. Di Alaleona sono ritenute meritevoli d'attenzione *Intermezzo* (da *Mirra*) e *2 Canzoni italiane*, opere che sono state dirette più volte, sempre in importanti sedi nazionali, oltre che americane. Ne forniamo il regesto finora venuto in luce: *Intermezzo* è stato concertato sotto la direzione di B. Molinari (1912: Roma, Milano), Alaleona (1918: Roma) A. Toscanini (1921: Milano, USA), V. Gui (1927: Roma, 1928: Firenze). Invece le *2 Canzoni italiane* sono state concertate sotto la direzione di Gui (1912: Milano), Alaleona (1917: Roma, 1918: Roma, 1927: Gorizia), Molinari (1919: Roma, 1924: Roma, 1926: Bologna), Toscanini (1921: Milano, USA), F. Catellani (1922: Buenos Aires), E. Vitale (1922: Roma), E. Wende (1922: Roma), G. Bavagnoli (1923: Città del Messico), Eduard Gräsch (1998: San Ginesio AP).

Periodici:

**B 119** - RIGHI, Giuseppe-RIGHI, Lina, *Le poesie musicate di Giosuè Carducci*, «L'Archiginnasio» (Bologna), XXVII, 1-2, 1932; [BoA]. Anche in estratto: Bologna, Cooperativa Tipografica Azzoguidi, 1932, pp. 56: 21, 45-46; [FZ Cp].

Catalogo sistematico delle poesie e relative edizioni musicali (o esemplari manoscritti), per un totale di 156 composizioni: gli spartiti sono descritti unitamente alla trascrizione semidiplomatica del frontespizio. Oltre ad una scheda biografica dei numerosi compositori, è segnalato il Fondo che, all'epoca, conserva l'esemplare consultato (a stampa o ms.). Di Alaleona sono inventariate le edizioni dell'Op. 8, *Il canto dell'Amore* (Milano, Ricordi, 1927) e dell'Op. 30, *Ode alla Regina* (Roma, Tip. Tomacelli, [s.d.: 1914]). La nota biografica ha, però, l'anno di morte errato (1929, *recte* 1928).

## 1933

Periodico:

**B 120** - FERROZZI, Tancredi, *Alaleona musicista d'avanguardia*, «Terra picena» (Roma), II, 2, feb., 1933, pp. 11-13; [MAC].

Alaleona, Malipiero, Casella e Pratella «sono famosi nei paesi di più avanzata sensibilità moderna, al disopra dei nomi attualmente popolari nell'Italia musicale» (p. 11). In particolare è menzionata positivamente la teoria pentafonica ed ennefonica di Alaleona e la pionieristica sua attività polifonico-corale. Sono riportati anche i noti giudizi di Somigli, da Chicago, nonché la lusinghiera recensione di Cesari sul «Corriere della sera», per l'esecuzione dell'*Intermezzo* da *Mirra* e sulle sue tecniche armonistiche: (p. 12). Feriozzi riporta infine una citazione sulla poetica di Alaleona: «In parecchi punti della sinfonia – scrisse Cesari – l'arditezza del giustapporre le dissonanze giunge a culmini che neppure i più potenti tra i compositori d'oggi l'hanno ancora sfiorato» (p. 12). E conclude con l'interessante nota politico-istituzionale: «Ci pare che il recente manifesto dei musicisti italiani... di destra [probabilmente si tratta del Manifesto dei musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800, del 1932], esprima su per giù le stesse idee; ma con il torto di voler evitare la finestra aperta sulle fresche correnti, verso le quali Alaleona, al contrario, voleva liberamente orientata la musica italiana» (p. 13). Inoltre si evince che Alaleona è stato collaboratore anche de «Il Lavoro fascista», ma ivi non meglio specificato. Noto ritratto fotogra-



fico di Alaleona in b.n. Cfr. ➔ sull'inedito argomento degli eventuali rapporti col Fascismo: *La morte di Arturo* 1922 (A 29); *La "Messa Solenne"* 1924 (A 126); ARGO 1927 (B 92); NICOLODI 1984 (B 167); inoltre i saggi pubblicati in *Aspetti e presenze* 1980 (B 147-152).

1934

Volume:

**B 121** - PRATELLA, FRANCESCO Balilla, *Canzoni dei secoli XIII, XVI e XVII risostituite, tradotte, illustrate ed elaborate per Coro a voci sole da Francesco Balilla Pratella*, Milano, G. Ricordi, 1934, pp. 17; [LGc: *Fondo Pratella*].

Ripetute citazioni di Alaleona (pp. 8, 11, 13, 16).

1935

Periodico:

**B 122** - *Il concerto della Polifonica al Teatro Piccinni*, «La Gazzetta del Mezzogiorno» (Bari), 23 mag., 1935; [LGc].

Bari, Teatro Piccinni: nel decennale dell'Opera Nazionale del Dopolavoro sono state eseguite, nella 1a Parte del concerto, polifonie di A. Banchieri, N. Piccinni, M.E. Bossi, V. Veneziani e, nella 2a Parte, repertori etnici raccolti e rielaborati da F.B. Pratella e da Biagio Grimaldi (che dirige la Polifonica stessa). Ha chiuso il concerto, «tra acclamazioni», *Dio potente, salva il duce*, di Alaleona: un brano, che però ci è sconosciuto e finora assente dal catalogo di Alaleona; è, forse, una sostituzione postuma del testo letterario originario, con altro di circostanza politica, da parte di ignoto maestro? Sull'inedito argomento degli eventuali rapporti col Fascismo cfr. ➔ *La morte di Arturo* 1922 (A 29); *La "Messa Solenne"* 1924 (A 126); ARGO 1927 (B 92); FERRIOZZI 1933 (B 120); NICOLODI 1984 (B 167); inoltre i saggi pubblicati in *Aspetti e presenze* 1980 (B 147-152).

1937

Opuscolo:

**B 123** - *V Festival internazionale di musica contemporanea*, Programma (Teatro Goldoni, 6-12 settembre 1937), Venezia, La Biennale di Venezia (Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia), 1937, pp. 57; [FZ Cp].

L'opuscolo ospita un volantino onorifico, su carta di riguardo (Tipografia Emo Cavallieri, Como, s.d.), intestato alla «Rivista musicale italiana». Con esso il celebre periodico dei F.lli Bocca si fregia sia dei collaboratori attuali sia di quelli passati (maggiormente illustri), elencandone i più rappresentativi («Vi hanno collaborato Guido Adler, Domenico Alaleona, Arrigo Boito [...], Oscar Chilestotti [...], Edoardo Hanslick [...], Giuseppe Radiciotti [...], Luigi Torchi, A. Untersteiner, L.A. Villanis, ecc.»).

1938

Volume:

**B 124** - SCHINELLI, Achille, *Storia della musica. Dalle origini ai nostri giorni. Con un'appendice sulle relazioni storiche fra la poesia e la musica*, Milano, Carlo Signorelli, 1938 (2a ediz.), pp. XVI-351; [FZ Cp]. Rist. 1942 (identica alla 2a ediz.); [FZ Cp]. Altra rist.: 1946; [PESc].

Cita le entusiastiche osservazioni di Alaleona circa i madrigali di Palestrina

(*Le selve avea d'intorno* «è un vero 'poema sinfonico' del tempo», p. 94, 2a ediz.), circa la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* e le due *Euridice* (p. 107). Esalta poi gli interessi di Alaleona per la musicologia moderna (p. 274), menzionando la sua nuova tesi storica, secondo la quale l'Oratorio moderno non nasce, come si riteneva, dall'evoluzione delle antiche sacre rappresentazioni, ma piuttosto dalla lauda filippina evolutasi negli ambienti romani della Controriforma (p. 313).

1939-1946

Volume:

**B 125** - **ABBIATI, FRANCO**, *Storia della musica*, 5 voll., Milano, Treves-Garzanti, 1939, 1941, 1945, 1946: vol. 5, p. 100; [PESc]. Altre ediz.: 1951 (3a ediz.), 1958, 1968 (4 voll. revisionati: vol. 4, pp. 108, 602); ediz. ridotta a 1 vol.: 1952 (3a ediz.: 1961).

Sono elogiati gli studi musicologici di Alaleona, assieme alla menzione delle «non più che diligenti composizioni orchestrali e da camera da lui dettate; e infine l'opera *Mirra* [...]».

1940

Volumi:

**B 126** - *Annuario Musicale Italiano MCMXL*, Roma, F.lli Palombi, 1940, pp. 941; [PESc].

La voce *D'Annunzio Gabriele* segnala che poesie del Vate sono state musicate da Alaleona, Franco Casavola, Francesco B. Pratella e altri (p. 543).

**B 127** - **LIMENTA, FERNANDO**, *Dizionario lessicografico musicale italiano-tedesco-italiano*, Seguito da un indice dei nomi e delle figure, Disegni di Guido Loardi, Milano, U. Höpli, 1940, p. 373; [MiB].

Menzione alaleoniana.

**B 128** - **MAZZINI, GIUSEPPE**, *Il bambino nell'arte musicale visto da un medico*, Prefazione del M<sup>o</sup> F.B. Pratella, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1941; [FZ Cp].

Il pediatra Mazzini, di Imola (Bo), nel ricercare, fra altro, i sottili rapporti etici ed estetici nelle differenti arti, da indursi nel bambino, segnala autori, poeti e musicisti quali Renato Fucini, Angelo Silvio Novaro, Rosa Agazzi, Elisabetta Oddone ed Alaleona: questi sanno proporzionare il «razionale insegnamento» musicale che sviluppa la sensibilità del bambino (p. 21), secondo un più ampio contesto dei metodi pedagogici della Montessori, di Jacques Dalcroze, ecc.

1943

Volume:

**B 129** - **BAGLIONI, SILVESTRO**, *Dall'acustica e fonetica fisiologica all'arte. Introduzione, saggi musicali*, Roma, 1943, pp. 76; [RmA].

Volume con spartiti musicali. Il rinomato fisiologo Baglioni [1876-1957], specializzatosi in Germania, docente all'Università di Roma, amico e conterraneo di Alaleona, nell'introduzione presenta cinque tipologie di scale: scala esatonica, ottotonica, mista diatonica, cromatica, infine enarmonica quartitonale temperata. Seguono composizioni di Baglioni, su testi di G. Parini, V. Aganoor, H. Heine, G. Carducci, G. Leopardi e di Anonimi: 15 brani per canto e pianoforte, e 8 bra-

ni per sole voci nel genere «misto enarmonico quartitonale» (a 1, 2, 3 v. sole, inoltre per coro a 2, 3, 4 v.). È menzionata l'opinione di Alaleona circa la scala esatonica, che «non è nuova nell'arte musicale, per averla, come è ben noto, largamente usata il Debussy. D. Alaleona basandosi sul fatto che difetta di tendenza alla risoluzione tonale, ne indicava l'effetto psicologico come effetto di stupore» (p. 5). Una foto della *Fisenarmonica*, con tastiera quartitonale portatile (armonium), progettata da Baglioni e costruita dalla Ditta Pancotti (Macerata): la *Fisenarmonica* oggi è conservata al Museo degli Strumenti Musicali di Roma. Cfr. → BAGLIONI 1924 (B 82).

#### 1944

Volume:

**B 130** - GUI, Vittorio, *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Prefazione di Adelmo Damerini, Firenze, Casa Editrice Monsalvato, 1944, pp. 278: p. 77, 78; [FZ Cp].

Gui, amico stretto di Alaleona (fin dagli studi a Roma), nel cap. *Critica etica e critica estetica* (pp. 69-80) delinea, fra altri problemi – nei primi lustri del XX secolo e a differenza della Germania – la mancanza, in Italia, di un impegno musicale innovativo di tipo organizzato, nonché la mancanza di un movimento critico ed estetico nuovo: «il Teatro lirico urtava contro le colonne d'Ercole del mascagnismo e del puccinismo» (p. 77). È in questa condizione che «musicisti indipendenti e giovani come Pizzetti, Alaleona, Tommasini, Respighi, Malipiero, Gui e altri, nel travaglio di una ricerca sentirono a un tempo la necessità di precisare le loro idee risvegliando a un tempo la coscienza degli ascoltatori sui nuovi orientamenti che la musica andava prendendo dopo il definitivo trionfo del wagnerismo in Europa» (p. 77). I medesimi, attraverso la fioritura «rimarcevole» di liriche da camera, edificarono «un'opera di lirismo musicale che si impose all'attenzione dei più distratti [...]». Di «complemento necessario» alla loro attività compositiva, la medesima generazione (detronizzati e spodestati alcuni idoli e falsi idoli adorati dalla plebaglia») diede avvio a più profondi studi di critica musicale. Dopo una rassegna su Parigi, Gatti, Pratella, Della Corte, Bastianelli, Torrefranca e altri, Gui menziona, per Alaleona, in particolare il «serio e denso studio sull'Oratorio e le sue ricerche sulla scala pentafonica» (p. 78).

[\*] Lessico alaleoniano: *puccinismo, mascagnismo*. Cfr. *Ricordando Sgambati* 1922 (A 110).

#### 1949

Volume:

**B 131** - RIEMANN, Ugo, *Storia universale della musica*, nuova ediz. it. a cura di Arnaldo Bertola e Massimo Bruni, Torino, Marcello Capra, 1949, pp. 552; [PESc].

Alaleona appare nell'Appendice italiana, sulla storia degli strumenti e circa i contributi moderni alla teoria musicale: «Non sono mancati ai nostri giorni studiosi che vi si dedicarono con originalità ed acume. Fra gli altri ricordiamo Domenico Alaleona, Camillo Artom, Giulio Bas e Alberto Gentili» (p. 440).

#### 1951

Rist. nel 1951: cfr. → UNTERSTEINER 1916 (B 43); ABBIATI 1939-1946 (B 125).

#### 1952

Rist. nel 1952: cfr. → ABBIATI 1939-1946 (B 125).

1956

Opuscolo:

**B 132** - *Libreria Antiquaria Palmaverde*, Catalogo n. 5 [a cura del prof. Tagliavini senior e di Luigi Ferdinando Tagliavini], Bologna, Libreria Palmaverde, 1956, dicembre, pp. 31: 23; [FZ Cp].

Il Catalogo pone in vendita «tutte» le edizioni a stampa possedute dal Fondo novecentesco del bolognese defunto M<sup>o</sup> Adolfo Gandino (1878-1940), fra le quali la rara edizione *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (Torino, 1908) di Alaleona.

1957

Volume:

**B 133** - LANCELLOTTI, Arturo, *Vite di musicisti*, Roma, F.lli Palombi, 1957, pp. 981; [MLc].

Menzione per Alaleona.

1958

Rist. nel 1958: cfr. ➔ **ABBIATI 1939-1946 (B 125)**.

1961

Rist. nel 1961: cfr. ➔ **ABBIATI 1939-1946 (B 125)**.

1964

Volume:

**B 134** - PASSALACQUA, Cosma, *Biografia del gregoriano*, Presentazione di Giulio Confalonieri, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1964, pp. 378: 168; [FZ Cp].

L'autore in parte contesta (ma *a priori*) alcune affermazioni di Alaleona (*Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia*, 1908) circa la pratica del travestimento spirituale laudense e, molto sbrigativamente, reputa inaccettabile che la reazione cattolica antiluterana e musicale potesse cadere nell'«aridità e artificiosità» creativa, sostenuta da Alaleona (p. 168).

1968

Rist. nel 1968: cfr. ➔ **ABBIATI 1939-1946 (B 125)**.

Volume:

**B 135** - WATERHOUSE, John C.G., *The emergence of modern italian music*, Tesi di laurea all'Università di Oxford, Inghilterra, 1968; [Ouf].

Tesi aggiornata fino al 1940. Su Alaleona cfr. pp. 181-183, 584-585.

1969

Volume:

**B 136** - BATTISTELLI, Franco, *Un musicista fanese da non dimenticare [M. Agostini]*, in *Fano*, Fano, Tip. Sonciniana, 1969 («Notiziario di informazione sui problemi cittadini», 4), pp. 7-25; [FAN].

Concerti repertoriati, fra cui quello sinfonico del 7 apr. 1927, al Teatro Comunale di Bologna, diretto da Sergio Failoni e dedicato a compositori contemporanei: Catozzo, Alaleona, Pick-Mangiagalli, Pilati, Copertina (*recte* Copertini?), Mulé, Ravasenga, Tommasini. Anche replica.

**B 137** - ZANETTI, Roberto, *Storia della musica italiana da sant'Ambrogio a noi*, 5 voll. (12 tomi n.n.), Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1969-1985; [FZ Cp].

Molteplici riferimenti ai saggi di Alaleona sono proposti nel corso della monumentale opera. Tuttavia i tre tomi *La musica italiana nel Novecento* (1985, pp. 1417-1819) ignorano la teoria compositiva di Alaleona. Invece il tomo [3°] del vol. 5, riservato in gran parte a *Documenti e testimonianze*, ristampa *Educazione musicale del popolo*, di Alaleona (cfr. pp. 1591-1596). Cfr. → più propriamente: *Educazione musicale* 1921 (A 27).

1972

Periodico:

**B 138** - DE ANGELIS, Marcello, *Giannotto Bastianelli e la critica italiana nel primo Novecento*, «Lo Spettatore musicale» (Bologna), VII., 1, gen.-feb., 1972, pp. 28-35; [BoDMS, FZ Cp].

Alaleona è oggetto di ampia attenzione (pp. 31-33). Fra gli argomenti: Bastianelli e le «illuminanti aperture» di Alaleona; Carlo Somigli e la critica schönbergiana d'anteguerra; infine gli orizzonti numerici della nuova teoria armonica alaleoniana, misconosciuta dalla coeva critica musicale italiana.

1973,

Volume:

**B 139** - *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*, Bologna, AMIS, 1973; [PESc].

Nella prima illustrazione f.t. (p. 32) Alaleona è ritratto in gruppo fotografico al Congresso Italiano di Musica (Torino, ottobre 1921), promosso dai periodici «Il Pianoforte», «Rivista musicale italiana» e «Santa Cecilia»: è individuabile in 3a fila, poco prima della 4a finestra, in abito chiaro e cravatta scura, appena a destra del maestro in abito e cappello scuri.

1974

Volumi:

**B 140** - BASTIANELLI, Giannotto, *La musica pura. Commentari musicali e altri scritti*, a cura di Miriam Donadoni, Firenze, Leo. S. Olschki, 1974, p. 299; [FZc].

Alaleona censore di L. Perosi. Lo scritto di Bastianelli, *Lorenzo Perosi*, era apparso già ne «Il Resto del carlino» (Bologna), 9 giu. 1923.

**B 141** - JOSIP, Andreis, *Music in Croatia, Zagreb*, Institute of Musicology-Academy of Music, 1974, pp. XVI-416: 281; [PESc].

Il compositore e poeta Ivo Parać, oltre che a Firenze, dove si laureò, studiò a Roma e a Pesaro: qui si diplomò (1923). Ebbe come insegnanti Alaleona, Pizzetti e Perosi. Parać in particolare predilige la polifonia rinascimentale e i repertori vocali etnici. NB: un Giovanni Parach risulta al Liceo Musicale Rossini di Pesaro, fra i diplomati in composizione del 1923.

1975

Volume:

**B 142** - MANZONI, Giacomo, *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati*, Milano, Giacomo Feltrinelli Editore, 1975, pp. 419: 39; [FZ Cp].

Commentando il *Quartetto* n. 2, Op. 10 (1907-1908), rileva che esso introduce un soprano nel 3° e 4° Tempo, e che è essenzialmente opera atonale: le dissonanze in contrappunto vi sono definitivamente emancipate (pp. 37, 38). Inoltre l'autore riferisce del totale cromatico, o dodecafonico, presente nel 4° Movimento. Qui «la dodecafonia preconizzata dall'Alaleona, intuita dal Somigli e realizzata strutturalmente da Schönberg quindici anni dopo, sembra ormai germinare spontaneamente all'interno del materiale musicale liberato» (p. 39). Non altri riferimenti teorici alaleoniani, chiarificatori, invece, delle fondamentali differenze teoriche, sintattiche e formali rispetto a Schönberg. Cfr. ➔ *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Bruno Walter* 1922 (A 55); *Il Quartetto* 1922 (A 57); *Il primo concerto* 1922 (A 58); *Mostre* 1924 (A 117); *Il "Pierrot lunare"* 1924 (A 120); *Concerti di ieri* 1924 (A 121); *'Lingua' e 'linguistica'* 1924 (A 125); *Concorsi* 1913 (B 20); *Arnold Schönberg* 1913 (B 30); DI BENEDETTO 1980 (B 149); WATERHOUSE 1992 (B 187); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

Opuscolo:

**B 143** - ZACCARIA, Sante, *Musica sacra in Italia dal 1925 al 1975*, Padova, G. Zanibon, 1975, pp. 55; [PESc].

Sintesi cronologica e geografica su organisti, organari, direttori di corali, editoria e compositori di musica sacra in Italia: fra questi Alaleona, «compositore e musicologo di fama» (p. 16).

Periodico:

**B 144** - SMITHER, Howard E., *Classics of musical literature: Domenico Alaleona's "Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia"*, «Notes» (New York), XXXI, 31, 4, giu., 1975, pp. 751-758; [PESc].

Oggi il volume *Studi [...]*, di Alaleona, è da leggersi con un certo occhio critico (p. 751). Un suo limite sta nella visione evolucionistica della storia musicale: una visione e impostazione di metodo che però erano tipiche degli studi musicali di quel tempo. Tuttavia il volume resta un classico. A tutt'oggi, è ritenuto dallo Smither molto utile come punto di partenza per ulteriori ricerche sull'argomento. Il metodo di Alaleona è costituito dall'esame delle fonti primarie, con particolare attenzione al contesto sociale di tale repertorio. Invece l'ultimo capitolo (*Sguardo allo sviluppo dell'Oratorio nel periodo ulteriore fino ai nostri giorni*) è debole e superato, oggi, dato che esprime la convinzione che l'opera e l'oratorio italiano del tardo Barocco siano decadenti e poco meritevoli d'attenzione (p. 754). Comunque i meriti assoluti di questi *Studi* di Alaleona sono le frequenti citazioni da fonti manoscritte e a stampa, l'alto numero degli esempi musicali ampi, nonché i riferimenti letterari. L'opera di Alaleona pubblica, infatti, testi poetici di 26 laude (completi di tutte le strofe) e di altre 18 laude con testi solo parziali (p. 755). Inoltre presenta una quantità consistente di documenti originali: pagamenti, dediche, prefazioni a singole opere musicali o a miscellanee. Ricca è la lista dei titoli bibliografici che vanno dal 1678 al 1725. Inoltre Alaleona preferisce lasciare aperte certe questioni, anziché fornirne le soluzioni (p. 756). Pertanto gli *Studi* sono ancora un punto di partenza per ulteriori indagini

su quell'ambiente romano che ha visto la nascita dell'Oratorio musicale (p. 757). Delle due edizioni degli *Studi* (1908, 1945) è assolutamente preferibile la prima, per più motivi: 1) Il titolo di questa seconda edizione è gravemente cambiato (*Storia dell'Oratorio musicale in Italia*): ora, Alaleona non ha mai inteso fare la storia generale dell'Oratorio, bensì affrontare solo aspetti o studi sull'Oratorio a Roma, come annuncia correttamente, invece, il frontespizio della prima edizione («Studi su la storia de l'Oratorio»); 2) I 'rinvii' alle pagine interne della seconda edizione sono errati: l'editore Bocca, rifondendo tipograficamente il testo, non ha aggiornato la mutata paginazione dei 'rinvii' stessi; 3) Le tavole degli esempi musicali presentano difficoltà di lettura: hanno dimensioni troppo piccole rispetto alle grandi tavole della prima edizione, confezionate e ripiegate più volte a mano. L'inconveniente che ne deriva al lettore, ignaro di tanta confusione editoriale, è maggiore anche perché la seconda edizione ha avuto una tiratura molto superiore alla prima edizione. Di conseguenza le biblioteche possiedono più facilmente questa sconveniente riedizione del 1945. L'edizione originale è molto rara, ma anche testualmente più corretta e davvero affidabile (pp. 752-753).

1977

Volume:

**B 145** - SMITHER, Howard E., *A history of the oratorio*, vol. 1: *The oratorio in the baroque era. Italy, Vienna, Paris*, University of North Carolina Press, 1977. Trad. it.: *L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi*, vol. 1, Milano, Editoriale Jaca Book, 1986, pp. 379; [FZc].

Ancora oggi le ricerche di Alaleona (cfr. gli *Studi su la storia dell'Oratorio*, 1908; e, seppure meno, *Le laudi spirituali italiane*, 1909) costituiscono per lo studioso americano il riferimento costante, in molte circostanze: sia per gli imprescindibili rinvii alle abbondanti fonti alaleoniane (documenti storici, brani musicali; cfr. pp. 43-240 *passim*), sia per la convalida delle autorevoli attribuzioni operate dallo stesso Alaleona (cfr. ad es. pp. 85, 86). Più volte sono supportate, esplicitamente, le medesime tesi avanzate dal marchigiano (cfr. ad es. pp. 75, 82, 85, 109, 183, 291). Né i più recenti studi, né i numerosissimi aggiornamenti subentrati all'argomento nel corso dell'intero XX secolo, hanno invalidato i criteri e i risultati musicologici di Alaleona. Anzi, li hanno sostanzialmente riconfermati e rafforzati. Altrettanto non si è verificato, invece, per gli studi coevi sull'argomento compiuti dallo Schering (*Geschichte des Oratoriums*, 1911) e dal toscano Pasquetti (*L'Oratorio musicale in Italia*, 1914). Non a caso il puntiglioso Smither afferma di trovarsi, oggi, a dover citare lo Schering e il Pasquetti, contrariamente ad Alaleona, poco più che secondariamente e, comunque, in poche circostanze.

1978

Rist.: cfr. ➔ SALVI 1998 (B 220).

1979

Periodico:

**B 146** - ACCIAI, Giovanni, "Le nuove laudi ariose della beat[iss]ima Vergine" [Roma, 1600] raccolte da d[on] Giovanni Arascione, «La Cartellina» (Milano), III, 11, lug., 1979, pp. 5-8; [PESc].

Diverse menzioni e citazioni: «Il merito precipuo dell'opera di Alaleona [*Studi su la storia dell'oratorio*, 1908] risiede più nelle indicazioni problematiche

che emergono dalla sua impostazione metodologica che non nelle tesi via via sostenute a soluzione di quelle» (p. 6).

1980

Volume:

**B 147** - *Aspetti e presenze del Novecento Musicale. Scritti e ricerche dedicati a Domenico Alaleona (1881-1928)*, a cura di Domenico Tampieri, Montegiorgio, Assessorato alla Istruzione e Cultura, 1980, pp. XIX-240; [AN, Fn, FZc, MAC, Mc, PESo, Rn, Vc].

Opera di studi e ricerche, fuori commercio, promossa dal Comune di Montegiorgio (Ap), con la collaborazione di Giuseppina Alaleona e Mario Liberati, nel Centenario della nascita di Alaleona. Scritti di Giuseppina Alaleona, Alessio Di Benedetto, Piero Gargiulo, Domenico Tampieri (cfr. i testi in seguito, *sub* 1980, ai singoli autori). Con testimonianze di Mario Fabbri (Firenze), Giuseppe Pastore (Lecce), Ala Pratella (Ravenna), Giannina Pupilli Nicoletti (Roma), Carlo Zecchi (Roma), Ottavio Ziino (Roma): cfr. *Alaleona nei ricordi di estimatori e conoscenti*, pp. XIII-XVIII. Infine scritti gratulatori di Fulvio Dellipizzi (*Stralci per Adschbeg*, pp. 179-187), Alessio Di Benedetto (*L'opera pianistica dell'ultimo Skrjabin. Prospettive d'analisi*, pp. 189-214), Francesco Dorello e Alessio Zaccaria (*Aspetti tecnici e grafici della chitarra contemporanea. La scuola di Alvaro Company*, pp. 215-224), Domenico Tampieri (*Motivazioni propedeutiche al futurismo musicale di Francesco B. Pratella, tra pensiero futurista, ricerca etnografica e creatività artistica*, pp. 157-178).

Per lo stesso Centenario, il Comune di Montegiorgio ha promosso: 1) Una mostra documentaria, *Omaggio a Domenico Alaleona* (Montegiorgio, 14 dicembre 1980-11 gennaio 1981); 2) Un audiovisivo automatizzato (cfr. ➔ *Intorno al primo Novecento musicale*, 1980, C 1); 3) Due concerti monografici, al Teatro Comunale D. Alaleona, di Montegiorgio:

a) Programma del concerto del 20 dic. 1980: Liriche per v. e pf. e brani per coro di Alaleona: *Il cantico di frate sole*, Op. 5 (1926), testo di Francesco d'Assisi; *Canto dell'amore*, Op. 8 (1919), testo di Carducci; *Ninna nanna di natale*, Op. 27 (1925), testo di Pascoli; *Il tramonto*, Op. 41 (1923 ca.), testo di T. Fondi Matteini; *Speranze e memorie*, Op. 22, n. 2/A (1913), testo di Pascoli; *Mare*, Op. 22, 2/B (1913), testo di Pascoli; *La baia tranquilla*, Op. 22, n. 2/C (1913), testo di Pascoli; *Pagine d'album*, Op. 1, n. 4 (1898), testo di L. Stecchetti; *Orfano*, Op. 22, n. 1/B (1913), testo di Pascoli; *Paesaggio lunare*, Op. 1, n. 1 (1898), testo di D'Annunzio; interpreti Luisa Macnez s., Paola Mariotti pf., Schola Cantorum S. Cecilia con Vincenzo Cappella dir., Raoul Grassilli (lettura dei testi);

b) Programma del concerto del 21 dic. 1980, con opere di Alaleona: *Sei Canzoni italiane* (Op. 39, 1922), eseguite dal Quartetto Ravel (Bruno Novelli vl., Luisella Muratori vl., Antonio Palmieri vla, Gian Carlo Mori vcl.), infine la concertazione di *Mirra*, Op. 24 (1908-1912), melodramma in due Atti e un Intermezzo (dall'omonima tragedia di V. Alfieri); sono stati selezionati i nn. 10-22 (Atto 1°) e 84-142 (Atto 2°), su trascrizione originale di Alaleona per canto e pf. (ediz. G. Ricordi, Milano, 1920), nell'interpretazione di Luisa Vannini s. (*Mirra*), Ottavio Taddei t. (Però), Giuseppe Scalco br. (Ciniro) e Paola Mariotti pf. (cfr. ➔ "*Mirra*" 1920, A 24).



**B 148** - ALALEONA, Giuseppina, *Memorie e ricordi di mio padre*, in *Aspetti e presenze* (cfr. ➔ 1980, B 147), pp. 19-22.

Aspetti della vita familiare a Roma, il comporre, le lezioni agli allievi, le vacanze a Montegiorgio; inoltre il paesaggio delle colline marchigiane e dei Monti Sibillini come movente nel comporre.

**B 149** - DI BENEDETTO, Alessio, *Riscontri del concetto di 'dodecafonìa' nella "Mirra"*, in *Aspetti e presenze* (cfr. ➔ 1980, B 147), pp. 95-124.

Analisi formale e individuazione delle polarità armoniche, con grafici, tabelle e analisi di brani musicali da *Mirra* e da *Marine*, ai fini di una verifica della teoria alaleoniana applicata. Titolo di paragrafo: Ipotesi di lavoro (p. 95), Scopo dell'analisi (p. 95), Dodecafonìa e tonalità (pp. 96-100), Dodecafonìa e tonalità neutre (pp. 100-104), Equivalenza tra orizzontale e verticale (pp. 104-107), Tetra-dodecafonìa (pp. 107-109), Tetra-esa-dodecafonìa strutturante (pp. 109-111), Bi-esa-dodecafonìa (pp. 111-113), Esa-dodecafonìa nucleare (pp. 113-114), Bi-esa-dodecafonìa e sottoaccordi (pp. 114-116), Intensificazione cromatica (pp. 116-121), Conclusioni (pp. 121-123). Cfr. ➔ *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); *Bruno Walter* 1922 (A 55); *Il Quartetto* 1922 (A 57); *Il primo concerto* 1922 (A 58); *Mostre* 1924 (A 117); *Il "Pierrot lunare"* 1924 (A 120); *Concerti di ieri* 1924 (A 121); *'Lingua' e 'linguistica'* 1924 (A 125); *Concorsi* 1913 (B 20); *Arnold Schönberg* 1913 (B 30); POZZI 1994 (B 195); FAVARO-PESTALOZZA 1999 (B 226); TAMPIERI 2000 (B 236); TAMPIERI 2000 (B 237).

[\*] Lessicografia alaleoniana: cfr. le soprastanti nomenclature.

**B 150** - GARGIULO, Piero, *Domenico Alaleona: dalla cronologia alla biografia*, in *Aspetti e presenze* (cfr. ➔ 1980, B 147), pp. 1-17.

Cronologia biografica e artistica di Alaleona (pp. 1-11), cui segue un'Appendice con tabelle cronologiche: concerti eseguiti da Alaleona nei ruoli di maestro sostituto e maestro concertatore per il coro (1903-1910), direttore d'orchestra di opere liriche fra il 1907 e il 1926 (pp. 12-13), direttore o esecutore al pf. di composizioni proprie fra il 1917 e il 1928 (pp. 13-14); infine concertazioni di opere di Alaleona compiute da altri in Italia e all'estero fra il 1908 e il 1928 (pp. 14-17).

**B 151** - TAMPIERI, Domenico, *Repertori bibliografici 1898-1980 sull'opera di Domenico Alaleona compositore critico e musicologo*, in *Aspetti e presenze* (cfr. ➔ 1980, B 147), pp. 23-93.

Note introduttive (pp. 23-35); Catalogo delle composizioni musicali 1898-1928: catalogo degli *Opus* 1-43 (pp. 36-70); Trascrizioni e strumentazioni (pp. 71-73); inventario e *Discografia* (p. 73); Scritti critici e musicologici di D. Alaleona 1905-1930: catalogo di 135 titoli, più 2 titoli in numero *bis* (pp. 75-81); Letteratura su D. Alaleona: catalogo di 248 titoli, più 7 titoli in numero *bis* (pp. 82-93).

**B 152** - TAMPIERI, Domenico, *Carteggi epistolari tra D. Alaleona e l'amico futurista F.B. Pratella*, in *Aspetti e presenze* (cfr. ➔ 1980, B 147), pp. 125-155.

11 Lettere e 4 cartoline di Alaleona a Francesco Balilla Pratella, affiancate da 8 lettere e 5 cartoline di Pratella, fra le quali una futurista (tipo-Cangiullo)

datata 26.I.1916. L'intero carteggio copre gli anni 1915-1927. Commento e apparato critico. Cfr. ➔ TAMPIERI 1980 (A 142).

**B 153** - WATERHOUSE, John C.G., *Alaleona Domenico*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, MacMillan P.L., 1980, vol. 1, p. 191-192; [PESc]. Rist. 2001, vol. 1, p. 272-273; [PESc].

Scheda biografica e artistica. Catalogo selettivo delle composizioni, degli scritti e bibliografia.

Periodici:

**B 154** - DI BENEDETTO, Alessio, *Domenico Alaleona e la sua tecnica musicale*, «Oggi e domani» (Pescara), VIII, 4-5, apr.-mag., 1980, pp. 35-36; [FZ Cp].

4 Citazioni musicali da *Mirra*, analiticamente elaborate.

**B 155** - DI BENEDETTO, Alessio, *Passato e attualità nelle istituzioni musicali del nostro Paese*, intervista a D. Tampieri, «Oggi e domani» (Pescara), VIII, 10, ott., 1980, pp. 37-38; [FZ Cp].

Sulle manifestazioni in corso a Montegiorgio, dal 14 dic. 1980 all'11 gen. 1981, per il Centenario della nascita di Alaleona.

**B 156** - DI BENEDETTO, Alessio, *Scritti dedicati Domenico Alaleona*, «Oggi e domani» (Pescara), VIII, 11, nov., 1980, p. 46; [FZ Cp].

Recensione di *Aspetti e presenze del Novecento musicale* (cfr. ➔ 1980, B 147). Sono alluse le collaborazioni di Luigi Rognoni e Fernando Germani.

Opuscolo:

**B 157** - GIOVINE, Alfredo, *Il Teatro Alaleona di Montegiorgio (Ascoli Piceno). Cenni storici e cronologia*, Bari, Edizioni F.lli Laterza, 1980, pp. 8; [FZ Cp].

Breve scheda storico-aneddotica. Il primo Teatro di Montegiorgio fu aperto nel 1770, sulla stessa area dell'attuale Teatro Alaleona. Questo è opera dell'ing. Giuseppe Sabatini, che lo terminò nel 1891. Nel 1914 fu intestato a G. Verdi: nell'occasione Alaleona diresse *Il Trovatore*. È menzionato Dino Milella dir., allievo di Alaleona. La cronologia del repertorio operistico registrato si limita agli anni 1971-79, periodo della ripresa delle messe in scena, dopo il declassamento a sala cinematografica (1952-1970). Aggiungiamo che il Teatro è stato dedicato al montegiorgese Alaleona probabilmente nel 1971.

1981

Volume:

**B 158** - *Alaleona*, in *The Catalogue of printed music in the British Library to 1980*, editor Laureen Baillie, London-München-New York-Paris, K.G. Saur, 1981, vol. 1, pp. 206; [disponibilità irreperita].

Periodici:

**B 159** - *Celebrazioni per Domenico Alaleona*, «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), XV, 1, gen.-mar., 1981, pp. 158-159; [FZc].

