

**Ruolo, rilevanza e incidenza della trattatistica
musicale italiana tra XIV e XVIII secolo
nell'ambito degli studi musicologici**

Milano, 29-30 novembre 2024

Abstract book

Marco Beghelli

Un equivoco linguistico: il falsetto

Le *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, pubblicate dal soprano Pierfrancesco Tosi a Bologna nel 1723, vengono generalmente considerate il primo trattato autonomo e compiuto dedicato al canto. Il suo impatto e la sua diffusione ne fecero un vero archetipo, un'*auctoritas* citata in più occasioni fino a tutto il secolo successivo, e ancor oggi un riferimento culturale (se non proprio scientifico) per ogni nuova pubblicazione sul canto operistico. Le scelte terminologiche di Tosi, capaci di fondare un lessico condiviso, vennero tuttavia presto criticate da chi osservava il mondo italiano dall'esterno. In particolare Johann Friedrich **Error! Reference source not found.** Agricola, approntando una propria *Anleitung zur Singkunst* (Berlino 1757) basata sulla traduzione tedesca di Tosi, si sofferma su un termine usato dal collega italiano e destinato a diventare la croce – ma senza delizia – di chi ancor oggi si occupa di storia della vocalità: il termine *falsetto*, che gli italiani (lamenta Agricola) usano impropriamente per chiamare quella che dovrebbe invece dirsi *voce di testa* (p. 34: «Die Wälschen pflegen aber oft, wie auch Tosi hier selbst öfters thut, das was man eigentlich *Falsett* nennen sollte, mit dem Namen der Kopfstimme zu verwechseln»). L'equivoco, ancora decifrabile per un lettore del Settecento, diventerà tuttavia causa di fraintendimenti insanabili nel secolo successivo, e a cascata fino al nostro, dando origine a espressioni geneticamente scorrette pur di salvare quel qui-pro-quo settecentesco: da *falsettone* (maldestra italianizzazione dei *Falsettöne* di Agricola) a *Do di petto* (una locuzione che contrasta con ogni principio fisiologico dell'apparato vocale, eppur entrata fin nel lessico del parlante comune). Ecco, dunque, come una semplice diatriba linguistica fra due trattatisti del secolo XVIII possa diventare rilevante per gli studi musicologici del XXI.

Marco Beghelli, musicologo e critico musicale, è Professore ordinario nell'Università di Bologna, dove insegna Drammaturgia musicale e Filologia musicale. Dedicò le sue ricerche al teatro d'opera italiano fra Sette e Novecento, affrontato da diverse prospettive (storica, drammaturgica, sociologica, semiologica, lessicologica). Ha prodotto varie edizioni critiche di partiture operistiche. Oggi è maggiormente interessato all'aspetto performativo del teatro musicale, con studi sulla vocalità e la prassi esecutiva. Nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna ha istituito un *Archivio del Canto*, dove si raccolgono monografie e fondi documentari relativi a cantanti lirici del passato (<https://archiviodelcanto.dar.unibo.it/>).

Riccardo Castagnetti

Cantate esemplari. Le analisi dei duetti di Clari nei trattati di Paolucci, Martini ed Eximeno

