

Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA  
DI MUSICOLOGIA

L - 2015

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA  
Periodico della Società Italiana di Musicologia  
Fondata nel 1966

**Direttore**

Claudio Toscani (Università degli Studi di Milano)

**Comitato scientifico**

Livio Aragona (Istituto Superiore di Studi Musicali di Bergamo), *segretario coordinatore*

Enrico Careri (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Angela Ida De Benedictis (Paul Sacher Stiftung, Basel)

Marco Mangani (Università degli Studi di Ferrara)

Renato Meucci (Conservatorio di Musica di Novara)

Luisa Nardini (University of Texas, Austin)

**Consulenti / Advisors**

Virgilio Bernardoni (Università degli Studi di Bergamo)

Daniel Brandenburg (Universität Bayreuth)

Thomas D. Brothers (Duke University, Durham)

Mauro Calcagno (University of Pennsylvania, Philadelphia)

Michele Calella (Universität Wien)

Stefano Castelvecchi (University of Cambridge)

Damien Colas (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris)

Pascal Decroupet (Université Nice Sophia Antipolis)

Norbert Dubowy (Goethe-Universität, Frankfurt am Main)

Anselm Gerhard (Universität Bern)

Philip Gossett (University of Chicago)

Arnold Jacobshagen (Hochschule für Musik und Tanz Köln)

Ulrich Mosch (Université de Genève)

Fiamma Nicolodi (Università degli Studi di Firenze)

Friedemann Sallis (University of Calgary)

Herbert Seifert (Universität Wien)

Neal Zaslaw (Cornell University, Ithaca)

Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

In copertina: Girolamo Martinelli (attr.), *Concerto in casa Lazzerari*, olio su tela (particolare),  
Musei di Palazzo dei Pio di Carpi (si ringrazia per la gentile concessione).

LIM – LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Via di Arsina, 296/f

55100 Lucca

tel. +39 0583 394464 – fax +39 0583 394469

<http://www.lim.it>

email: [lim@lim.it](mailto:lim@lim.it)

ISSN 0035-6867

ISBN 978-88-7096-802-6

## SOMMARIO

Editoriale 5

### Saggi

ÉTIENNE DARBELLAY  
Frescobaldi, maestro di contrappunto: un nuovo autografo in un  
manoscritto della Biblioteca Vaticana 9

ANGELA FIORE  
La tradizione musicale del monastero delle clarisse di Santa Chiara  
in Napoli 33

ALESSANDRO RESTELLI  
Il cembalario del re alla sbarra. Pascal Taskin e i falsi Ruckers 61

GIORGIO RUBERTI  
Macrostrutture formali della canzone napoletana nell'Ottocento 79

GIOVANNI SALIS  
Un'«invisibile piattaforma musicale». Le musiche di scena di Ildebrando  
Pizzetti per *La rappresentazione di Santa Uliva* 99

NICOLÒ PALAZZETTI  
«Il musicista della libertà»: l'influenza di Béla Bartók nella cultura  
musicale italiana degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento 147

ANGELA CARONE  
Aspetti genetici e strutturali delle *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di  
Chopin* di Roman Vlad 199

### Interventi

ALESSANDRO TURBA  
L'importanza di chiamarsi 'Fedele'. D'Amico e la sua fortuna postuma 227

### Recensioni

REBECCA MALOY, *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*,  
New York – Oxford, Oxford University Press, 2010 (Daniel J. DiCenso) 245

*Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*,  
a cura di Philippe Canguilhem, Turnhout, Brepols, 2013  
(Francesco Rocco Rossi) 258