Montegiorgio AP, 14 dic. 1980-11 gen. 1981: concerti, mostra documentale e

un volume, promossi dal Comune di Montegiorgio, in occasione del Centenario della nascita di Alaleona. Cfr. ➔ *Aspetti e presenze* 1980 (B 147).

**B 160** - BIANCHI, Lino, [recensione di] *Aspetti e presenze del Novecento musicale. Scritti e ricerche dedicati a Domenico Alaleona (1881-1928)*, a cura di D. Tampieri, Montegiorgio, Assessorato alla Istruzione e Cultura, 1980, «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), XV, 2, apr.-giu., 1981, pp. 273-274; [FZc].

«Nel lento svilupparsi del tessuto musicologico italiano, i cui vuoti sono ancora direttamente proporzionali alla smisurata vastità della plurisecolare materia da colmare, il particolare settore dell'epoca pionieristica della musicologia moderna, i decenni a cavallo del secolo scorso e del nostro [sec. XIX-XX], trovano oggi un nuovo concreto avvio di recupero» nel volume dedicato ad Alaleona. Segue la sintetica presentazione dei vari saggi ivi editi. Cfr. ➔ *Aspetti e presenze* 1980 (B 147 e B 148-156).

1982

Volume:

**B 161** - NICOLODI, Fiamma, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Prefazione di Fedele D'Amico, Firenze, Sansoni Editore, 1982, pp. XII-276. [FZ Cp].

Alaleona è chiamato in causa più volte, in un vasto contesto di altri studiosi e compositori coevi, in merito agli studi e alla ricezione dei repertori Cinque-Seicenteschi. Circa la nuova ricerca storica e le eventuali sue influenze nell'atto compositivo stesso, D'Amico avanza il fondato sospetto che debba essere superato il luogo comune secondo cui tale connubio, tra ricerca storica e suo uso creativo, risalirebbe ai Torrefranca-Bastianelli-Alaleona-Malipiero (generazione dell'Ottanta): al contrario, le prime «tracce piuttosto evidenti» sono già in Torchi e in Chilesotti (p. X). Musicisti come Pizzetti, Malipiero e musicologi e critici musicali come Vatielli, Alaleona, Bastianelli, Torrefranca e anche D'Annunzio, attingono documentalmente alle nuove collane protonovecentesche della Ricordi (che non sono più di tipo solo «commerciale»): infatti il primo Novecento diviene «più ricercato e colto» rispetto alle fruizioni ottocentesche dell'editoria italiana (pp. 82-83). Il rapporto moderno fra musica colta antica e musica 'popolare' è frequentato da molti musicisti e musicologi (Malipiero, Bastianelli, Orefice, Torrefranca, ecc.). Fra questi anche Alaleona: il quale, «accantonando l'ipotesi del calco acculturato e dotto», considera la nuova monodia accompagnata fiorentina addirittura «come semplice sviluppo» di Arie popolari (p. 98). È riferita poi l'opinione di Alaleona, fra altre contrastanti e inconciliabili, circa la tipologia degli organici strumentali più adatti alla odierna realizzazione della monodia accompagnata (p. 104). Alaleona è stato anche prefattore delle edizioni di musiche di Emilio De' Cavalieri (*Rappresentazione di anima e di corpo*, riproduzione in facsimile [...] a cura di F. Mantica, Roma, Monteverdi, 1912; come pure per la trascr. di G. Tebaldini (Torino, Capra, 1914) (pp. 111, 112), oltre che membro della redazione di «Harmonia» (che Nicolodi definisce «periodico fra i più aperti e sperimentali del tempo»): la redazione era composta da Agostino Cameroni, D. Alaleona, F. Busoni, Franco da Venezia, S.A. Luciani, Tommaso Montefiore, Gennaro Napoli, I. Pizzetti, Franco Raineri, O. Respighi, V. Tommasini, Alfredo Villetti (p. 221).

Periodico:

**B 162** - GIANTURCO, Carolyn, *La famiglia Stradella: nuovi documenti biografici*, «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), XVI, 3, lug.-set., 1982, pp. 456-466: 465; [FZc].

Già Alaleona (*Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia*, 1908) documenta come Alessandro Stradella si fosse fatto attivo, per Roma, solo a partire dal 1667.

1983

Volumi:

**B 163** - *Alaleona Domenico*, in *La Nuova Enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti Editore, 1983 (1a ediz.); 1988 (1a rist.); 1996 (nuova ediz. aggiornata e ampliata), [FZ Cp]; 1999 (rist.), [PESc]; 2001 (rist.), [FZ Cp].

Breve voce, sostanzialmente identica a quella della precedente 1a edizione (*Enciclopedia della musica*, 1974), compresa l'erronea o restrittiva informazione secondo la quale Alaleona «nell'opera *Mirra* (1920 [1a esec.]) applicò una teoria armonica di sua invenzione basata sulla divisione dell'ottava in cinque parti uguali» (p. 23). Osserviamo che, al contrario, la teoria alaleoniana raggiunge una divisione anche *infinita* dell'ottava. Né l'opera *Mirra* (1908-1912) si fonda sulla divisione solo pentafonica dell'ottava (oltretutto ivi utilizzata nel solo caso dell'Intermezzo), ma su molteplici altre scale alaleoniane (temperamento equabile e temperamento non equabile), oltre che sulle due scale della tradizione (maggiore/minore). Anche l'edizione del 1996 (e rist.), ritenuta dall'editore edizione nuova a tutti gli effetti, ripropone per Alaleona la vecchia voce, non aggiornata e sviante.

**B 164** - PICCARDI, Carlo, *Futurismo*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983: *Il Lessico*: vol. II, pp. 307-317: 307; [PESc].

La teoria dei sistemi intervallistici di Alaleona è menzionata di seguito alle proposte di F. Busoni e nel contesto contemporaneo dei microtoni auspicati dai Manifesti musicali del Movimento Futurista di Marinetti: «Senonché, pur aprendo prospettive radicali nella stagnante situazione italiana di quegli anni e facendo in un certo senso eco al 'dubbio tonale' che avrebbe dominato l'esperienza caselliana di quel periodo, né Pratella né Alaleona seppero pervenire a un concetto d'arte capace di tirare le conseguenze dall'idea di relatività dell'assetto linguistico e con ciò di superare la disposizione soggettiva del loro operare» (p. 307).

Periodici:

**B 165** - DIXON, Grahm, *Oratorio o mottetto? Alcune riflessioni sulla classificazione della musica sacra del Seicento*, «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), XVII, 2, apr.-giu., 1983, pp. 203-222; [FZc].

Circa la ricezione delle fonti alaleoniane negli attuali studi.

**B 166** - NICOLODI, Fiamma, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna: considerazioni e note in margine a una scelta*, «Nuova rivista musicale italiana» (Roma), XVII, 3-4, lug.-dic., 1983, pp. 493-528: 505-506; [FZc].

La prima accoglienza, fra altro, delle opere di Schönberg nella critica novecentesca italiana (Somigli, Alaleona, Casella, e molti altri).

1984

Volume:

**B 167** - NICOLODI, Fiamma, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1984, pp. 90, 104, 128, 129, 133, 281; [FZc].

Riferimenti a differenti tematiche alaleoniane: il jazz come musica antieducativa [ma ci pare lettura riduttiva dell'autrice] (p. 90), lo sperimentalismo dei microintervalli (p. 104), la valutazione del recitar cantando di casa Bardi in ordine al canto popolare (p. 128), le novecentesche edizioni di musica del Cinque-Seicento (p. 129), la programmazione concertistica della SNM-SIMM nei suoi tre anni di attività (1917-1919) con opere di compositori italiani (p. 133), l'assenza di tracce su Alaleona all'Archivio Centrale di Stato di Roma: a differenza di altri numerosi musicisti le carte della Segreteria di Mussolini e di personaggi politici, di alto rango e vicini al mondo musicale, non attestano fascicoli intestati ad Alaleona (p. 281). Sull'inedito argomento degli eventuali rapporti col Fascismo cfr. ➔ *La morte di Arturo* 1922 (A 29); *La "Messa Solenne"* 1924 (A 126); ARGO 1927 (B 92); FERRIOZZI 1933 (B 120); *Il concerto* 1935 (B 122); inoltre i saggi pubblicati in *Aspetti e presenze* 1980 (B 147-152).

Periodico:

**B 168** - GARGIULO, Piero, *Lettere inedite di Zandonai, Gui, Pizzetti a Domenico Alaleona*, «Studi e documentazioni» (Perugia), III, 6, giu., 1984, pp. 5-28; [PG ImF]; anche in estratto: [FZ Cp].

Pubblicazione di dieci documenti superstiti, risalenti al periodo 1912-1925. Si conservano nell'Archivio della Famiglia Alaleona (Montegiorgio e Roma) di Zandonai: 2 lettere (1916, 1919), Gui: 4 lettere (1912, 1916, 1920, 1921), Pizzetti: 4 lettere (1913, 1914, 1925). Breve introduzione del curatore per un contesto storico e curricolare dei protagonisti (pp. 5-11) e note critiche in calce ai documenti. Lettere di Alaleona sono conservate a Firenze, all'Archivio Gui: sono parzialmente riportati, in nota, soprattutto i passi circa le difficoltà editoriali sostenute da Mirra e circa la concertazione dell'*Intermezzo* da parte di Gui e di Toscanini (cfr. pp. 15, 18, 19, 20, 21). Il carteggio di Pizzetti attesta, fra altro, la collaborazione di Alaleona con la Fondazione Treccani: questa gli era pervenuta tramite Pizzetti (1925), direttore della sezione musicale della progettata *Enciclopedia* (cfr. p. 28). Riproduzione di una cartolina autografa per ciascuno dei mittenti e, soprattutto, benché noto, un ritratto fotografico giovanile di Alaleona: in 'posa' interessante, tutt'altro che accademica o convenzionale, ma in atteggiamento 'dinamico', quasi alla Depero o Bragaglia; foto comunque tipica della nuova fotografia italiana d'avanguardia (pre-futurista).

1985

Rist. nel 1985: cfr. ➔ *Educazione musicale* 1921 (A 27); COPERTINI 1912 (B 14).

Volumi:

**B 169** - CANTÙ, Alberto, *Ottorino Respighi: la musica sinfonica e da camera non poematica*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirola, Torino, ERI, 1985, pp. 475: 135-166; [FZ Cp].

Nella nuova editoria italiana, con trascrizioni d'opere cinque-sei-settecentesche, che ebbero la specifica attenzione di Respighi, «non va dimenticato il contributo di pionieri della musicologia nostrana, quali Picchianti e Alaleona, Tebal-

dini, Bastianelli e Torrefranca, Oscar Chilesotti, [...], naturalmente Luigi Torchi [...]» (p. 138).

**B 170** - D'AMICO, Fedele, *Situazione di Ottorino Respighi (1879-1979)*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 475: 107-116; [FZ Cp].

Gli studi musicologici hanno acquisito definitivamente che, in Italia, il lavoro innovativo, «di critici e studiosi quali Giannotto Bastianelli, Domenico Alaleona, Fausto Torrefranca», assieme a quello di «direttori d'orchestra quali Bernardino Molinari o Vittorio Gui» (p. 109), è storicamente coesistente al parallelo impegno compositivo e innovativo della Generazione dell'Ottanta (Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi e, probabilmente, anche Alfano, Montemezzi, Smareglia, Zandonai).

**B 171** - GARGIULO, Piero, *Alaleona Domenico*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1985 (1a ediz.), vol. 1, pp. 38-39; [PESc].

Prima voce critica su Alaleona, prodotta dall'editoria enciclopedica italiana.

**B 172** - RATTALINO, Piero, *La Sonata romantica e altri saggi sulla letteratura del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1985; [FZ Cp].

Nel contesto dei riferimenti 'transalpini' (anni 1915-18) è menzionato, fra altri compositori italiani, il debussismo alaleoniano (p. 258) de *La città fiorita* (1918), per pf.

Periodici:

**B 173** - VECCHI, Giuseppe, *Momenti e vicende di un secolo di musica antica in Italia*, «Note di musica antica» (Longiano), II, 3, primavera, 1989, p. 4; [FZ Cp].

Alaleona è segnalato fra i pionieri per la riscoperta degli antichi repertori, assieme a Chilesotti, Restori, Torchi, Torrefranca, Malipiero, Respighi.

**B 174** - LIONNET, Jean, *André Maugars: risposta data a un curioso sul sentimento della musica d'Italia*, «Nuova rivista musicale italiana» (Roma), XIX, 4, ott.-dic., 1985, pp. 681-707: 689; [FZc].

Fonti alaleoniane, relativamente a Maugars e Virgilio Mazzocchi.

**B 175** - BUSNELLI, Mariella, *Carteggio Giacomo Puccini-Domenico Alaleona (1919-1924)*, «Quaderni pucciniani» (Lucca), [IV], 1985, pp. 217-230; [FZ Cp, LuFP].

Cfr. → BUSNELLI 1985 (A 144).

**B 176** - DI BENEDETTO, Alessio, *Affinità polare e nucleopolare*, «La Musica» (Roma), I, 9, nov., 1985, pp. 12-15: 15; [PESc].

Prospettive teoriche e d'analisi dei campi gravitazionali dell'armonia tra Otto/Novecento. L'accordo e il suo intrinseco centro nucleopolare: riferimenti a Skrjabin, Debussy, Alaleona, Messiaen, ecc.

1986

Traduz. it. nel 1986: cfr. → SMITHER 1977 (B 145).

Periodico:

**B 177** - LLORENS, José María, *Iconografia e araldica nel Fondo musicale della Cappella Giulia del Vaticano*, «Rivista italiana di musicologia» (Firenze), XXI, 2, 1986, p. 256; [PESc].

L'autrice catalogando, fra altro, blasoni e scudi a stampa, include i nomi di Paolo Alaleona (canonico in San Pietro), Giovanni B. Alaleona e Fabio Alaleona (nobile), che sono attestati nell'anno 1613. Ci chiediamo: appartengono forse all'albero genealogico del nostro? Gli Alaleona di Montegiorgio in effetti sono, da secoli, un nobile casato, con ecclesiastici in carriera, anche romana.

1988

Rist. nel 1988: cfr. → Alaleona 1983 (B 163).

Volumi:

**B 178** - Parać Ivo, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, dir. da Alberto Basso, Torino, UTET, 1988, vol. 5, p. 572; [PESc].

Parać (1892-1954) «studiò composizione con D. Alaleona, L. Perosi e I. Pizzetti». Nella natale Spalato fu insegnante e direttore di cori.

**B 179** - GUARNIERI CORAZZOL, Adriana, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Società Editrice Il Mulino, 1988, pp. 388: 106; [FZ Cp].

Prima e capillare disanima delle fonti, nelle quali letterati e critici musicali italiani, noti e meno noti, discutono pro o contro Wagner, dal 1860 ad oggi. Ora, nella irriducibile antitesi musica italiana/musica tedesca, ai tempi del montante nazionalismo prebellico, «fa eccezione invece, tra i musicologi-compositori, Domenico Alaleona, altro grande riesumatore dell'antico ma di orientamento ancora positivo [positivista]: incline piuttosto alla divulgazione e alle puntualizzazioni analitiche che [non] al moralismo idealistico. La sua conferenza parsifaliana del 1913 [31 dic., Sala Costanzi, in Roma, alla vigilia del primo allestimento italiano] ad esempio, esordisce con le consuete riserve, ma si trasforma quasi subito in un utile ed esauriente studio dell'opera (musicale) 'in sé'».

1989

Rist. nel 1989: cfr. → UNTERSTEINER 1916 (B 43).

Volume:

**B 180** - BLACK, Christopher F., *Italian confraternities in the sixteenth century*, Cambridge University Press, 1989; ediz. it. *Le confraternite italiane del Cinquecento*, tr. di Anna Farè, Milano, Rizzoli, 1992; [FZc].

Di contesto per alcuni aspetti delle ricerche compiute anche da Alaleona (comunque non menzionato).

1990

Volume:

**B 181** - NICOLODI, Fiamma, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 326: 244, 246; [Mc, FZ Cp].

In merito a Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna (pp. 231-282), è evidenziata la storica *tournee* italiana di Schönberg (marzo-aprile 1924), quando dirresse il *Pierrot lunaire* (a Firenze l'esecuzione avvenne il 1° apr., alla Sala Bianca di Palazzo Pitti). Sono riportati vari giudizi (quasi tutti negativi: chi più, chi meno) della critica musicale fiorentina, milanese, romana e napoletana (I. Pizzetti, S. Copertini, L. Conversini, A. Gasco, B. Barilli, G. Cesàri, A. Lualdi, A. Toni, S. Procida, A. Procida). L'autrice sottolinea e riporta la rarità delle recensioni positive di Alaleona e di Renzo Bossi.

Periodico:

**B 182** - PAFETTI, Stefano, *Un musicista marchigiano da riscoprire: Domenico Alaleona*, «Flash Ascoli» (Ascoli Piceno), s.a., 149, 1990, pp. 24-25.

[Disponibilità irreperita].

1991

Volumi:

**B 183** - SORANI, David, *Le avventure dell'intelletto: i concerti*, in *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, a cura di Alberto Basso, Milano, Electa, 1991, pp. 573 sgg.; [FZ Cp].

Torino, Teatro Regio, 15 e 16 giu. 1921: Toscanini dirige *Don Chisciotte* di Strauss, *Due Canzoni italiane* di Alaleona, e *Interludio* (da *La Figlia del re*) di Lualdi. Contesti della programmazione sinfonica e dei nuovi giovani autori italiani al Teatro Regio. Gran successo. Luogo e date erano precedentemente sconosciute al nostro regesto alaleoniano.

**B 184** - SUOZZO, Michele, *La dodecafonia di Domenico Alaleona*, in *Musica senza aggettivi. Studi in onore di Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, 2 voll., Firenze, L.S. Olschki, 1991: vol. 2, pp. 603-623 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 21); [FZc].

Scritto di sintesi e varie opinioni divulgative non aggiornate.

Periodico:

**B 185** - HERCZOG, Johann, *Tendenze letterarie e sviluppo musicale dell'oratorio italiano nel Settecento tra Vienna e il paese d'origine*, «Nuova rivista musicale italiana» (Torino), XXV, 2, apr.-giu., 1991, p. 217; [PESc].

Fonti alaleoniane.

1992

Volumi:

**B 186** - BARBADORO, Alberto, *La Scuola di Composizione*, in *I Centodieci anni del Liceo Musicale Rossini (1882-1992), oggi Conservatorio in Pesaro*, a cura di Antonio Brancati, Pesaro, Conservatorio di Musica G. Rossini, 1992, pp. 281-325; [PESc].

Roma, Teatro dei Piccoli, 8 feb. 1922: allestimento dell'opera *Ciottolino*, di



Luigi Ferrari Trecate. Vivo apprezzamento di Alaleona per Ferrari-Trecate, «artista di gusto superiore» ed ex allievo del Liceo Musicale G. Rossini di Pesaro. L'opera ha riscosso entusiasmi e successo (p. 307). Inoltre i marchigiani Alaleona e F. Vatielli sono segnalati fra quanti, all'epoca del crociantesimo antiromantico e antiverista, si dedicano allo studio degli antichi repertori del Cinque-Seicento italiano (p. 311).

**B 187** - WATERHOUSE, John C.G., *Alaleona Domenico*, in *The New Dictionary of opera*, edited by Stanley Sadie, London-New York, MacMillan Press-Grove's Dictionaries Music, 1992, vol. 1, pp. 48-49; [PESc].

Breve profilo circa l'unica opera teatrale composta da Alaleona, *Mirra*, di cui però è conosciuta la sola 'prima' esecuzione del 31 mar. 1920 (Roma, Teatro Costanzi, ora Teatro dell'Opera): in verità, nonostante la *pruderie* della borghesia romana e curiale – causa lo scabroso soggetto di Alfieri – fu *concessa*, infine, probabilmente *obtorto collo*, una replica sola: quella del 6 apr. (cfr. ➔ “*Mirra*” 1920, A 24). Inoltre: Alaleona, per l'Intermezzo dell'opera, ha costruito sì una tastiera con accordatura subtonale *pentafonica* (240 cents), ma trattasi di un piccolo organo (positivo) a canne, non di un harmonium, come asserito; cfr. la foto in «Paradigmi e idee» (Jesi), VII, 3-4, mar.-apr., 2000, p. 8.

1993

Volumi:

**B 188** - ANESA, Marino, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945*, Prefazione di Roberto Leydi, [Gazzaniga], s. ed., 1993, pp. 514: 31; [PESc].

Rassegna di 2640 autori di musica originale per banda e fanfara (a stampa e manoscritti), con esclusione sistematica delle trascrizioni da opere liriche, sinfoniche e da camera. Pertanto, succinta voce biografica su Alaleona, con segnalazione repertoriale specifica (non esaustiva): *Marcia eroica*, per banda e coro (ediz. presente all'Archivio Storico Comunale di Reggio Calabria). In appendice: catalogo della discografia incisa dalle bande italiane (dal 1960 in poi) e inventario delle Case editrici musicali per banda citate nel *Dizionario* (omissione per Alaleona). Cfr. ➔ ANESA 1997 (B 212).

**B 189** - *Alaleona*, in *Indice biografico italiano/Italian biographical index/Italienischer biographischer Index*, a cura di Tommaso Nappo e Paolo Noto, München-London, 1993, p. 21 (vol. 1); [FZc].

Oltre a D. Alaleona, sono indicizzati gli antenati Giacinto Alaleona (sacerdote, senza dati), i letterati Giovanni Battista (ca. 1606) e Giuseppe (1670-1749), infine il canonico Paolo (1582-1638). Bibliografie essenziali.

**B 190** - GIRONACCI, UGO-SALVARANI, Marco, *Guida al “Dizionario dei Musicisti Marchigiani” di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Saggi bio-bibliografici di Paola Ciarlantini e Marta Mancini, Introduzione di Elvidio Surian, Ancona-Fermo, Editori delle Marche Associate-ARiM, 1993, pp. 288: 68; [PESc, AN].

Segnalazione (rubricale) delle schede redatte da Radiciotti-Spadoni, fra cui quella su Alaleona (cfr. scheda n. 31, p. 68). La *Guida* propone anche dati redazionali tratti da fonti enciclopediche diverse (*DBI, DEUMM, ES, GROVE, MGG*)

e con divergenti date della morte di Alaleona, fornite in particolare dalla *ES* e dalla *MGG* (da rettificarsi con 28 dic. 1928). Dette schede originali di Radiciotti-Spadoni sono custodite (tuttora inedite) presso la Biblioteca Comunale di Macerata.

**B 191** - Fausto Torrefranca. *L'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Atti del convegno internazionale di Vibo Valentia (15-17 dicembre 1983) a cura di Giuseppe Ferraro e Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese (c/o il Conservatorio di Musica), 1993, pp. 420; [Vc, PESC].

È dichiarato che di Alaleona sono possedute, presso l'Istituto, «tutte [?] le opere» (p. 65).

Periodico:

**B 192** - SANGUINETTI, Giorgio, *Il primo studio teorico sulle scale octatoniche: le 'scale alternate' di Vito Frazzi*, «Studi musicali» (Roma-Firenze), Accademia Nazionale di S. Cecilia-L.S. Olschki, XXII, 2, 1993, pp. 411-446; [FZc].

Alcuni riferimenti ad Alaleona. Contributi e auspici per la ricostruzione di possibili contesti, in cui anche fra i novecentisti italiani si sviluppano, insospettabilmente, interessi poliedrici per la ricerca teorica.

1994

Volumi:

**B 193** - PINZAUTI, Leonardo, *Storia del Maggio. Dalla nascita della Stabile Orchestra Fiorentina (1928) al Festival del 1993*, Lucca, LIM (Libreria Italiana Musicale), 1994, pp. XV-441: 7; [Fn].

Firenze, Maggio Fiorentino 1928: per il 4° concerto domenicale Vittorio Gui dirige *Intermezzo* (da *Mirra*) di Alaleona.

**B 194** - TROVATO, Paolo, *Parole nuove nella letteratura musicale (con qualche considerazione di metodo)*, in *Le parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, L.S. Olschki Editore, 1994, pp. 3-29; [BoDMS].

L'autore verifica quale sia l'utilità (ai fini lessicografici) dei procedimenti metalinguistici usati, tra il Seicento e il Novecento, in modo ricorrente e insistito da trattatisti, critici musicali e compositori al momento di introdurre o sottolineare barbarismi, tecnicismi e neologismi musicali. Tali formule metalinguistiche servono, fra altro, per evitare, da parte dello scrittore, il rischio di banalizzare quanto è in corso di importante affermazione. Le fonti, scelte come campionatura, sono quelle introitate nella banca dati del «Lessico della critica musicale italiana» (LESMU), a sua volta frutto di una ricerca informatica del CNR di Pisa: vi figurano testi di G. Caccini, Metastasio, F. Algarotti, G. Tartini, G. Fedeli, G. Carpani, G. Verdi, D. Alaleona (pp. 5, 10, 12), M. Mila e altri ancora. NB: tale dizionario informatico (*Lessico della musica e della critica musicale italiana*, sec. XVI-XX), relativo ai termini musicali italiani e contenente, appunto, anche

due testi di Alaleona (*I moderni orizzonti*, 1911, e *L'armonia modernissima*, 1911), è ancora in corso di elaborazione (2002): la sua pubblicazione, in veste di CD Room, è prevedibile solo fra qualche anno.

[\*] Lessico alaleoniano: probabilmente il cit. dizionario informatico evidenzierà nuovi termini di Alaleona.

Tesi di laurea:

**B 195** - POZZI, Alessandro, *Il concetto di dodecafonia in Schönberg e Alaleona*, Relatore Giovanni Piana, Correlatore Francesco Degrada, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 1992-93 (discussione: marzo 1994).

Le figure dei teorici Arnold Schönberg e Domenico Alaleona sono tenute nella debita autonomia teorica, nonostante le sincronie e il comune problema speculativo, continuamente ivi emergenti. Inoltre, prospettive per un approfondimento di ordine speculativo più generale. Cfr. i rinvii tramite MANZONI 1975 (B 142).

## 1995

Volumi:

**B 196** - *Alaleona*, in *Musica*, Enciclopedia a cura di Teresa Roncoroni, Vittorio Sirtori, Mauro Pedretti, Milano, Garzanti, 1995, pp. 571; [FZc].

Breve voce.

**B 197** - BIANCHI, Stefano, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 247; [FZc].

Scrivendo sulla teoria della musica microtonale, il futurista Silvio Mix, nel 1926, ricorre anche alle teorie di Alaleona (cfr. ivi il § *Questioni musicali*, pp. 113-118; inoltre p. 176). Cfr. ➔ BAGLIONI 1924 (B 82).

**B 198** - *Intorno a Locatelli*, a cura di Albert Dunning, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995; [Fn].

Menzione di Alaleona circa le fonti per le congregazioni romane cinque-seicentesche (vol. 1, p. 549). Saggi di numerosi autori.

**B 199** - MARAMOTTI, Andrea, *Gli inediti "Studi di Storia musicale" di Francesco Balilla Pratella*, in *Francesco Balilla Pratella. Edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi*, a cura di Domenico Tampieri, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 591: 111-127; [RaBC, CEm].

Nella «temperie composita del primo Novecento» sono sottolineati gli importanti carteggi (editi) che personaggi della pittura, musica e cultura italiana hanno tenuto con Pratella, compreso il carteggio di Alaleona, fra il 1915 e il 1927 (pp. 115, 116). Cfr. ➔ TAMPIERI 1980 (B 152).

**B 200** - MARINUZZI, Gino, *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi, Valeria Gualerzi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995; [Fn].

Menzione per *Mirra*.

**B 201** - OCH, Laura, “*Studi d’armonia*”: un manoscritto inedito di Francesco Balilla Pratella, in *Francesco Balilla Pratella. Edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi*, a cura di Domenico Tampieri, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 591: 129-142; [RaBC, CEM].

Nel quadro storico delineato da Pratella, «fortemente influenzato dal principio riemanniano del dualismo armonico», figurano numerose indicazioni bibliografiche, fra cui i saggi di Alaleona (1911), (pp. 139-140). Invece gli *Studi d’armonia. Parte Terza* [1938-1943], di Pratella, sono in prima edizione nello stesso *Francesco Balilla Pratella*, cit., pp. 25-59. Cfr. ➔ PRATELLA 1995 (B 202).

**B 202** - PRATELLA, FRANCESCO Balilla, *Studi d’armonia. Parte Terza*, in *Francesco Balilla Pratella. Edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi*, a cura di Domenico Tampieri, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 25-59; [RaBC, CEM].

Fra i recenti studiosi italiani di teoresi dell’armonia si notano: D. Alaleona, G. Andreoli, G. Bas, O. Bergami, E. Codazzi, S. Copertini, V. Garulli, A. Gentili, S.A. Luciani, C. Perinello e un anonimo [forse Angelo Montani] (pp. 51-52). Delle 3 Parti degli *Studi d’armonia* è edita qui solo la Parte III (i relativi 3 voll. autografi sono datati 1938-1943). Cfr. ➔ OCH 1995 (B 201).

**B 203** - SACHS, Harvey, *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp. 50, 61; [FZ Cp].

Inventario dei principali musicisti, tra cui Alaleona, che, secondo l’*Annuario musicale italiano* del 1923 e poco prima del Governo Mussolini, insegnano nelle maggiori istituzioni musicali statali (pp. 49-50). Inoltre: «Nel 1923, Gentile nominò una commissione per valutare il problema [circa la musica e il nuovo sistema scolastico italiano], e nel 1926, il Ministero della pubblica istruzione organizzò un comitato col compito di verificare i progressi dei nuovi programmi, che consistevano principalmente nell’insegnamento del canto corale nelle scuole elementari. Dopo pochi mesi, due dei primi fautori del progetto – il pedagogo Achille Schinelli e il musicologo Domenico Alaleona – presentarono una serie di raccomandazioni al ministro [...]». Seguono, in sintesi, gli otto punti di dette raccomandazioni circa gli insegnanti, la didattica e le attrezzature per favorire l’educazione musicale nel nuovo sistema scolastico nazionale (pp. 61-62). Cfr. ➔ ARGO 1927 (B 92).

**B 204** - TAMPIERI, Domenico, *Catalogo cronologico degli scritti e delle trascrizioni musicali di F.B. Pratella editi dal 1900 al 1995*, in *Francesco Balilla Pratella. Edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi*, a cura di D. Tampieri, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 374-543; [RaBC, CEM].

Alaleona è menzionato in notiziari, scritti giornalistici, recensioni librarie e carteggi epistolari di Pratella (pp. 437, 439, 445, 448, 482, 504, 538).

**B 205** - TAMPIERI, Domenico, *Le edizioni musicali 1918-1921 di Umberto Notari*, in *Francesco Balilla Pratella. Edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi*, a cura di D. Tampieri, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 157-307; [RaBC, CEM].

Nel 1919, ad Alaleona – che era stato escluso per ragioni finora incerte dalla

collaborazione di trascrittore per la doppia *Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane* (1918-21), poi denominata *I Classici della Musica Italiana* (1919-21), detta complessivamente «Serie Prima» – il direttore editoriale Pratella promette, di includerlo almeno nella «Serie Terza», avente le *Musiche Nuove* dei compositori contemporanei (pp. 159, 289-290), ma che poi, nel 1920-21 ca., sarà soppressa da Notari (per forza maggiore di economia aziendale). Infine le lamentele di Alaleona sulle condizioni dell'editoria musicale italiana (p. 285).

**B 206** - TIELLA, Marco, *L'officina di Orfeo. Tecnologia degli strumenti musicali*, [Prefazione di Giampiero Tintori], Venezia, Il Cardo Editore, 1995, pp. XI-397: 157; [FZc].

cenno a fonte alaleoniana: *Su Emilio de' Cavalieri*, «La Nuova musica» (Firenze), 1905: n. 113, mag.; n. 114, giu. Secondo Alaleona l'invenzione del chitarrone è da attribuirsi ad Antonio Nardi, musicista del duca di Ferrara.

Periodici:

**B 207** - SANGUINETTI, Giorgio, *L'“Armonia modernissima”. La ricerca teorica nell'Italia del primo Novecento*, «Rivista italiana di musicologia» (Roma), XXX, 1, 1995, pp. 171-211; [PESc].

La teoria di Alaleona è esposta, in sintesi, secondo alcuni contesti critici e unitamente a quella d'altri teorici compositori: Arturo Luciani, Valdo Garulli, Carlo Perinello, Camillo Artom, Arcangelo Camiolo, Gino Bellio, Alberto Gentili, Eduardo Gariel, Giulio Bas, Attilio Cimbri, Aldo Cantarini, Silvestro Bagliani, Alfredo Casella, Roberto Lupi, Giuseppe Savagnone.

**B 208** - GIRONACCI, Ugo, *Recensioni*, «Quaderni musicali marchigiani» (Ancona), II, 2, 1995, pp. 147-149; [AN, PESc].

Recensione del CD audio intitolato *Festival Piceno* (Milano, Iktius, C0010C, [1995]) con musiche di tre compositori Piceni: «il primo [Vecchiotti] fu un illustre esponente della musica sacra, l'altro [Marchetti] dell'opera post-verdiana, l'ultimo [Alaleona] acuto interprete della musica moderna italiana» (p. 148). Il livello interpretativo degli esecutori appare «discontinuo», né sufficienti sono i ragguagli bibliografici ivi forniti. Il CD è frutto della seconda edizione (1994) dell'omonimo *Festival Piceno*, promosso dal Comune di Falerone («terra che vantava una ramificazione capillare del far musica tramite Cappelle musicali, Chiese e Teatri»). Cfr. ➔ *Festival Piceno* 1995 (C 3).

**B 209** - TAMPIERI, Domenico, *I novecenteschi “orizzonti” numerici del teorico e compositore Domenico Alaleona*, «Quaderni musicali marchigiani», [Ancona], II, 2, 1995, pp. 27-67; [AN, PESc].

Paragrafi: 1) Alcune coordinate: brevi cenni su teorici e sperimentatori europei e altri italiani favorevoli a una riorganizzazione antitradizionale delle scale musicali e dell'accordatura degli strumenti; 2) Il progetto teorico di Alaleona tra il 1905 e il 1908 ca.: sistemi scalari diatonici: monofonia, bi- tri- tetra- esa- do-deca-fonia; sistemi scalari microtonici che sembrano anticipare calcoli e problemi specifici alla futura liuteria elettronica: penta-fonia, epta-, octo-, etto-fonia (12 cents), enne-fonia; 3) Componenti e implicanze teoriche: intervalli posti in serie; autonomia dei singoli sistemi scalari; decadono gli arpeggi; nuovi aspetti semiografici; nuovi strumenti musicali esecutori; la nuova armonia e quasi i clusters; il campo ignoto della pentafonia e della ennefonia; i collegamenti armonici subto-

nali nel futuro orizzonte numerico; attrazioni tonali e indifferente complementarismo atonale; complementarismi anche in Schönberg e Bartók; l'infinita graduazione dell'ottava secondo Busoni; 4) Dal *Pierrot lunare* alla lessicografia di Alaleona: il personale apprezzamento pubblico per le opere di Schönberg in prima esecuzione in Italia; le introduzioni lessicografiche di Alaleona, ignote e antesignane: amodale, astrattismo, astrattista, atonale, il suffissoide *-fonia* declinato fino al termine preschönberghiano *dodeca-fonia* (1907-08?), espressionismo, lingua e linguistica, i suoni fondenti; 5) La cauta presenza della pentafonia in *Mirra* e l'accordo integrale nelle *Melodie pascoliane*: la scrittura di *Mirra* (1908?-1912) si avvale di tutti i sistemi scalari diatonici teorizzati dal compositore, oltre che della scala pentafonica, per la quale costruisce una tastiera per organo con due sole ottave microintervallari (240 cents); esecuzioni di *Mirra* e la critica giornalistica (pp. 49-53); le *Melodie* (1913) realizzano anche successioni di accordi integrali (ad ogni suono sono compresenti, al completo e in agglomerato verticale, i suoni successivi); 6) Per una revisione critica di altre presenze italiane contestuali; Ronchi (sistema scalare in modo diminuito), Ballabene (sistema musicale unotonatico), Pratella (teorico dualista e futurista: scale eccedenti, scale diminuite, scale modali, scale microtonali o enarmoniche; nell'armonia moderna l'accordo generatore unico e di moto assoluto non è il 1° grado, che è statico, bensì il dinamico 5° grado, grazie all'accordo dominantico di 13a), Caffarelli (sembra declinare anche la teoria musicale e armonica secondo le teorie teosofiche); Frazzi (scale octatoniche). In appendice il lettore trova inoltre, da un lato le formule matematiche che servirono ad Alaleona per il calcolo dei propri sistemi *fonici* microtonici (qui convertiti anche in *cents*), dall'altro il grafico alaleoniano che, nelle sue proposizioni armoniche, risulta essere identico al grafico che sta alla base dell'armonia che governa l'opera di Bartók.

**B 210** - LASTELLA, Stefania, *Domenico Alaleona*, «Arte, musica, spettacolo» (Roma), XII, 12, dic., 1995, pp. 28-30; [FZ Cp].

Il periodico del sindacato nazionale dell'Unione degli Artisti divulga la figura di Alaleona. Ampio scritto compilativo, panoramico sulla carriera e sull'operato del marchigiano (compositore, teorico, musicologo). Errata però, fra altro, la teoria pentafonica. La bibliografia (specifica), ferma a mezzo secolo prima (1945), omette le successive fonti edite e utilizzate.

1996

Rist. nel 1996: cfr. ➔ *Alaleona* 1983 (B 163).

Volume:

**B 211** - VERDI, Luigi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Lucca, Akademos & Lim, 1996, pp. XIX-176; [FZ Cp].

Il russo Boleslav Javorskij elabora una teoria del «ritmo duale», nella quale il tritono è l'elemento neutro e basilare dell'armonia. La teoria, applicata con buoni risultati alla musica di Skrjabin, svolge concetti molto simili a quelli sviluppati, nello stesso periodo, da Alaleona (p. 81). Sono riportati inoltre i parallelismi sinestesici fra tonalità e colori, che Alaleona propone in calce al proprio testo *I moderni orizzonti* (p. 157).

1997

Volumi:

**B 212** - ANESA, Marino, *Dizionario della musica italiana per banda e gruppi di fiati. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, Prefazione di Roberto Leydi, vol. 2 [sic], Gazzaniga, s. ed., 1997, pp. 518: 31-32; [PESc].

Nuova edizione delle voci, aggiornate e ampliate, già edite dall'autore (cfr. → ANESA 1993, B 188) e che ora, invece, è presunto quale vol. 1, retroattivamente. La voce *Alaleona* è ampliata, come pure la segnalazione delle sue opere originarie (per banda). Le passate appendici del vol. 1 sono sostituite, nel vol. 2, da nuovi materiali, relativi sia al dibattito sull'organico bandistico tra Otto e Novecento, sia alle partiture bandistiche della seconda metà del sec. XX. Vi appaiono stampate anche diverse partiture.

**B 213** - CIARLANTINI, Paola, *Biblioteca privata Manciforte-Sperelli (Camerano-An.)*, in *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche. Primo censimento dei fondi musicali*, a cura di Gabriele Moroni, Fiesole, Nardini Editore, 1997, pp. 270: 51-52; [AN, FZ Cp].

È sinteticamente segnalato che il fondo musicale dei Manciforte-Sperelli di Camerano (An) contiene, fra altro, anche una «ricca sezione dedicata al Novecento storico», fra cui si trovano composizioni di Alaleona (p. 52): non altri dettagli. L'accessibilità al fondo è riservata (*responsabile* Giancarlo Manciforte: Camerano-An, via S. Francesco, 25).

**B 214** - *Gian Francesco Malipiero: il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp. XXI-565: 92; [Vgc].

Alla lettera del 1.04.1921, di Malipiero, un giudizio dispregiativo dello stesso Malipiero contro Alaleona.

**B 215** - MORONI, Gabriele, *Archivio privato Alaleona (Montegiorgio-Ap.)*, in *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche. Primo censimento dei fondi musicali*, a cura di Gabriele Moroni, Fiesole, Nardini Editore, 1997, pp. 270: 137-138; [AN, FZ Cp].

Capillare censimento regionale con scheda segnaletica circa la consistenza del Fondo Alaleona (Montegiorgio-Ap, P.za D. Alaleona, 5): «Conserva tutte le opere stampate del compositore Domenico Alaleona (Montegiorgio 1881-1928), tutti gli scritti [parte degli scritti] comparsi su giornali e ca. 40 composizioni autogr., in particolare partiture per orchestra o per v. e pianoforte» (p. 140). La scheda segnala che l'accessibilità al fondo è riservata (Giuseppina Alaleona: Roma, via G. Taverna, 44, Palazina C). Vorremmo infine allargare le informazioni, segnalando che il Fondo Alaleona, a Montegiorgio e a Roma, conserva, inoltre, la raccolta fotografica di famiglia circa l'attività del musicista, nonché gran parte dei Programmi di sala, per i concerti delle opere dello stesso o per altre attività (conferenze, congressi, concorsi, raduni). È parzialmente superstite l'epistolario con autografi di numerosi importanti musicisti e di altre personalità, oltre che l'originale piccolo organo (a canne), artigianale, in precarie condizioni, ad accordatura pentatonica (divisione dell'ottava in cinque parti, accordatura a 240 cents): un singolare *unicum* teorizzato, progettato e costruito artigianalmente da Alaleona stesso (prob. 1908-1910) presso un ebanista della natale Montegiorgio.

**B 216** - PERETTI, Paolo, "L'iridata sorgente" ovvero la musica popolare marchigiana nell'opera di Lino Liviabella, in *Vita quotidiana e tradizioni popolari nel Maceratese*, Atti del XXXI convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, 18-19 novembre 1995), Pollenza, Tip. S. Giuseppe, 1997, pp. 657-714. Anche Estratto; [FZ Cp].

Alaleona, assieme a Giulio Fara e Adriano Ariani è menzionato fra i cultori dell'etnomusicologia marchigiana «storica»: il contributo di Alaleona per la raccolta e trasmissione di melodie popolari marchigiane «fu tuttavia minimo, essendo egli precipuamente interessato alla composizione e alla musicologia» (p. 661). Per la Storia della Musica Liviabella fu allievo di Alaleona al romano Conservatorio di S. Cecilia, come attesta una lettera (1953) di Liviabella ivi riportata (p. 665). Una nostra nota: degli interessi etnomusicali di Alaleona si sa molto poco e poco è rimasto; si potrebbero ottenere alcuni dati in più tramite uno studio sistematico dei suoi scritti finora inventariati, contenenti alcuni indizi.

Periodico:

**B 217** - BONGIOVANNI, Carmela, *Rassegna bibliografica 1995-1996*, in «Fonti Musicali Italiane» (Roma, CIDIM-SIdM), vol. 2, 1997, pp. 281-369 (n. 817); [FZ Cp].

Aggiornamento bibliografico alaleoniano circa il 1995-1996.

**B 218** - SANGUINETTI, Giorgio, *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850-1950)*, «Fonti musicali italiane» (Roma, CIDIM-SIdM), vol. 2, 1997, pp. 155-248; [FZ Cp].

Primo vasto censimento (ragionato) di 625 titoli dell'editoria italiana, relativamente alla teoria della musica praticata o dibattuta dal 1850 al 1950. Fra essi molti sono i titoli di contesto (precedente e successivo) alle stesse speculazioni teoretiche di Alaleona, comprese le proposte relative ai microintervalli, sia in Alaleona e Silvestro Baglioni, sia in numerosi altri ricercatori (futuristi e non futuristi). L'ampia introduzione comprende, fra altro, i lineamenti dell'evoluzione del pensiero teorico italiano, per lo più sconosciuto o misconosciuto dalla musicologia stessa, anche italiana. Il censimento è strumento principale per definire i contesti e i prodromi alla teoria musicale, armonica, "sistemica" e subtonale di Alaleona (1911), nonché le sue future ripercussioni e mancate influenze italiane.

1998

Volume:

**B 219** - VERDI, Luigi, *Organizzazione delle altezze nello spazio temperato*, Treviso, Diastema, 1998; [FZ Cp].

Il capitolo *Le scale simmetriche nella musica del XX secolo* (pp. 259-264) considera anzitutto la teoria alaleoniana sulla divisione dell'ottava in infinite parti uguali, con sintetici rinvii a Debussy, Skrjabin, Hába (cfr. *Harmonielehre*), Vyšnegradskij, (cfr. *L'ultrachromatisme et les espaces non octavians*), Messiaen, Nicolas Slonimskij, Perle, Erno Lendvai, Maciej Zelewski e Antokoletz.

Opuscolo:

[Epistolario]

**B 220** - [SALVI, Benigno], *Domenico Alaleona*, Montegiorgio, Ippodromo S. Paolo, 1998, pp. 34; [FZ Cp].

Prima ediz. a stampa (non aggiornata) del fascicolo già ciclostilato in pro-



prio: [ID.], *Domenico Alaleona nel 50° della morte (28 dicembre 1928)*, Montegiorgio, [Convento dei Cappuccini, c.i.p.], 1978, pp. 42+2; [FZ Cp]. Sulla coperta/1998: un montaggio digitale dell'*Intermezzo* (da *Mirra*) assieme a un ritratto fotografico giovanile di Alaleona. Nel corso del testo sono riprese le stesse illustrazioni del fasc. originario: 1 disegno (palazzo Alaleona a Montegiorgio), 2 necrologi funebri del 1928, la trascrizione dello stornello marchigiano *Fiore de grano* (a 2 v., con pf.) e l'autografo di 1 lettera di A. Boito al maestro montegiorgese (26 nov. [1918-1919?]) su *Mirra*.

Periodico:

**B 221** - TAMPIERI, Domenico, *Il carteggio Malipiero-Pratella 1916-1923*, Documenti, «Musica/Realtà» (Reggio Emilia-Milano), XIX, 56, lug., 1998, pp. 211-247; [PESc, FZc].

Edizione del carteggio superstite Malipiero-Pratella (19 lettere), con ampia introduzione (pp. 211-225) e apparati critici. Torrefranca, Bastianelli, Alaleona e Prunières furono esclusi dai lavori redazionali e di curatela per la milanese *Raccolta Nazionale della Musica Italiana* ([1918]-1921), poi in doppia edizione *I Classici della Musica Italiana* (1919-[1921]), presso l'Istituto Editoriale Italiano (p. 216). Inoltre, è menzionata la doppia versione del *Cantico di frate Sole* (1926) di Alaleona (nel 5° Centenario della morte di Francesco d'Assisi), assieme a *San Francesco d'Assisi* (1921) di Malipiero e a *Cantico di frate Sole di sancto Francesco* (1927) di Pratella (p. 245).

Quotidiani:

**B 222** - *Accademia per giovani musicisti di varie nazionalità. Materia di studio: l'arte di Giorgio Gaslini e Alaleona*, «Il Resto del Carlino» (Bologna), ediz. di Macerata, CXIII, 244, 6 set., 1998, p. 4; [MAC, FZ Cp].

Col patrocinio della Regione Marche, Provincia di Ascoli P. e Comunità Montana dei Monti Azzurri, partecipano all'Accademia Monti Azzurri (Sarnano, 7-12 set. 1998) il Conservatorio Čajkovskij di Mosca, l'Hochschule für Musik di Vienna e quella tedesca analoga di Rostok. Conferenze e concerti, in diverse località limitrofi (anche con musiche da camera e sinfoniche di Alaleona: 11-12 set. 1998).

**B 223** - *Si svela Giorgio Gaslini. Conferenza a Sarnano*, «Corriere adriatico» (Ancona), 7 set., 1998, p. 14; [AN, FZ Cp].

Sarnano (Ap), 7 set.: conferenze di Giorgio Gaslini (*Il tempo della musica totale*) e di D. Tampieri (*Teoria e prassi nei novecenteschi sistemi sonori di D. Alaleona*) agli allievi dello stage internazionale dell'Accademia Monti Azzurri, promossa da Nexus Produzioni (Jesi), col patrocinio degli Enti locali. Durante i concerti accademici giornalieri sono in programma opere di Alaleona, come segue. Concerto dell'11 set., a Caldarola (Teatro Comunale): pagine tratte da *La Città fiorita: Biancospino, Lilium e Camelia* (Albert Sassmann pf.); *Due pagine d'album* (Romana Mistichelli vl., Sergio Piccone Stella pf.); *Elegia* (per Orch. d'archi: Ensemble Moscovia); *Sei canzoni italiane* (Monti Azzurri String Quartet: Ariadna Antchevskaya vl., Clemens Linder vl., Ekaterina Kotomina vla, Kalman Zaborsky vcl.), cui seguono opere di G. Gaslini (*Chants-songs*). Concerto del 12 set., a San Ginesio (Auditorium S. Agostino): sono eseguite *Sei canzoni italiane* (replica) e *Due canzoni italiane* (Orch. occasionale dell'Accademia Monti Azzurri, diretta dal violinista moscovita Eduard Grash).

1999

Rist. nel 1999: cfr. ➔ *Alaleona* 1983 (B 163); RADICIOTTI 1930 (B 112), 1a puntata (2a puntata cfr. 2000).

Volumi:

**B 224** - CESCOTTI, Diego, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. XL-659: 173, 202, 235, 263, 264; [PESc].

Sono catalogati cinque scritti di Alaleona relativamente agli allestimenti italiani di opere di Zandonai: alcuni titoli sono già noti alla Bibliografia alaleoniana (cfr. TAMPIERI 1980 B 151), ma altri sono qui catalogati, invece, come fonte diversa e sconosciuta. Forse Alaleona fece ristampare alcuni di questi scritti su una seconda testata (di solito più prestigiosa, o comunque di altro livello). Lo stesso Alaleona l'ha fatto più volte. Questo potrebbe essere accaduto a due dei cinque scritti di Alaleona qui segnalati (cfr. pp. 235, 263): apparsi in 1a ediz. anzitutto su giornale, potrebbero essere stati assunti in 2a ediz. dal periodico romano «Rassegna italiana politica letteraria e artistica» [*RmA, BoU*]. Pertanto il Fondo Alaleona (a Montegiorgio e a Roma) conserverebbe copia della 2a ediz., mentre l'Archivio Zandonai, di Rovereto, possiederebbe copia della tempestiva 1a ediz. su giornale. Cfr. ➔ «*I Cavalieri di Ekebù*» 1925 (A 134); «*Giuliano*» 1928 (A 139).

**B 225** - DI BENEDETTO, Alessio, «*S-Conclusa*». *Al di là della terra fertile, un nuovo modello dell'universo*, introduzione a: Emiliano ALBANI-Diego PIERPAOLI, «*S-Conclusa*». *Sinfonia*, [Arquata del Tronto], Museo d'Arte Immanente, 1999, pp. 9-37: 26; [FZ Cp].

Pronunciati gli apprezzamenti per gli studi di Martin Vogel (pp. 24-25), l'autore, che è analista tanto professo dell'armonia dualista, quanto *versus* l'armonia monista, ne segnala le strutture nelle opere di Skrjabin, De Falla, Gianfranco Pernaiachi, nonché in S. Leopold Weiss, Albert von Thimus, D. Alaleona, Ernest Ansermet (pp. 25-26).

**B 226** - FAVARO, Roberto-PESTALOZZA, Luigi, *Storia della musica*, Prefazione di Ennio Morricone, S. Giuliano Milanese, Nuova Carisch, 1999, pp. XXVIII-673: 229; [FZ Cp].

Richiamati i contrasti protonovecenteschi fra borghesia liberale (conservatorismo, crocianesimo) e la nuova borghesia democratica (Gobetti, Gramsci) Pestalozza ne segnala le ripercussioni sul campo musicale negli anni Dieci-Venti (pp. 226-228). In particolare, è la nuova musicologia positivista di Torchi a contrapporsi al dominante spiritualismo crociano di Torre Franca e Parente. In effetti Torchi nel 1911 pubblica due saggi di Alaleona (*I moderni orizzonti, L'armonia modernissima*) sulla «*Rivista musicale italiana*» che, non a caso, era il periodico più aperto allo svecchiamento della cultura musicale italiana (repertori popolari, nuove teorie, fonti archivistiche). È qui che Alaleona («studioso di aperti interessi») pubblica, pertanto, i risultati di una propria «teoria della tonalità [1906-08], proponendo un sistema armonico basato sulla divisione dell'ottava in cinque parti uguali, e sull'uguale funzione armonica delle dodici note, che mentre entrava nel vivo del dibattito europeo sull'atonalità, precorreva addirittura la dodecafonia schönberghiana» (p. 229). Riscontriamo, in verità, in queste affermazioni inesattezze e riduttività: i sistemi armonici di Alaleona sono molteplici – non uno solo

– e non comportano la sola «divisione dell’ottava in cinque parti uguali». Comportano invece *molte* divisioni (benché tutte in parti uguali), perfino microintervallari, fra le quali *una* delle divisioni è in cinque parti. Inoltre, dobbiamo aggiungere che l’organizzazione grammaticale e sintattica della dodecafonica alaleoniana non anticipa la *serialità* dodecafonica schönberghiana *qua talis*, ma solo aspetti prospettici (lessicografia, parziale teoresi armonistica, correlazione cronologica), puntando Alaleona su tutt’altro uso e formalizzazione. La dodecafonica di Alaleona è dunque, nell’Europa delle avanguardie novecentesche, *una* fra le diverse e *molteplici* (davvero variegata) dodecafonie occidentali, storicamente enunciate e in sostanza sperimentate in differenti Paesi europei.

**B 227** - GOJOWY, Detlef, *Die Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Belle Epoque: Jozef Koffler, Arthur Lourié, Nikolaj Roslavec, Leo Ornstein und Domenico Alaleona* [FZ Cp], in *Slovenian musical days 1998*, Ljubljana, 1999, pp. 111-119; [disponibilità irreperita].

Assieme ad alcune connessioni coi sistemi di scale di Busoni, Schönberg, Golyscheff, Hauer, Obukhov e altri, anche di pertinenza futurista, sono presentati i contesti e le composizioni di Koffler, Lourié, Roslavec, Ornstein e Alaleona. È sottolineata la tesi, secondo la quale essi, più che protagonisti di un’avanguardia, incarnano lo spirito della Belle Epoque (cfr., infatti, nelle loro musiche, anche le dediche al *femminile*), nonostante alcune loro trasgressioni capricciose, perseguite comunque non sistematicamente. Su tale argomento l’autore ha tenuto la relazione congressuale a Lubiana (1998) che, appunto, appare edita nel succitato volume. È sottolineato anche il tributo («seinen Tribut») che Alaleona avrebbe dato al regime fascista, attraverso l’inno *Dio potente salva il duce*, su un motivo di lauda: da ciò sarebbe derivato anche il discredito e il disinteresse (?) nel quale, in seguito, sarebbe caduta la figura di Alaleona (NB: ma, per quanto sappiamo, non esistono, allo stato attuale delle ricerche, indizi che avvalorino tale opinione, decisamente troppo generica e, soprattutto, stereotipata: oltretutto Alaleona è deceduto molto presto, nel 1928, poco dopo l’inizio del nuovo regime; cfr. → *Il concerto* 1935, B 122). La conoscenza che l’autore ha di Alaleona è avvenuta, tangenzialmente, durante un convegno a Firenze (1986) e da successive fonti generiche italiane («Freundliche Mitteilung», p. 117, nota 36). In particolare, invece, nel ricco Fondo musicale della Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz di Berlino, sono conservate partiture di Alaleona (con dedica: «A Ferruccio Busoni in omaggio molto affettuoso e riverente. Roma, agosto 1922») e una sua lettera a Busoni (circa la raccomandazione di un pianista). Cfr. → *La morte di Arturo* 1922 (A 29).

**B 228** - MONTECCHI, Giordano, *Una storia della musica. Artisti e pubblico in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri*, vol. 1: *Dal canto cristiano alla fine del XIX secolo*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998, («SuperBur», s.n.), pp. 735; 3a ediz.: 1999, («SuperBur Saggi», s.n.), pp. 735: 624-625; [FZ Cp].

La nuova cultura musicale italiana, ebbe i suoi primi esiti nella nascente musicologia italiana del secondo Ottocento, grazie ai bibliografi ed eruditi Francesco Florimo (1800-1888) a Napoli, Angelo Catelani (1811-1866) a Modena, Gaetano Gaspari (1808-1881) a Bologna. Invece «più tardi, già a cavallo del secolo successivo, si colloca l’opera di studiosi come Luigi Torchi (1858-1920), Oscar Chilesotti (1848-1916), Angelo Solerti (1865-1907), Gaetano Cesari (1870-1934),

Domenico Alaleona (1881-1928), Fausto Torrefranca (1883-1955). A essi si deve una vasta opera di ricerca, di catalogazione e di edizione di fonti musicali italiane dal Medioevo al Settecento, nelle quali prende corpo, fra mille difficoltà e sbandamenti, una giovane musicologia con qualche risultato di autorevolezza internazionale. Le difficoltà venivano da un panorama culturale alieno dal concepire la ricerca musicologica come disciplina di rango accademico, mentre l'impostazione scientifica fu non di rado inficiata dai cedimenti a una mentalità musicale tradizionalmente restia a fare propria una ricerca sulle fonti in termini di rigore scientifico e filologico» (pp. 624-625).

Periodici:

**B 229** - [GUALDONI, Gianni], *Chi era Domenico Alaleona, musicista e teorico di grande intuito*, «Paradigmi e idee della scena marchigiana» (Jesi), VI, 1, gen., 1999, pp. 1-2; [FZ Cp].

Panorama biografico su Alaleona e sulle sue attività artistiche. Auspici per una maggiore programmazione dell'opera cameristica, orchestrale e teatrale, unitamente all'approfondimento dei suoi scritti critici e teorici. È sottolineato il revival di Alaleona grazie anche ai seminari musicali e ai concerti internazionali, tenuti nel 1997 e 1998 dall'Accademia Monti Azzurri (grazie a Nexus Produzioni, di Jesi, che l'autore dirige), i cui risultati esecutivi verranno pubblicati dalla stessa Nexus su un primo compact disc monografico (finora non apparso). Lungo articolo di divulgazione. Foto: Alaleona al pianoforte.

Periodico:

**B 230** - [GUALDONI, Gianni], *Scoprire Alaleona. A 70 anni dalla scomparsa scocca l'ora del rilancio*, «Paradigmi e idee della scena marchigiana» (Jesi), VI, 2, feb., 1999, p. 1; [FZ Cp].

Presso la natale Montegiorgio (Ap) è istituito un Centro Studi D. Alaleona (statuto, direzione, collaboratori scientifici, programmazione, scadenze, progetto finanziario non specificati). Il periodico assicura, in particolare, di promuovere la ristampa di scritti alaleoniani e di procedere all'edizione di un CD audio (cfr. GUALDONI, *Rilancio* 1999, B 231). Foto: identica a quella del numero di febbraio 1999.

**B 231** - [GUALDONI, Gianni], *Rilancio di un autore, scoperta di un'epoca. Iniziative per conoscere un importante capitolo di storia della musica italiana*, «Paradigmi e idee della scena marchigiana» (Jesi), VI, 8, nov.-dic., 1999, p. 8; [FZ Cp].

Sintesi delle iniziative editoriali e concertistiche avviate dal 1980 in poi per la riscoperta critica della poliedrica attività di Alaleona. Il periodico istituisce una pagina permanente ("Alaleoniana – La musica e il tempo di Domenico Alaleona") dedicata a scritti di/su Alaleona, in collaborazione con il recente Centro studi omonimo del Comune di Montegiorgio. Un annesso Notiziario comunica, fra altro, la presentazione (nel febbraio 2000: poi non verificatasi) del preannunciato CD, con musiche di Alaleona, registrate durante i concerti e i seminari promossi dall'Accademia Monti Azzurri, nel 1997 e 1998, a Sarnano (Ap); repertorio: *Sei Canzoni italiane, Elegia, Due Canzoni italiane, Quattro Laudi spirituali italiane, Quattro Canzoni italiane* (esecutori non specificati). Infine appare la 1a puntata della ristampa del testo di G. Radiciotti (con diverso titolo: *Alaleona, talento austero*), per il quale cfr. ➔ RADICIOTTI 1930 (B 112). Ritratto di G. Radiciotti.

Quotidiano:

**B 232** - PACI, Fabio, *Il Premio 'Alaleona' lancia le promesse della lirica, «Il Resto del Carlino»* (Bologna), CXIV, 14 giu., 1999 (ediz. delle Marche, p. 16); [PESo].

La 6a edizione del Premio Alaleona, rassegna internazionale per una borsa di studio a favore di giovani debuttanti lirici, si svolge a Montegiorgio il 27-28 agosto 1999. Commissione giudicante: Giglio Frazzoni (presidente), Fedora Barbieri, Vittore Delilieri, Piero Mioli, Rolando Panerai, Daniele Ruboli.

## 2000

Rist. nel 2000: cfr. ➔ *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); FERRIOSZI 1921 (B 69); RADICIOTTI 1930 (B 112), 2a puntata (ultima): 1a puntata cfr. 1999.

Volumi:

**B 233** - GUARNIERI CORAZZOL, Adriana, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. VI-432; [FZ Cp].

Il cap. *Romanza e lirica da camera* presenta un'ampia elencazione, tanto sommaria quanto a suo modo «esauriente», per significato (p. 285), con gli spartiti editi (1880-1950) di compositori di Liriche da camera su versi di D'Annunzio. Vi compaiono compositori «alti» (Sgambati, Sinigaglia, Respighi, Pizzetti, Casella, Malipiero, Dallapiccola, Reger, ecc.), «medi» o di riconosciuto mestiere (Tosti, Zandonai, Orefice, Pick-Mangiagalli, Lattuada, Casavola, Alaleona, Coppola, ecc.) e solo alcuni degli autori «bassi» o minimi. Di Alaleona sono considerate, per il 1898: *Paesaggio lunare* e *Povera nonna* (dalla raccolta *Albe*, Roma, De Santis, 1920), soprano e pf.; infine per il 1921: *A Dante* (dalla raccolta *Canti di maggio*, Roma, Ricordi, 1921), soprano e pf. e *ad libitum* arpe, cl., fg. e coro a 4 v. Le composizioni sono poi considerate dall'autrice in una doppia prospettiva: dalla parte della scelta della poesia, e dalla parte della musica. I compositori scelgono in maggioranza testi giovanili, cioè «di musica verbale» di D'Annunzio, dunque quelli precedenti la grande maturità delle *Laudi*. Ma fa eccezione la Generazione dell'Ottanta: alcuni di essa, si orientano sulle *Laudi*, in controtendenza; fra questi Alaleona e Pizzetti. Alaleona «affronta nel 1921 nientemeno che la *Laude a Dante* (non da *Alcyone*, come le precedenti, ma da *Elettra*: la raccolta dei grandi eroi e miti nazionali)» (p. 297). Altro dato emergente, in sottordine: i compositori «si orientano quasi sempre sulle stesse poesie» (p. 298); almeno nove compositori musicano *O falce di luna calante*, fra cui Alaleona, Respighi, Tosti, Casavola, Coppola. Insorgono inoltre «associazioni curiose» fra compositori (p. 298), ma in questo fa eccezione di nuovo Alaleona: «Finisce con l'apparire proprio perciò interessante un *unicum* come *Povera nonna* di Alaleona [1898]: un sonetto tratto dalla raccolta dannunziana più che giovanile, e poeticamente dimessa, *In memoriam*» (p. 299). Della lirica *A Dante* è riprodotto anche un passo dello spartito edito: coro a 4 v. miste, *ad libitum* (p. 310). Infine una nostra postilla: nel caso Alaleona le scelte testuali sono condeterminate da primarie ragioni autobiografiche, familiari e di circostanza (temi predominanti: morte, dolore, natura, affetti), il che non azzerava la suddetta rete storica, eziologica ed ermeneutica, ma le dà luce maggiore.

**B 234** - *Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche*, a cura di Marco Salvarani e Flavia Emanuelli, con appendice bibliografica di Paolo Peretti, Roma, F.lli Palombi Editori, 2000; [PESc].

Cenni alla fondazione del Teatro Comunale di Montegiorgio (Ap) e alla suc-

cessiva ricostruzione, ad opera dell'arch. G. Sabatini: Teatro dell'Aquila prima, Teatro G. Verdi poi, Teatro D. Alaleona ora. Cfr. i dati cronologici (contrastanti) nei saggi di Franco BATTISTELLI, *Luoghi storici del teatro d'opera nelle Marche* (pp. 17-87: 74, 83) e Paolo PERETTI, *Bibliografia teatrale marchigiana. Prima ricognizione ragionata* (pp. 159-202: 187). Cfr. ivi il contributo di Marcello Conati (pp. 110, 134, 144).

Periodico:

**B 235** - *Notiziario: Montegiorgio*, «Paradigmi e idee della scena marchigiana» (Jesi), VII, 1-2, gen.-feb., 2000, p. 8; [FZ Cp].

Montegiorgio, Teatro Alaleona: in collaborazione con il Festival Piceno di Falerone, si è svolto il ciclo di concerti "Alaleona ed i suoi orizzonti", presentato da Claudio Giovalè. 11 Dic.: brani di Sarti, Frescobaldi, Ciampi, Pasquini, Giordani, Bellini, Rossini e Alaleona (*Orfano, Morto, Il lusignolo, L'ora della sera*), eseguiti da Rossella Marcantoni s., Fausto Bongelli pf. e Daniela Carlini vl.; 18 dic.: opere di Puccini, Šostakovič, Alaleona (*Canzoni italiane*), eseguite dal Quartetto Erato (Paolo Morena vl., Marco Tombolini vl., Rocco De Massis vla, Federico Perpich vcl.); 19 dic.: opere di Piazzolla, Glass, Rzewski, Alaleona (*Zampognata marchigiana, Intermezzo da Mirra*), Liviabella e Tesei, eseguite da Fausto Bongelli pf. Foto con scorcio interno del Teatro Comunale Alaleona.

**B 236** - TAMPIERI, Domenico, *Lessicografia italiana negli studi teorici di Domenico Alaleona*, «Paradigmi e idee della scena marchigiana» (Jesi), VII, 1-2, gen.-feb., 2000, p. 8 (rubrica "Alaleoniana"); [FZ Cp].

Contributi di Alaleona alla lessicografia italiana, musicale e non musicale, fra il 1910 e il 1926, in parte resi noti all'Accademia Monti Azzurri (Sarnano, 1998). Diverse occorrenze di Alaleona sono o rare, o del tutto ignote ai vocabolari italiani dell'epoca, e altre sicuramente concepite dallo stesso per la prima volta, poi in breve tempo divenute comuni alla critica italiana e internazionale: *astrattismo, astrattista, amodale, atonale, arte di stupore, espressionismo* (edito nel 1911, ignoto in Italia, quest'ultimo termine apparirà nella critica non musicale solo alcuni lustri dopo, con supposta origine esclusivamente tedesca, ma riduttiva), *fonia* (edito nel 1911 come suffisso per numerose estensioni: *monofonia, bifonia, trifonia, tetrafonia, pentafonia, esafonia, eptafonia, octofonia, dodecafonia, ettofonia, ennefonia*, oltre le conseguenti derivazioni aggettivate), *fondente/* (comparso probabilmente nel 1920, designa i suoni gravi), *linguistica* (usato precocemente nel 1924, tra virgolette ben significative: "linguistica"). Noto ritratto fotografico di Alaleona che suona il pf. Infine, nel redigere ultimamente la presente rassegna bibliografica, abbiamo incrociato altri termini lessicali creati dalla particolare *forma mentis* di questo musicista e studioso (un'autentica carambola lessicografica): *giocattolesco, confusionismo* (entrambi del 1919); *motivi-gesto* (in Puccini), *leitmotivismo, ciclismo, tematismo, variazionismo, descrittivismo* (quasi tutti del 1922); inoltre, negli scritti del 1926, *teoricismo, contornazione, jazzizzazione*, nonché *jazzesco (-schi)*; infine anche *wagnerismo, puccinismo, mascagnismo, debussismo* (1922) e l'onomatopeico grido avanguardistico *alalà* (1918). Cfr. → gli scritti compresi nelle citate date (sezione bibliografica A): le evidenze lessicografiche sono rubricate in coda alle schede interessate e segnalate col segno diacritico [\*]; inoltre cfr. *L'universale omaggio* 1924 (A 130); BUSNELLI 1985 (A 144); SALAGHI 1916 (B 45); SALAGHI 1917 (B 50); TROVATO 1994 (B 194); TAMPIERI 1995 (B 209).

**B 237** - TAMPIERI, Domenico, *Intorno alla molteplicità delle dodecafonie*, «Paradigmi e idee della scena marchigiana» (Jesi), VII, 3-4, mar.-apr., 2000, p. 8; [FZ Cp].

Sarnano, Accademia Monti Azzurri, (lezioni del 7 set. 1998): tavola cronologica 1874-1930 con i pionierismi teoretici, organologici, dodecafonici e microintervallari condotti da A. Kraus, M° Ronchi, A.J. Ellis, Th. Cahill, F. Busoni, D. Alaleona, A. Schönberg, F.B. Pratella, A.V. Lourié, H. Eimert, A. Hába, S. Baglioni, J.M. Hauer, L. Theremin, J.A. Mager, J. Golyscheff, L. Russolo, N. Obukhov, M. Martenot, Dr. Psachos e V. Frazzi (alcuni refusi tipografici). Foto inedita dell'organo pentafonico subtonale (a 240 cents) progettato da Alaleona: modello originale del 1909 (posseduto dal Fondo Alaleona, Roma). La rubrica *Alaleoniana* ristampa i seguenti scritti, ma con titoli redazionalmente permutati (e indicazione erronea della fonte per FERROZZI 1921): *Un'anima sensibilissima ed elettissima*, articolo di Alaleona, in memoria di Debussy, per cui cfr. ➔ l'originale *Sotto l'aspetto* 1918 (A 14); inoltre, in 1a puntata, *Un musicista d'avanguardia: Domenico Alaleona*, articolo di Tancredi Feriozzi (2a puntata: *ibid.*, 5-6, mag.-giu., 2000, p. 8): cfr. ➔ eventualmente l'originale FERROZZI 1921 (B 69).

## 2001

Volume:

**B 238** - WATERHOUSE, John C.G., *Alaleona Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ediz. aggiornata a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan P.L., 2001, vol. 1: pp. 272-273; [PESc].

Con aggiornamenti bibliografici (parziali).

## 2002

Volume:

**B 239** - SURIAN, Elvidio, *Il contributo di storici marchigiani alla nascente musicologia nazionale*, in *Quei monti azzurri. Le Marche di Leopardi*, a cura di Ermanno Carini, Paola Magnarelli e Sergio Sconocchia, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 685-690; [AN].

Il metodo storicistico nel riappropriarsi del passato musicale, pur avviatosi in Italia con ritardo (specialmente alla fine del XIX sec.), trova fin da subito le Marche in primo piano. Se nel campo della stampa dei periodici dediti alla sagistica nazionale scientifica, la piemontese «Rivista musicale italiana» fu la prima iniziativa condotta dalla nascente musicologia italiana (anno 1°: 1896, a Torino), il secondo periodico affine e cronologicamente a ruota, è la marchigiana «Cronaca musicale» (1896-1917) promossa dal Liceo G. Rossini di Pesaro. Non a caso, anche nel versante della ricerca di importanza nazionale, eccellono contestualmente tre noti pionieri marchigiani: Giuseppe Radiciotti di Jesi (1858-1931), Francesco Vatielli di Pesaro (1877-1946) e Domenico Alaleona di Montegiorgio (1881-1928). Dei tre studiosi l'autore rileva il loro personale contributo pionieristico. Invece oggi, in quest'ultimo ventennio, del patrimonio musicale marchigiano «si sta occupando [...] l'ARiM (Associazione Marchigiana per la Ricerca e Valorizzazione delle Fonti Musicali), mentre è da dire che le istituzioni di alta cultura (Università, Conservatori di Musica) marchigiane si sono dimostrate finora quasi del tutto latitanti per quanto riguarda la promozione e la produzione di studi e di ricerche inerenti il patrimonio musicale del nostro territorio regionale» (pp. 689-690).

Tesi di laurea:

**B 240** - BUCCIARELLI, Matteo, *Silvestro Baglioni (1876-1957) scienziato e filosofo della musica*, Relatore Paolo Gozza, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Corso di laurea in DAMS (Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo), 2001-2002.

Rapporti fra scienza, musica e linguaggio secondo il pensiero scientifico e filosofico di Baglioni. In particolare sono considerate, fra altro ancora, le sinergie tra fisiologia e psicologia, linguaggio parlato e linguaggio musicale, la teoria quartitonale e le sue giustificazioni fisiopsicologiche nella percezione soggettiva della musica. Problematiche contestuali ai sistemi scalari di Alaleona. Strumenti musicali quartitonali e relative composizioni di Baglioni. Cfr. ➔ BAGLIONI 1924 (B 82); BAGLIONI 1943 (B 129).

**B 241** - TAMPIERI, Domenico, *Aggiornamenti bibliografici e rassegna di studi alaleoniani*, «Quaderni musicali marchigiani» (Ancona), VII, 7-8, 2000-01, pp. 145-266.

Pubblicazione di 391 unità bibliografiche, relative al periodo 1908-2002, rinvenute nel ventennio 1982-2002 e tutte pressoché sconosciute agli studi alaleoniani. Fra esse, 144 unità sono scritti di Alaleona e 241 unità sono testi su Alaleona (inoltre 6 titoli di incisioni audio e video). Rassegna del contenuto. In particolare, tale raccolta aggiorna la precedente bibliografia (cfr. ➔ TAMPIERI 1980, B 151). Quest'ultima, a sua volta, si compone di 392 unità (137 titoli bibliografici di Alaleona; 255 titoli di letteratura su Alaleona), risalenti al periodo 1905-1980 e raccolte dal curatore durante il biennio 1979-1980, in occasione del progetto del Comune di Montegiorgio (Ap) per il Centenario della nascita dell'illustre Concittadino. Allo stato attuale, quindi, la bibliografia alaleoniana a disposizione degli studiosi ammonta, complessivamente, a 777 unità: 281 titoli di Alaleona; 496 titoli su Alaleona (escluse le 13 complessive incisioni discografiche, trasmissioni radiofoniche e simili, fra il 1920 ca. e il 2001). L'attuale rassegna aggiorna anche il precedente registro alaleoniano (cfr. ➔ GARGIULO 1980, B 150), ma lascia invariato il Catalogo delle composizioni (cfr. il cit. TAMPIERI, B 151), ancora oggi composto da 43 numeri d'*opus* (1898-1917/28), editi e inediti che, a loro volta, comprendono un totale di 120 pezzi pervenuti: opere da camera (vocali e strumentali), corali, sinfoniche e per banda, oltre che una sola opera teatrale. La presente rassegna non replica alcun titolo del precedente Catalogo bibliografico (1980), anche se esso, a tutti gli effetti, registra le pubblicazioni dello studioso marchigiano e romano più importanti, più note e, pertanto, imprescindibili a livello euristico ed ermeneutico, storico e biografico, teoretico ed estetico, pedagogico e di metodo.