SONIA ARIENTA, <i>Opera. Paesaggi sonori, visivi, abitati. Ambientazioni, drammaturgia del suono e personaggi nel melodramma italiano dell'Ottocento</i> , Lucca, LIM, 2011 (Livio Aragona)	261
GIACOMO PUCCINI, <i>Messa a quattro voci con orchestra</i> , edizione critica a cura di Dieter Schickling, Stuttgart, Carus-Verlag, 2013 (Marco Beghelli)	264
<i>La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento</i> , a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Venezia – Parma, Marsilio – Casa della Musica, 2011 (Maria Grazia Sità)	270
LUCIANO ALBERTI, <i>La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola</i> , Firenze, Olschki, 2013 (Carlo Bianchi)	276
<i>Rethinking Britten</i> , a cura di Philip Rupprecht, New York, Oxford University Press, 2013 (Alessandro Macchia)	279
PAOLO ROSATO, <i>The Organic Principle in Music Analysis: A Semiotic Approach</i> , Helsinki, Semiotic Society of Finland, 2013 (Luca Marconi)	282
<i>Multipart Music: A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound</i> , a cura di Ignazio Macchiarella, Udine, Nota, 2012 (Giovanni Giurati)	288

#### Schede

<i>L'opera musicale di Giacomo Carissimi</i> , a cura di Daniele Torelli (Carmela Bongiovanni); ANTONIO DELL'OLIO, <i>Drammi sacri e oratori musicali in Puglia nei secoli XVII e XVIII</i> (Paologiovanni Maione); <i>Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'età barocca. Il pasticcio</i> , a cura di Gaetano Pitarresi (Bianca De Mario); <i>La festa teatrale nel Settecento</i> , a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti (Mariateresa Dellaborra); GIULIA GIACHIN, <i>Il viandante e il tramonto. Mozart e le fonti del Lied romantico</i> (Carlo Lo Presti); ANGELA BUOMPASTORE, <i>Cesare di Castelbarco, nobile dilettante di musica nella Milano ottocentesca</i> (Francesco Passadore); <i>L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento</i> , a cura di Licia Sirch, Maria Grazia Sità e Marina Vaccarini (Luca Aversano); <i>Catalogo dei libretti di ballo dell'Ottocento (1800-1862)</i> , a cura di Francesco Melisi e Paola De Simone (Antonio Carocchia); <i>Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert</i> , a cura di Freia Hoffmann e Volker Timmermann (Giovanna Pandolfelli); GIORGIO RUBERTI, <i>Il verismo musicale</i> (Vincenzina C. Ottomano); ALESSANDRO MARIA CARNELLI, « <i>Verklärte Nacht</i> » di Arnold Schönberg (Nicolò Palazzetti); <i>Madama Butterfly: mise en scène di Albert Carré</i> , edizione critica a cura di Michele Girardi (Cecilia Malatesta); <i>Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque</i> , a cura di Bianca Maria Antolini (Luisa Curinga); STEFANO BALDI – NICOLETTA BETTA – CRISTINA TRINCHERO, <i>Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino</i> (Carlo Lo Presti); <i>Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero</i> , a cura di Giuliano Bellorini, Anna Gasparotto e Franco Tagliapietra (Leo Izzo); GLORIA STAFFIERI, <i>Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana</i> (Livio Aragona)	293
--	-----

Autori e collaboratori 323

Libri ricevuti 326

gli aspetti discussi sono già determinati nel libretto. Ora, non vi è dubbio che l'esito di un'opera si definisca nella sua drammaturgia musicale, e che in numerosi casi – e con Verdi in particolare – il compositore abbia potuto indirizzare in modo decisivo le opzioni drammatiche offerte dal librettista, ma la casistica è assai varia e complessa e riteniamo che l'aspetto autoriale potesse essere almeno tematizzato.