---

(C) – AUDIOVISIVI, INCISIONI CD, TRASMISSIONI  
RADIOFONICHE ITALIANE E TEDESCHE 1980-2002

---

1980

Audiovisivo:

**c 1** - *Intorno al primo Novecento musicale*, Audiovisivo automatizzato, con dissolvenza incrociata, promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Montegiorgio-Ap (1980). Progetto, testi e musiche a cura di Domenico Tampieri e collaborazione di Piero Gargiulo. Immagini e montaggio di D. Tampieri. Montegiorgio 1980.

Montegiorgio, Sale del Circolo (P.za Matteotti), 14 dic.-11 gen. 1981: mostra documentaria *Omaggio a Domenico Alaleona*, per il Centenario della nascita, con proiezione continuata dell'audiovisivo *Intorno al primo Novecento musicale* (durata: 14'), a dissolvenza incrociata. In mostra (e in proiezione) documenti, foto, partiture, edizioni, manoscritti, locandine e manifesti provenienti dal Fondo Alaleona (Montegiorgio e Roma), dal Fondo Pratella (Ravenna), dall'Archivio del Teatro Alaleona (Montegiorgio) e dalla Biblioteca Comunale Manfrediana (Faenza).

1987

Trasmissione radiofonica (Italia):

**c 2** - Coro di voci bianche della RAI: commemorazione di Renata Castiglioni, Rete radiofonica, 29 dic. 1987.

Nel commemorare la recente scomparsa di Renata Castiglioni, di origini pesaresi, fondatrice e direttore del Coro di voci bianche della RAI (soppresso nel 1987 ca.), è messa in onda, fra altro, *La Girolometa*, trascriz. di Alaleona.

1995

Compact disc:

**c 3** - *Festival Piceno. Falerone 1994*, CD audio (Milano, Iktius, C0010C, [1995]).

1 Cd digital audio. Durata: 64'.20". Opere di compositori di area Picena, di fine Ottocento e primo Novecento. Repertorio: Luigi Vecchiotti (*La rondinella*, per br. e pf.; *Sonata a Forte-Piano*), Filippo Marchetti (*Andante melanconico*, per cl. e pf.; Gran scena della regina, da *Ruy Blas*; 2 Ballabili da *Ruy Blas*) e Domenico Alaleona (*Romanza*, per vl. e pf.; 4 *Canzoni italiane*, per quartetto d'archi; *Rosa bianca*, *Crisantemo*, *Biancospino*, tre Impronte per pf., da *La Città fiorita*). Interpreti: Fausto Bongelli *pf.*, Carlo Failli *cl.*, Antonio Mameli *bs.*, Paolo Marconi *pf.*, Maura Menghini *s.*, Fabio Merlini *vla.*, Tasana Nagavajara *vl.*, Alessandro Perpich *vl.*, Luigi Piovano *vcl.*, Antonino Siringo *pf.*, Roberto Villa *pf.* Copertina con testo di commento di Claudio Giovalè. Il CD è frutto della seconda edizione (1994) dell'omonimo Festival Piceno, promosso dal Comune di

Falerone (Ap). Copertina e CD sono stati stampati e incisi dalla Iktius a Salisburgo: da qui derivano alcuni refusi tipografici.

1996

Trasmissioni radiofoniche (Italia, Germania):

**c 4** - *Lampi d'Inverno*, rubrica radiofonica della Radio italiana (Rete 3, 31 gen. 1996, h. 14.15) con musiche scelte da Arturo Stalteri.

Sono apprezzate, commentate e messe in onda *Romanza*, Op. 16, n. 1, per vl. e pf., di D. Alaleona (il pezzo è trasmesso alle h. 18 ca.); interpreti: Alessandro Perpich vl., Antonino Siringo pf. (CD registrato al 2° Festival Piceno. Cfr. → *Festival Piceno* 1995 (C 3).

**c 5** - *Domenico Alaleona: Weghereiter der Avantgarde im italienischen Musik-panorama des frühen XX Jahrhunderts*, trasmissione radiofonica a cura di Luigi Verdi, per la Westdeutscher Rundfunk di Colonia, 1996; [FZ Cp].

Durata della trasmissione: 90' ca. (di cui 50' dedicati all'ascolto di composizioni da camera di Alaleona). Cenni biografici e ai contesti teorici (Fétis, Weitzmann, Boleslav Javorskij, Debussy, Skrjabin, Slonimskij, Perle, Lendvai, Hába, Vyšnegradskij, Schönberg, Carlo Somigli). Opere messe in onda: *Intermezzo* (da *Mirra*: trascr. di Alaleona per pf.); le Liriche *Brividi*: a) *Il nunzio*; b) *Notte di vento* (da *Melodie pascoliane*: Maria Luce Erard s., Francesco La Licata pf., in registrazione presso l'Accademia Filarmonica di Bologna, per la trasmissione stessa); *Marine*: a) *Speranze e memorie*; b) *Mare*; c) *La baia tranquilla* (stessi interpreti); *La città fiorita*: 5 Impronte per pf. (Paolo Wolfgang Cremona pf.).

2001

Compact disc:

**c 6** - *Domenico Alaleona: Albe* CD audio (Bologna, Bongiovanni, GB 5120-2, 2001).

1 Cd digital audio. Durata: 63'.03". Incisione monografica riservata a sole opere da camera di Alaleona, per complessivi 25 brani per v. e pf. (anche vl.). Repertorio, in ordine di incisione: a) *Albe*, Op. 1 (1898): *Paesaggio lunare* (G. D'annunzio), *Storia quotidiana* (G. Marradi), *Nebbia* (E. Panzacchi), *Pagine d'album* (L. Stecchetti), *Mandorlo fiorito* (E. Panzacchi), *Povera nonna* (G. D'Annunzio); b) *Due Canti-scherzi*, Op. 14 (ms. s.d.): *Siciliana* (antico anonimo), *Scherzo* (antico anonimo); c) *Melodie pascoliane*, Op. 22 (1913): 1)  *Creature* (da *Myrica*, di G. Pascoli); *Morto*, *Orfano*, *Fides* - 2) *Marine* (da *Myrica*, di G. Pascoli); *Speranze e memorie*, *Mare*, *La baia tranquilla* - 3) *Brividi* (da *Myrica*, di G. Pascoli); *Il nunzio*, *Notte di vento* - 4) *Tre Canti: Anniversario* (da *Myrica*, di G. Pascoli), *I due girovaghi* (da *Canti di Castelvechio*, di G. Pascoli), *Il fumo e la neve* (inedito di G. Pascoli); d) *Canti di maggio*, Op. 6 (1921): *A Dante* (da *Laude a Dante*, di G. D'Annunzio), *L'ora della sera* (da *Purgatorio*, VIII, 1-6, di D. Alighieri), *Lia* (da *Purgatorio*, XXVII, 94--102, di D. Alighieri), *Matelda* (da *Purgatorio*, XXVIII, 34-48, di D. Alighieri), *Il lusingnolo* (anonimo del sec. XIV), *Ben venga maggio* (Poliziano). Interpreti: Rossella Marcantoni s., Fausto Bongelli pf., Luca Marziali vl. (per *L'ora della sera*) e Ensemble vocale A. Vivaldi (per *A Dante*, *Ben venga maggio*). Copertina con testo di commento di Claudio Giovalè. Illustrazione di copertina: particolare da *Alba*, di Osvaldo Licini. Edizione in collaborazione con il Comune di Montegiorgio (Ap) e con l'Associazione Festival Musicale Piceno.

**Libri**

DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. XXX-659. £. 100.000, Euro 51.65.

In un test di associazione rapida - del tipo luna/stelle rosa/spine - su argomenti musicologici, alla domanda «Riccardo Zandonai» i più risponderebbero «Francesca da Rimini»; qualche smalzato azzarderebbe «I cavalieri di Ekebù»: e poi? Per risolvere il dilemma esiste un catalogo tematico, curato da Diego Cescotti e uscito tre anni or sono per i tipi della Libreria Musicale Italiana di Lucca. Nelle parole dell'autore, il catalogo documenta «una cospicua parte della produzione di Zandonai» distribuita nell'arco di un cinquantennio: dalla *Serenata e Barcarola* (1894) dell'undicenne Riccardo al *Trio-Serenata* del 1943, composto dal maestro un anno prima della morte. Non tutti i materiali riguardanti la vita e l'opera di Zandonai compaiono nel catalogo, poiché i disastri delle due guerre mondiali hanno causato la dispersione e la perdita di un numero imprecisato di composizioni, lettere e ogni genere di documenti: proprio ai furori del primo conflitto mondiale si deve, ad esempio, la perdita di buona parte della produzione giovanile del maestro, dispersa nel saccheggio della casa natale a Sacco di Rovereto. Ancora, si sono perse le tracce di una completa discoteca zandonaiiana che tra la fine degli anni '30 e l'inizio dei '40 avrebbe dovuto arricchire il patrimonio della Biblioteca civica «Tartarotti» di Rovereto.

L'ampia introduzione dell'autore, oltre a informare sulle complesse vicende dei fondi zandonaiiani distribuiti in gran parte tra Rovereto, Trento e l'Archivio storico Ricordi a Milano (per tacere di altri pezzi custoditi a Bolzano, Bologna, Pesaro e in alcune collezioni private), mette in luce, come spesso accade in casi analoghi a quello di Zandonai, il ruolo delicato e a volte cruciale giocato dagli eredi nelle ricerche su autori novecenteschi e non: benché la famiglia del compositore abbia donato anche in tempi recenti alcuni documenti alla biblioteca civica roveretana, pure non ha autorizzato la consultazione dei manoscritti ancora in suo possesso, talché la dicitura «documento non visionato» non è infrequente tra le schede del catalogo, e fa *pendant* con i documenti non localizzati o non reperiti a causa delle dispersioni cui si è accennato. Il caso più evidente è quello delle liriche da camera, conservate pressoché interamente nella collezione privata di Jolanda Zandonai: nel catalogo queste appaiono come una serie di cenotafi bibliografici in cui è riportato il solo titolo, il nome dell'autore dei versi, la data di composizione, e l'indicazione «Collezione privata JZ».

La difficoltà nel reperire l'intera mole dei documenti zandonaiiani, non ha comunque limitato più di tanto la rilevazione di alcuni aspetti del *modus operandi*

del maestro roveretano e della pratica editoriale contemporanea, che emergono dalla consultazione del catalogo e che lo stesso Cescotti pone in debita evidenza nell'introduzione: il confronto sistematico tra le opere di Zandonai edite da Ricordi e le successive ristampe testimonia, soprattutto nelle opere maggiori, il continuo lavoro del maestro nel riprendere e modificare in più punti i propri lavori, in un filo continuo che, ad esempio nell'opera *Conchita* (1910), si snoda attraverso tre ristampe successive. Si tratta in realtà di una prassi comune nella pratica editoriale italiana dell'epoca: si dia un'occhiata, ad esempio, alla *Bibliography of the works of Giacomo Puccini, 1858-1924* di Cecil Hopkinson (New York, Broude, 1968), e si scorra l'elenco delle sei versioni di *Manon Lescaut*, o delle quattro di *Madama Butterfly*. Il catalogo documenta anche la mole delle numerose riduzioni, arrangiamenti, fantasie, trascrizioni di proprie opere realizzate dal maestro roveretano, che non solo testimoniano la penetrazione sul mercato e nella società della produzione di Zandonai, soprattutto attraverso gli arrangiamenti per banda o per le orchestre da caffè-concerto, ma riflettono anche la diffusione di un far musica salottiero e casalingo, alimentato dalle trascrizioni «facilitate ed accuratamente diteggiate» (non credo, come sostiene Cescotti a un loro fine esclusivamente didattico) o dalle composizioni pubblicate sulla stampa periodica divulgativa. Fanno invece sezione a sé una ventina di trascrizioni di opere altrui realizzate da Zandonai tra la fine degli anni '90 al 1942: dal preludio di *Traviata* trascritto per due violini e pianoforte alla revisione dell'intero *Conte Ory* di Rossini, passando per *evergreen* come l'*Ave Maria* di Schubert per coro femminile a 2 voci e strumenti di banda, o un'aria di Niccolò Porpora trascritta per violoncello e orchestra d'archi.

La mole delle sette centinaia abbondanti di pezzi, catalogati e descritti in quasi trecento schede, è stata numerata progressivamente e distribuita in nove sezioni che raccolgono rispettivamente le opere teatrali, la musica di scena, da film e per balletto, le liriche da camera, la musica religiosa, la musica vocale profana, la musica strumentale da camera, le composizioni per orchestra, quelle per banda, e le trascrizioni. La numerazione è progressiva: benché le composizioni descritte in ciascuna sezione siano ordinate cronologicamente, il numero di catalogo *RZ1* è assegnato alla prima delle opere teatrali di Zandonai, *La coppa del re* (1903), e il numero *RZ272* all'elaborazione di una *Pastorale* di Giuseppe Sammartini. I documenti citati in ciascuna scheda sono ordinati secondo un criterio di progressiva definizione del materiale musicale: per i manoscritti si va dagli abbozzi a quella che Cescotti chiama «partitura ristretta», alla partitura completa, agli eventuali spartiti e riduzioni; per le fonti a stampa, si passa dallo spartito alla partitura completa, alle trascrizioni, riduzioni, adattamenti e così via; lo stesso criterio vale per le fonti librettistiche, elencate a partire dalla stesura manoscritta o dattiloscritta.

Nella tassonomia delle fonti zandonaiane, di cui si è appena fornito un esempio, la voce più ambigua è quella che Cescotti definisce «partitura ristretta»: nelle parole del curatore, si tratta della «prima stesura» di un'opera «con le sintetiche indicazioni dello strumentale». Da questa descrizione parrebbe trattarsi di qualcosa simile a ciò che gli studiosi anglosassoni chiamano *reduced score*, i francesi *partition réduite* e i tedeschi *Particell*, ovvero una partitura che contiene la linea vocale e la strumentazione completa (o una sua selezione), condensata in un numero minore di righe. Leggendo le schede, però, ci si accorge che la *partitura ristretta* è in realtà uno spartito (per canto e pianoforte, per strumento e pianoforte, per il solo pianoforte) che Zandonai stendeva prima di realizzare la partitura completa (tra le *partiture ristrette* descritte da Cescotti non sono infrequen-

ti annotazioni autografe del tipo «composto il ... / orchestrato il...»). A questo punto il termine rischia di trarre in inganno il lettore più sprovveduto, che pensa di trovarsi di fronte a una partitura e si ritrova invece dinanzi a uno spartito. In più, l'aggettivo induce a pensare che prima della *partitura ristretta* esista qualcosa da restringere, il che invece non è: anzi, gli spartiti descritti dal curatore trovano il proprio esito naturale in una 'espansione', con la realizzazione della partitura completa. Ancora, vi sono alcuni casi in cui i documenti classificati come partiture ristrette non si lasciano ridurre a una sola tipologia: esiste una partitura ristretta di *Francesca da Rimini* (1913) con una «stesura fino a nove pentagrammi, con indicazioni degli strumenti dell'orchestrina in palcoscenico (un vero e proprio *reduced score*?); una partitura ristretta frammentaria dell'opera *Giuliano* (1927), invece, riporta solo «la linea vocale con cenni d'armonia» (un abbozzo?). Ancora, esiste una partitura ristretta delle musiche per il film di Mario Soldati *La principessa Tarakanova* (1938) che comprende «diversi momenti di una lunga sequenza. ... Il reperto è pieno di segni a matita e colorati, con indicazioni, rimandi, cronometraggi, tagli e simili» (una 'partitura d'uso'?).

Il dilemma delle partiture ristrette resta comunque un minuscolo neo, la cui presenza è ampiamente compensata da sezioni di grande interesse per il lettore. Ad esempio, oltre alle bibliografie specifiche che in ogni scheda illustrano i principali studi su ciascuna opera, e all'ampia bibliografia generale posta alla fine del volume (nelle intenzioni dell'autore vuol essere un primo contributo alla storia della recezione zandonaiana), un elemento interessante del catalogo è lo spazio destinato in ciascuna scheda ai cosiddetti «echi della stampa»: un compendio a volte amplissimo dei commenti sulle opere di Zandonai apparsi su giornali e riviste soprattutto d'epoca. Ancora, una sezione utilissima è quella dedicata, in ciascuna scheda, alla discografia. Benché Cescotti dichiarò di essersi volutamente limitato a segnalare le poche principali edizioni discografiche in commercio, «trascurando le edizioni storiche o fuori catalogo che possono rivestire un interesse solo per i conoscitori o i collezionisti» (e ha fatto bene, perché realizzare una discografia completa avrebbe significato creare un catalogo nel catalogo), pure le incisioni citate superano in numero quelle che compaiono nell'autorevolissimo *RED Classical Catalogue*, la cui ultima edizione (London, RED Publishing, 2002) riporta appena una decina di titoli.

In conclusione, occorre fare un discorso a parte per le tavole sinottiche, redatte da Nicola Sfredda, che «pongono a confronto le varie fonti manoscritte e edite ... delle tredici opere teatrali» di Zandonai: in verità, non tutte le fonti censite nelle schede sono esaminate nelle rispettive tavole sinottiche, e purtroppo il curatore delle tavole non ha fornito alcuna spiegazione riguardo alle scelte operate. Capita anche che alcuni documenti siano classificati in modo diverso rispetto alle schede: ad esempio, ciò che Sfredda riporta come «spartito per canto e pianoforte» dell'*Uccellino d'oro* (1907) è descritto come «partitura ristretta» nella scheda corrispondente curata da Cescotti.

Le tavole sinottiche, ad ogni modo, esplicitano graficamente il problema delle versioni multiple di un'opera che risulta già dalla semplice consultazione delle schede. A monte c'è una questione spinosissima, valida non solo per Zandonai ma per tutti i compositori d'opera della sua epoca a partire almeno da Puccini: non esistono schemi standard per segmentare la partitura di un'opera che non sia 'a numeri'. Sfredda ha ricercato una serie di criteri, ragionevoli – dal rilevamento di segmenti già delimitati alla suddivisione in scena alla impaginazione dei manoscritti –, e un elenco di termini utili a identificare ciascuna sezione di un'opera. In quest'ultimo caso, il redattore avrebbe forse dovuto limitarsi a termini

neutri come «duetto», «terzetto», «prosa» e via dicendo, anziché utilizzare anche parole dall'ampissimo spettro semantico come, ad esempio, «aria». C'è poi, infine, un problema di leggibilità: la messe dei numeri di pagina o di carta riportati per ogni segmento di ciascuna fonte pregiudicano spesso la lettura ottimale di ciò che le schede dovrebbero mettere in evidenza, ovvero le varianti tra le fonti.

TARCISIO BALBO  
Bologna

NICOLA VACCAY, *Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni e un'Appendice / Practical Method of Italian Singing divided into fifteen Lessons with an Appendix*, a cura di / edited by Michael Aspinall (versione per tenore / soprano; versione per baritono / mezzosoprano), 2 voll., Torino, Giancarlo Zedde Editore-Lycos Edizioni Musicali, 1999 [ma stampato nel 2000], pp. XVIII-52 (ogni volume). £. 28.000.

Il compositore Nicola Vaccaj (Tolentino, 15 marzo 1790 - Pesaro, 5 o 6 agosto 1848) è passato alla storia per due imprese di grandissimo successo: la fama tra i contemporanei gliela offrì il melodramma *Giulietta e Romeo* (1825), tanto competitivo nei confronti dei successivi *Capuleti e Montecchi* di Vincenzo Bellini (costruiti sullo stesso libretto di Felice Romani) da usurparne la scena finale (ancora nel XX secolo era dato di eseguire la partitura belliniana sostituendo la morte di Romeo con quella di Vaccaj, giusta l'esempio della Malibran); fama meno eclatante ma più duratura gliela procurò invece un'opera didattica di poche pagine, tutt'oggi utilizzata nelle classi di canto dei Conservatori: il *Metodo pratico di canto italiano per camera*, compilato a Londra durante l'anno 1833.

Rossini ebbe a definire il suo autore «profondo conoscitore della fisiologia della voce umana, per mantenere gli allievi nei limiti dell'arte, applicando loro un metodo che li recasse a cantare di quel modo *che nell'anima si sente* e non già ad urlare alla foggia del giorno. Io stesso ben convinto del merito del Vaccaj affidai alle sue cure intelligenti diversi alunni con ottimo successo; ed in Parigi non meno che a Londra ebbi occasione di render giustizia alla bontà del suo metodo e alla filantropia del suo carattere» (Lettera a Torquato Antaldi, del 15 giugno 1851, in *Lettere di G. Rossini*, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti-F. e G. Manis, Firenze, Barbèra, 1902, pp. 193-194).

Tornando al volume in questione, com'è noto, non si tratta di un vero trattato sulla vocalità, sibbene d'una raccolta di quindici Ariette per voce e pianoforte su testi metastasiani, costruite attorno a singoli argomenti tecnici: i salti, le volate, i portamenti, i vari abbellimenti melodici. La dimensione cameristica proclamata nel titolo si saggia nella dimensione, diremmo oggi, liederistica dei brani, sufficientemente lontani dallo stile operistico dell'epoca.

Edizioni del metodo si sono susseguite senza posa nel corso di tutto l'Ottocento e in diverse lingue, sino a far perdere di vista la sua primogenitura. Così il figlio del compositore, nel delinearne la storia in poche righe: «Questo metodo, cui fece poi [seguito] un'appendice di 12 esercizi e 24 cadenze, [venne] pubblicato prima per conto del Vaccaj; poi, presente l'autore, dal Traupenas [Troupenas] a Parigi ed acquistato più tardi dal Boosy [Boosey] in Inghilterra e da Ricordi in Italia. [...] Esso venne giudicato di una utilità veramente pratica, tanto che spesso fu ed è preferito agli altri molti e buonissimi metodi esistenti, e ciò non solo in Inghilterra ed in Francia, ma anche in Germania ove Ricordi, per corrispondere alle numerose domande che gli erano rivolte, diede facoltà di

stamparlo in tedesco nel 1848» (*Vita di Nicola Vaccaj scritta dal figlio Giulio*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1882, pp. 149-150).

Lo stesso biografo principale del nostro autore tace tuttavia la data della prima pubblicazione, che i comuni repertori fanno oscillare fra il 1833 e il 1834. Apparve a Londra, a spese dell'autore, con l'originale testo italiano a fronte, come si usava all'epoca in ossequio all'"italianità" della materia, una tendenza che venne generalmente mantenuta anche nelle successive edizioni prodotte in altri Paesi (ad es., quella a cura di G.F. Reiss, pubblicata a Braunschweig da Henry Litlff, e quella edita a Lipsia da Peters). Anche in Italia sono segnalate numerose riedizioni, segno di un'enorme fortuna editoriale: a Firenze presso Lorenzi (1835 ca.), a Milano presso Ricordi (1837: la data corrisponde significativamente con l'anno in cui Vaccaj assume la cattedra di canto presso il Conservatorio di Milano), ancora Ricordi con una nuova edizione in italiano e francese (1860) e un'altra in italiano e inglese (è quella tenuta in catalogo fino a tutto il XX secolo, stampata in tre versioni apocriefe: per soprano o tenore, per mezzosoprano o baritono, per contralto o basso), e poi ancora l'edizione di Girard a Napoli, in italiano e francese (1837), di Lucca a Milano, sempre in italiano e francese (1842), fino a quelle di editori minori, come Racca & Balegno di Torino (1853 ca.), Canti di Milano (1855), F. Bianchi di Torino (1862), Giudici & Strada ancora di Torino (1859 ca., con preposti elementi di teoria musicale).

Non sempre queste edizioni italiane riproducono alla lettera il testo verbale; al contrario, suonano anch'esse come traduzioni da altre lingue. La scarsa diffusione della prima edizione londinese dell'opera deve aver dunque fatto perdere le tracce della lezione originale, tanto che, a metà Ottocento, potrebbe essersi diffusa l'opinione che l'opera fosse nata a Parigi in lingua francese, com'era accaduto e ancora accadrà a molti altri testi didattici di autori italiani (Crescentini, Bordogni, Lablache, Concone, Delle Sedie, ecc.). Tutto ciò spiegherebbe il perché di differenti edizioni in lingua italiana, nonché la dicitura «nuova traduzione» che appare nella suddetta edizione Giudici & Strada. Pubblicazioni moderne in grado di mettere un po' di chiarezza erano dunque auspicate.

Una «revisione tecnico-critica» a cura di Elio Battaglia era già apparsa per i tipi di Ricordi nel 1990, in una edizione che si caratterizzava per l'audiocassetta allegata, contenente da un lato le basi pianistiche d'accompagnamento, dall'altro l'esecuzione integrale delle Ariette da parte di due giovani allievi del curatore, destinati a rapida carriera internazionale: il baritono Lucio Gallo e il soprano Amelia Felle, artefici così della prima registrazione ufficiale dei brani.

Inattesa giunge quindi, a soli nove anni di distanza, quest'ennesima edizione di cui ci stiamo occupando, non priva tuttavia di una sua autonomia e utilità, a cominciare dall'ampia introduzione di Michael Aspinall (in italiano e in inglese) fino all'inserzione in appendice di quei 12 esercizi e 24 cadenze del 1837 cui accenna Giulio Vaccaj nel passo succitato. Nitidissima la stampa ed elegante la presentazione grafica, con l'unico neo di un'immagine dongiovannesca in copertina di cui proprio non s'intende la ragione (perché non onorare piuttosto l'autore con un suo ritratto?).

Il curatore, ben noto per la sua pluridecennale attività di cantante, insegnante di canto e di storico della vocalità, è risalito a due copie autografe del *Metodo*, oggi conservate nella Biblioteca Comunale di Tolentino (*Mus. Ms. Vd. 1 e 2*): l'una contiene anche la traduzione inglese dei testi esplicativi, l'altra quella francese. Sostanzialmente identiche, il loro confronto nei minuti particolari ha consentito l'approfondimento di un'edizione comparativa, con opportune correzioni e integrazioni, graficamente evidenziate ogni qualvolta le fonti si fossero dimostrate

te incomplete. Unica riserva di stampo filologico: la decisione di “sciogliere” gli abbellimenti presenti nelle Arie, pubblicandone solo in calce la stesura originale; ben meglio sarebbe stato il contrario, non foss’altro per abituare l’allievo moderno a saper riconoscere e realizzare certe formule tipicamente belcantistiche, senza che necessariamente qualcuno provveda alla loro esplicazione.

Di grande interesse è la prefazione del volume, che Aspinall concentra su alcuni precetti didattici ed esecutivi di stampo rossiniano, con accenni ad altri metodi e trattati di canto coevi e con un particolare riguardo ai problemi di emissione e dizione.

L’edizione si presenta in due volumi separati e autonomi: uno dedicato alle voci medio-gravi (ed è la versione originale dei brani), l’altro proponente trasposizioni per le voci più acute. L’Editore Zedde, che vanta in catalogo numerose pubblicazioni novecentesche, legate principalmente all’ambiente torinese d’inizio Novecento, è raggiungibile sull’URL <http://www.zedde.com>.

MARCO BEGHELLI  
Bologna

PAOLA CIARLANTINI-ERMANNO CARINI, *Composizioni per Leopardi. La raccolta musicale del Centro Nazionale di Studi Leopardiani*, Con un saggio introduttivo di Franco Foschi, Recanati, Edizioni del CNSL, 2000, pp. 367.

Il rapporto di Giacomo Leopardi con la musica ha destato l’interesse, negli ultimi tempi, di vari studiosi che, da diverse prospettive, hanno indagato la poetica leopardiana nei suoi momenti d’incontro con l’arte musicale. Diverse sono state infatti, nell’ultima decina di anni, le pubblicazioni sull’argomento. Esse di sono intensificate nel 1998, in occasione del bicentenario della nascita: di queste è fatta una rassegna nelle ultime pagine del volume *Composizioni per Leopardi*, che andiamo a presentare. Il volume nasce da una prospettiva diversa rispetto alle pubblicazioni alluse sopra, in quanto testimonia l’interesse dei musicisti per Leopardi e raccoglie le loro composizioni su testi leopardiani, o comunque ispirate all’opera del poeta.

Nato nell’ambito del progetto “Leopardi nel mondo”, elaborato dal direttore del Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati, Franco Foschi, il progetto di ricerca “Leopardi e la musica” è stato attivato nel 1994, con il coordinamento del segretario del Centro Rolando Garbuglia, la consulenza scientifica di Paola Ciarlantini e la collaborazione del bibliotecario Ermanno Carini. Il progetto consiste nel reperire e nell’acquisire, da parte della Biblioteca del CNSL, i brani musicali su testo di Leopardi, o ispirati alla sua opera, composti dalla metà dell’Ottocento ad oggi. Si è venuto a costituire così un vero e proprio fondo musicale, che consta di 71 pezzi manoscritti, 87 pezzi a stampa, 5 titoli di libretti e di guide ai poemi sinfonici, nonché 8 CD audio, con composizioni leopardiane. Oltre a questo materiale, accuratamente catalogato nel volume, si aggiungono in appendice partiture (manoscritte e a stampa), libretti e materiale audio acquisiti dal CNSL dopo il settembre 1998, o in via di acquisizione. È questa infatti la barriera cronologica che i curatori della raccolta si sono posti per delimitare un lavoro di ricerca che, di fatto, si configura come *work in progress*, essendo le segnalazioni continue e le acquisizioni non immediate. Tale limite cronologico si è reso indispensabile nel momento in cui si è deciso di dare questo primo resoconto sulla consistenza delle acquisizioni, nonostante il rischio di un’immagine statica per un fondo che, invece, è in continuo accrescimento. Le modalità attra-



verso cui il complesso progetto è stato portato avanti sono state sia il tradizionale contatto diretto, sia il contatto di tipo informatico con Archivi, Biblioteche, Case editrici, Università, periodici, associazioni di compositori ecc., i quali hanno messo a disposizione i materiali posseduti. Tuttavia tali materiali sono stati acquisiti dal CNSL prevalentemente in forma riprodotta (riproduzione fotostatica e microfilm). Il volume, che sistematizza e rende conto di tale raccolta, ne è sostanzialmente il catalogo, anche se i termini "fondo" e "catalogo" non compaiono in copertina. Il testo, in effetti, non è un mero elenco di composizioni, dischi e libretti, ma fornisce anche bibliografie e schede biografiche sugli autori, altrimenti di difficile o impossibile raggiungimento, nonché note sulla genesi delle composizioni e sulle loro avvenute esecuzioni.

Il volume è stato compilato secondo i criteri RISM e ICCU, ma con adattamenti alla natura del materiale da descrivere, che è di ordine diverso rispetto a quella di un fondo musicale storico, soprattutto perché le composizioni sono, come già detto, quasi totalmente in riproduzione moderna.

Il materiale è ordinato in quattro sezioni: *a*) Musica manoscritta (pp. 27-151); *b*) Musica a stampa (divisa in due sottosezioni: 1. Composizioni su testo leopardiano, o ispirate all'opera di Leopardi, pp. 153-304; 2. Composizioni dedicate a componenti della famiglia Leopardi, pp. 305-309); *c*) Libretti e guide ai poemi sinfonici (pp. 311-315); *d*) CD audio con composizioni su testi leopardiani (pp. 317-322). Nelle prime tre sezioni il materiale è elencato secondo l'ordine alfabetico dell'autore, invece nella quarta per ordine cronologico. Inoltre nelle sezioni *a*, *b*, *c* ogni composizione è accompagnata da una scheda biografica sul compositore e dall'elenco delle fonti bibliografiche.

Al di là del suo valore catalografico, questo volume appare interessante in quanto fornisce informazioni inedite soprattutto circa il rapporto fra poesia e generi compositivi non teatrali: un rapporto che, per qualità e contesti, fu assai problematico nell'Italia dell'Ottocento, mancandovi un'alta tradizione analoga a quella del Lied tedesco. L'interesse dei musicisti per la poesia leopardiana scaturirà infatti a partire dalla fine dell'Ottocento e il genere prediletto con cui tale poesia viene intonata sarà la Romanza da camera, per voce sola e uno o più strumenti, fino all'orchestra. La forma della Romanza risulta infatti statisticamente la più rappresentata nella raccolta di Recanati, essendovi coinvolte circa un centinaio di composizioni.

Emergono poi in maniera preponderante i musicisti del XX secolo, giovani e anche giovanissimi, italiani e stranieri. Un gruppo significativo di compositori è legato all'ambiente marchigiano, per motivi anagrafici, o contingenti: diversi di essi sono allievi, o docenti, del Conservatorio G. Rossini di Pesaro, la maggiore istituzione scolastico-musicale della Regione.

Nella rassegna dei musicisti emergono, in particolare, alcuni dei più importanti nomi del Novecento italiano: Gian Francesco Malipiero è autore del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (composizione del 1910, per baritono e orchestra, in via di acquisizione da parte del CNSL) e de *Il commiato* (composto nel 1934, per voce e orchestra, sulla poesia *A se stesso*); Goffredo Petrassi è autore non solo del celebre *Coro di morti*, ma anche di una lirica per baritono e pianoforte sulla poesia *Io qui vagando*. Anche Ildebrando Pizzetti, Pietro Mascagni, Luigi Mancinelli, Giovanna Marini, Pippo Molino sono stati suggestionati, in vario modo, dal mondo poetico leopardiano, e hanno composto brani vocali, ma anche brani strumentali. Interessanti poi gli inediti di Luigi Nono: si tratta di appunti risalenti agli anni Cinquanta-Sessanta e contenenti il progetto di una composizione musicale sul testo leopardiano de *L'infinito*. Il progetto, però, non

fu mai realizzato. L'interesse di Nono verso questo testo poetico perdurò per molti anni, perché in un successivo foglio di appunti, risalente agli anni Ottanta, è di nuovo citato il nome di Leopardi. Infine, è inedita anche la composizione per soli, coro e orchestra di Ferruccio Busoni, sul testo de *Il sabato del villaggio*: si tratta di una composizione giovanile (1882), preceduta da una prefazione dello stesso compositore. La riproduzione di questo autografo, irripetibile per decenni, posseduta invece ora dal CNSL, è anche l'unica copia esistente in Italia.

L'interesse dei compositori per Leopardi, soprattutto quelli del XX secolo, dimostra ancora una volta la modernità di un mondo poetico capace di toccare le più intime corde della sensibilità umana. Fra la produzione poetica leopardiana, è *L'infinito* il componimento che, cogliendo in forma molto pregnante l'uomo di fronte all'immensità dell'universo, ha suggestionato, non a caso, il maggior numero di musicisti, stimolandone la creatività musicale.

LUCIA FAVA  
Ancona

ANNA MARIA NOVELLI-LUCIANO MARUCCI, *Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini. Ricordi saggi testimonianze commenti*, Ascoli Piceno, D'Auria Editrice, 2001, pp. 406.

*Per un epicedio*, a cura di Luciano Marucci e Luigi Inzaghi, Ascoli Piceno, Grafiche D'Auria, 2001, pp. 104 (copyright di Renata Branconi e Anna Maria Novelli).

Tra le iniziative editoriali uscite in occasione del primo centenario della morte di Giuseppe Verdi va segnalato il volume *Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini. Ricordi saggi testimonianze commenti*, di Anna Maria Novelli e Luciano Marucci, L'opera ripercorre con dovizia documentaria il rapporto tra il Maestro di Busseto e Giovanni Tebaldini, illustre compositore e musicologo nato a Brescia il 7 settembre 1864 e scomparso a San Benedetto del Tronto l'11 maggio 1952. Gli autori sono Anna Maria Novelli, nipote diretta di Tebaldini per parte materna, e suo marito, il giornalista Luciano Marucci, eredi e depositari del corposo Archivio Tebaldini.

Formatosi alla prestigiosa scuola di musica sacra di Ratisbona, Tebaldini fu un pioniere della nascente musicologia italiana, con contributi quali *L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica* (Padova, 1895), *La musica sacra nella storia e nella liturgia* (Macerata, 1904), *L'Archivio Musicale della Cappella Lauretana. Catalogo storico-critico* (Loreto, 1921); un insigne studioso del canto gregoriano e della polifonia palestriniana addirittura scelto, con pochi altri, dal cardinale Giuseppe Sarto (il futuro Pio X) quale riformatore della musica sacra in Italia; un filologo musicale dedicatosi alla revisione critica ed alla trascrizione di composizioni fondamentali del Barocco musicale, come la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, l'oratorio *Jephte* di Giacomo Carissimi, l'*Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini, *L'Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi. Fu un critico musicale che collaborò, tra l'altro, alla «Rivista musicale italiana» e alla «Gazzetta musicale di Milano»; un direttore di coro che guidò la Cappella di s. Marco a Venezia, quella di s. Antonio da Padova e, dal 1924, quella della Basilica di Loreto; un compositore fecondo, vincitore di concorsi internazionali, che in campo sacro guardava a Palestrina ma in ambito profano studiava la produzione

contemporanea francese, italiana e tedesca e ricercava soluzioni armoniche innovative; un didatta di rango, autore di un diffuso *Metodo di studio per l'organo moderno*, direttore del Conservatorio di Parma, docente della cattedra speciale di Egesi del canto gregoriano e della polifonia palestriniana istituita per lui da Francesco Cilea al Conservatorio di Napoli nel 1925, che ebbe il merito di formare alunni della statura di Vito Frazzi, Bruno Barilli e, soprattutto, Ildebrando Pizzetti, suo erede spirituale.

Il volume, fornendo uno spaccato d'epoca, ha il merito di restituire all'attenzione del mondo culturale un importante musicista la cui figura è stata appannata dal tempo. Esso risulta così strutturato: alla prefazione di Pierluigi Petrobelli, direttore dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, seguono la *Premessa* degli autori e un saggio del sociologo Renato Novelli «*Il fanciullo in un'anima grande*»: *Verdi ed i suoi ammiratori*, in cui egli, oltre ai suoi personali ricordi del nonno, fornisce una lettura del mito Verdi, dall'Ottocento a oggi. Ancora, a introduzione del volume: le schede biografiche di Verdi e Tebaldini, la *Cronologia* della presenza di Verdi nella vita di Tebaldini uomo e musicista, da quando egli, fanciullo, ascoltò per la prima volta musiche del Maestro bussetano (1875) alla fine della sua vita, nel 1952. Entrando nel vivo del volume, le sezioni iniziali *Ri-Evocazioni*, *L'approdo al sacro*, *Il Conservatorio di Parma per Verdi* riguardano il rapporto diretto tra Tebaldini, prima direttore della cappella di s. Antonio a Padova, poi del conservatorio di Parma e Verdi, fino al periodo immediatamente successivo alla morte di quest'ultimo, con riproduzioni, anche in anastatica, di documenti e carteggi, di recensioni d'epoca, e rare fotografie (tra cui quella, preziosa, in cui, compaiono insieme i giovanissimi Ildebrando Pizzetti, Bruno Barilli, Gilmo Candiolo e Gustavo Campanini, allora studenti a Parma, che parteciparono con Tebaldini alla traslazione della salma di Verdi presso la cappella della Casa di Riposo per musicisti da lui fatta erigere a Milano). Il cuore di *Ri-Evocazioni* è il saggio di Tebaldini *Ricordi verdiani* (pp. 43-76), pubblicato a puntate in «Rassegna Dorica» tra il gennaio e il giugno 1940 e riprodotto integralmente. Questa parte del volume è la più densa di notizie di prima mano per un musicologo. Emergono le concezioni estetiche di Verdi e Tebaldini, uniti dall'ammirazione per l'«antico» (il primo come illustre 'fruitore', il secondo come esperto specialista), la genesi dei verdiani *Pezzi sacri*, il giudizio positivo di Verdi su Mascagni, contestato da numerosi biografi ma riferito in prima persona da Tebaldini, l'esatta vicenda della non ammissione di Verdi al Conservatorio di Milano, la testimonianza di Tebaldini sulla particolare religiosità verdiana; soprattutto, emerge l'autentico rapporto umano tra i due personaggi, poiché Verdi elesse il giovane direttore del Conservatorio di Parma ad amico e confidente nell'ultimo periodo della sua vita, accanto ad Arrigo Boito e Giulio Ricordi.

La seconda parte (pp. 200-371) concerne l'insieme degli scritti e degli interventi che Tebaldini dedicò all'arte verdiana dal 1913, anno del primo Centenario verdiano, al 1951, anno del 50° anniversario della morte. Tra essi, alcuni sono divulgativi, altri di notevole interesse estetico e scientifico, come *Giuseppe Verdi nella musica sacra* (pp. 224-234) e *Verdi e Wagner* (pp. 315-333). La stessa arte musicale italiana, dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento, è protagonista del volume, tramite una vasta mole di documenti, carteggi, materiale iconografico. La riproduzione dei testi originali tebaldiniani è stata corredata dagli autori di una breve introduzione storica e di un adeguato apparato critico.

Il volume si configura pertanto come un lavoro da fruire a più livelli, in quanto fornisce interessanti informazioni non solo al musicologo, ma anche al sociologo della cultura, allo storico del costume, all'esperto di estetica.

Del musicologo e compositore Giovanni Tebaldini, marchigiano d'adozione, si è scritto nella precedente recensione. Il volume curato da Luciano Marucci e Luigi Inzaghi, *Per un epicedio* – pubblicato con il concorso della Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto, della Regione Marche, della Provincia di Ascoli Piceno, dei Comuni di Castelfidardo, Loreto e San Benedetto del Tronto – concerne la genesi e la storia esecutiva della composizione sinfonica *Per un epicedio*, scritta da Tebaldini per onorare la memoria dei martiri lauretani fratelli Paolo e Bruno Branconi, trucidati dai tedeschi a Castelfidardo il 29 giugno 1944, ed eseguita per la prima volta all'Auditorium del Conservatorio di Napoli, il 12 aprile 1948 dall'orchestra partenopea «A. Scarlatti», diretta da Ugo Ràpalo.

Il volume nasce dall'attività di ricerca e dalla collaborazione tra: Renata Branconi, depositaria della partitura dell'*Epicedio*, di cimeli tebaldiniani e di rari documenti concernenti il rapporto epistolare tra Tebaldini e la sua famiglia; la nipote di Tebaldini (figlia di Brigida) Anna Maria Novelli e suo marito Luciano Marucci, eredi e responsabili dell'Archivio Tebaldini; il musicologo milanese Luigi Inzaghi, autore di importanti saggi biografici, tra cui quello fondamentale sul tenore Alessandro Bonci (Ed. Raffaelli, 2001), artista vissuto a lungo a Loreto e zio acquisito dei martiri Branconi. Un intrecciarsi di ricerche, cementate dalla comune volontà di ricostruire e divulgare la genesi e la storia dell'*Epicedio* come veicolo di conoscenza delle vicende ad esso legate e delle personalità che vi furono coinvolte. Ne deriva un lavoro dalle molteplici valenze: efficace affresco della storia della Liberazione nell'Anconetano ed in particolare a Loreto, con la pubblicazione delle puntuali biografie di Paolo, Luisa e Bruno Branconi, di lettere sull'argomento e del diario di Tebaldini, fonti di prima mano dense di notizie preziose per la ricostruzione di quel periodo, suffragate altresì da una grande mole di materiale iconografico; storia della vita culturale e musicale a Loreto nel periodo in cui Tebaldini vi operò ed abitò; ritratto vivido e 'privato' del Tebaldini uomo e di Luisa Gribaudo, la colta vedova di Paolo Branconi, nel suo ruolo di interlocutrice privilegiata nell'ultimo periodo di vita del Maestro; storia della cultura musicale in quegli anni a cavallo della Seconda Guerra mondiale, col loro carico di precarietà e disperazione, attraverso il carteggio tra Tebaldini ed importanti musicisti, quali i compositori Ildebrando Pizzetti, Vito Frazzi, Francesco Cilea, e Alessandro Bustini, i direttori Ugo Ràpalo, Luigi Colonna di Stigliano e Franco Michele Napolitano, i critici Giulio Fara, Mario Rinaldi e Franco Abbiati, tanto per citarne alcuni. La storia esecutiva della composizione *Per un epicedio* è corredata a fine volume dalla riproduzione anastatica integrale della versione pianistica autografa.

Il libro, sostanzialmente basato sulla riproduzione ed il commento dei documenti, proposti con criterio cronologico, è stato presentato da chi scrive a Loreto, presso la Sala del Tinello del Palazzo Apostolico, il 1° aprile 2002, in apertura delle manifestazioni per la celebrazione del 50° anniversario della morte di Giovanni Tebaldini, che fu maestro di cappella della Basilica Lauretana dal 1902 al 1924.

PAOLA CIARLANTINI  
Recanati

*Microcosmi leopardiani. Biografie cultura società*, a cura di Alfredo Luzi e Duccio Paci e Vito Punzi (redattori), 2 voll., Fossombrone, Metauro Edizioni, 2001, pp. 870.

*Quei Monti azzurri. Le Marche di Giacomo Leopardi*, a cura di Ermanno Carini, Paola Magnarelli e Sergio Sconocchia, Venezia, Marsilio Editori, 2002, pp. 870.

L'esito della ricerca commissionata per il Bicentenario Leopardiano dalla Provincia di Macerata, e finalizzata alla ricostruzione biografica dei corrispondenti marchigiani di Giacomo Leopardi, è raccolto nella pubblicazione *Microcosmi leopardiani*, che ha impegnato per vari anni un *team* di ricercatori, diretti dal Prof. Alfredo Luzi, docente presso l'Ateneo maceratese. Il primo volume accoglie gli interventi di: Alfredo Luzi, Filippo Mignini, Franco Foschi, Franco D'Intino, Ermanno Carini, Giarmando Dimarti, Paola Ciarlantini, Paola Magnarelli, Michela Meschini, Sara Lorenzetti, Carla Carotenuto, Marta Giuliodori, Vito Punzi, presentati al Convegno dal medesimo titolo, svoltosi presso il Centro Nazionale di Studi Leopardiani il 4 e 5 dicembre 1998 (pp. 3-246), e le schede biografiche (ciascuna corredata di fonti e bibliografia) di tutti i personaggi marchigiani legati da rapporto epistolare con Leopardi o, generalmente, entrati in contatto con lui, citati nei suddetti interventi (pp. 249-410). In questa sede ci si limita a segnalare gli argomenti d'interesse musicale. Il saggio di Paola Ciarlantini, «*E pur la musica sembra quasi la più universale delle bellezze*»: *melodramma ed altro intorno a Giacomo Leopardi* (pp. 129-143) è collegato, nella seconda parte del volume, con sei schede biografiche di musicisti marchigiani (pp. 289-328), precedute da una breve introduzione, *Sei musicisti nella Marca d'inizio Ottocento. Premessa alle biografie di Domenico Caporalini, Angelica Catalani, Clorinda Corradi Pantanelli, Maria Francesca, Rosa e Giuseppe Persiani* (pp. 287-288). In molti casi, si tratta di personaggi ignoti ai più, talvolta sfuggiti anche agli specialisti del settore. Ci si riferisce, ad esempio, al recanatese Domenico Caporalini (1769-1848), evirato cantore che fu maestro di cappella nella sua città dal 1806, ma che in precedenza aveva svolto una carriera vocale di respiro europeo e che era legato da amicizia personale con il poeta J.W. Goethe; alle recanatesi Maria Francesca (1796-1856) e Rosa Persiani (1797-1844), abili strumentiste vissute all'ombra del più celebre fratello, l'operista Giuseppe; a Clorinda Corradi Pantanelli, contralto urbinata (1804-post 1876), che fu amata da Carlo Leopardi in gioventù ed ebbe un'importante carriera, culminata nella creazione del ruolo di Luigi V in *Ugo, Conte di Parigi* (stagione di carnevale 1831-1832 alla Scala di Milano) e conclusa nei teatri dell'America del Sud. Ancora nel primo volume, il puntuale intervento di Ermanno Carini, bibliotecario del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, dal titolo *Saverio Broglio d'Ajano, studioso dei classici* (pp. 53-83) ha il merito di indagare a fondo la figura del nobile studioso triestino (1749-1834) che, in qualità di Accademico Placido, col nome di «L'Indefesso», fu anche apprezzato librettista, autore della cantata *Le fiamme portentose*, su musica di Pietro Morandi, data nel Teatro priorale di Recanati nel 1778 e ivi replicata nel 1784. La scheda biografica del conte Saverio Broglio d'Ajano, redatta da Michela Meschini, compare alle pp. 345-352.

Il secondo volume è interamente dedicato alla riproduzione (o in trascrizione o in copia anastatica) di una preziosa messe di documenti di prima mano (lettere, minute, carteggi completi, epigrafi, accordi matrimoniali, ecc.), finora inediti, che permettono di ricostruire con ricchezza informativa l'ambiente che circondò Leopardi nonché il *modus vivendi* e la cultura delle Marche del primo Ottocento. Tra essi, si segnala la lettera di Maria Francesca e Rosa Persiani al conte Monaldo Leopardi, in data 22 dicembre 1828 (gentilmente fornita a Paola Ciarlantini dalla contessa Anna Leopardi di San Leopardo), e concernente il mancato pagamento di alcune loro esibizioni strumentali al fianco di Luigi Leopardi, fratello

di Giacomo ed abile flautista, morto a 24 anni nel maggio 1828 (p. 429). L'opera è stata pubblicata per conto dell'Amministrazione Provinciale di Macerata, con la collaborazione della Società Operaia di Mutuo Soccorso di Porto San Giorgio e con il contributo finanziario del Comitato Nazionale per le Celebrazioni Leopardiane e del Centro Nazionale di Studi Leopardiani.

Il volume *Quei Monti azzurri. Le Marche di Giacomo Leopardi*, curato da Ermanno Carini, Paola Magnarelli e Sergio Sconocchia, raccoglie gli Atti dell'importante convegno *Le vie dorate e gli orti. Le Marche di Giacomo Leopardi*, organizzato dal Comitato Nazionale Celebrazioni Bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi, dall'Assessorato alla Cultura della Regione Marche, dall'Assessorato Beni e Attività Culturali del Comune di Ancona, in collaborazione con il Centro Nazionale di Studi Leopardiani e con le Università di Ancona, Camerino, Macerata e Urbino, coordinato dalla Prof.ssa Paola Magnarelli, e svoltosi alla Mole Vanvitelliana di Ancona nei giorni 2-5 marzo 2000. Pubblicato con il contributo del Comitato Nazionale Celebrazioni Bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi e della Regione Marche, esso, riprendendo la struttura del suddetto convegno, si articola in quattro macrosezioni: *I quadri ambientali e sociali* (saggi di Ercole Sori, Renzo Paci, Marco Moroni, Francesco Chiapparino, Edoardo Vittoria, Fabio Mariano, Donatella Fioretti, Michele Millozzi, Viviana Bonazzoli, Augusta Palombarini, Marco Severini, pp. 23-277); *Letteratura, cultura e istituzioni in una regione italiana* (saggi di Sergio Sconocchia, Pantaleo Palmieri, Alfredo Luzi, Ermanno Carini, Angiola Maria Napolioni, Antonio D'Isidoro, Rosa Marisa Borraccini Verducci, Gilberto Piccinini, Sandro Baldoncini, Donatella Donati, Sara Lorenzetti, Carla Carotenuto, Michela Meschini, Vito Punzi, pp. 281-572); *Musica e vita teatrale: arte, spettacolo e svago tra le Marche e l'Europa* (saggi di Franco Foschi, Claudia Colombati, Alberto Zedda, Angela Montironi, Alberto Pellegrino, Gabriele Moroni, Marco Salvarani, Elvidio Surian, Francesco Quinterio, Paola Ciarlantini, Giancarlo Landini, Maria Vittoria Carloni, pp. 575-783); *Spazio e spazi della creazione artistica* (saggi di Carlo Pongetti, Franco Panzini, Pietro Zampetti, Eleonora Bairati, Silvia Cuppini, Stefano Papetti, pp. 787-843). Il volume si apre con la prefazione dei curatori (pp. 15-19) ed è concluso dall'indice dei nomi, curato da Pantaleo Palmieri (pp. 845-870).

Data la complessità dell'opera, ci si limiterà a citare per esteso i titoli degli interventi della terza giornata (4 marzo), interamente dedicata al teatro musicale nelle Marche: Franco Foschi, Direttore del Centro Nazionale di Studi Leopardiani, *Leopardi, la musica e le Marche*; Claudia Colombati, *Le Marche: significativa presenza storico-musicale in Europa*; Alberto Zedda, *Gaspere Spontini e Gioachino Rossini: due marchigiani in Europa*; Angela Montironi, *Il teatro nella città*; Alberto Pellegrino, *La moda del teatro. Spettacolo e società nelle Marche del primo Ottocento*; Gabriele Moroni, *Oltre il teatro: istituzioni e vita musicale nelle Marche del primo Ottocento*; Marco Salvarani, *Aspettando le "Muse". Per una storia del Teatro Grande Organari di Ancona*; Elvidio Surian, *Il contributo di storici marchigiani alla nascente musicologia nazionale*; Francesco Quinterio, *«...Credo s'inganni circa l'epoca»: considerazioni sulla messa in scena teatrale nella prima metà dell'Ottocento e il contributo della scena marchigiana*; Paola Ciarlantini, *Compositori, impresari, primedonne: i protagonisti marchigiani del teatro musicale in epoca preverdiana*; Giancarlo Landini, *Da Angelica Catalani ai Graziani e a Tiberini. Contributi marchigiani alla definizione della tipologia del cantante d'opera dell'Ottocento: un'epopea di divi*; Maria Vittoria Carloni, *Le «patrie glorie»: sipari dipinti nei teatri delle Marche nell'Ottocento*. Gli stu-

diosi Ciarlantini, Salvarani e Moroni hanno rappresentato, in sede al convegno, l'ARiM (Associazione Marchigiana per la Ricerca e Valorizzazione delle Fonti Musicali) e presentato gli esiti di un progetto di ricerca consistente nello spoglio e nel relativo studio, fino ad allora mai effettuato, di tutte le informazioni sul tessuto musicale marchigiano desunte dalla rivista teatrale bolognese «Teatri, arti e letteratura» (1825-1860). Alla realizzazione di tale vasto progetto di ricerca hanno gentilmente collaborato: la Biblioteca Comunale L. Benincasa di Ancona; la Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti di Macerata, concedendo la rivista in prestito interbibliotecario; Concetta Assenza e Lucia Fava, rispettivamente presidente e socia ARiM.

SILVANO SCARPONI  
Recanati





**STATUTO**  
*dell'ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA per la RICERCA e*  
*VALORIZZAZIONE delle FONTI MUSICALI*  
*(A.Ri.M – O.N.L.U.S.)*  
*modificato e approvato il 24 aprile 1998*  
*dall'assemblea straordinaria dei Soci*

Titolo I: Costituzione e finalità

Art. 1

È costituita l'Associazione Marchigiana per la Ricerca e valorizzazione delle Fonti Musicali.

Denominazione sociale con valore legale: A.Ri.M. – O.N.L.U.S.

L'Associazione ha carattere regionale e ha la sua sede legale in Ancona, piazza Plebiscito n. 33.

L'Associazione ha scopi esclusivamente culturali, è apartitica e democratica, svolge la propria attività in forma autonoma e non ha fini di lucro.

Art. 2

L'Associazione si propone i seguenti scopi:

a) attività di ricerca presso biblioteche pubbliche, private ed ecclesiastiche e archivi che posseggono materiali musicali storici (libri, stampe e manoscritti musicali, libretti d'opera, di oratori e di cantate, periodici locali e non, ed altri materiali storici attinenti). Obiettivo privilegiato sono le biblioteche ed archivi situati nell'ambito della Regione Marche;

b) la schedatura del patrimonio pittorico comprendente soggetti musicali (iconografia musicale) e di antichi strumenti musicali (organologia) reperibili nell'ambito regionale;

c) la pubblicazione di bollettini, cataloghi di edizioni musicali, studi e biografie su musicisti ed istituzioni locali, nonché l'organizzazione di mostre, convegni scientifici, concerti, altre manifestazioni ed iniziative, comprese attività didattiche, attinenti la ricerca e la valorizzazione del patrimonio musicale marchigiano di cui al punto a) anche al fine di razionalizzare ed integrare i rapporti di ricerca musicologica e produzione artistica;

d) la costituzione di una biblioteca specializzata in grado di fornire gli strumenti utili alla ricerca e alla riproposizione esecutiva del patrimonio di cui sopra.

e) attività di promozione, collegamento e collaborazione tra e con istituzioni, associazioni, enti, singoli studiosi ed operatori in ambito regionale, nazionale ed internazionale in relazione alle attività di cui ai punti precedenti.

Titolo II – I soci

Art. 3 – Ammissione

Sono soci dell'Associazione tutti coloro che hanno interesse a contribuire a qualsiasi titolo alla realizzazione degli scopi statutari. L'ammissione a socio è determinata dal pagamento della quota associativa nell'ammontare fissato, anno per anno, dal competente organo dell'associazione.

#### Art. 4 – Categorie dei soci

I soci si distinguono in:

a) *ordinari*; sono quelli che versano annualmente l'intera quota sociale prevista, nel termine previsto dal competente organo sociale;

b) *sostenitori*: sono coloro che versano una quota associativa non inferiore a cinque volte la quota di socio ordinario.

*Onorari*: sono le persone fisiche, le istituzioni e gli enti che, per particolari meriti nei confronti dell'Associazione o per essersi distinti nell'ambito musicale o musicologico, venissero chiamati a far parte dell'Associazione su proposta motivata di un socio e su approvazione del Consiglio Direttivo.

#### Art. 5 – Diritti e doveri dei soci

1) I soci hanno i diritti sottospecificati in ragione della loro classificazione:

a) Il socio ordinario ed il socio sostenitore: hanno diritto di partecipazione e di voto alle Assemblee della Associazione, possono accedere alle cariche sociali e hanno diritto di partecipazione alle iniziative di volta in volta realizzate;

b) Il socio onorario: ha diritto di partecipazione solamente non consultiva (non di voto) alle Assemblee della Associazione e diritto di partecipazione alle iniziative di volta in volta realizzate;

c) Tutti i soci: hanno diritto di utilizzare tutte le strutture e le attrezzature sociali, nei limiti del Regolamento.

2) Il Socio ha il dovere:

a) di perseguire le finalità associative

b) di osservare lo Statuto e le norme emanate dai competenti Organi sociali

c) di partecipare alla vita associativa nei limiti delle sue possibilità;

d) di mantenere un contegno corretto, improntato a spirito associativo e rispettoso delle norme e consuetudini vigenti;

e) di versare regolarmente la quota associativa annuale e gli eventuali contributi o corrispettivi fissati dagli organismi dell'Associazione per la partecipazione a particolari attività o servizi di cui il Socio intende avvalersi;

f) di aver cura e rispetto dei materiali e delle strutture a sua disposizione, fermo l'obbligo di risarcimento di eventuali danni.

#### Art. 6 – Esonero da responsabilità

Nessuna responsabilità incombe sulla Associazione e sugli organi sociali per infortuni o per danni a persone o cose che dovessero essere prodotti dagli associati prima, durante o dopo ogni attività o manifestazione sociale.

#### Art. 7 – Perdita della qualifica di socio

1) La qualifica di socio si perde:

a) per dimissioni;

b) per mancato adempimento, nei termini stabiliti, all'obbligo di pagamento della quota associativa;

c) per radiazione; deliberata dall'Assemblea su proposta del Consiglio Direttivo e solo per gravi motivi (dopo aver dato opportune possibilità di difesa).

2) In caso di radiazione è fatto salvo il ricorso, in prima istanza, al Collegio dei Probiviri e, quindi, all'Autorità Giudiziaria competente, ai sensi dell'art. 24 del Codice Civile.

La conferma del provvedimento da parte del Collegio dei Probiviri ed il mancato ricorso all'autorità giudiziaria determineranno l'impossibilità, per il socio radiato, di venir riammesso nell'associazione prima che siano trascorsi quattro anni dalla data della conferma del provvedimento di radiazione.

### Titolo III: Organi sociali

#### Art. 8 – Organi sociali

Sono organi dell'Associazione:

- a) L'Assemblea generale dei soci;
- b) il Consiglio Direttivo;
- c) il Comitato esecutivo
- d) il Collegio dei Probiviri.

#### Art. 9 – L'Assemblea dei Soci

1) Organo sovrano dell'Associazione è l'assemblea dei Soci. Essa, sia ordinaria sia straordinaria, è convocata mediante affissione di apposito avviso nei locali ove ha sede l'associazione, affissione da effettuare almeno quindici giorni prima della data stabilita per la riunione.

2) L'Assemblea è validamente costituita in *prima convocazione* con la partecipazione della metà più uno dei Soci aventi diritto al voto; in *seconda convocazione*, a distanza di almeno un'ora, essa è validamente costituita qualunque sia il numero dei Soci presenti aventi diritto al voto.

3) Il presidente dell'Assemblea è eletto di volta in volta dall'Assemblea stessa ad a lui spetta la nomina del segretario dell'Assemblea.

4) L'Assemblea dei soci:

- a) elegge i componenti il Consiglio Direttivo;
- b) approva le relazioni e i bilanci predisposti dal Consiglio Direttivo;
- c) fissa le quote sociali
- d) delibera sulle modifiche al presente Statuto con le particolari maggioranze previste

e) delibera su tutto quanto viene ad essa demandato a norma di Legge e di Statuto o su proposta del Consiglio Direttivo.

5) Le deliberazioni sono adottate a maggioranza dei votanti presenti (la metà più uno), tranne che per le modifiche allo Statuto.

6) L'Assemblea dei Soci deve essere convocata in seduta ordinaria entro il primo quadrimestre dell'anno.

7) In seduta straordinaria l'Assemblea è convocata a richiesta del Presidente o del Consiglio Direttivo o di almeno 1/5 dei Soci con diritto di voto.

#### Art. 10 – Il Consiglio Direttivo

1) Il governo dell'Associazione spetta al Consiglio Direttivo composto da un numero minimo di cinque a un massimo di sette membri, eletti dall'Assemblea tra i Soci Ordinari in regola con il pagamento della quota sociale.

2) I membri del Consiglio Direttivo restano in carica tre anni e sono rieleggibili.

3) Il Consiglio Direttivo elegge nel suo seno, a scrutinio segreto, il Presidente, il Segretario e il Tesoriere; essi formano il Comitato esecutivo che può deliberare per i casi d'urgenza.

4) Il Consiglio Direttivo viene convocato dal Presidente:

a) su sua iniziativa almeno tre volte l'anno;

b) su motivata richiesta di almeno i 2/5 dei Consiglieri e comunque in numero non inferiore a due.

5) Il Consiglio Direttivo è regolarmente costituito con la presenza della maggioranza dei Membri componenti e comunque non in numero inferiore a tre e delibera a maggioranza di voti dei presenti; in caso di parità prevale il voto del Presidente.

6) Il Consiglio Direttivo è organo deliberante dell'Associazione in armonia con quanto previsto dallo Statuto; esso svolge anche attività di indirizzo e promozione per il raggiungimento delle finalità statutarie assumendo tutte le iniziative atte allo scopo.

7) In particolare il Consiglio Direttivo:

a) predispone le relazioni e i bilanci da sottoporre all'Assemblea;

b) provvede alla straordinaria amministrazione;

c) nomina Commissioni, Comitati permanenti o temporanei e conferisce incarichi per il raggiungimento di fini statutarie in attuazione di delibere dell'Assemblea o dello stesso Consiglio Direttivo.

8) I Consiglieri assenti ingiustificati per tre riunioni consecutive decadono dalle cariche e vengono surrogati.

9) In caso di dimissione o di decadenza di un Componente il Consiglio Direttivo, la sostituzione avviene per surroga subentrando il primo dei non eletti che durerà in carica fino al termine del mandato del Consigliere da lui sostituito.

10) Le dimissioni o la decadenza della maggioranza dei componenti il Consiglio Direttivo comporta automaticamente la decadenza dell'intero Consiglio e l'obbligo di convocazione dell'Assemblea straordinaria per le nuove elezioni da effettuarsi, a norma di legge, nel più breve tempo possibile.

11) Il **segretario** compila i verbali delle riunioni del Consiglio Direttivo, conserva tutti gli atti dell'Associazione, aggiorna lo schedario dei Soci, cura la corrispondenza e affianca il Presidente nell'attuazione delle delibere degli Organi sociali.

12) Il **tesoriere** attende alla gestione economica e finanziaria della quale è responsabile sia verso il Presidente e il Consiglio Direttivo, sia verso i Soci e l'Assemblea. Provvede alla riscossione delle quote associative e delle eventuali altre entrate, effettua i pagamenti disposti dal Presidente e quelli deliberati dal Consiglio Direttivo e dall'Assemblea, tiene il registro delle entrate e delle uscite e il libro degli inventari, predispone il bilancio e la relazione sullo stato economico e patrimoniale dell'Associazione nonché il conto consuntivo da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea dei Soci previo esame del Consiglio Direttivo.

#### Art. 11 – Il Presidente

1) Il Presidente ha la rappresentanza legale dell'Associazione; stabilisce l'ordine del giorno delle riunioni del Consiglio Direttivo e le presiede, coordina le attività del sodalizio con potere di iniziativa per tutte le questioni non eccedenti l'ordinaria amministrazione con potere di firma di assegni in caso di assenza o di impedimento del Tesoriere.

2) Attua e coordina l'esecuzione delle delibere del Consiglio Direttivo.

#### Art. 12 – Il Collegio dei Probiviri

Il collegio dei probiviri è composto da tre membri effettivi e due supplenti eletti dall'assemblea fra i soci che non partecipano ad altri organi sociali.

Dura in carica tre anni; i suoi componenti sono rieleggibili e nominano il Presidente.

Ha giurisdizione sui ricorsi dei soci comunque motivati e fatte salve le speciali competenze previste da questo Statuto, e sui ricorsi degli Organi dell'associazione per conflittualità o per interpretazione di norme statutarie.

Le decisioni del collegio sono esecutive solo dopo la formale comunicazione all'interessato.

Il Collegio dei Probiviri ha, inoltre, il compito di:

- vigilare sull'osservanza dello statuto;
- convocare l'assemblea qualora non vi provveda il Consiglio Direttivo;
- controllare, al fine di farne relazione all'assemblea che approva il bilancio, il buon andamento dell'amministrazione dell'associazione con riferimento ai criteri di redazione del bilancio ed alla regolarità delle operazioni amministrative.

#### Titolo IV: Provvedimenti disciplinari

##### Art. 13 – Provvedimenti disciplinari

1) Nel caso di mancata osservanza di quanto previsto all'Art. 5 n. 2, possono essere assunti a carico dei Soci da parte del Consiglio Direttivo, salvo quanto previsto all'art. 7, i seguenti provvedimenti disciplinari:

a) censura;

b) sospensione per un periodo di tempo non superiore ad un anno.

2) Tali provvedimenti devono essere motivati e assunti solo dopo aver consentito al Socio di formulare personalmente o per iscritto allo stesso Consiglio Direttivo le proprie controdeduzioni entro il termine di trenta giorni.

3) Contro detti provvedimenti è ammesso ricorso all'Assemblea.

#### Titolo V: Disposizioni varie

##### Art. 14 – Esercizio sociale – Bilancio

L'esercizio sociale va dal 1° gennaio al 31 dicembre. Entro 90 giorni dalla fine di ogni esercizio sociale il Consiglio Direttivo redige il bilancio consuntivo e, con criteri di oculata prudenza, il bilancio preventivo del successivo esercizio.

##### Art. 15 – Gratuità delle cariche elettive

Le cariche elettive non sono retribuite. Sono retribuiti il lavoro scientifico di ricerca ed il lavoro di produzione artistica quale valorizzazione del primo, sulla base di adeguati preventivi.

È consentito il rimborso delle spese documentate.

##### Art. 16 – Patrimonio dell'Associazione

1) Il patrimonio dell'Associazione è costituito:

a) da tutti i beni acquistati o comunque venuti in suo possesso e debitamente inventariati;

b) dalle quote associative annuali;

c) da eventuali contributi, liberalità o altre entrate che pervengono all'Associazione da chiunque e a qualsiasi titolo purché non in contrasto con i fini istituzionali della medesima e con la legge;

d) da eventuali avanzi di bilancio compresi quelli accantonati per il fondo riserva.

2) Tutti i beni devono essere strumentali allo scopo dell'Associazione e devono essere destinati alle attività amministrative o istituzionali.

#### Art. 17 – Modifiche dello Statuto

1) Le modifiche allo Statuto sono deliberate dall'Assemblea, appositamente convocata, con le sottoindicate maggioranze:

– in prima convocazione: partecipazione di 2/3 (due terzi) dei soci iscritti ed aventi diritto al voto e voto favorevole della maggioranza degli intervenuti;

– in seconda convocazione: partecipazione della metà più uno dei soci iscritti ed aventi diritto al voto e voto favorevole della maggioranza degli intervenuti.

2) Per queste espressioni di voto è ammessa la **delega scritta** tra soci aventi diritto di voto; ogni socio votante, presente, potrà avvalersi di una sola delega.

3) Le proposte di modifica sono formulate dal Consiglio Direttivo o da 1/5 dei Soci Ordinari.

#### Art. 18 – Regolamento

1) L'Associazione può dotarsi di un Regolamento per disciplinare, in dettaglio, l'applicazione dello Statuto, regolamento redatto dal Consiglio Direttivo e da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea.

2) Le modifiche al Regolamento, formulate dal Consiglio Direttivo, dovranno essere approvate dall'assemblea ordinaria con le maggioranze ordinarie.

#### Art. 19 – Scioglimento dell'Associazione

L'Associazione può essere sciolta con deliberazione dell'Assemblea con il voto favorevole dei 3/4 dei soci aventi diritto al voto e solo dopo l'esaurimento di eventuali fondi o sovvenzioni ottenuti per l'assolvimento di fini istituzionali.

L'eventuale patrimonio risultante dopo la liquidazione sarà devoluto a favore di Enti o altre Associazioni con analoghi fini istituzionali o con fini assistenziali e di beneficenza.

È in ogni caso esclusa la ripartizione tra i Soci.

#### Art. 20 – Norme finali e transitorie

Per quanto non previsto nel presente Statuto si fa espresso rinvio alle disposizioni del Codice Civile vigenti in materia di Associazioni.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 1/1994, a cura di P. Peretti, Ancona, Transeuropa, 1994, pp. 222, Euro 15.49 (gratuito per i soci). M. CANTATORE, *Francesco Basili (1767-1850). Biografia critica* – L. FERRETTI, *Per una storia dell'istruzione pubblica a Fano: Gaetano Mililotti e la prima «Scuola Comunale di Musica»* – R. GRACIOTTI, *L'attività musicale delle confraternite di Osimo nel XVII secolo* – M. MANCINI, *Tendenze della vocalità fra Settecento e Ottocento: Girolamo Crescentini, la carriera di un artista* – A. PARISINI, *I musicisti marchigiani nell'Accademia Filarmonica di Bologna* – P. PERETTI, *Profilo biografico-critico di Luigi Vecchiotti (1804-1863) con particolare notizia della «Grande messa funebre» per i morti della battaglia di Castelfidardo* – M. FERRANTE, *Organari veneti nelle Marche dal XV al XIX secolo* – F. Quarchioni, *la scuola organaria marchigiana tra Roma e Venezia*. Recensioni. Elenco dei Soci. Indice delle persone e dei luoghi, a cura di P. PERETTI: v. al QMM/5.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 2/1995, a cura di M. Salvarani, Ancona, Transeuropa, 1995, pp. 171, Euro 18.08 (gratuito per i soci). L. FAVA, *Giulio Bonagiunta da «San Genesi» tra Venezia e le Marche* – D. TAMPIERI, *I novecenteschi «orizzonti» numerici del compositore e teorico Domenico Alaleona* – M. CAPRA, *Associazioni e scuole musicali delle province marchigiane nella seconda metà dell'Ottocento. Quadro statistico* – P. CONTI, *Frammenti liturgici in notazione neumatica nell'Archivio storico arcivescovile di Fermo* – R. CALABRETTO, *La tradizione degli studi etnomusicologici marchigiani: dalle ricerche di G. Fara alla raccolta 24Q di Diego Carpitella* – P. PERETTI, *Un organaro fiammingo a Camerino nel Seicento*. Recensioni. Elenco dei Soci. Indice delle persone e dei luoghi.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 3/1996, a cura di C. Assenza, Urbino, QuattroVenti, 1997, pp. 186, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. Privitera, *«Giacomo dal Corneto» ovvero le napolitane veronesi di un anconitano* – D. M. SERVILI, *La musica sacra a Sanseverino Marche tra XVI e XVII secolo* – P. PERETTI, *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli Archivi di Stato di Ascoli Piceno e Macerata* – M. SALVARANI, *Società filarmonico-bandistiche in documenti di metà Ottocento nell'Archivio di Stato di Ancona* – I. MACCHIARELLA, *Per una definizione della struttura musicale del canto narrativo in Italia. Esempi di ballate marchigiane*. Recensioni. Elenco dei Soci. Indice delle persone e dei luoghi.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 4/1997, a cura di G. Ballerini, Urbino, Quat-

troVenti, 1999, pp. 226, Euro 18.08 (gratuito per i soci). R. Graciotti, *Tra rito religioso e rito civile: festa patronale e tradizione musicale ad Osimo dal secolo XIV al XVI* – M. MARX-WEBER, *L'intonazione delle «Tre ore di agonia di N.S.G.C.» di Giuseppe Giordani* – L. DIMARTINO, *Pubblico e cronaca musicale sul «Corriere delle Marche» (1860-1890)* – G. MORONI, *Celestino Testa organaro fra Roma e le Marche* – U. GIRONACCI, *Maestri di cappella, cantanti e costruttori di strumenti a Fermo dall'epistolario Bonafede (1797-1822)* – M. GENTILI TEDESCHI, *La IAML e le Biblioteche musicali italiane: il questionario di censimento per la revisione della serie C del RISM* – A. CHIARELLI, *Beni culturali e Università: prospettive di censimento dei fondi musicali alla luce dell'iniziativa marchigiana* – G. MISCIÀ, *Varato in Abruzzo il progetto di censimento delle fonti musicali della Regione* – M. NEVILLA MASSARO e A. VILDERA, *L'attività catalografica dell'Associazione Veneta (Elenco dei fondi musicali veneti, di F. Rossi; Fondi musicali di tradizione orale in area veneta, di S. ZANOLLI)* – S. SACCOMANI, *La catalogazione musicale della Regione Piemonte*. Recensioni. Indice delle persone e dei luoghi.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 5/1998, a cura di G. Moroni, Urbino, QuattroVenti, 2000, pp. 204, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. GROSSI, *Manoscritti settecenteschi dei Mattei Gentili da Torricella nella Biblioteca Gambalunga di Rimini* – P. MECHELLI, *Su alcuni episodi-prigione nella produzione operistica di Giuseppe Giordani e Nicola Vaccai* – A. PARISINI, *Gli esordi marchigiani di un grande direttore d'orchestra: Luigi Mancinelli* – Paolo PERETTI, *Fonti per lo studio della musica nelle Marche nel Medioevo e nella prima Età moderna: note bibliografiche e critiche* – M. FERRANTE, *Note sui Cioccolani maestri organari di Cingoli*. Recensioni. Indice delle persone e dei luoghi. In appendice l'indice dei QMM/1.