In secondo luogo, non v'è dubbio che il rapporto di reciproco potenziamento tra la musica e l'orizzonte visivo della scena sia una componente decisiva di una drammaturgia musicale. L'autrice sintetizza questo rapporto già nel sottotitolo del volume come «drammaturgia del suono», e nella sua ultima parte (*Radiografia di un mondo invivibile*) come «drammaturgia del suono spazializzato», per indicare i modi in cui gli operisti riconvertono in musica i rapporti spaziali già configurati nel testo del libretto. In altri termini, Arianta punta soprattutto sulle possibilità prossemiche delle fonti sonore, articolate in particolare attraverso la presenza di strumenti sul palco, o di strumenti fuori scena, che producono un effetto di sfondamento del piano di visione. Il suono può suggerire l'idea di distanza e di vicinanza, può accentuare o attenuare un senso claustrofobico o di apertura, di compressione o di espansione rispetto allo spazio che definisce. Tuttavia, proprio la ricchezza dei rilievi che viene offerta sul piano della costruzione della scena rende, come si è già accennato, più avvertibile la mancanza di uno sguardo prospettico e profondo sui «paesaggi sonori», che rimangono invece, per lo più, come incapsulati in una dimensione speculativa e astratta. Da questo punto di vista, il titolo del libro pare promettere più di quanto non mantenga la trattazione. D'altra parte, considerata la mole del volume già piuttosto considerevole, e la quantità di spunti stimolanti che contiene, possiamo serenamente guardare alla penuria di carotaggi musicali come a un'opportunità per approfondimenti futuri.

LIVIO ARAGONA

GIACOMO PUCCINI, *Messa a quattro voci con orchestra*, edizione critica a cura di Dieter Schickling, Stuttgart, Carus-Verlag, 2013 (Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini – Opere musicali, III/2), XXVIII-244 pp.

Fra i cinque grandi operisti italiani del 'secolo lungo', mancava ancora Puccini all'appello onorifico di un'edizione monumentale sorretta da criteri filologici probanti. Dopo l'*Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* (Fondazione Rossini & Ricordi, 1979-), che ha gettato le basi di un approccio editoriale all'opera italiana del tutto ignorato fino ad allora, e che da qualche anno ha trovato una sorta di 'doppio' nella collana *Works of Rossini* (Bärenreiter, 2007-), sono nati nel tempo *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press & Ricordi, 1983-), l'*Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti* (Ricordi, 1991-), l'*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* (Ricordi & Teatro Massimo Bellini di Catania, 2003-) ed ora finalmente l'*Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini* (Carus-Verlag, 2013-). Istituita il 2 agosto 2007 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, è stata affidata a una

commissione di quattordici studiosi di riconosciuta fama e competenza pucciniana: Virgilio Bernardoni (presidente), Giulio Battelli, Gabriella Biagi Ravenni, Maria Ida Biggi, Gabriele Dotto, Linda B. Fairtile, Michele Girardi, Arthur Groos, Jürgen Maehder, Roger Parker, Peter Ross, Emilio Sala, Dieter Schickling, Mercedes Viale Ferrero, nomi in gran parte coincidenti con i fondatori e promotori del Centro Studi “Giacomo Puccini” di Lucca.

La prima osservazione che nasce spontanea è l'assenza di Casa Ricordi da questa nuova impresa editoriale: quella genealogia di editori che, uno dopo l'altro, aveva legato il proprio nome, la propria fama e non ultimi i propri guadagni a Rossini Donizetti Bellini Verdi e Puccini non resta tuttavia a guardare. Già nel ventennio passato Ricordi-Universal aveva avviato edizioni provvisorie di qualche titolo teatrale pucciniano riveduto «sulle fonti originali», come *La bohème* curata da Francesco Degrada o *Tosca* curata da Roger Parker, ed ora vara a sua volta un'*Edizione critica delle opere di Giacomo Puccini*, lanciando come primo volume una *Manon Lescaut* curata ancora da Roger Parker (2013). Il comitato scientifico allinea in questo caso Gabriele Dotto (general editor), Francesco Cesari, Linda B. Fairtile, Roger Parker, Jürgen Selk e Claudio Toscani: tre nomi su sei sono parte in causa anche nel comitato editoriale dell'*Edizione nazionale*. Nulla di male in un mondo votato al libero mercato; resta solo da capire se le due iniziative riusciranno a convogliare in un progetto unico o se anche per Puccini avremo edizioni critiche parallele, portavoce magari di metodologie ecdotiche differenziate.