*Quaderni Musicali Marchigiani*, 6/1999, a cura di L. Fava, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 228, Euro 18.08 (gratuito per i soci). M. BARTOLI, *Metaura Torricelli (1866-1893): un contributo significativo al virtuosismo strumentale dell'Ottocento* – A. DAMIANI, *I manoscritti per chitarra barocca della biblioteca privata Olivieri di San Ginesio* – U. GIRONACCI, *La breve stagione della «Gazzetta della Marca» (1785-88): spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale di antico regime* – R. GRACIOTTI, *La musica nell'orientamento didattico del Collegio Campana di Osimo dal Settecento al Novecento* – M.P. JACOBONI e A. CHIARELLI, *Cusanino e Farinelli: appunti per un'ipotesi di confronto*. Recensioni. Indice dei nomi e dei luoghi.

Giuseppe GIORDANI, *Otto arie sacre per soprano ed organo*, a cura di Ugo Gironacci e Italo Vescovo, introduzione di Elvidio Surian, Fermo, Trentatré Ed., 1986, pp. XXXV-67 (gratuito per i soci).

Marco SALVARANI, *Catalogo delle opere musicali della Biblioteca Comunale «Luciano Benincasa» di Ancona*, Società Italiana di Musicologia, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, («Cataloghi di Fondi musicali italiani», 9), pp. 272, Euro 18.08 (soci Euro 9.3).

Giuseppe GIORDANI, *Sinfonia dall'oratorio «La Morte di Abele»*, a cura di Ugo Gironacci e Italo Vescovo, Milano, Rugginenti, 1990, («Monumenti Musicali Marchigiani», 1), pp. 41 (gratuito per i soci).



Ugo GIRONACCI, Marco SALVARANI, *Guida al «Dizionario dei musicisti marchigiani» di Giuseppe Rafdiciotti e Giovanni Spadoni*, con contributi di Paola Ciarlantini, Marta Mancini, Elvidio Surian, Centro Regionale Beni Culturali, Ancona, Editori delle Marche Associati, 1993 («Fondi storici nelle biblioteche marchigiane», 2), pp. 288, Euro 41.32 (soci Euro 20.66).

*La musica negli Archivi e nelle Biblioteche delle Marche*, a cura di Gabriele Moroni, Regione Marche-Centro Beni Culturali, Fiesole, Nardini editore, 1996 («Fondi storici nelle Biblioteche marchigiane», 4), pp. 270, Euro 17.56 (gratuito per i soci).

*Luoghi e repertorio del Teatro musicale nelle Marche*, a cura di Flavia Emanuelli e Marco Salvarani, con appendice bibliografica a cura di Paolo Peretti, Ancona-Roma, Regione Marche-Centro Beni Culturali-Fratelli Palombi Editori, 2000 («Teatro e musica nelle Marche», 1), pp. 202, Euro 14.46

Marco SALVARANI, *Il teatro La Fenice di Ancona. Cenni storici e cronologia dei drammi in musica e balli (1712-1818)*, Ancona-Roma, Regione Marche-Centro Beni Culturali-Fratelli Palombi Editori, 2000 («Teatro e musica nelle Marche», 2), pp. 135, Euro 14.46

Gabriele MORONI, *Teatro in musica a Senigallia. Repertorio degli spettacoli 1752-1860*, Ancona-Roma, Regione Marche-Centro Beni Culturali-Fratelli Palombi Editori, 2001 («Teatro e musica nelle Marche», 3), pp. 154, Euro 14.46

*Corona della morte di Annibal Caro*, a cura di Lucia Fava, Bologna, UtOrpheus Edizioni, 2001 («Collezione Musicale Marchigiana», 1), pp. 128, Euro 56.81.



---

## INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

---

*L'indice segna i nomi di persona, luogo e organismi culturali citati nella tavola rotonda, nei saggi e nelle recensioni; segue n quando la citazione è in nota. I numeri in corsivo (raggruppati con lettera A, B, C) rinviano invece al numero delle schede della rassegna alaleoniana, anch'esse preceduta da A (pp. 157-203), B (pp. 204-264), C (pp. 265-266).*

- ABANESI C.W. **B** 113  
Abbadia di Fiastra vedi Fiastra  
ABBADO Claudio 87, 89  
ABBADO MARCELLO 11, n, 12, 17, 23, 37n, 48n  
ABBIATI FRANCO 103, 104n, 105n, 107n, 108, 276 – **B** 125  
ABERT HERMANN 84, 132n  
Abruzzo 44, 80  
ACCIAI GIOVANNI **B** 146  
ACCORSI I. **A** 13  
ACQUA MARIO **A** 31  
ADLER GUIDO 132 – **A** 9 – **B** 123  
ADVERSI ALDO **A** 143  
A.G. **B** 108  
AGANOR POMPIJ VITTORIA **B** 82, 129  
AGAZZI ROSA **B** 128  
AGOSTINI MEZIO **A** 27 – **B** 94, 95  
AIRAGHI MARCO 42n  
ALABISO CARMELO **A** 24  
ALALÀ (pseud. di Alaleona Domenico) 151 – **A** 16 – **B** 236  
ALALEONA CERPELLI LEONILDE **B** 117  
ALALEONA DOMENICO 135n, 145-156 – **A** 1-144 – **B** 1-241 – **C** 1-6  
ALALEONA FABIO **B** 177  
ALALEONA GIACINTA **B** 112  
ALALEONA GIACINTO **B** 189  
ALALEONA GIOVANNI **B** 177, 189  
ALALEONA GIUSEPPE **B** 189  
ALALEONA GIUSEPPINA 148 – **A** 144 – **B** 112, 147, 148, 215  
ALALEONA MARIA TERESA **B** 87  
ALALEONA NICOLA **B** 105  
ALALEONA PAOLO **B** 177, 189  
ALALEONA RIPAMONTI GIUSEPPINA **B** 105  
ALBANI EMILIANO **B** 225  
ALBERTINI senatore **B** 49  
ALBINI vedi Quartetto  
ALBINI EUGENIO **B** 73  
ALDA FRANCES 123  
ALFANO FRANCO **A** 9, 112 – **B** 48, 70, 85, 103, 170  
ALFIERI VITTORIO **A** 24 – **B** 8, 28, 65, 147, 187  
ALFINI TELLINI INES **A** 140  
ALGAROTTI FRANCESCO **B** 194  
ALIGHIERI DANTE **C** 6  
ALIPRANDI storico **B** 3  
ALLES H.G. 31n, 45  
ALTAVILLA O. **B** 14  
ALTHOZ compositore **B** 107  
ALTOMARE LIBERO **A** 10  
ALVARO CORRADO **A** 28  
AMBROS AUGUST WILHELM 131  
AMBROSINI GIORGIO 27  
AMENDOLA UGO 37n  
America **B** 69  
AMI associazione **B** 81  
AMMAN BENNO 37n  
Ancona 15, n, 17, 42n, 44, 45, 79, 156, 274, 278, 279  
ANDERSON LAURIE 52n  
ANDOLFI OTELLO **A** 1 – **B** 16  
ANDREOLI ANNAMARIA **A** 16  
ANDREOLI GUGLIELMO **B** 202  
ANESA MARINO **B** 188, 212

- ANFOSSI (GIOVANNI MARIA) *A* 1  
 ANGELETTI compositore *A* 72  
 ANGELICI GABRIELE 39  
 ANGELINI LORENZO 19n, 42n  
 ANGELO baritono *A* 121  
 ANGOLETTA BRUNO *A* 80  
 ANNIBALDI CLAUDIO 14n  
 ANSELMI GIUSEPPE 107, 113, 124, n  
 ANSERMET ERNEST *B* 225  
 ANTALDI TORQUATO 270  
 ANTCHEVSKAYA ARIADNA *B* 223  
 ANTHEIL GEORGE 152  
 ANTOKOLETZ compositore *B* 219  
 ANTONELLI musicista *B* 90  
 ANTONGIROLAMI GIAMPAOLO 15n, 42n  
 A.O. vedi Andolfi  
 APPIANI V. *A* 27  
 ARASCIONE GIOVANNI *B* 146  
 ARBORELLI GUIDO 15n  
 ARENSKIJ ANTON S. *A* 32  
 Arezzo *A* 27  
 ARGO pseud. di cronista musicale *B* 87, 88, 92, 95, 97, 110, 116, 117  
 Arhus (Dk) 31, 32n, 35, 56  
 ARIANI ADRIANO *B* 216  
 ARiM vedi Associazione Marchigiana  
 ARIOSTI OTTAVIO *A* 43  
 Arquata del Tronto (Ap) *B* 225  
 ARRUGA LORENZO 98n  
 ARTOM CAMILLO *B* 131, 207  
 A.S. *B* 105  
 Ascoli Piceno 45, 276  
 ASHBROOK WILLIAM 88, n  
 ASPINALL MICHAEL 96, n, 270, 271, 272  
 ASSENZA CONCETTA, 279  
 ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI 145, 151, 279 – *B* 239  
 ASTA VITO 21, n, 31n  
 Asti *A* 24  
 AUCHNER ALFREDO *A* 138  
 AUGELLI MASSIMO 19n, 42n  
 AULENTI GAE 89  
 AVEZZA cantante *A* 20  
 AZZAILOLO FILIPPO 135, 136n  
  
 BACCI vedi Vatielli  
 BACH JOHAN SEBASTIAN 81, 84, 148 –  
     *A* 33, 35, 36, 45, 49, 63, 65, 66, 67,  
     70, 84, 104, 114, 116, 121 – *B* 17  
 BACKHAUS WILHELM *B* 2  
 Bad Wildbad (D) 92  
 BAGGIANI GUIDO 7, 8, 9, n, 11-43, 45,  
     46, 51, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 61  
 BAGLIONI SILVESTRO 147 – *A* 125 – *B*  
     26, 59, 76, 77, 82, 129, 207, 218,  
     237, 240  
 BAGNO MARINA 98n  
 BAGNOLI CARLO 142, n  
 BAILLIE LAUREEN *B* 158  
 BAINI GIUSEPPE 130  
 BAIRATI ELEONORA, 278  
 BAJARDI FRANCESCO *A* 41, 44  
 BALBO TARCISIO 270  
 BALDINI baritono *A* 20  
 BALDONCINI SANDRO, 278  
 BALLA GIACOMO 152, *A* 5  
 BALLABENE musicista *B* 209  
 BALLABENE ADOLFO *B* 111  
 BALLERINI GRAZIANO 7, 13n, 41n, 44n,  
     46, 47, 53, 77  
 BALLING MICHAEL *A* 128 – *B* 2  
 BALLOTTA ETTORE 77n  
 BALZAC HONORÉ DE 84  
 BANCHIERI ADRIANO 134, n, 136n – *A*  
     15 – *B* 96, 122  
 BANDINI CARLO *A* 115  
 BARABASCHI concertista *A* 38  
 BARBADORO ALBERTO 34n, 144n – *B*  
     186  
 BARBAJA DOMENICO *A* 17  
 BARBIERI FEDORA *B* 232  
 BARBINI BARBARA 59  
 BARBLÀN GUGLIELMO *B* 99  
 Barcellona (E) 112n – *A* 2  
 Bari 77 – *B* 122  
 BARILLI BRUNO *B* 48, 90, 181, 275  
 BARINI GIORGIO *B* 4, 90  
 BARONI MARIO 130n, 143, n  
 BARSOTTI-CRAMP GIUSEPPE *A* 99  
 BARTÓK BÉLA *B* 209  
 BARTOLI ROMEO *A* 27  
 BAS GIULIO *B* 66, 131, 202, 207  
 Basilicata 80  
 BASSANESE STEFANO 77  
 BASSANI GIOVANNI BATTISTA *A* 13, 15,  
     23

- Bassano del Grappa (Vi) 154  
 BASSO ALBERTO 8n, 113n, 135n  
 BASTIANELLI GIANNOTTO *A* 9, 11 – *B* 19, 32, 36, 48, 54, 80, 84, 130, 138, 140, 161, 169, 170, 221  
 BASTOGI GIOVANNI ANGELO *B* 4  
 BATTAGLIA ELIO 271  
 BATTAGLIA FERNANDO 98n  
 BATTLE L.C. *A* 11  
 BATTIER MARC 37, n  
 BATTISTELLI FRANCO *B* 136, 234  
 BAUCARDÉ CARLO 106n  
 BAVAGNOLI GAETANO *A* 103 – *B* 118  
 BAYLE FRANÇOIS 26n, 52n  
 Bayreuth (D) 91  
 BAZZINI ANTONIO *A* 91  
 BECHI GINO 107, 119  
 BECKER HUGO *A* 9  
 BEETHOVEN LUDVIG VAN 132n – *A* 29, 31, 35, 38, 41, 44, 46, 51, 53, 54, 55, 58, 59, 64, 69, 70, 74, 82, 84, 85, 86, 91, 100, 116, 119, 122, 124, 126, 128 – *B* 2, 16, 60, 74, 75, 94  
 BEGHELLI MARCO 81n, 89, 90n, 272  
 BELFIORE ALFONSO 77  
 Belgrado (Croazia) 55  
 Bellaria (Rn) 42n  
 BELLEZZA musicista *A* 82  
 BELLI CARLO 152  
 BELLINCIONI GEMMA *B* 39, 40  
 BELLINI VINCENZO 96, 119, 270 – *A* 2 – *B* 53, 235  
 BELLÌ GINO *B* 207  
 Belmonte Piceno (Ap) *B* 59  
 BELTACCHI TAMARA *A* 138  
 BENELLI GIULIA 35n  
 BENELLI LUCA 35n, 42n  
 BENVENUTI GIACOMO *B* 103  
 BENZI MAURIZIO 19n  
 BERG ALBAN 88, 115n  
 BERGAMI O. *B* 202  
 Bergamo 92, 95n, 101, n  
 BERGANZA TERESA 124, n  
 BERIO LUCIANO 12, n, 13n, 14, 36, 37n, 52n  
 Berlino *A* 5 – *B* 227  
 BERLIOZ HECTOR *A* 66  
 BERNARDI GIAN GIUSEPPE *B* 43, 56  
 BERNARDI LUIGI *A* 140  
 BERNARDINI NICOLA 52n, 77n, 78  
 BERNERS Lord vedi Tyrwitt  
 BERTI DOLORES *B* 37  
 BERTOLA ARNALDO *B* 131  
 BERTOLOTTI BICE *A* 27  
 BERTONCINI MARIO 9, 11, n, 20, 26  
 BERUTTI ADOLFO *A* 100  
 BESANZONI GABRIELLA *A* 82  
 BESSI basso *B* 53  
 BETTINELLI BRUNO *B* 82  
 BETTONI basso *A* 129  
 BIANCHI LINO *B* 160  
 BIANCHI RENZO *A* 123  
 BIANCHI STEFANO *B* 197  
 BIANCHINI GUIDO *B* 103  
 BIANCHINI RICCARDO ins. elettronico 37n, 78  
 BIANCONI LORENZO 81n, 88n  
 BINI ANNALISA 106n  
 BISTOLFI GIAN *A* 80  
 BISTOLFI LEONARDO *B* 49  
 BIZET GEORGES 118, 119  
 BLACK CHRISTOPHER *B* 180  
 BLAFFARD AMILCARE 141  
 BLANCHI F. editore 271  
 BLUMENSTIHL conti *B* 49  
 BMG ARIOLA 49n  
 BOBERG KARIN *A* 121  
 BOCCA F.lli editori *B* 52, 123, 144  
 BOCCACCINI PIETRO *B* 39, 40  
 BOCCHERINI LUIGI *A* 31, 101 – *B* 12, 53, 88  
 BOCCIONI UMBERTO 152 – *A* 5 – *B* 69  
 BOCCUNI MARIA ROSA 123n  
 BOELMANN *A* 51  
 Boemia *A* 93  
 BOEZI (ERNESTO) *B* 46  
 BOGHEN FELICE *A* 14, 15, 23 – *B* 56  
 BOITO ARRIGO 101, 111, 113, 133n, 147, 275 – *A* 64, 127 – *B* 47, 52, 112, 123, 220  
 Bolivia 18n  
 Bologna 13, 77, 79, 81, 127, n, 128, n, 129, n, 130, n, 132, n, 133, n, 134, n, 136n, 137, n, 138, 139, 143, 150, 156, 267, 270, 272 – *A* 15, 27, 97 – *B* 7, 37, 91, 95, 116, 118, 136, 140, 228, 240 – *c* 5  
 Bolzano 80, 267  
 BONACCORSI compositore *A* 121

- BONAVENTURA ARNALDO 133n – **A** 9,  
14 – **B** 44, 56, 66, 78, 84
- BONAZZOLI VIVIANA 278
- BONCI ALESSANDRO 107, 111, n, 112,  
n, 113, n, 114, 124, 276
- BONCOMPAGNI ELIO 143
- BONDI REMO **A** 87
- BONGELLI FAUSTO **B** 235 – **C** 3, 6
- BONGIOVANNI editore 92 – **C** 6
- BONGIOVANNI CARMELA **B** 217
- BONI LIVIO **A** 51 – **B** 75
- BONINSOLLI FRANCO 124
- BONNARD musicista **B** 46
- BONOMI A. **A** 13
- BONORA ALFREDO **A** 9
- BONPORTI FRANCESCO A. **A** 95
- BOOSEY editore 270
- BORDOGNI GIULIO MARCO 271
- BORELLI G. **A** 14
- BORGATTI GIUSEPPE 120, n
- BORRACCINI VERDUCCI ROSA MARISA,  
278
- BORTOLOT RENZO 18n
- BOSCHI cantante **A** 80
- BOSSI fam. di musicisti **B** 49
- BOSSI MARCO ENRICO **A** 1, 9, 27 – **B**  
48, 85, 122
- BOSSI RENZO **B** 181
- Boston (USA) **B** 30
- BOTTI CARDEMIO **A** 43, 81
- BOULANGER LILÌ **A** 45
- BOULANGER NADIA **A** 55
- Bourges (F) 42, 54, 56, 60
- BOUSQUET FRANCIS **A** 106
- BOZZOLI A. **A** 13
- BRACCO R. **A** 14
- BRAGA ANTONIO 137n
- BRAGAGLIA A. **A** 28
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO **A** 28 – **B**  
168
- BRAHMS JOHANNES **A** 32, 51, 61, 68,  
78, 86, 117 – **B** 116
- BRAMUCCI RODOLFO 19n, 27, 51, n
- BRANCALI VIRGILIO **A** 104
- BRANCATI ANTONIO 7, 11n, 45 – **B** 186
- BRANCHI WALTER 7, 8, 9, n, 10-43, 45,  
46, 47, 50, 51, 52, n, 53, 54, 57-61,  
65, n, 78n
- BRANCONDI BRUNO, 276
- BRANCONDI LUISA, 276
- BRANCONDI PAOLO, 276
- BRANCONDI RENATA, 274, 276
- BRANDI GINO 137
- Braunschweig (D) 271
- BRESCHI LAURA **A** 121
- Brescia, 274
- BRIGANTI MARIA **A** 132
- BRILLI GIULIO **A** 10
- BRITTEN BENJAMIN 82
- BROGLIO D'AJANO SAVERIO, 277
- BRUCH MAX **A** 61, 70, 87
- BRUGNOLI ATTILIO **A** 27
- BRUNI MASSIMO **B** 131
- BRUSCHI PIERPAOLO 42n
- Bruxelles **A** 120, 121, 125
- BUCCI VITTORINA **B** 60
- BUCCIARELLI MATTEO **B** 240
- Budapest 146 – **A** 54, 56, 57
- BUDDEN JULIAN 84, n, 87
- Buenos Aires 113 – **B** 31, 88, 118
- BUINI GIUSEPPE MARIA 133n
- BUSNELLI MARIELLA **A** 144 – **B** 175
- BUSONI FERRUCCIO 82, 132n, 133n, 274  
– **A** 125 – **B** 29, 49, 74, 113, 161,  
164, 209, 227, 237
- BUSTINI ALESSANDRO 276 – **A** 9, 14,  
38, 64, 68, 79, 100 – **B** 14, 33, 71,  
110
- BUZZI PAOLO **A** 28
- BYRD WILLIAM **A** 49
- CACCINI GIULIO 274 – **A** 23 – **B** 53,  
124, 194
- Cadmen città 113, 114
- CAFFARELLI LAMBERTO 154 – **B** 209
- CAFFI FRANCESCO 129
- CAFORIO PIERANGELO 42n
- CAGE JOHN 35n, 52n
- Cagli (Ps) 27, 51, n
- CAGLI BRUNO 83n, 86
- Cagliari 77, 80
- CAHILL TH. **B** 237
- ČAJKOVSKIJ PĚTR IL'IČ **A** 60, 61, 76,  
111
- Calabria 80
- CALAMOSCA GIUSEPPE **B** 107
- CALDARA ANTONIO **A** 101
- Caldarola (Mc) **B** 223

- CALDERELLI V. *A* 14  
 CALLAS MARIA 92  
 CALOSCI ROBERTO 42n  
 Camerano (An) *B* 213  
 Camerino (Mc), 278  
 CAMERONI AGOSTINO *B* 29, 161  
 CAMETTI ALBERTO *A* 50, 65, 95, 128 –  
*B* 56, 66, 71  
 CAMILLERI LELIO 77, 79  
 CAMIOLO ARCANGELO *B* 207  
 CAMPAGNOLI compositore *A* 83  
 Campania 80  
 CAMPANINI GUSTAVO, 275  
 Canada 31  
 CANDIOLO GILMO, 275  
 CANE GIAMPIERO 141, n, 143, n  
 CANGIULLO FRANCESCO 152 – *B* 152  
 CANIGLIA MARIA 107, 119, 120, n,  
 121n  
 CANTARINI compositore *A* 44  
 CANTARINI ALDO *B* 207  
 CANTI editore 271  
 CANTÙ ALBERTO *B* 169  
 CANUDO RICCIOTTO *A* 11  
 Capo Sounion (Gr) 59  
 CAPORALINI DOMENICO 277  
 CAPPELLA VINCENZO *B* 147  
 CAPPELLI marchesa *B* 49  
 CAPRA MARCELLO *A* 27  
 CARACCIOLLO cantante *A* 20  
 CARACCIOLLO marchese 134  
 CARBONE MARIA *A* 138  
 CARDUCCI GIOSUÈ 128, *A* 125 – *B* 82,  
 119, 129, 147  
 CARELLI EMMA *A* 88  
 CARINI ERMANN0 272, 277, 278 – *B*  
 239  
 CARISSIMI GIACOMO *A* 7, 23, 30, 33,  
 128, 274 – *B* 22, 24, 37, 53  
 CARLINI DANIELA *B* 235  
 CARLONI MARIA VITTORIA 278  
 CAROTENUTO CARLA 277, 278  
 CARPANI GIUSEPPE *B* 194  
 CARPANO GIOVANNI 42n  
 CARRÀ CARLO *A* 5 – *B* 69  
 CARUSO ENRICO 102, 104, 105, 111, n,  
 112, 113, n, 114, 123  
 CARUSO ENRICO *junior* 111n, 112n  
 CASA RICORDI vedi Ricordi  
 CASAS PEREZ *A* 55  
 CASAVOLA FRANCO 35n, 152 – *B* 82,  
 126, 233  
 CASAZZA cantante *A* 20  
 CASAZZA sig.ra cantante *A* 132  
 CASELLA ALFREDO 82, 83, n, 84, n, 152  
 – *A* 47, 69, 72, 117, 121, 125 – *B*  
 41, 48, 49, 75, 76, 77, 90, 113, 120,  
 166, 170, 207, 233  
 CASIMIRI RAFFAELE 133n, *A* 27, 128 –  
*B* 66, 83  
 CASTAGNOLI compositore *B* 107  
 Castelfidardo (An) 276  
 Castelfranco Veneto (Tv) 77, 80  
 CASTELLI FRANCESCA *A* 24  
 CASTELNUOVO-TEDESCO MARIO *A* 44,  
 72, 117 – *B* 41, 48, 49, 88, 103,  
 113  
 Castelplanio (An) 42n  
 Castelraimondo (Mc) 132n  
 CASTIGLIONI RENATA *c* 2  
 CATALANI ANGELICA 277, 278  
 CATANI VINCENZO *A* 94  
 Catania 11n, 77, 79, 80  
 CATELANI ANGELO *B* 228  
 CATERINA DA SIENA santa 141  
 CATERINA imperatrice *A* 102  
 CATOZZO LUIGI *B* 95, 136  
 CATTANI cantante sig.na *B* 53  
 CATTINI FRANCO 122n  
 Cattolica (Rn) 42n  
 CAVALIERI EMILIO DE' 274 – *A* 4, 13 –  
*B* 37, 53, 124, 161, 206  
 CAVALIERI PIER LUIGI *A* 10  
 CAVALLI FRANCESCO *A* 33  
 CAVALLIERI EMO *B* 123  
 CAVALLINI IVANO 130n  
 CAZZATI MAURIZIO 134  
 CDNM vedi Corporazione  
 CECCARELLI concertista a fiato *A* 38  
 CECCARELLI LUIGI 17, 18n, 19n, 25, 26,  
 27, 34n, 35n, 37n, 41n, 78  
 Cecoslovacchia *A* 16  
 CELIDONI LUCA 42n  
 CELLA CARMINE EMANUELE 15n, 19n,  
 42n, 76  
 CELLETTI RODOLFO 86n, 98n, 100n,  
 105n, 111n, 114, n, 115n, 116, n,  
 119, n, 120, n

- CELLI pianista **B** 2  
 CELLINI EMIDIO **A** 143 – **B** 23  
 CeMAT Centro Musicale Attrezzato  
 40  
 CENCIARINI FRANCESCO **B** 41, 48, 51  
 CENTRO NAZIONALE DI STUDI LEOPAR-  
 DIANI 272, 273, 274, 277, 278  
 ČERNICHOV I. **A** 111  
 CERPELLI vedi Alaleona  
 CERTANI ANTONIO 140, n  
 CESARDI T.O. **A** 14  
 CÉSAR SARA **A** 24  
 CESÀRI GAETANO 96n, 102n, 154 – **A**  
 27 – **B** 120, 181, 228  
 CESCOTTI DIEGO 267, 268, 269 – **B** 224  
 Cesena 21n, 41n, 42n, 156  
 Cesenatico (Fc) 41n  
 CESI SIGISMONDO **A** 15, 18  
 CESTI ANTONIO (Marc'Antonio) 124 –  
**B** 37  
 CETRA 97n, 98n  
 CHALIPAINE FJODOR 113n  
 CHAUSSON ERNEST **A** 66  
 CHERUBINI LEOPOLDO **B** 99  
 CHERUBINI LUIGI **A** 124 – **B** 107  
 CHERUBINI TIZIANA 37n  
 CHIAPPARINO FRANCESCO 278  
 CHIARA santa 141  
 CHIASSARINI clarinettista **A** 121  
 Chicago (Usa) **B** 7, 69, 120  
 CHILESOTTI OSCAR 129, 131, n, 135n,  
 154 – **B** 123, 161, 169, 173, 228  
 CHOPIN FRYDERYK **A** 41, 44, 45, 46, 53,  
 74, 77, 84, 89, 136 – **B** 1, 60, 92  
 CHOWNING JOHN 52n  
 CHRYSANDER FRIEDRICH 84, 130  
 CIAMPI VINCENZO **B** 235  
 CIANETTI musicista **B** 86  
 CIARLANTINI PAOLA 130n, 272, 276,  
 277, 278, 279 – **B** 190, 213  
 CICOGNANI ANTONIO 25n, 128 – **A** 9  
 CICOGNANI GIUSEPPE **A** 9  
 CIDIM 37n, 40  
 CILEA FRANCESCO 275, 276 – **A** 27 – **B**  
 113  
 CIMARA PIETRO **B** 88  
 CIMAROSA DOMENICO **A** 27, 30, 100,  
 124 – **B** 58  
 CIMBRO ATTILIO **B** 207  
 CINGOLANI AUGUSTO **A** 118, 123  
 CINISELLI tenore **A** 20  
 CIOFFI A. **B** 11  
 CIPRIANI ALESSANDRO 77  
 CIRINO GIULIO **A** 81 – **B** 99  
 Città del Messico **A** 103 – **B** 118  
 Città di Castello (Pg) 150  
 CLAPP F. GREELEY **B** 30  
 CLARK ANDREW 122n  
 CLEMENTI ALDO 9, 11, n, 20 – **B** 82  
 CLEMENTI MUZIO **B** 56  
 COATS ALBERT **A** 75, 76, 78  
 CODAZZI EDGARDO **B** 202  
 COEN AUGUSTA **A** 31  
 COFERATI MATTEO **B** 44  
 COLASANTI ARDUINO **A** 115  
 COLETTI FILIPPO 96, n  
 COLLINS WILLIAM 100n  
 COLOMBATI CLAUDIA 278  
 Colonia (D) **A** 5 – **C** 5  
 COLONNA LUIGI 276  
 COLUMBIA-REGAL 117, n, 118  
 COMMONS JEREMY 106n  
 Como 77, 80  
 COMPANY ALVARO **B** 147  
 CONATI LORENZO **B** 99  
 CONATI MARCELLO **B** 234  
 CONCENTUS DECIMA vedi Corporazione  
 CONCONE PAOLO G.G. 271  
 CONFALONIERI GIULIO **B** 134  
 CONI PAOLO **A** 24  
 CONSOLI maestro di coro **A** 82  
 CONTEMPO RECORDS 49n  
 CONTESSA ENRICO **B** 79  
 CONTI LUCA 18n  
 CONTINI CLAUDIO 97n  
 CONTINI DAVIDE 97n  
 CONTIS cantante **A** 81  
 CONVERSINI L. **B** 181  
 COPERTINI AMATI FIORENZO **B** 14  
 COPERTINI SPARTACO **B** 14, 95, 111,  
 136, 181, 202  
 COPPOLA compositore **B** 233  
 COPPOLA PIERO **B** 113, 233  
 CORALE EURIDICE **B** 116  
 CORELLI ARCANGELO 134, 135n – **A** 4,  
 9, 36, 124 – **B** 12, 76  
 CORELLI FRANCO 98, n, 99, n  
 CORIO EDGARDO **A** 27  
 CORO vedi Società o al nome  
 CORPORAZIONE DELLE NUOVE MUSICHE  
 (Concentus Decimae Nuncius Mu-  
 sae) **A** 117, 121, 125



- CORRADI PANTANELLI CLORINDA 277  
 Corridonia (Mc) 42n  
 CORTI sposa di M. Corti *A* 83  
 CORTI MARIO *A* 64, 68, 83 – *B* 81  
 CORTOT ALFRED *A* 77  
 Cosenza 77, 80 – *B* 101, 104  
 COSPITO GIOVANNI 77  
 COSTA MARIO *A* 94  
 COSTETTI V. 96n  
 COTOGNI TOTO *A* 2  
 COTTONE I. *A* 1  
 COTTONE SALVATORE 112  
 COUPERIN FRANÇOIS *A* 45, 49, 70, 74  
 COUPERIN LOUIS *A* 49  
 COURIR DUILIO 143, n  
 COWEN compositore *A* 100  
 CREMONTE PAOLO WOLFANGO *C* 5  
 CRESCENTINI GIROLAMO 271  
 CRISCIONE CATERINA 129n, 131n  
 Croazia *B* 141  
 CROCE BENEDETTO *B* 20  
 CROCIONI G. *B* 115  
 CRUCIANI ALESSANDRA 119, n, 121, 124  
 Cuneo 77, 80  
 CUPPINI SILVIA 278
- DADÒ *B* 53  
 DAHLHAUS CARL 81n  
 DALCROZE JACQUES *A* 5 – *B* 128  
 DALLAPICCOLA LUIGI 88n – *B* 166, 181, 233  
 DAL MONTE TOTI 81  
 DAL PINTO BICE *B* 53  
 D'AMBROSIO ELENA *A* 31, 94  
 DAMERINI ADELMO *A* 144 – *B* 3, 56, 130  
 D'AMICO FEDELE 85, n, 86n, 107, n, 118n  
 DAMOCLE 10  
 DANDALO STEFANIA *A* 118, 123  
 D'ANGELI ANDREA *A* 9, 13, 27 – *B* 6, 56, 76  
 Danimarca 31  
 D'ANNUNZIO GABRIELE 109 – *A* 14, 16, 20, 125 – *B* 49, 126, 147, 161, 233 – *C* 6  
 Darmstadt (D) 11, 12, 20, 28  
 DASHOW JAMES 34n  
 D'ATRI commendatore *B* 49  
 D'ATRI NICOLA *B* 27  
 DAVICO VINCENZO *A* 9, 37 – *B* 70, 88
- DAVIDOF compositore *A* 63  
 DAVIES HUGH 44n, 52n  
 DEAD GRATEFUL 52n  
 DE ALVEAR presid. argentino *A* 105  
 DE ANGELIS ALBERTO *A* 15, 96, 115 – *B* 52  
 DE ANGELIS MARCELLO *B* 138  
 DE ANGELIS NAZARENO *A* 24  
 DE ANGELIS RUGGERO *A* 104  
 DE ANGELIS TEOFILO *A* 99  
 DEBUSSY CLAUDE 143, 149 – *A* 3, 11, 14, 24, 27, 32, 42, 43, 72, 77, 110, 121 – *B* 7, 60, 69, 74, 111, 129, 172, 176, 219, 237 – *C* 5  
 DE CASTRO GERMAINE *B* 70  
 DECOUST MICHEL 37n  
 DE FABRITIIS OLIVIERO 119  
 DEGLI ABBATI VALERIO 141  
 DEGLI ANTONI PIETRO 135  
 DEGLI AZZI VITELLESCHI CLELIA 128  
 DEGLI ESPOSTI PIERA *A* 24  
 DEGRADA FRANCESCO *B* 195  
 DE GRISOGONO FLORA *A* 33  
 DELACROIX clarinettista *A* 125  
 DELACROIX EUGÈNE 84  
 DE LEVA E. *A* 14  
 DELFINO PESCE OTTONE *B* 33  
 DELILIERI VITTORE *B* 232  
 DELLA CORTE ANDREA 108, n, 109, 110n, 127n, 128n, 132, n, 154 – *A* 15, 102, 141 – *B* 130  
 DELL'ACQUA GORNO *A* 80  
 DELLA GATTA GIUSEPPE *A* 27  
 DELL'AMORE FRANCO 42n  
 DELLA SETA FABRIZIO 93, n  
 DELLA VOLPE LELIO 136n  
 DELLE SEDIE ENRICO 271  
 DELLI PIZZI FULVIO *B* 147  
 DEL MONACO MARIO 98, n, 99  
 DEL PIOMBO SEBASTIANO *A* 108  
 DEL RY NARCISO *B* 99  
 DE LUCIA FERNANDO 98, n  
 DE MASSIS ROCCO *B* 235  
 DE NARDIS CAMILLO *B* 108  
 DENT EDWARD JOSEPH 132n – *A* 27 – *B* 85  
 DE PACHMANN WLADIMIRO *A* 136 – *B* 92  
 DE PAOLIS tenore *A* 132  
 DEPERO FORTUNATO 152, 153 – *B* 168  
 DE POLI GIOVANNI 7, 8n, 45

- DE RENSIS RAFFAELLO *A* 1, 9, 17, 27 –  
*B* 49, 56, 81, 90, 110
- DE RUBERTIS ORESTE *A* 84
- DE SABATA VICTOR 102, 105 – *B* 48,  
49, 103
- DE SANTI A. *A* 27
- DI BENEDETTO ALESSIO *B* 147, 149,  
154, 155, 156, 176, 225
- DI CANDIA MARIO 107
- DI CESARE EZIO *A* 24
- DICKENS CHARLES 143
- DI DONATO VINCENZO *A* 101
- DIDUR ADAMO 113n
- DI GIACOMO GIACOMO *B* 59
- DI GIUGNO PEPPINO 31n, 45
- DIMARTI GIARMANDO 277
- D'INDY VINCENT vedi Indy
- D'INTINO FRANCO 277
- DI SALVO FELICIA 130n
- DI SCIPIO AGOSTINO 78
- D'ISIDORO ANTONIO 278
- DIXON GRAHM *B* 165
- DJAGILEV SERGEJ 82
- DOATI ROBERTO 8n, 13n, 52n, 78
- DOBICI C. *B* 14
- DOBROWOLSKI ANDRZEJ 52n
- DOMINGO PLÁCIDO 99
- DONADONI MIRIAM *B* 140
- DONATI DONATELLA 278
- DONATI PAOLO 120, 121n
- DONATI (PINO) *B* 104
- DONI GIOVANNI BATTISTA 135n
- DONIZETTI GAETANO 85, n, 93, 95n,  
105, 106, n, 110n, 119 – *A* 2, 34,  
37, 89 – *B* 47, 99
- DONNINI VALENTINA *B* 73
- DORELLO FRANCESCO *B* 147
- DOS SANTOS basso *A* 126
- DOWELL MAC *A* 104
- Dresda (D) 55
- DUKAS PAUL *B* 58
- DUNI (EGIDIO) *A* 94
- DUNNING ALBERT *B* 198
- DUPARC HENRI *A* 66
- DUPREZ GILBERT LOUIS 97, 105, 106n,  
109, 123
- DVOŘÁK ANTONIN *A* 36, 66, 92, 93
- EATON JOHN 14n
- EDI-PAN editore 49n, 54, 57, 60
- EIMERT HERBERT *B* 237
- EINSTEIN ALFRED 132n
- ELGAR EDWARD *A* 78, 86 – *B* 7
- ELLIS ALEXANDER J. *B* 237
- EMANUELLI FLAVIA *B* 234
- EMI 99n, 115n
- EMILIA ROMAGNA 80
- EMILIANI MARINO *A* 79
- EMMERSON SIMON 44n
- Empoli (Fi) *A* 27
- ENRICO DI vedi San Martino
- ENSEMBLE MOSCOVIA *B* 223
- ERARD MARIA LUCE *C* 5
- ERATO vedi Quartetto
- ESCALAÏS LEON 97, 98
- ESPOSITO MICHELE *B* 113
- EVANGELISTI FRANCO 13, n, 14, 31,  
77n, 78n
- FABBRI MARIO *B* 147
- FABINI PAOLO 18n
- FACONDINI MARCO 42n
- Faenza (Ra) 7, 41n, 54, 154, 156 – *B*  
84, 107 – *C* 1
- FAGGI GRIGIONI LUIGI 42n
- FAILLI CARLO *C* 3
- FAILONI SERGIO *A* 128 – *B* 95, 136
- FALCHI STANISLAO *A* 113 – *B* 14
- FALCONI GIULIO *A* 88
- Falerone (Ap) *B* 208, 235 – *C* 3
- FALLA MANUEL DE *B* 225
- Fano (Pu) 27, 41n, 42n, 51, n, 156 –  
*B* 136
- FANO GUIDO ALBERTO *A* 9, 27
- FANTI NAPOLEONE 137n
- FARA GIULIO 276 – *A* 27 – *B* 216
- FARÈ ANNA *B* 180
- FARKAS ANDREW 111n, 112n
- FAVA LUCIA 274, 279
- FAVARA ALBERTO *A* 27
- FAVARO ROBERTO *B* 226
- FAVERO MAFALDA 104
- F.C. *B* 62
- FEDELI G. *B* 194
- FEDELI VITO *A* 9
- FEDERICI editore 135n
- FEDRO poeta *A* 127
- FELLE AMELIA 271
- Fermignano (Pu) 51n
- Fermo (Ap) 42n, 44n, 45, n, 48n, 49n  
– *A* 1, 2, 10
- FERRANDES BRUNO 11n

- FERRANTI compositore **B** 48, 49  
 Ferrara 128, 129 – **A** 13, 27 – **B** 206  
 FERRARI GIORDANO 13n, 37n  
 FERRARI LUIGI 90  
 FERRARI-TRECCATE LUIGI **B** 186  
 FERRARO GIUSEPPE 131n – **B** 191,  
 FERRATA **G.** **B** 38  
 FERROZZI TANCREDI **B** 69, 112, 120,  
 237  
 FÉTIS FRANÇOIS-JOSEPH 131 – **C** 5  
 FIAMMINGO G.M. **A** 115  
 Fiastra (Mc) **B** 216  
 FIBICH compositore **A** 93  
 FILIASI (LORENZO) **B** 49  
 FILIPPONI SINISCALCHI TINA **A** 71  
 FIORETTI DONATELLA 278  
 Firenze 7n, 10, 13, 77, 79, 80, 96,  
 128, 129, 150, 156, 271 – **A** 1, 19,  
 20, 22, 27, 108, 125 – **B** 4, 14, 19,  
 111, 118, 141, 147, 168, 181, 193,  
 227  
 FITZGERALD GERARD 113n  
 FLESCH CARL **A** 30, 70  
 FLEURY LOUIS-FRANÇOIS **A** 121, 125  
 FLORIMO FRANCESCO 129, 130n – **B** 228  
 Foggia 80  
 FOLENA GIANFRANCO **B** 194  
 FONDI MATTEINI T. **B** 147  
 FONDI R(ENATO) **A** 14, 28  
 FONOTIPIA 112, 114, 117, 124  
 FONTANA CARLO 52n  
 FORINO LUIGI **A** 27 – **B** 81  
 FORLANI ANDREA 42n, 75  
 FORMÌGGINI A.F. **A** 115  
 FORNI editore 132n  
 FOSCHI FRANCO 272, 277, 278  
 FRACAS FABIO 42n  
 FRAINERI giornalista **B** 4  
 FRANCESCO D'ASSISI **B** 147  
 FRANCHETTI ALBERTO **B** 48  
 Francia 21, 54, 87, 270 – **A** 11, 77 – **B**  
 48, 69  
 FRANCK CÉSAR-AUGUSTE **A** 47, 69  
 FRANCO DA VENEZIA **A** 14 – **B** 29, 161  
 FRASCHINI GAETANO 97n, 122  
 FRAZZI VITO, 275, 276 – **B** 111, 192,  
 209, 237  
 FRAZZONI GIGLIO **B** 232  
 FRESCHI AGNESE **B** 17  
 FRESCOBALDI GIROLAMO **A** 13, 23, 45,  
 65, 83 – **B** 74, 88, 235  
 Friuli-Venezia Giulia 80  
 FRONTALI RAFFAELLO **A** 9  
 FRONTICELLI INES **B** 37  
 Frosinone 29, 77  
 FRUGATTA S. **A** 15, 27  
 FUBINI ENRICO 129  
 FUCINI RENATO **B** 128  
 FUGAZZA GIAN FELICE 8, n, 37n, 77n  
 FURTWAENGLER WILHELM **A** 82, 85, 86  
 Fusignano (Ra) 135n  
 GABRIEL EDUARDO **B** 207  
 GABRIEL GAVINO **A** 62  
 GAGLIARDI PIERGIOVANNI 19n  
 GALANDINI F. 9n  
 GALANTE FRANCESCO 77  
 GALEAZZI E. **A** 1  
 GALEFFI MARIA **A** 24  
 GALLI AMINTORE 131, n, 132n – **A** 9 –  
**B** 3  
 GALLICO CLAUDIO 98n  
 GALLIGNANI GIUSEPPE 154 – **B** 14  
 GALLO FRANCO ALBERTO 130n  
 GALLO LUCIO 271  
 GALLUCCI MARCELLO 112n  
 GAMBA FRANCESCO **A** 115  
 GAMBINI MASSIMO 19n, 42n  
 GANDARIAS DAVIDE DE 19n, 34n, 42n  
 G&T 115n  
 GANDINO ADOLFO **B** 49, 132  
 GANDOLFI RICCARDO 128  
 GARA EUGENIO 108n  
 GARBIN EDOARDO 115n  
 GARCIA EMMANUELE 96, n  
 GARDNER AVA 121  
 GARGIULO PIERO **B** 147, 150, 168, 171  
 – **C** 1  
 GARIBALDI GIUSEPPE **A** 52  
 GARIEL EDUARDO **B** 207  
 GAROFALO CARLO GIORGIO **A** 65 – **B**  
 14, 48  
 GARULLI VALDO **B** 106, 109, 202, 207  
 GASCO ALBERTO **A** 12, 27, 31, 33, 41 –  
**B** 16, 35, 36, 38, 48, 49, 60, 81, 90,  
 93, 112, 181  
 GASLINI GIORGIO **B** 222, 223  
 GASPARI GAETANO 127n, 129, 130 – **B**  
 228  
 GASPERINI GUIDO 128, 132n – **B** 56, 66  
 GATTI GUIDO MARIA 132n – **A** 14, 25 –  
**B** 41, 85, 130, 139, 214

- GAVAZZENI GIANANDREA 92  
 GAVIRA tenore *A* 88  
 GAYARRE JULIAN 111, 112, n  
 GAZZOTTI LUIGI *B* 79  
 G.B. *B* 100  
 GEMINIANI FRANCESCO *A* 122  
 Genova 80 – *A* 27  
 GENTILI ALBERTO *B* 131, 202, 207  
 GENTILUCCI ARMANDO 25, n, 26, 51  
 GENTILUCCI OTTORINO 25n  
 GERACI A. 11n  
 GERMANI FERNANDO *A* 126 – *B* 156  
 Germania 87, 92, 100, 131n, 270 – *A*  
 5, 86, 135 – *B* 59, 82, 129, 130 – *C*  
 4  
 GESUALDO CARLO DA VENOSA 134n,  
 136n  
 GEVAERT FRANÇOIS-AUGUSTE 131  
 GHEDINI GIORGIO FEDERICO *A* 116  
 GHERARDINI EMILIO *A* 118  
 GHIONE FRANCO 103  
 GHIRARDINI baritono *A* 132  
 GHISI FEDERICO 128n  
 GIACHI MARCO 34n  
 GIACOMANTONIO dir. di coro *B* 101  
 GIANNINI cantante 116n  
 GIANOLIO G. *A* 1  
 GIANOTTI ANNA 123n  
 GIANNOTTI MARCO 7, 46, 49n  
 GIANTURCO CAROLYNE 128n – *B* 162  
 GIGLI BENIAMINO 95-125  
 GIGLIOLI V. *A* 13  
 GINANNI (f.lli Bruno e Corra) 153  
 GIOMI FRANCESCO 78, 79  
 GIORDANI EUGENIO 7, 8, 9, 11n, 14-43,  
 45, 46, 47, 51, 52, n, 54, 57, 60, 61,  
 70, 74, 75, 78  
 GIORDANI GIUSEPPE (Giordaniello) *B*  
 235  
 Giordania (Medio Oriente) 59  
 GIORDANO UMBERTO 29n, 102, 105,  
 117, 119n, 120 – *A* 9, 52, 88, 131  
 GIOVALÈ CLAUDIO *B* 235 – *C* 3, 6  
 GIOVANINETTI REYNALD *A* 24  
 GIOVANNETTI E. *A* 28  
 GIOVANNI evangelista 140  
 GIOVANNINI ROBERTO *A* 100  
 GIOVINE ALFREDO *B* 157  
 GIRARD editore 271  
 GIRAUD ALBERT *A* 120, 125 – *B* 30  
 GIRI SILVIO 35n, 42n  
 GIRONACCI UGO 130n – *B* 190, 208  
 GIUDICI & STRADA editore 271  
 GIULIANI DAVIDE 19n, 42n  
 GIULIODORI MARTA 277  
 GIUNTINI violinista *A* 31  
 GIUNTINI ALDO 152  
 GLASS PHILIP *B* 235  
 GLAZUNOV ALEKSANDR K. *A* 63  
 GLINKA MICHAÏL I. *A* 100, 122  
 GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD 124, 134  
 – *A* 32, 66  
 GMEB vedi Groupe  
 GOBATTI STEFANO 133n  
 GOBETTI PIETRO *B* 226  
 GÖTHE JOHANN W. 153, 277  
 GÖTTINGEN (D) *B* 59  
 GOJOWY DETLEF *B* 227  
 GOLYSCHIEFF JEFIM *B* 227, 237  
 GONDI R. *A* 13  
 GÓNGORA Y ARGOTE LOUIS DE 54, 56  
 Gorizia *B* 97, 118  
 Gorla Minore (Va) 95  
 GOSSET PHILIP 86, 87, 89  
 GOUNOD CHARLES 102  
 GOZZA PAOLO *B* 240  
 GRAMEGNA ANNA *A* 24, 140  
 GRAMOPHONE & TYPEWRITER 112  
 GRAMSCI ANTONIO *B* 226  
 GRANDI LUIGI 35n – *B* 152  
 GRASCH EDUARD *B* 118, 223  
 GRASSILLI RAOUL *B* 147  
 GRAZIANI fam. di cantanti 122n, 278 –  
*B* 30  
 GRAZIANI FRANCESCO *A* 2, 10  
 GRAZIANI GIUSEPPE *A* 2  
 GRAZIANI LUDOVICO 122 – *A* 2, 10  
 GRAZIANI VINCENZO *A* 2  
 GRAZIOSI GIORGIO 88, n  
 GRAZZINI musicista *B* 116  
 GRECIA 59 – *A* 141  
 GRECO BASSI OLGA *A* 121  
 GRIBAUDO LUISA 276  
 GRIEG EDVARD *A* 30, 68, 100, 104  
 GRILLI F. 19n  
 GRIMALDI etnomusicologo *A* 27  
 GRIMALDI BIAGIO *B* 122  
 GRIMALDI SALVATORE MARIA 42n  
 Grosseto 14n

- GROSSI PIETRO 10, 37n, 77n  
 Grottazzolina (Ap) *A* 2  
 GROUPE DE MUSIQUE EXPÉRIMENTALE DE BOURGES 54  
 GRUPPO CORALE ORFEONICO G. PUCCINI *B* 107  
 GRUPPO ITINERAIRE (Parigi) 26, n  
 GRUPPO UNIVERSITARIO MUSICALE *A* 31 – *B* 76, 77  
 GUACCERO DOMENICO 9, 11, n, 12, 14, 20, 30n, 45, 59  
 GUALDONI GIANNI *B* 229, 230, 231  
 GUALERZI GIORGIO 82n, 103n, 113n, 120n – *B* 200  
 GUALERZI VALERIA 103n – *B* 200  
 GUARDABASSI PIERO 42n  
 GUARINO EUGENIO 26, 31n, 45  
 GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA 82n, 83n – *B* 179, 233  
 GUASCO CARLO 98, n  
 Guatemala City 42n  
 GUBITOSI EMILIA *B* 14  
 GUERRINI GUIDO 132n  
 GUGLIELMI FILIPPO *A* 11  
 GUI VITTORIO 81, 147 – *A* 9 – *B* 36, 41, 48, 49, 70, 94, 112, 118, 130, 168, 170, 193  
 GUIDI FAUSTO 19n, 41n  
 GUIDI L. *B* 23  
 GUIDICINI FERNANDO 97n  
 GUIDO D'AREZZO *A* 18  
 GUIDUCCI GUIDO 14, 30  
 GUM vedi Gruppo Universitario
- HÁBA ALOIS *B* 219, 237 – *C* 5  
 HÄNDEL GEORG FRIEDRICH 84, 87 – *A* 49, 65  
 HANDSCHIN JACQUES 81n  
 HANSLICK EDUARD *B* 123  
 HARNONCOURT NIKOLAUS 122n, 123  
 HARTLEBEN OTTO ERICH *A* 120  
 HARTMANN PAUL *A* 1  
 HAUER JOSEPH MATHIAS *B* 227, 237  
 HAUSER EMIL *A* 57  
 HAYDN FRANZ JOSEPH *A* 54, 55, 57 – *B* 93, 94  
 HEGEL GEORG WILHELM F. 84  
 HEINE HARRY 84 – *B* 82, 129  
 HEINEMANN JOHN 25, 26, 35n, 37  
 HELMOLTZ HERMANN VON *B* 82  
 HENSTOCK MICHAEL E. 112n
- HERCZOG JOHANN *B* 185  
 HIROYAMA MICHICO 37n  
 HIS MASTER VOICE 112  
 HMV 110, 113, 115, 116, n, 117n, 119, 123, 124  
 HOCKE ETTORE *B* 33  
 HÖLLER YORK 52n  
 HOLOHAN JOHN 110n  
 HOLST GUSTAV TH. *A* 75  
 HOPKINSON CECIL 268  
 HORNE MARILYN 89  
 HORSZOVSKI MIECIO *A* 46  
 HUBERMANN violinista *B* 2  
 HUMPERDINCK ENGELBERT 143  
 HURÉ compositore *A* 51  
 HYLTON JACK *A* 135
- IKTIUS *B* 208 – *C* 3  
 ILLICA LUIGI 120  
 Imola (Bo) *B* 128  
 INCAGLIATI MATTEO *B* 90  
 INDY VINCENT DE *B* 2  
 Inghilterra 270  
 INZAGHI LUIGI 112n, 132n, 274, 276  
 IPOLYI ISTAN *A* 57  
 IRCAM 37n  
 IRTEM 117n  
 ISTAT 7, 9, 44n, 49n  
 IZAL baritono *A* 99
- JACOVACCI V. *A* 17  
 JADASSOHN SALOMON 130  
 JAEGER STEFAN 99n  
 JAHN OTTO 84  
 JARNACH PH. *B* 85  
 JARNEFELT compositore *A* 100  
 JAVORSKIJ BOLES LAV *B* 211 – *C* 5  
 JENA (D) *B* 59  
 JEPPESEN KNUD 132n  
 Jesi (An) 42n, 154 – *A* 24 – *B* 69, 187, 223, 229, 239  
 JOMMELLI NICCOLÒ *B* 7, 53  
 JORIO fagottista *B* 53  
 JOSIP ANDREIS *B* 141  
 JOURNET MARCEL 123  
 JOYCE JAMES A. 37n
- KAGEL MAURICIO 37n  
 KANDINSKIJ VASILIJ 153 – *B* 211  
 KANZLER RODOLFO *B* 66  
 KARAJAN HERBERT VON 119

- KASCHMANN G. *A* 1  
 KATSCHALER musicologo *B* 3  
 KAUFMAN THOMAS G. 111n  
 KETOFF PAOLO 14  
 KIESEWETTER RAPHAEL GEORG 131  
 KLEMM EUGENIA VON *A* 35, 42  
 KOCIÁN JAROSLAV *A* 39, 70  
 KOFFLER JOZEF *B* 227  
 KORNGOLD ERICH WOLFGANG *A* 128  
 KOTOMINA EKATERINA *B* 223  
 KOZENA MAGDALENA 124  
 KRAUS ALFREDO 122 – *B* 237  
 KREISLER trascrittore *A* 70  
 KRETZSCHMAR AUGUST F.H. *B* 3  
 KROYER THEODOR 132n  
 KUBELÍK JAN *A* 119  
 KURZ SELMA *B* 2  
 KUSAKAOBÈ JOLANDA *B* 74  
 KUTSCH KARL J. 96n, 100n, 111n, 112n
- LABLACHE LUIGI 271  
 LABROCA MARIO *B* 103  
 LA LICATA FRANCESCO *C* 5  
 LALO EDOUARD *A* 116  
 LAMACCHIA SAVERIO 81  
 LANARI ALESSANDRO *A* 17  
 LANCELLOTTI ARTURO *B* 133  
 LANDINI GIANCARLO 95, 97n, 109n, 112n, 122n, 278  
 LANDORMY PAUL *A* 11  
 LANERI ROBERTO 15n  
 LANTENAY MARCELLA *A* 45  
 LANZARINI DE ISAIA A. *B* 79  
 L'Aquila 8, 9, 13, 17, 26, 77  
 LASALANDRA P. 91n  
 LA SCOLA VINCENZO 123n  
 LASTELLA STEFANIA *B* 210  
 Latina 77  
 LATTUADA FELICE *B* 103, 233  
 LAURENTI cantante sig.na *A* 138  
 LAURENTI GIROLAMO 135  
 LAURI LAURA *B* 73  
 LAZARO HIPOLITO 117, n  
 Lazio 80  
 Lecce *B* 147  
 LEGRENZI GIOVANNI *A* 13, 63  
 LÉNART GHITA *A* 72, 121  
 LENDVAI ERNÖ *B* 219 – *C* 5  
 LENIN NIKOLAJ *A* 111  
 LEO LEONARDO *A* 94  
 LEONCAVALLO RUGGERO 106 – *A* 9, 20, 52 – *B* 23, 65  
 LEONI STEFANO A.E. 14n  
 LEONORA D'ESTE 134n  
 LEOPARDI ANNA 277  
 LEOPARDI CARLO 277  
 LEOPARDI GIACOMO 84, 272, 273, 274, 276, 277 – *A* 136 – *B* 82, 129, 139  
 LEOPARDI LUIGI 277  
 LEOPARDI MONALDO 277  
 LEVI EVELINA *A* 27 – *B* 33  
 LEVI LIONELLO 137n, 140, n, 141, 142n  
 LEVI P. *B* 84  
 LEYDI ROBERTO *B* 188, 212  
 LIBERATI MARIO *B* 147  
 LICINI OSVALDO *C* 6  
 LIGABUE MARCO 78  
 Liguria 80  
 LIMENTA FERNANDO *B* 127  
 LINDER CLEMENS *B* 223  
 Lione (F) 21, *B* 1  
 LIONNET JEAN *B* 174  
 LIOTTA ELENA 59  
 Lipsia (D) 130, 271 – *A* 4, 5, 29  
 LISZT FRANZ *A* 41, 53, 74 – *B* 2, 74  
 LITLFF HENRY editore 271  
 LIUZZI FERNANDO *B* 38, 41, 110  
 LIVIABELLA LAURA 137  
 LIVIABELLA LINO 137-144 – *B* 216, 235  
 LIVIABELLA LUCIO 144n  
 Livorno 80 – *A* 22, 27 – *B* 1, 2, 64, 86, 112  
 LJADOV ANATOLIJ *A* 78  
 LOARDI GUIDO *B* 127  
 LOCATELLI ANTONIO 148 – *A* 63 – *B* 198  
 LODI L. *A* 14  
 LO GIUDICE FRANCO *A* 129, 138, 140  
 Lombardia 80  
 Londra 270, 271 – *A* 2, 4, 55, 135  
 Longiano (Fc) 42n  
 LONGO ACHILLE *B* 79  
 LONGO ALESSANDRO *A* 11 – *B* 88, 113  
 LORD BERNERS vedi Tyrwitt  
 LORENZETTI SARA 277, 278  
 LORENZI editore 271  
 LORENZINI GIORGIO 28, 41n  
 Loreto (An) 274, 276 – *B* 26  
 Los Angeles (USA) *A* 125  
 LOURIÉ ARTHUR VINCENT 152 – *B* 227, 237

- LOYONNET PAUL 147 – *A* 49, 53  
 LUALDI ADRIANO *A* 125 – *B* 85, 90, 103, 114, 181, 183  
 LUBERT (CARLO) clarinettista *A* 121  
 LUBERTI concertista a fiato *A* 38  
 Lubiana (SLO) *B* 227  
 LUCA evangelista 140  
 LUCCA 156, 271 – *A* 27  
 LUCIANI SEBASTIANO ARTURO *A* 14, 28 – *B* 41, 161, 202, 207  
 Lugo di Romagna (Ra) 156 – *A* 20  
 LUIGI V 277  
 LULLY JEAN-BAPTISTE *A* 31  
 LUPI ROBERTO *B* 207  
 LUPONE MICHELANGELO 37, n, 77  
 LUZI ALFREDO 276, 277, 278  
 LUZI FRANCO 34n  
 LUZIO ALESSANDRO 96n
- LLOPART cantante sig.ra *A* 132  
 LLORENS JOSÉ MARÍA *B* 177
- MAAS violoncellista *A* 125  
 MACARINI CARMIGNANI GHERARDO 7, 13, 18n, 22, 23, 24, 31, n, 45, 46, 47, 48, n, 49, 50, n, 62n  
 MACCHI EGISTO 14, n  
 MACCHI GIULIANO 112n  
 Macerata 91, 137, 156, 277, 279 – *A* 27, 143 – *B* 129, 190  
 MACNEZ LUISA *B* 147  
 MADERNA BRUNO 12, 14, 36, 37n, 52n  
 Madrid 117 – *A* 2, 55  
 MADRIGALISTI ROMANI coro 154 – *B* 96, 99, 112  
 MAESTRI CATULLO *A* 82  
 MAGER J.A. *B* 237  
 MAGIERA LEONE 140, 141n  
 MAGNARELLI PAOLA 277, 278 – *B* 239  
 MAGRELLI V. 54  
 MAGRINI violoncellista *A* 15  
 MAHLER GUSTAV 87  
 MAINARDI ENRICO 148 – *A* 63, 66  
 MALIBRAN MARIA 96, 270  
 MALIPIERO GIAN FRANCESCO 132n, 152, 273 – *A* 15, 23, 25, 82, 117, 121, 125 – *B* 19, 41, 48, 49, 70, 85, 103, 120, 130, 161, 170, 173, 214, 221, 233  
 MALLAPERT STEFANO *A* 65  
 MAMELI ANTONIO *C* 3
- MANCIFORTE GIANCARLO *B* 213  
 MANCIFORTE-SPERELLI famiglia *B* 213  
 MANCINELLI LUIGI 273 – *A* 14, 52 – *B* 2  
 MANCINI FRANCA galleria d'arte 37n  
 MANCINI MARTA 18n, 41n, 45, 130n – *B* 190  
 MANCINI PAOLA 11n  
 MANIS F. 270  
 MANIS G. 270  
 MANTÌA FRANCESCO *B* 27  
 MANTICA FRANCESCO *A* 11, 37 – *B* 56, 161  
 MANTOVANI TANCREDI *B* 49, 110  
 MANZINI DANIELE 42n  
 MANZONI GIACOMO *B* 82, 142  
 MARAMOTTI ANDREA *B* 199  
 MARASCO VITO 19n  
 MARCANTONI ROSSELLA *B* 235 – *C* 6  
 MARCELLO BENEDETTO *A* 31, 43, 63 – *B* 73  
 MARCHAND MIGUEL 114, n  
 Marche 10, 34n, 35, 44, 49, 80, 91, 148, 276, 277, 278 – *B* 213, 215, 222, 234, 239  
 MARCHETTI FILIPPO *B* 208 – *C* 3  
 MARCHI V. *A* 28  
 MARCIANO ERNESTO *A* 15, 18  
 MARCONI FRANCESCO 111, n, 112, n  
 MARCONI PAOLO *C* 3  
 MARCUCCI ROBERTO 19n, 42n  
 MARGHERITA DI SAVOIA *A* 16, 38  
 MARIANI ANGELO 133n  
 MARIANO FABIO 278  
 MARINELLI ROSCIONI CARLO 100n, 112n, 115n, 117n, 120n  
 MARINETTI FILIPPO TOMMASO 27 – *B* 49, 69, 72, 164  
 MARINI GIOVANNA 273  
 Marino (Rm) *A* 7 – *B* 22, 24  
 MARINUZZI GINO 14, n, 103, n – *A* 122 – *B* 200  
 MARIOTTI GIANFRANCO 90  
 MARIOTTI PAOLA *B* 147  
 MARRADI GIOVANNI *C* 6  
 MARSCHALL M. 54  
 Marsiglia (F) *B* 1  
 MARTINELLI GIOVANNI 98, n, 99, 117, n  
 MARTINI FAUSTO M. *A* 115  
 MARTINI GIOVANNI BATTISTA 130, n, 134, n – *A* 31, 74 – *B* 75

- MARTINOTTI SERGIO 97n  
 MARTUCCI GIUSEPPE 131n, 133n – *A* 35  
     – *B* 38, 85, 113  
 MARTUZZI CESARE *B* 11, 107  
 MARUCCI LUCIANO 274, 276  
 MARVULLI MICHELE 48n  
 MARZIALI LUCA *C* 6  
 MARZOCCHI PAOLO 15n, 19n  
 MASCAGNI PIETRO 81, 110, 114, n,  
     115n, 116, n, 117, 118, 128, 140,  
     147, 273, 275 – *A* 6, 7, 110 – *B* 2,  
     30, 41, 53, 63, 90, 102, 108, 111  
 MASETTI E. *B* 113  
 MASINI ANGELO 107, 112  
 MASSA musicista *B* 116  
 Massalombarda (Ra) 156  
 MASSENET JULES 104, 119  
 Matelica (Mc) 42n  
 Mathausen (D) 131  
 MATHIAS GEORGES 82n  
 MATTEO evangelista 140  
 MATTEOTTI GIACOMO *A* 132  
 MAUCLAIR CAMILLE *A* 11  
 MAUGARS ANDRÉ *B* 174  
 MAZZATINTI GIUSEPPE 270  
 MAZZI MARIA CHIARA 131n  
 MAZZINI GIUSEPPE politico *A* 2  
 MAZZINI GIUSEPPE pediatra *B* 128  
 MAZZOCCHI VIRGILIO *B* 174  
 MAZZÒLA DENIA *A* 24  
 MAZZOLANI musicista *B* 107  
 MAZZOLENI MARIA *B* 49  
 MAZZUCATO ALBERTO 96n  
 MÉFANO PAUL 26  
 MELCHIORRE ALESSANDRO 78  
 MELUZZI CARLO *A* 9  
 MENCHACA ANGEL *B* 10  
 MENCHERINI FERNANDO 19n, 27, 51, n  
 MENDELSSHON-BARTHOLDY FELIX *A* 60 –  
     *B* 4, 116  
 MENGELBERG WILLEM *B* 2  
 MENGHINI MAURA *C* 3  
 MENINI dir. di coro *B* 116  
 MENOTTI FAUSTO 137n  
 MERCADANTE GIUSEPPE SAVERIO 97n  
 MERCOLINI FILIPPO *A* 104  
 MERLINI FABIO *C* 3  
 MESCHINI MICHELA 277, 278  
 MESSIAEN OLIVIER *B* 176, 219  
 Messico *A* 103  
 Messico Città del *B* 118  
 Messina 80, 114  
 MESSINIS MARIO 98n  
 METASTASIO PIETRO *B* 194  
 Metz (F) 56  
 MEYER WALTER *A* 87, 91  
 MICHELETTI GIUSEPPE 136n  
 MICHETTI VINCENZO *B* 90  
 MICUCCI EDOARDO *A* 104  
 MIGNINI FILIPPO, 277  
 MILA MASSIMO 84, 85, n, 109, n – *B*  
     194  
 Milano 8, 12, 13, 14, 16, 21, 25, n,  
     34, 47, 78, 79, 80, 85n, 97n, 101,  
     102, 112, 115n, 150, 154, 156, 267,  
     271, 274, 275, 277 – *A* 5, 27, 125,  
     127, 131 – *B* 57, 72, 76, 95, 103,  
     112, 118  
 MILELLA DINO *B* 157  
 MILHAUD DARIUS 82  
 MILLICO GIUSEPPE 124, n  
 MILLOZZI MICHELE, 278  
 MINGHINI CATTANEO IRENE *A* 129  
 MINGONI pianista *A* 121  
 MIOLI PIERO *B* 232  
 MISCHIATI OSCAR 128n  
 MISCIATELLI P. *A* 14  
 MISTICHELLI ROMANA *B* 223  
 MITROPOULOS DIMITRI 88, 98n, 99  
 MIX SILVIO 35n, 152 – *B* 82, 197  
 Modena 156 – *A* 27, 102 – *B* 228  
 MODONESI G. MARIO 141, n  
 MOLIÉ DENYSE *B* 70  
 MOLINARI BERNARDINO *A* 23, 30, 37,  
     45, 47, 61, 66, 71, 73, 85, 119, 124,  
     126, 128, 129 – *B* 2, 16, 28, 36, 58,  
     90, 118, 170  
 MOLINARI GUIDO 8, n  
 MOLINO PIPPO 273  
 Molise 80  
 MÒLLIA MICHELA 9n, 18n, 19n, 28,  
     31n, 37n, 41n, 45, 52, n, 57, 59  
 MOMO SAHLAN 37, n  
 MONACCHI DAVID 15n, 17, 34n, 42n  
 MONACHESI MARIO 152  
 Monaco di Baviera (D) *A* 4, 5  
 MONALDI GINO *A* 17  
 Montalbano (Fc) 42n  
 MONTANARI musicista *B* 107, 116  
 MONTANI ANGELO *B* 202  
 MONTECCHI GIORDANO *B* 228  
 MONTEFIORE TOMMASO *B* 29, 161



- Montegiorgio (Ap) 145, 150, 151, 156  
 – *A* 24, 144 – *B* 9, 89, 105, 147,  
 148, 155, 157, 159, 168, 177, 215,  
 220, 224, 230, 231, 232, 234, 235,  
 239, 241 – *C* 1, 6
- MONTEMEZZI ITALO *B* 170
- MONTEROSSO RAFFAELLO 139, n
- MONTESSORI MARIA *B* 128
- MONTEVERDI CLAUDIO 87, 115n, 274 –  
*A* 13, 18, 23, 30 – *B* 53, 73, 96
- MONTI accademico it. *B* 46
- Monti Azzurri String Quartet *B* 223
- MONTI GIACOMO 136n
- MONTI PIER MARIA 136n
- Monti Sibillini (Marche-Umbria) *B* 148
- MONTIRONI ANGELA 278
- MONTJOVET JEANNE *A* 63, 66
- Montpellier (F) 14n – *A* 24
- MOORER A. 37n
- MORAN WILLIAM R. 112n
- MORANDI PIETRO 277
- Mordano (Bo) 130, 154
- MORELLI cantante *A* 123
- MORELLI ALFREDO *A* 30, 128
- MORELLI B. *A* 17
- MORELLI GIOVANNI 131n
- MORENA PAOLO *B* 235
- MORI GIAN CARLO *B* 147
- MORINI MARIO 119n, 120n, 121n
- MORMILE ALESSANDRO 113n
- MORONI GABRIELE 278, 279 – *B* 213,  
 215
- MORONI MARCO 278
- MORRICONE ENNIO *B* 226
- MORTARI VIRGILIO 35n
- Mosca *A* 2 – *B* 222
- MOSCA G. *A* 13
- Moscardelli N. *A* 28
- MOSSOLOV ALEKSANDR 152
- MOVIMENTO FUTURISTA ITALIANO 27,  
 34n – *A* 88, 137, 142 – *B* 32, 82,  
 164
- MOZART WOLFGANG AMADEUS 84, 124,  
 148 – *A* 2, 11, 30, 31, 47, 60, 66,  
 67, 89, 101, 104 – *B* 47, 94
- MUCCI EMIDIO 140, 142
- MUCCI GRAZIANO *B* 99
- MUCCI R. *A* 28
- MUGNAINI LAVINIA *B* 53
- MULÉ GIUSEPPE *B* 90, 95, 136
- MURATORI LUISELLA *B* 147
- MUROLO ENZO LUCIO 143
- MUSELLA S. *B* 113
- MUSICA ELETTRONICA VIVA 52n
- MUSICA VERTICALE 37n
- MUSORGSKIJ MODEST P. *A* 27, 61, 111
- MUSSOLINI BENITO *A* 126 – *B* 92, 167,  
 203
- MUTI RICCARDO 99, 122, n, 123
- NAGAVAJARA TASANA *C* 3
- NAPOLEONE 1° 84 – *A* 17
- Napoli 55, 78, 84, 100, 105, 114, 129,  
 130n, 154, 271, 275, 276 – *A* 5, 6,  
 17, 27, 125, 138 – *B* 65, 228
- NAPOLI GENNARO *A* 1 – *B* 29, 161
- NAPOLIONI ANGIOLA MARIA 278
- NAPOLITANO FRANCO MICHELE 276
- NAPPI GIOVANNI BATTISTA *B* 49
- NAPPO TOMMASO *B* 189
- NARDI cantante *A* 123
- NARDI ANTONIO *B* 206
- New England (Usa) 60
- New York 113, 150 – *A* 2, 26
- NEXUS PRODUZIONI *B* 229
- NICCODEMI DARIO *A* 123
- NICOLODI FIAMMA 88n – *B* 161, 165,  
 167, 181, 194
- NICOTRA CONCETTINA *B* 17, 23
- NIKISCH ARTHUR *A* 29
- Nocera Terinese (Cz) 79
- NONO LUIGI 8, n, 13n, 52n, 273
- NOTARI UMBERTO editore *A* 21, 23, 142  
 – *B* 49, 205
- NOTO PAOLO *B* 189
- NÖTTOLI GIORGIO 18n, 21, n, 29, 31n,  
 37n, 41n, 45, 51, 52, n, 57, 65, 77
- NOURRIT ADOLPHE 106n
- NOVÁK Vitezslav *A* 92
- NOVARO ANGELO SILVIO *B* 128
- NOVELLI ANNA MARIA 274, 276
- NOVELLI BRUNO *B* 147
- NOVELLI RENATO 275
- NUCCI PAOLA 37n
- OBRECHT JACOB *A* 108
- OBUKHOV NICOLAI *B* 227, 237
- OCH LAURA *B* 201
- ODDONE ELISABETTA *A* 27 – *B* 21, 128
- OJETTI UGO 108
- OLIVIERI ELSA *B* 53
- OLOIZOLA basso *A* 99