L'*Edizione nazionale* agisce su tre fronti. Nella sezione delle *mises en scène* (5 volumi previsti per EdT) è già uscito quello dedicato all'allestimento di Albert Carré per *Madama Butterfly*, a cura di Michele Girardi (2012). Un'altra sezione è consacrata ai carteggi pucciniani, imponente impresa cui attendono Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, e il cui primo volume a stampa (*Lettere 1877-1896*) dei 12 previsti è annunciato per il 2015 (Olschki). Il ruolo principale è naturalmente giocato dalla sezione delle opere musicali (21 volumi previsti per Carus-Verlag), inaugurata nel 2013 con la *Messa a quattro voci con orchestra* curata da Dieter Schickling, già autore di un'importante monografia su Puccini (DVA 1989; Droemer Knauer 1992; Carus-Verlag 2007; Felici 2008), di edizioni critiche di composizioni pucciniane non teatrali (Carus-Verlag 2004, 2006, 2008) e soprattutto del *Catalogue of the Works* (Bärenreiter 2003), che ha fatto luce definitiva sulle tante versioni ed edizioni delle maggiori opere pucciniane e sulle misconosciute composizioni extra-teatrali.

Che il primo volume musicale dell'*Edizione nazionale* abbia preso in considerazione un'opera sacra giovanile di Puccini non deve sorprendere: sul piano promozionale, la *Messa a quattro voci* SC 6 («Schickling Catalogue» n. 6) ha ben più bisogno di essere conosciuta e diffusa di quanto non accada per le opere teatrali, vitalissime in tutto il mondo; sul piano filologico, se le precedenti edizioni operistiche condotte «sulle fonti originali» erano rimaste a uno stato di provvisorietà per anni, è anche per la difficoltà quasi insuperabile nello stabilire criteri editoriali sicuri e condivisibili di fronte a testi per i quali è assai arduo individuare una 'versione definitiva', tramandatici da fonti spesso numerose e contraddittorie fra loro

nei minuti dettagli, dove è ben spesso impossibile stabilire quali varianti siano da attribuirsi a Puccini, quali ad altri ma accettate dal compositore, quali infine frutto di interventi editoriali ed esecutivi estranei al suo controllo. Per la *Messa*, caratterizzata da una situazione dei testimoni relativamente semplice, il curatore ha potuto oltretutto appoggiarsi all'edizione critica già pubblicata da lui stesso e sempre per Carus-Verlag nel 2004: si comprende dunque facilmente la scelta di un titolo che avvia 'in discesa' la nuova *Edizione nazionale*.

La più ampia composizione non teatrale di Puccini nasce a Lucca nel 1880 (quando il compositore non ha ancora 22 anni e sta concludendo gli studi all'Istituto Musicale "G. Pacini"), destinata ad essere eseguita il 12 luglio di quello stesso anno in onore del patrono cittadino, san Paolino. Costituita dalle cinque parti canoniche dell'*ordinarium missae* («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei»), nella seconda metà del Novecento ha goduto di una certa diffusione concertistica e discografica sotto il titolo di *Messa di Gloria* attribuitogli da don Dante Del Fiorentino, curatore della prima edizione a stampa (Mills Music, poi Ricordi, 1951-52): il titolo non va naturalmente inteso nell'accezione primo-ottocentesca di messa composta da soli «Kyrie» e «Gloria», com'era d'uso in Italia (cfr. la messa giovanile di Verdi), ma in quella tardo-ottocentesca (cfr. l'omonima messa giovanile di Mascagni), che indicava a un tempo la grandiosità della composizione (sinonimo quindi di 'messa solenne') e soprattutto la distinzione dalla 'messa da requiem', priva appunto del festoso «Gloria», sostituito dal terrifico «Dies irae».