- OLSEN OLE **B** 60  
 OND vedi Opera Nazionale  
 ONNOU violinista **A** 125  
 ONORATI CHIARASTELLA **A** 24  
 OPERA NAZIONALE DOPOLAVORO **B** 92, 122  
 OPERA RARA 92  
 OREFICE GIACOMO **A** 14, 27 – **B** 113, 161, 233  
 OREFICE LICINIO **A** 9  
 ORFEI ANNA **B** 99  
 ORLANDINI ADRIANO 120n  
 ORNSTEIN LEO **B** 227  
 ORPHEUS 124  
 ORSUCCI FRANCO 59  
 OSMOND-SMITH DAVID 11n  
 OSTALI PIERO 119n, 121n  
 Orvieto (Tr) 7, 59  
 Oxford 156
- PACCAGNINI ANGELO 37n, 78n  
 PACHMANN vedi De Pachmann  
 PACHNER MICHELE **A** 27  
 PACI DUCCIO 276  
 PACI FABIO **B** 232  
 PACI RENZO 278  
 PACINI cantante **A** 140  
 PACINI GIOVANNI 97n  
 PADEREWSKI IGNACY JAN **B** 2  
 PADOAN PAOLO 117n  
 Padova 7n, 10, 13, 21, 35, 36, 78, 274 – **A** 27, 125 – **B** 76, 77  
 PAFETTI STEFANO **B** 182  
 PAGANINI NICCOLÒ **A** 36, 70, 87, 91, 119  
 PAGANYI IMBRE **A** 57  
 PAISIELLO GIOVANNI **A** 94, 102 – **B** 4  
 PALANDRI CECILIA **B** 214  
 Palermo 80 – **A** 5  
 PALESTRINA PIER LUIGI DA 130n, 274 – **A** 4, 50, 65, 128 – **B** 37, 66, 96, 99, 104, 124  
 PALMIERI ANTONIO **B** 147  
 PALMIERI PANTALEO 278  
 Palo del Colle (Ba) 11n  
 PALOMBARINI AUGUSTA 278  
 PALOMBI A. **B** 14  
 PANCOTTI ditta artigianale **B** 129  
 PANERAI ROLANDO **B** 232  
 PANICCIÀ RENZO 19n, 42n  
 PANNAIN GUIDO 132n – **B** 85
- PANZACCHI ENRICO **C** 6  
 PANZINI FRANCO 278  
 PAOLINELLI FEDERICO 15n, 19n, 42n, 76  
 PAPETTI STEFANO 278  
 PARAČ IVO **B** 141, 178  
 PARENTE ALFREDO 129 – **B** 226  
 PARIBENI GIULIO CESARE **B** 56, 70, 118  
 PARIBENI ROBERTO **A** 115  
 Parigi 26, n, 37n, 54, 55, 81, 82n, 97, 270 – **A** 2, 14, 106, 108 – **B** 10, 32, 48, 70  
 PARIGI LUIGI **B** 130  
 PARINI GIUSEPPE **B** 82, 129  
 PARISINI ANDREA 127, 130n, 131n  
 Parma 78, 79, 95, 138, 156, 275 – **A** 5 – **B** 14  
 PARODI storico **B** 3  
 PASCOLI GIOVANNI **A** 16 – **B** 21, 33, 67, 112, 147, 209, 241 – **C** 5, 6  
 PASINI LAURA **A** 81, 124, 126 – **B** 99  
 PASQUETTI GUIDO **B** 3, 145  
 PASQUINI BERNARDO **A** 63 – **B** 56, 235  
 PASSALACQUA COSMA **B** 134  
 Passy (F) 83, n  
 PASTONCHI cantante **A** 79  
 PASTORE GIUSEPPE **B** 147  
 PATRON MARCHAND MIGUEL 114, n  
 PAUL OSKAR 130  
 Pavia 79  
 PECCHIA LUCA 42n  
 PEDERZINI GIANNA 105  
 PEDIO RENATO 59  
 PEDRETTI MAURO **B** 196  
 PEDROLLO ARRIGO **B** 85, 103  
 PEDROTTI ANTONIO **A** 100  
 PEEL TOM 110n  
 PELLEGRINO ALBERTO 278  
 PERALI GAETANO **B** 17  
 PERETTI ETTORE 34n  
 PERETTI PAOLO 144n – **B** 216, 234  
 Pergola (Pu) 42n  
 PERGOLESI GIOVANNI BATTISTA 130 – **A** 4, 24, 27, 124 – **B** 12, 15, 14, 17, 53, 75  
 PERI JACOPO 274 – **A** 13 – **B** 53  
 PERINELLO CARLO **A** 23 – **B** 48, 49, 202, 207  
 PERLE **B** 219 – **C** 5  
 PERNAIACHI GIANFRANCO **B** 82, 225  
 PEROSI LORENZO 147 – **A** 1, 79, 89, 90, 128 – **B** 3, 53, 80, 96, 140, 178

- PERPICH ALESSANDRO *c* 3, 4  
 PERPICH FEDERICO *B* 235  
 PERRACCHIO LUIGI *B* 70, 113  
 PERRONE DANTE *A* 138  
 PERRUCCI MARIO 49n  
 PERSIANI GIUSEPPE 277  
 PERSIANI MARIA FRANCESCA 277  
 PERSIANI ROSA 277  
 PERTILE AURELIANO 117n, 118, 119  
 Perugia 8, 9, 26, 39, 55, 57, 78, 80,  
 156 – *B* 111  
 Pesaro 7, 8, 9, 10, 11, n, 12, 13, 14,  
 15, n, 16, 17, 18, 19n, 20, 21, 25n,  
 26n, 28, 29n, 30, n, 31, 32n, 33,  
 34n, 36, 37, n, 40, 41, n, 42n, 43,  
 45, 47, 48, 49, n, 50, 51, 52, 56, 57,  
 59, 60, 61, 62, 64, 65n, 67, 68, 70,  
 73, 74, 76, 78, 86, 89, 90, 92, 95n,  
 128, 130n, 135n, 144n, 150, 154,  
 156, 267, 270, 273 – *A* 13, 20 – *B*  
 6, 141, 186, 239  
 PESTALOZZA LUIGI *B* 226  
 PESTELLI GIORGIO 88n  
 PETERS editore 271 – *A* 15  
 PETERSON GEOFF 113n  
 PETRASSI GOFFREDO 88n, 273  
 PETRELLA ERRICO 97n  
 PETRI GIUSEPPE 106  
 PETROBELLI PIERLUIGI 9n, 11n, 275  
 PETROLATI ALESSANDRO 16, 35n, 42n,  
 76  
 PETRONE IGINO *A* 6  
 PETRONIO ISAURICO 133n  
 PETRUCCI GUALTIERO *B* 84, 102  
 PEYROT violoncellista *A* 31  
 PIAGGESI AMERIGO 19n, 42n  
 PIANA GIOVANNI *B* 195  
 PIANCASTELLI CARLO *A* 9  
 PIATTI musicista *A* 63  
 PIAZZOLLA ASTOR *B* 235  
 PICCARDI CARLO *B* 164  
 PICCHIANTI LUIGI *B* 169  
 PICCINATO CARLO *A* 104  
 PICCININI ALESSANDRO 134  
 PICCININI GILBERTO 278  
 PICCINI NICCOLÒ *A* 94 – *B* 122  
 PICCONE STELLA SERGIO *B* 223  
 PICHETTI ENRICO *A* 110  
 PICK-MANGIAGALLI RICCARDO *B* 88, 95,  
 113, 136, 233  
 Piemonte 80 – *A* 27  
 PIERMARINI GIUSEPPE 103  
 PIEROTTI CEI MARINUZZI LIA 103n – *B*  
 200  
 PIERPAOLI DIEGO *B* 225  
 Pietroburgo 123, n – *A* 2  
 PILATI M. *B* 95, 113, 136  
 PINCHERLE MARC 132n  
 PINZA EZIO 123, 124  
 PINZAUTI LEONARDO *B* 14, 193  
 Pio X vedi Sarto Giuseppe  
 PIOVANO LUIGI *c* 3  
 PIRANDELLO LUIGI *A* 28  
 PIRRO ANDRÉ 132n  
 Pisa *A* 27 – *B* 194  
 Pistoia *A* 27  
 PIZZETTI ILDEBRANDO 273, 275, 276 – *A*  
 11, 27, 33 – *B* 19, 29, 32, 36, 41,  
 48, 49, 84, 85, 130, 141, 161, 168,  
 170, 178, 181, 233  
 PIZZI NILLA 121  
 PLACCI CARLO *B* 49  
 PLUTARCO *A* 125  
 PODRECCA FIDORA *A* 80  
 PODRECCA GUIDO *A* 9, 21, 27, 80 – *B*  
 52  
 PODRECCA V. *A* 1 – *B* 41  
 Pola (SLO) *A* 16  
 POLEGGI ATTILIO *A* 95 – *B* 71  
 POLIZIANO ANGELO *c* 6  
 POLLICE FRANCESCANTONIO 130n  
 POMPILIO ANGELO 130n  
 PONGETTI CARLO 278  
 POPPER compositore *A* 51, 66, 116  
 PORENA BORIS 9, 11, n, 20, 57  
 PORPORA NICCOLÒ 268  
 Porto San Giorgio (Ap)  
 Portogruaro (Ve) 129  
 POULENC FRANCIS 82  
 POWERS HAROLD S. 88, n  
 POZZI ALESSANDRO *B* 195  
 Praga 55 – *A* 93  
 PRAMPOLINI GIACOMO 152, 153  
 PRANDI ALFONSO 144, n  
 PRATELLA ALA *B* 147  
 PRATELLA FRANCESCO BALILLA 147,  
 152, 153 – *A* 9, 23, 27, 28, 121,  
 137, 142 – *B* 41, 42, 44, 69, 72, 79,  
 81, 82, 84, 85, 103, 107, 108, 116,  
 120, 121, 122, 126, 128, 130, 147,  
 152, 164, 199, 201, 202, 204, 205,  
 209, 221, 237

- Prato **A** 27  
 PREVITALI FERNANDO 98n  
 PRÉVOST violista **A** 125  
 PRINCIPE REMIGIO **B** 77  
 PROCIDA **A. B** 181  
 PROCIDA **S. A** 14 – **B** 181  
 PROCRUSTE 10  
 PRUNIÈRES HENRY 132n – **A** 108 – **B** 85, 221  
 PSACHOS (Dr.) **B** 237  
 PSOTTI PAOLO 19n  
 PUCCINI GIACOMO 87, 88, n, 125, 140, 143, 144, 147, 268 – **A** 7, 14, 32, 52, 110, 115, 130, 133, 144 – **B** 23, 41, 63, 107, 175, 235, 236  
 PUCCINI IGINIA (suor Giulia Enrichetta) **A** 144  
 Puglia 80  
 PUGLIESE ANNUNZIATO 131n – **B** 191  
 PUGLIESE GIUSEPPE 100n, 107n, 119, n  
 PUNZI VITO 276, 277, 278  
 PUPILLI NICOLETTI GIANNINA **B** 147  
 PURCELL HENRY **A** 49
- QUARTETTO DI BUDAPEST **A** 54, 56, 57  
 QUARTETTO ERATO **B** 235  
 QUARTETTO PRO ARTE **A** 120, 121, 125  
 QUARTETTO RAVEL **B** 147  
 QUARTETTO SANDRI-ZERTI-ALBINI **A** 31  
 QUARTETTO STABILE ROMANO **A** 107  
 QUARTETTO vedi Monti Azzurri  
 QUINTERIO FRANCESCO 278
- RACCA & BALEGNO editore 271  
 RACHMANINOV SERGEJ **A** 32  
 RADICIOTTI GIUSEPPE 84, n, 130, n, 132n, 147, 154 – **B** 15, 17, 96, 112, 123, 190, 231, 239  
 RAEI VITO **A** 11, 65, 94 – **B** 33, 36  
 RAGNI SERGIO 83n  
 RAI-RADIO TELEVISIONE ITALIANA 8, 12, 13n, 14, 34, n, 52n, 57, 143 – **c**2, 4  
 RAINERI FRANCO **A** 14 – **B** 29, 49, 161  
 RAKOWSKA ELENA **B** 16  
 RAMPAZZI M. TERESA 10, 31n, 45, 78n  
 RAMPONE GIORGIO 107n, 108n, 109n, 110n  
 RANDALL compositore **A** 117  
 RÀPALO UGO 276  
 Ratisbona (D) 274  
 RATTALINO PIERO **B** 172
- RAVA LUIGI **A** 9  
 RAVAGLIA EMILIO **A** 108  
 RAVASENGA CARLO **B** 79, 95, 136  
 RAVEGNANI E. **A** 13  
 RAVEL MAURICE 35n, 143 – **A** 32, 75, 117, 121  
 Ravenna 156 – **B** 102, 107, 147 – **c** 1  
 R.D.R. **B** 94  
 REBIKOV VLADIMIR IVANOVIČ **B** 30, 74  
 Recanati (Mc) 42n, 100, 272, 273, 276, 277, 279  
 RECLI GIULIA **B** 88  
 REGER MAX **A** 117 – **B** 233  
 Reggio Calabria **B** 188  
 Reggio Emilia 25n, 79  
 Regina vedi al nome  
 REINECKE CARL H. CARSTEN 130  
 REISS G.F. 271  
 RESPIGHI OTTORINO 82, 128, 140, 142 – **A** 12, 37, 76, 80, 83 – **B** 29, 35, 36, 38, 40, 41, 48, 49, 70, 85, 88, 90, 130, 161, 169, 170, 173, 233  
 RESTORI storico della musica **B** 173  
 RETHEBERG ELISABETH 123  
 REZNIČEK EMIL NIKOLAUS VON **A** 86  
 RICCALDONE MARK 114n  
 RICCI CORRADO **A** 9, 128  
 RICCI IDA **A** 43  
 RICCI SIGNORINI ANTONIO **A** 9  
 RICCIARDI ACHILLE 153 – **A** 14, 28  
 RICCITELLI PRIMO 102  
 RICORDI editore 270, 271, 275 – **A** 21, 23, 89 – **B** 31, 49, 55, 57, 67, 161  
 RIEMANN HUGO 132n – **B** 131  
 RIEMENS LEO 96n, 100n, 111n, 112n  
 RIETI VITTORIO **A** 121  
 RIGHI GIUSEPPE **B** 119  
 RIGHI LINA **B** 119  
 Rimini 41n, 42n, 141 – **A** 16  
 RIMSKIJ-KORSAKOV NIKOLAJ **A** 75, 76  
 RINALDI MARIO 276  
 RIPAMONTI vedi Alaleona  
 RISSET JEAN-CLAUDE 26n, 31, 52n  
 ROADS CURTIS 52n  
 ROCCA (LODOVICO) **B** 88  
 ROCHE PIETRO AGOSTINO 121 – **A** 27  
 ROF vedi Rossini Opera Festival  
 ROGNONI LUIGI 85, n – **B** 156  
 ROLLAND ROMAIN **A** 126  
 Roma 7, 9, n, 10, 11n, 13, n, 14, 15, 20, 21n, 25, 26n, 27, 29n, 31n, 37n,

- 40, 48, 51n, 54, 55, 56, 57, 78, 100, 101, n, 120, 142, 148, 149, 150, 155, 156 – *A* 1-4, 7, 9, 10, 11, 20, 24, 27, 29, 30-33, 35, 36, 37-51, 53-64, 66-88, 90-96, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 110, 112, 116-129, 132, 135, 136, 137, 140, 144 – *B* 1, 2, 4, 7, 9, 12-18, 20, 22, 23, 25-28, 31-36, 39, 40, 41, 46, 47, 49, 53, 55-62, 64, 65, 68, 71-77, 79, 81, 82, 87, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 108, 110, 112, 118, 129, 130, 141, 148, 162, 167, 168, 179, 186, 187, 215, 224, 227 – *C* 1
- Romagna 44, 136n, 137n – *B* 20, 27
- ROMANI FELICE 270
- RONALD LONDON *A* 135
- RONCAGLIA GINO 132n
- RONCHI musicista perugino *B* 111, 209, 237
- RONCHI FABIO *A* 79
- RONCONI LUCA 89
- RONCORONI TERESA *B* 196
- RONGA LUIGI 132n
- ROSADI sottosegretario politico *B* 66
- ROSENTHAL MORIZ *A* 73, 74
- ROSLAVEČ NIKOLAJ *B* 227
- ROSSATO ANTONIO *A* 138, 140
- ROSSI CARLO *B* 37
- ROSSI CESARE *A* 132
- ROSSI-MORELLI cantante *A* 82
- ROSSI NINO *B* 90
- ROSSI PIERINO 42n
- ROSSINI GIOACHINO 36, 81-87, 89, 92, 93, 95n, 97n, 109n, 122n, 130, 133, 134, 137, n, 268, 270, 278 – *A* 15, 18, 27, 34, 37, 61, 81, 90, 99, 102, 122 – *B* 53, 58, 94, 99, 104, 108, 235
- ROSSINI OPERA FESTIVAL 36, 37n, 89, 90, 91, n, 92, 93
- ROSSO DI SAN SECONDO *A* 28
- ROSTAGNO A. 54
- ROSTAGNO G.I. *A* 27
- ROSTIROLLA GIANCARLO *B* 169, 170
- Rostok (D) *B* 222
- ROTEGLIA musicista *B* 14
- Rovereto (Tn) 156, 267 – *B* 224
- Rovigo 110
- Royan (F) 56
- RUBINI GIOVAN BATTISTA 124
- RUBOLI DANIELE *B* 232
- RUFA CLAUDIO 18n, 19n, 28
- RUFINI tenore *A* 121
- RUNGE PHILIPP 153
- RUSSELL GEORGE 52n
- Russia 87, 123n – *A* 32, 33 – *B* 69, 211
- RUSSOLO LUIGI 152 – *B* 69, 82, 237
- RZEWSKI compositore *B* 235
- SABATINI GIUSEPPE *B* 157, 234
- SABBADINI FRANCESCO 137
- SABELLI F. *A* 1
- Sacco di Rovereto (Tn) 267
- SACHS HARVEY *B* 203
- SADERO GENY *A* 27
- SADIE STANLEY 9n, 128, 144n – *B* 153, 187, 238
- SAFONOV VASILIJ IL'ič *B* 2
- SAINT-SAËNS CHARLES-CAMILLE 82n – *A* 51, 71, 82 – *B* 47, 75
- SALA EMILIO 82n
- SALABERT editore 54
- SALAGHI SAMUELE S. *B* 45, 50
- Salisburgo (A) *C* 3
- SALMAGGI ALFREDO *A* 26 – *B* 65
- SALMANOVA SADYCHOVA ROZA 123n
- Salon (F) *B* 1
- SALVARANI MARCO 130n, 278, 279 – *B* 190, 234
- SALVI BENIGNO *B* 220
- SALVINI ALBERTO *B* 111
- SAMI GIULIANO 41n
- SAMORÌ AURELIO 26, 41n
- SAMMARTINI GIUSEPPE 268 – *A* 101
- San Benedetto del Tronto (Ap) 274, 276 – *A* 107
- SANDBERGER ADOLF 132n
- San Ginesio (Ap) *B* 118, 223
- SANGUINETTI GIORGIO *B* 192, 207, 218
- SANI N. 45
- SAN MARTINO contessa *B* 49
- SAN MARTINO ENRICO DI conte *B* 49, 90
- Sanremo (Im) 103n, 121
- San Severino Marche (Mc) 41n
- Santander (E) 55
- SANTELLI CHANTAL 42n
- SANTOLIVUDDO FRANCESCO *A* 11, 33, 54, 55, 58, 72 – *B* 113
- SANTUCCI FRANCESCO 19n

- SAPIR SYLVIANE 57, 77  
 SARACINO EGIDIO 85n  
 Sardegna 80 – A 27  
 SARDELLA FRANCESCO 42n  
 SARMENT J. A 28  
 Sarnano (Ap) **B** 222, 223, 231, 236, 237  
 SARNO compositore 28  
 SARTI CESARE ditta 127n  
 SARTI GIUSEPPE **B** 235  
 SARTO GIUSEPPE (Pio X) 274  
 SARTORI GIUDITTA A 43  
 Sassari 78, 80  
 SATIE ERIK 34n, 82, n – **B** 74  
 SATTA ARTALO A 33, 100  
 SAVAGNONE GIUSEPPE **B** 207  
 SAVASTA ANTONIO **B** 113  
 Savona 154  
 SBORDONI ALESSANDRO 26  
 SCACCIATI BIANCA A 129  
 SCAGLIOLA FRANCESCO 77  
 SCALCO GIUSEPPE **B** 147  
 SCALERO ROSARIO **B** 40, 56  
 SCAPINO letterato A 115  
 SCARDOVI PRIMO **B** 84  
 SCARLATTI ALESSANDRO A 31, 33, 124, 128 – **B** 53  
 SCARLATTI DOMENICO A 45, 46, 49, 74  
 SCARPONI SILVANO 279  
 SCELSI GIACINTO **B** 82  
 SCHAEFFER PIERRE 37n, 52n  
 SCHANZER OTTONE A 11  
 SCHERING ARNOLD 135n – **B** 145  
 SCHIAVONI STEFANO 18n  
 SCHINELLI ACHILLE **B** 124, 203  
 SCHIPA TITO 124  
 SCHIPPERS THOMAS 99  
 SCHLÖZER BORIS F. DE **B** 85  
 SCHMIDL CARLO 132n, 140n  
 SCHNEVOIGT GEORG A 128 – **B** 2  
 SCHÖNBERG ARNOLD 149, 152, 153 – A 54, 55, 57, 58, 59, 117, 120, 121, 125, 128 – **B** 20, 30, 50, 69, 142, 166, 181, 195, 209, 227, 237 – **C** 5  
 SCHOTT MICHAEL 115n  
 SCHRECKER FRANZ **B** 30  
 SCHUBERT FRANZ 268 – A 31, 32, 63 – **B** 58  
 SCHUMANN ROBERT A 31, 33, 43-46, 63, 68, 70, 77, 84, 89, 101 – **B** 2, 60, 63, 116  
 SCHWITTERS KURT 152  
 SCIARRINO SALVATORE **B** 82  
 SCIMONE CARLO 112n  
 SCODANIBBIO STEFANO 28, 37n  
 SCONOCCHIA SERGIO 277, 278 – **B** 239  
 SCOTT WALTER 105  
 SCOTTO OTTAVIO 103n  
 Scozia A 2  
 SCOZZI concertista a fiato A 38  
 SEMAILLÈ compositore A 116  
 SEMAR editore 54  
 SEMERARO F. A 1  
 SEMÌNO ONORINA A 116  
 Senigallia (An) 42n  
 SERAFIN TULLIO 81  
 SERATO ARRIGO **B** 40  
 SERNICOLI ALFREDO A 80, 121  
 SERRAVEZZA ANTONIO 129  
 SESINI UGO 129, 131, n  
 SETACCIÒLI GIACOMO A 1, 9, 11, 104 – **B** 39, 40, 68  
 SEVERINI MARCO 152, 278  
 SFREDDA NICOLA 269  
 SGAMBATI GIOVANNI A 15, 54, 57, 95, 101, 110 – **B** 1, 2, 38, 85, 113, 233  
 SGUANCIS LORENO 36, 37n  
 SIAE 40  
 SIANSKA KANDERS ELENA A 32  
 SIBELIUS JEAN A 87  
 Sicilia 80 – A 27  
 Siena 141  
 SILVANI GIOSEFFO ANTONIO 136n  
 SILVANI MARINO 136n  
 SILVESTRI RENZO A 33, 48  
 SIRTORI VITTORIO **B** 196  
 SIMONATO GIULIETTA 89  
 SIMM vedi Società  
 SINDACATO MUSICISTI **B** 95  
 SINIGAGLIA LEONE A 9, 27 – **B** 85  
 SINIGAGLIA RICCARDO 78 – **B** 233  
 SINOPOLI GIUSEPPE 78n  
 SIRINGO ANTONINO **C** 3, 4  
 SKRJABIN ALEKSANDER 153 – A 117 – **B** 69, 147, 176, 211, 219, 225 – **C** 5  
 SLONIMSKIJ NICOLAS **B** 219 – **C** 5  
 SMALLEY DENIS 44n  
 SMAREGLIA ANTONIO 133n – **B** 112, 170

- SMETANA BEDŘICH *A* 16, 93  
 SMI vedi Società  
 SMITHER HOWARD ELBERT *B* 144, 145  
 SOCIETÀ CORALE GAULOISE *B* 1  
 SOCIETÀ CORALE GUIDO MONACO *A* 22  
 – *B* 1, 2, 86  
 SOCIETÀ DEGLI STRUMENTI A FIATO *A* 38  
 SOCIETÀ ITALIANA PER LA MUSICA MODERNA *A* 117 – *B* 49, 167  
 SOCIETÀ MUSICA ITALIANA *B* 79  
 SOCIETÀ ORCHESTRALE MESSICANA *A* 102  
 SOLARI P. *A* 28  
 SOLDATI MARIO 269  
 SOLDINI G. *A* 1  
 SOLERTI ANGELO 129, 154, 155 – *B* 228  
 Solesmes (F) 131  
 SOMIGLI CARLO *B* 7, 50, 69, 138, 142, 166 – *C* 5  
 SON HARRY *A* 57  
 SONNECK OSKAR 132n  
 SONZOGNO EDOARDO 118  
 SORANI DAVID *B* 183  
 SORI ERCOLE 278  
 ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ *B* 235  
 SOWERBY LEO *A* 38  
 SPADA GIACINTO *A* 107  
 SPADONI GIOVANNI 130n – *B* 190  
 Spagna *B* 10  
 Spalato (Hr) *B* 178  
 SPALDING ALBERT *A* 61, 70  
 SPANI soprano *A* 88  
 SPANO cantante sig.na *B* 53  
 SPECKEL ANDREINA *A* 27  
 SPENCER HERBERT 131n  
 SPERELLI vedi Manciforti  
 SPEZZAFERRI compositore *A* 94  
 SPITTA PHILIPP 84  
 SPONTINI GASPARE 278 – *A* 27  
 STABILE MARIANO *A* 132  
 STAFFETTI L. *A* 27  
 STAGNO ROBERTO 111  
 STÅLTERI ARTURO *C* 4  
 STECCHETTI LORENZO *B* 147 – *C* 6  
 STECK AIMÉ *A* 106  
 STEINER RUDOLF 153  
 STENDHAL (pseud. di Henri Beyle) 84, 89  
 STEUERMANN EDUARD *A* 125  
 STIGNANI EBE 105, n, 121  
 Stoccarda (D) 132n  
 STOCKHAUSEN KARLHEINZ 16, 34n, 52n, 60  
 STORJOHANN ANGELA *B* 14  
 STORTI RICCARDO *A* 11 – *B* 46, 71  
 STRACKAN violinista *A* 121  
 STRADELLA famiglia *B* 162  
 STRADELLA ALESSANDRO *B* 73  
 STRAPPA ANDREA 19n, 42n,  
 STRAUSS RICHARD 149 – *A* 3, 5, 24, 27, 47, 58, 59, 60, 75, 85, 86 – *B* 7, 58, 183  
 STRAVINSKIJ IGOR 143, 144 – *A* 121, 128 – *B* 30, 69  
 STROKOSCH M. *A* 17  
 STROPPA MARCO 52n  
 STUMPF F. CARL *B* 82  
 SUK JOSEF *A* 92  
 SUOZZO MICHELE *B* 184  
 SUPERVIA CONCHITA 81, 82  
 SURIAN ELVIDIO 130n, 278 – *B* 190, 239  
 SUTHERLAND JOAN 89  
 SWIFT RICARD 14n  
 SZIGETI JOSEPH *A* 36, 70  
 TACCANI GIUSEPPE *B* 99  
 TACHINARDI GUIDO *B* 14  
 TADDEI LUIGI *B* 86  
 TADDEI OTTAVIO *B* 147  
 TADOLINI EUGENIA 97  
 TADOLINI GIOVANNI 96, 97n  
 TAGLIACCOZZO violinista *A* 15  
 TAGLIAPIETRA GINO *B* 113  
 TAGLIAVINI *senior* docente univers. *B* 132  
 TAGLIAVINI FERRUCCIO 97  
 TAGLIAVINI LUIGI FERDINANDO *B* 132  
 TAJÈ RUGGERO 78  
 TALICH VÁCLAV *A* 92, 93  
 TAMBERLICK ENRICO 123, n  
 TAMBURELLO MULÉ LEA *A* 99  
 TAMBURINI M. SERENA 77  
 TAMPIERI DOMENICO 7, 10-43, 46, 47, 53, 54, 57, 60, 61, 150 – *A* 23, 142 – *B* 147, 151, 152, 155, 160, 199, 201, 202, 204, 205, 209, 221, 223, 236, 237, 241 – *C* 1  
 TANAROV pianista *A* 32  
 TARANTINI compositore *A* 94

- TARTINI GIUSEPPE *A* 36, 43, 70, 83 – *B* 194
- TEBALDI RENATA 89
- TEBALDINI BRIGIDA 276
- TEBALDINI GIOVANNI 128, 132n, 274, 275, 276 – *A* 4, 13 – *B* 1, 56, 66, 161, 169
- TEDESCHI RUBENS 88, n
- TERRABUGIO GIUSEPPE *A* 27
- TESEI compositore *A* 235
- THEREMIN LEV *B* 237
- THIMUS ALBERT VON *B* 225
- THOMAS CHARLES-LOUIS-AMBROISE *A* 2
- THOMSON compositore *A* 117
- THOMSON CÉSAR *A* 9
- TIBERI MAURIZIO 117n
- TIBERINI MARIO 278
- TIELLA MARCO *A* 206
- TINTISONA clarinettista *A* 121
- TINTORI GIANPIERO *B* 206
- TODESCO GIGI *A* 35
- TOFANI f.lli mecenati *B* 56
- Tolentino (Mc) 42n, 270, 271
- Tolosa (F) 97
- TOMADINI JACOPO *B* 53
- TOMBOLINI MARCO *B* 235
- TOMMASINI VINCENZO 133n – *A* 11, 37, 78, 83, 95 – *B* 27, 29, 48, 49, 56, 70, 90, 95, 130, 136, 161
- TONI ALCEO *A* 9 – *B* 103, 181
- TONUCCI CANDIDA 34n
- TORCHI LUIGI 129, 130, n, 131, n, 154 – *B* 123, 161, 169, 173, 226, 228
- TORDINI F. 76
- TORELLI GIUSEPPE 135, n
- TORELLI LUCIA *A* 99
- Torino 52n, 78, 82, 113n, 130, 143, 150 – *A* 15, 27, 98, 125 – *B* 52, 76, 83, 132, 139, 183, 239
- Torre del Lago (Lc) *B* 63
- TORREFRANCA FAUSTO 129, 131n, 132n, 147, 154 – *A* 9, 19, 27, 144 – *B* 13, 14, 20, 32, 84, 110, 130, 161, 169, 170, 173, 191, 221, 226, 228
- Toscana 80 – *A* 27 – *B* 86
- TOSCANINI ARTURO 101, 111, 117, 120, 133n, 147 – *A* 27, 131 – *B* 49, 118, 168, 183
- TOSTI FRANCESCO PAOLO *B* 23, 233
- TRAETTA TOMMASO *A* 94
- TRAMONTI CORRADO *A* 100
- Trapani 131
- TRAVESI ANTONIO *A* 63
- TREBBI GIUSEPPE *A* 15
- Trentino-Alto Adige 80
- Trento 267
- TREVES FANY ANITA *A* 126
- Trieste 78, 80 – *A* 27
- TROUPENAS editore 270
- TROVATO PAOLO *B* 194
- TRUAX BARRY 31, 37n
- TURGENEV IVAN S. *A* 40
- TURNO MARCELLO F. 59
- TYRWITT GERALD (Lord Berners) 35n
- Umbria 80
- UNESCO 31, 32n
- UNTERSTEINER ALFREDO *B* 43, 123
- UPPMAN JEAN STEWARD 113n
- URBANEK A. editore *A* 93
- Urbino 9, 18n, 35, 42n, 278 – *B* 26
- USA *B* 118
- USIGLI ENRICO *A* 27
- Utrecht (NL) 37n
- UVI (associaz.) *A* 18
- VACCAJ GIULIO 271
- VACCAJ NICOLA 96, n, 270, 271
- VAGNINI STEFANO 19n, 42n
- VAIRA CLAUDIO 79
- VALENTINI tenore *B* 53
- VALENTINI SILVIO *A* 79, 126
- VALENTINI SIMONE 19n, 42n
- VALENTINO ROBERTO 52n
- Valle d'Aosta 80
- VANDENBORGAERDE FERNAND 26
- VANNINI LUISA *B* 147
- VANNONI GIULIA 42n
- VARÈSE EDGAR 31n, 35n, 36, 37n, 45
- VARESI FELICE 96, n
- VASARI GIORGIO *A* 108
- VASARI MITA *A* 132
- Vaticano (Scv) *B* 177
- VATIELLI BACCI GIULIO CESARE 128
- VATIELLI FRANCESCO 127-136, 154 – *A* 9, 14, 15, 97 – *B* 37, 41, 161, 186, 239
- VAUGHAN MICHAEL 34n
- VECCHI GIUSEPPE 130n, 131n, 132n – *B* 173
- VECCHI ORAZIO *B* 53, 96, 99
- VECCHIOTTI LUIGI *B* 26, 208 – *C* 3



- VECSEY FERENC *A* 87, 91  
 VEGGETTI concertista a fiato *A* 38  
 VELASQUEZ CONCHITA *B* 99  
 Veneto 80  
 Venezia 7, n, 9, 21, 31n, 37, n, 52, n,  
 55, 78, 79, 95, 129, 274 – *A* 2, 14,  
 108, 125 – *B* 29  
 VENEZIANI VITTORE *A* 13 – *B* 116, 122  
 VERACINI FRANCESCO MARIA *A* 95  
 VERDELLOT PHILIPPE *A* 108  
 VERDI GIUSEPPE 57, 84n, 85, 86, 87,  
 95, n, 96, n, 97, 98n, 99, n, 102,  
 109, 121, 122, 123, n, 125, 133n,  
 274, 275 – *A* 2, 7, 8, 10, 34, 57,  
 128, 129, 132 – *B* 23, 41, 53, 99,  
 102, 108, 157, 194  
 VERDI LUIGI *B* 211, 219 – *c* 5  
 VERETTI ANTONIO *B* 103, 113  
 VERGANI ORIO *A* 115  
 Verona 56 – *A* 20, 27  
 VERSACE MARIA TERESA 11n  
 VESSELLA ALESSANDRO *A* 12, 14 – *B* 35  
 VEZZANI ALESSANDRO *B* 7, 37  
 Vibo Valentia 131n, 154 – *B* 191  
 VICE (pseud.) 106n  
 VICTOR 113, 114, 117, 119, 123, 124  
 VIDOLIN ALVISE 8n, 13n, 37n, 45, 52n,  
 57, 78  
 Vienna 116 – *A* 2, 120, 121 – *B* 145,  
 166, 176, 181, 185, 222  
 VILLA ROBERTO *C* 3  
 VILLANIS LUIGI ALBERTO *B* 123  
 VILLARI PASQUALE 128  
 VILLAROEL G. *A* 28  
 VILLETTI ALFREDO *B* 29, 161  
 VISCONTI DI MODRONE contessa *B* 49  
 VITALE EDOARDO *A* 12, 20, 24, 118,  
 132 – *B* 35, 118  
 VITALI GIOVANNI BATTISTA 135  
 VITALI MARIO 25n  
 VITELLESCHI vedi Degli Azzi  
 VITERBINI SERGIO *A* 94  
 VITETTA MARIO *A* 70  
 VITTORIA EDOARDO 278  
 VIVALDI ANTONIO 87 – *A* 30, 51, 77,  
 124  
 VOGEL MARTIN *B* 225  
 VOLKOV-GALITZIN compositrice *A* 40  
 VYŠNEGRADSKIJ compositore *B* 219 – *C*  
 5  
 Wadi Rumm (Giordania) 59  
 WAGNER ERICA *A* 120, 125  
 WAGNER RICHARD 86, 119, 130n, 144,  
 153 – *A* 6, 27, 29, 52, 58, 72, 76,  
 82, 86, 93, 104, 110 – *B* 2, 16, 94,  
 179  
 WALTER BRUNO 146, 148 – *A* 54, 55,  
 56, 57, 58, 60 – *B* 16  
 WALSER ROBERT 144n  
 WATERHOUSE JOHN C.G. *B* 135, 153,  
 187, 238  
 WAUGEMANN musicologo *B* 3  
 WEBER CARL MARIA VON *A* 54, 55, 58,  
 59, 85  
 WEISS S. LEOPOLD *B* 225  
 WEITZMANN CARL FRIEDRICH *C* 5  
 WENDE E. *B* 118  
 WESKOWA compositrice *B* 77  
 WESTDEUTSCHER RUNDFUNK (Colonia) *C*  
 5  
 WESTERHOUT NICCOLÒ VAN *A* 35, 94  
 WIEL TADDEO *B* 56  
 WIENIAWSKI HENRYK *A* 91  
 WOLF-FERRARI ERMANNO *B* 103  
 WOLF HUGO *A* 72  
 WOOD HANRY *A* 55  
 ZABORSKY KALMAN *B* 223  
 ZABUGHIN docente univers. *B* 76, 77  
 ZACCARIA ALESSIO *B* 147  
 ZACCARIA SANTE *B* 143  
 ZACCHIA cantante *A* 80  
 ZACCONI LUDOVICO 127n 135n  
 ZAFFIRI ENORE 78n  
 ZAMBONI MARIA *A* 121  
 ZAMPETTI PIETRO 278  
 ZANDONAI JIOLANDA 267  
 ZANDONAI RICCARDO 267, 268, 269 – *A*  
 20, 33, 118, 134, 138, 139, 140 – *B*  
 48, 49, 103, 168, 170, 224, 233  
 ZANELLA AMILCARE *A* 14, 27, 31, 33 –  
*B* 2, 48, 113  
 ZANETTI EMILIA 89  
 ZANETTI ROBERTO *A* 27 – *B* 137  
 ZANNINOVICH MARIA *B* 17  
 ZANON (MAFFEO) *B* 14  
 ZANONCELLI LUISA 135n  
 ZAVAGNA PAOLO 77  
 ZECCHI ADONE 137n

ZECCHI CARLO *A* 41 – *B* 147

ZEDDA ALBERTO 87, 90, 278

ZEDDE editore 272

ZELEWSKI MACIEJ *B* 219

ZELLER ROBERT 140, n, 141n

ZEMPLINSKY ALEXANDER VON *A* 128

ZENATELLO GIOVANNI 117, n

ZERTI vedi Quartetto

ZIINO AGOSTINO *B* 184

ZIINO OTTAVIO *B* 147

ZOPPI cantante *A* 80

ZORZATO G.B. *A* 1

ZOSI GIULIANO 9, 18n, 26, n, 27, 41n

ZOTTI MARIA *A* 140

ZUCCARINI OSCAR *A* 48

ZUCCHERI MARINO 8n, 12, 13n, 14

ZUCCOLI dir. d'orch. *A* 80

ZUELLI GUGLIELMO *A* 9





Finito di stampare nel novembre 2002  
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino  
su carta PALATINA *acid free*  
delle cartiere Miliani Fabriano Spa