La questione è toccata di sfuggita nell'Introduzione storica di questa edizione, limitata a meno di due pagine. Sarebbe stato auspicabile soffermarsi invece più a lungo sul contesto in cui nasce e viene eseguita questa partitura, indicando al lettore in quale luogo risuonò per la prima volta (supponiamo nel Duomo di Lucca, ma non è specificato) e sottolineando che *inter missarum solemnium* (fra il «Credo» e il «Sanctus») in quel 12 luglio 1880 venne eseguito il mottetto pucciniano *Plaudite, populi, Lucensi antistiti* del 1877 per baritono, coro e orchestra dedicato al patrono festeggiato; sarebbe poi stato opportuno riportare per esteso la recensione dell'evento apparsa sulla stampa locale («La Provincia di Lucca», 24 luglio 1880) e magari ricordare che un'anteprima della *Messa* («Kyrie», «Gloria» e «Agnus Dei») era già stata eseguita il giorno avanti come saggio scolastico all'Istituto "G. Pacini"; da ultimo sarebbe stato utile chiarire, con opportune ricerche, come la genealogia dei Puccini avesse risolto a Lucca il divieto per le donne di cantare in chiesa, più volte ribadito nel corso dell'Ottocento e vigente ufficialmente in ambito cattolico fino al 1967. Fu insomma questa *Messa* eseguita come musica liturgica durante una vera celebrazione del rito eucaristico (affidata dunque a bambini e falsettisti) o *a latere* della funzione religiosa? Schickling scrive «während eines Gottesdienstes», che il traduttore inglese J. Bradford Robinson rende con «church service» e la traduttrice italiana Lucia Cericola con «ufficio religioso», trasmettendo all'evento una patina da liturgia protestante.

La traduzione italiana non aiuta invero sempre il lettore, costretto talvolta a rivolgersi al testo originale tedesco per comprendere appieno i concetti esposti da Schickling. A persona lontana da molti anni dall'Italia si può ben perdonare la di-

strazione di un verbo irregolare mal coniugato («apparse» in luogo di «apparve»); più grave è fraintendere espressioni come «Aufführungsgeschichte», tradotta con «prassi esecutiva» (anziché «storia esecutiva»), «Ergänzungen von Lücken» banalizzata in «aggiunte» (anziché «completamento delle lacune»), oppure «seit 1952», resa con «dopo il 1952» (invece di «a partire dal 1952», data di pubblicazione dell'edizione Mill Music / Ricordi che Schickling addita come spartiacque cronologico). Dettagli linguistici, certo; minuzie, che però in casi come quest'ultimo possono diventare significative, perché ironia della sorte vuole che le pubblicazioni «inattendibili» della *Messa* con copyright *posteriore* al 1952 si riducano di fatto ad una soltanto: quella pubblicata dallo stesso Schickling per Carus-Verlag nel 2004, limitandosi le altre a ristampare con modifiche e correzioni l'edizione del 1952 (quella appunto che Schickling intendeva denigrare nel suo discorso: «Die modernen Publikationen der *Messa* seit 1952»).

A onor del vero, talvolta è lo stesso testo originale di Schickling a risultare nebuloso. In una frase come «Il *Gloria* porta il titolo di altra mano 'Gloria a 4. [sic] Voci di Giacomo Puccini'», non comprendiamo dove cercare lo sbaglio evidenziato dal «sic», essendo davvero il «Gloria», come tutta la *Messa*, a quattro voci. Oppure perché mai il frontespizio dell'edizione Mill Music dovrebbe confondere il lettore «a causa della specificazione 'opera postuma'», considerando che la prima edizione della *Messa* fu davvero postuma, pubblicata 27 anni dopo la morte dell'autore? E perché, ancora, l'organico dei solisti indicato sul frontespizio della stessa edizione («for Tenor, Baritone and Bass solo» più il coro misto) viene detto «scorretto», dal momento che Puccini indica proprio un tenore solista per «Et incarnatus», un baritono per «Benedictus», un tenore e un basso per «Agnus Dei»?

Le incomprensioni proseguono nell'organizzazione del lavoro. Schickling raggruppa le fonti, per tipologia, in tre gruppi non dichiarati ma intuitibili: B = autografi, C = apografi, E = stampe. (Non sapremo mai quali testimoni perduti sarebbero potuti confluire nel gruppo A e nel gruppo D.) Ciò acquisito, se fra gli apografi del gruppo C si contempla anche un *set* di parti d'orchestra relative alla prima esecuzione, vergate da quattro mani diverse per accelerare il lavoro di copiatura, e se il caso vuole che una di queste mani sia di Puccini stesso, che soccorre gli altri copisti ricavando dalla partitura la particella dei timpani, è sufficiente questo per estrapolare concettualmente la sola particella dei timpani dal set di parti, elencandola fra le partiture autografe? e perché, allora, non riservare la stessa sorte anche alle altre particelle che pur recano indicazioni esecutive aggiunte *in extremis* da Puccini stesso? Di nuovo, solo microscopici dettagli, che non aiutano però il lettore ad orientarsi rapidamente nell'officina del filologo.

Assai chiaro, invece, il layout della partitura predisposto da Carus-Verlag, ampio e spazioso ma senza eccessi. La partitura segue l'ordinamento moderno, con gli archi raggruppati insieme sotto le voci (nell'autografo, il coro era invece posizionato fra viole e violoncello). Chiavi moderne per tutte le parti di canto, *ça va sans dire*, ma rispetto per le tonalità originali degli strumenti traspositori. Ottima cosa, anche, che corni e trombe e timpani restino senza accidenti in chiave; ma se i timpani sono in  $la_b$  e in  $mi_b$  («Kyrie»), perché non apporre poi il bemolle da-



vanti a tutti i la e a tutti i mi che compaiono sul loro rigo, come logica vorrebbe? O si considerano i timpani come strumenti traspositori a tutti gli effetti (e allora andranno scritte in partitura soltanto delle toniche e delle dominanti – secondo spazio e prima linea in chiave di basso – come si faceva nel Settecento), oppure si indicano di volta in volta le note d'effetto, che non possono però essere dei mi e dei la naturali, se il brano è in la<sub>1</sub> maggiore!

Nitidissime le riproduzioni fotografiche 'fuori testo' di qualche pagina manoscritta, dotate di opportune didascalie di commento e non inserite come mero apparato iconografico esornativo. Queste consentono al lettore l'unico possibile riscontro immediato fra originale ed edizione critica, limitato per forza di cose a poche battute. La grafia del giovane Puccini è davvero curata ed elegante (la 'partitura autografa' è più propriamente una 'bella copia' prodotta dallo stesso autore), con abbondanza di segni espressivi ripetuti minuziosamente a tutti gli strumenti interessati (come nel caso dei tanti accenti all'inizio del «Credo»). È forse per questo motivo che il curatore è stato molto cauto nell'estendere per analogia indicazioni comuni a più parti orchestrali parallele, ma apposte sulla fonte principale solo ad alcuni strumenti; in tal modo si è trovato ad esempio a stampare parallelamente numerose forcelle di *crescendo* con linee tratteggiate, benché le norme editoriali dichiarate recitano: «Nei casi in cui Puccini, per motivi di spazio, aveva scritto solo una volta o due volte segni come p. es. forcelle o indicazioni di tempo o di dinamica (solitamente al di sopra e/o al di sotto dei righi), questi sono stati ripresi in tutte le parti in questione. Il posizionamento originale delle singole indicazioni è commentato nelle note critiche». Orbene, cosa significa «sono stati ripresi [übernommen] in tutte le parti in questione»? Sembrerebbe di capire: «adottati» tacitamente in tutte le parti strumentali parallele che li richiedono, per analogia con quelle che ne sono esplicitamente fornite (e sottolineo *tacitamente*, giacché la situazione della fonte – cioè i luoghi in cui i segni erano veramente indicati – viene poi descritta con agio nelle note critiche). Ma allora, perché stampare in partitura tante forcelle tratteggiate, come a bb. 4, 8, 13, 24, 28 ecc. del «Credo», passi tutti assimilabili fra loro in uno stesso gesto di rapido *crescendo* generale, passi a volte assolutamente identici (bb. 4 e 24, bb. 8 e 28) eppure notati diversamente, con forcelle ora tratteggiate, ora solide? A discriminare nella scelta del curatore è fra l'altro non la situazione oggettiva dell'autografo pucciniano, ma quella di una particella staccata delle viole il cui copista, interpretando da par suo l'antigrafo, ha di volta in volta tracciato o non tracciato la forcilla: la lezione dell'autografo viene così subordinata alla distrazione ovvero alla libera iniziativa di un ignoto copista che traccia o non traccia la forcilla, là dove è invece chiarissimo (e Schickling stesso concorda) che quel segno vergato una sola volta al centro della pagina autografa pucciniana «surely it is intended for all parts»! Nulla manca dunque al dettato della fonte principale: perché allora non agire di conseguenza attribuendo a tutte le parti strumentali quella forcilla 'in comune' senza evidenziazione grafica?

Si tratta è vero di un piccolo caso specifico, ma eletto qui ad esempio generale fra i tanti simili. Una condotta editoriale di tale natura, ancora sostenibile se alle prese con la 'bella copia' della *Messa a quattro voci*, potrebbe diventare contropro-

ducente per le opere pucciniane mature, come hanno dimostrato le partiture più complesse dei *Works of Giuseppe Verdi*, dove la quantità di differenziazioni grafiche sulla pagina rende faticosa la lettura, e spesso inutilmente.

In linea con la pratica editoriale oggi più diffusa, «Le aggiunte del curatore [...] sono in corsivo»; ne consegue che tutte le espressioni in corsivo che siamo abituati a considerare come ‘autentiche’ nelle tradizionali partiture pucciniane (*cresc.*, *dim.*, *rall.*, *espressivo* ecc.) compariranno nell’edizione critica in un carattere estraneo all’occhio del musicista (il tondo), mentre quando saranno scritte nel tradizionale corsivo andranno considerate un’aggiunta del curatore. Al contrario di ciò che avviene in molte edizioni critiche attuali, l’inversione di *font* non si applica invece – vivaddio! – ai classici segni dinamici *ff*, *ppp* ecc., che restano in corsivo come da bisecolare tradizione italiana; i segni integrati compaiono invece in corpo ridotto, risparmiandoci così situazioni grafiche quali *ff* o *ppp*, e soprattutto *ff* o *ppp*, viste più volte in questi anni, dove la lettera in corsivo indica l’aggiunta del curatore.

Una norma editoriale generale che desta sospetto è quella che recita: «Le correzioni nelle fonti non vengono menzionate, quando la nuova lezione è chiaramente riconoscibile»; ciò significa nascondere al lettore tracce anche importanti del processo compositivo, tanto più importanti se compaiono in quella che ci pare doversi considerare una ‘bella copia’ di mano dell’autore. Il caso si presenta con il secondo dei facsimili forniti nel volume: all’inizio del «Laudamus te», la parte di Coro-Bassi procedeva in origine omoritmicamente con le voci femminili, venendo poi sostituita da Puccini con una lunga nota tenuta (tardivo ripensamento d’autore che influisce anche sulla sillabazione verbale). Contravvenendo alla succitata norma editoriale, le *Critical Notes* (queste fornite unicamente in inglese) danno conto della correzione anche se distinguibile senza equivoci («eindeutig erkennbar»); ma comunicare al lettore soltanto che in origine c’era «a different rhythm and different syllabic division», senza poi specificare in che cosa consisteva la differenza, è sinceramente insufficiente per fargli apprezzare la situazione oggettiva della fonte (e se nel caso specifico non venisse in aiuto la riproduzione della pagina, si perderebbe la portata di quel ripensamento compositivo dell’ultima ora).

Il facsimile fornitoci dell’«Agnus Dei» ci dà l’occasione per obiettare su un’altra scelta editoriale generale, quella che viene regolamentata dalla norma che recita: «Quando Puccini voleva che suonasse soltanto uno strumento di un gruppo di fiati, scriveva spesso ‘solo’; in questa edizione si è usata la specificazione ‘P’ o l’annotazione di pause per il 2° strumento o gli altri strumenti del gruppo». È noto come nel corso dell’Ottocento l’indicazione «Solo» non abbia avuto unicamente un valore discriminante per indicare che deve suonare un solo fiato, ma si sia caricata spesso di un valore aggiunto di tipo espressivo e sottilmente psicologico per lo strumentista (attenzione: sei solo, sei scoperto, sei in evidenza, devi emergere sugli altri). Questo vale tanto più in un compositore come Puccini che – ci ricordano le norme editoriali – «scriveva spesso ‘solo’» (*spesso*, dunque, e non *sempre*), e lo scriveva evidentemente nei casi come quello del corno che, all’inizio dell’«Agnus Dei», duetta col tenore solista, unico strumento a ‘cantare’ in tutta l’orchestra. Ebbene, eliminare al corno l’indicazione «solo», per sostituirla con un

asettico «I», sembra sottrarre alla partitura un ammiccamento del compositore all'esecutore, non privo di spessore semantico.

Riguardo alle parole cantate, salta subito all'occhio come Puccini tratti in modo personale questi testi di tradizione secolare, tendendo ad esempio a fare sineresi nel dittongo di «gloria» e di «gratias», dieresi nel dittongo di «laudamus»; ancor più interessante è vedere come Puccini riprenda a distanza di tempo sezioni di testo già 'esaurite' (il «Gloria in excelsis Deo» che torna inatteso a farsi risentire dopo il «Gratias agimus tibi»): giacché l'Introduzione di Schickling si sofferma anche su qualche considerazione di carattere estetico e compositivo, sarebbe stato utile sapere se comportamenti compositivi simili a questi erano comuni nei maestri di cappella della famiglia Puccini, oppure se vanno considerati specifici di Giacomo *jr.*

Ottima la sillabazione latina 'autentica' adottata dall'edizione, così che leggiamo «pro-pter», «san-ctus», «sus-ci-pe», «ba-ptis-ma». Un consiglio editoriale potrebbe essere quello di ripetere il trattino di sillabazione a inizio riga, quando la riga comincia a metà di parola: torna utile all'occhio del lettore e del cantante.

Il volume, di formato non monumentale (cm 26 × 33), è rilegato in tela nera con scritte impresse in colore bianco. Assai elegante sul piano grafico ed estetico, nelle pagine di paratesto fa uso di un *font* asciutto e arioso, che rende facile la lettura degli apparati. L'Introduzione storica, la descrizione materiale delle fonti e i criteri dell'edizione sono offerti in tre lingue (italiano, tedesco e inglese); il commento critico, assai succinto, è dato esclusivamente in inglese e inglobato in fondo al volume. La *Messa* è in vendita a € 225, prezzo in linea con l'attuale – esosissimo – mercato delle edizioni critiche musicali, ma decisamente alto se si considera che si tratta soltanto di una «forma aggiornata» («überarbeitete») dell'edizione critica già prodotta dallo stesso Schickling nove anni prima, e di cui conserva il medesimo *layout* (edizione che lo stesso Carus-Verlag vende ancora, e per soli € 118).

La seconda uscita dell'*Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini*, annunciata da Carus-Verlag per il 2015, sarà il volume II/1: *Instrumental Music*, contenente il *Preludio a orchestra* SC 1, il *Preludio sinfonico* SC 32, l'*Adagetto* SC 51 e il *Capriccio sinfonico* SC 55. Attendiamo poi con impazienza i primi titoli operistici.

MARCO BEGHELLI

*La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Venezia-Parma, Marsilio – Istituzione Casa della Musica, 2011 (Musica in atto, VII), 373 pp.

Le fonti periodiche possono offrire alla ricerca musicologica apporti di grandissima importanza in molteplici campi di interesse, e ogni studioso ha sperimentato l'abbondanza e la varietà di notizie che vi si possono reperire. Le oramai pluridecennali iniziative di schedatura e di spoglio delle fonti periodiche ottocentesche, e ora anche novecentesche, forniscono un aiuto inestimabile non solo nel portare alla luce dati, dettagli, nomi, vicende altrimenti difficil-