Se l'analisi musicale si affermò come disciplina a sé stante solamente nella seconda metà del XIX secolo, tuttavia il sorgere del quadro epistemologico e delle metodologie specifiche che la caratterizzano può essere individuato già nel corso del Settecento. Nell'ambito della trattatistica italiana, un contributo degno di nota in questa direzione venne da due opere teorico-didattiche, l'*Arte pratica di contrappunto* (3 voll., Venezia 1765, 1766 e 1772) di Giuseppe Paolucci e l'*Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* (2 voll., Bologna 1774 e 1775-1776) di Giambattista Martini, nelle quali sono raccolte, analizzate e commentate composizioni dal XVI al XVIII secolo. Innestando le istanze e gli strumenti della teoria armonica all'interno della prospettiva pedagogica fondata sull'esempio, i due autori esaminano ogni brano affrontando aspetti teorici, stilistici e compositivi. Nonostante le affinità, i trattati di Paolucci e Martini mostrano alcune significative differenze per quanto riguarda il rapporto tra teoria, analisi e storia della musica. Nel presente intervento, verranno poste a confronto le analisi, condotte rispettivamente da Paolucci e da Martini, dei duetti *Volle speranza ardita* e *Quando tramonta il sole* di Giovanni Carlo Maria Clari. Inoltre, sarà presa in considerazione l'analisi del primo dei due brani contenuta nell'opera *Dell'origine e delle regole della musica* (Roma, 1774) di Antonio Eximeno, al fine di evidenziare le specificità del metodo esemplare nel contesto delle prospettive analitiche emergenti nella riflessione teorico-musicale italiana del Settecento. Attraverso un'indagine comparativa, il presente contributo intende esaminare la rilevanza dell'argomentazione mediante esempi tra le pratiche epistemiche storicamente coinvolte nella definizione disciplinare dell'analisi musicale, mettendo in luce l'emergere di questioni fondamentali ancora attuali per l'odierno discorso analitico.

Riccardo Castagnetti è Marie Skłodowska-Curie Global Post-Doctoral Fellow presso la Harvard University e l'Università di Modena e Reggio Emilia. Le sue ricerche si concentrano sulla storia della musica nel XVIII secolo. Ha svolto ricerche anche nell'ambito della musica nella liturgia e nella diplomazia culturale italiana nei secoli XIX-XX. Tra le sue pubblicazioni, *Alla scuola del maestro di cappella: Andrea Basili e la didattica della composizione nel secolo XVIII* (LIM, 2019).

Fabiana Ciampi

La "fortuna" della tecnica dell'alternatim nelle celebrazioni solenni dal Medioevo ad oggi: vantaggi e criticità

La pratica dell'*alternatim*, che ebbe particolare fortuna nel primo Seicento (Asola, 1592), ha caratterizzato l'esecuzione di diverse messe per organo (*Orbis factor, Cunctipotens Deus e cum Jubilo*) durante il periodo in cui Frescobaldi ricoprì il ruolo di organista presso la Cappella Giulia in San Pietro a Roma (1608-1643).

Tuttavia, la scrittura in partitura dell'unico brano per l'*Ordinarium missae* (Kyrie) che l'autore ci ha lasciato in numero sovrabbondante (Fiori musicali, 1635) presenta due anomalie: ovvero il fatto di essere il solo brano dell'ordinario all'interno della raccolta (mancano infatti Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus e Agnus Dei) e di non avere un'apparente logica nell'alternanza con il canto gregoriano, essendo come già detto, in eccedenza rispetto al numero previsto. Con la bolla pontificia *Quo primum tempore* Papa Pio V aveva approvato l'edizione riformata del *Messale Romano* in esecuzione ai decreti del Concilio di Trento estendendone l'uso all'intera Chiesa cattolica latina (1570). L'utilizzo del nuovo messale e l'applicazione delle regole previste per le celebrazioni liturgiche prevedevano un ampio spazio della *Schola cantorum* all'interno del rito che doveva sottolineare il rapporto tra la parola letta dai presbiteri con il commento sonoro del coro (mottetto o brano polifonico) o in alternativa dell'organo solo (vedi i *Ricercari* composti per l'Offertorio che introducevano alla liturgia eucaristica). Pienamente inserito in tale contesto musicale, Adriano Banchieri assimila e ripresenta specialmente nei trattati e nei manuali didattici, le peculiarità della prassi dell'alternanza applicate all'elaborazione mensurale del canto piano riconsegnandoci una diversa prospettiva di questa pratica (*L'Organo suonarino*, 1605, *la Cartella musicale*, 1614). Con l'ausilio del database ITMI si intende tracciare la storia del termine 'alternatim' all'interno della musica sacra e mettere in paradigma la trattatistica esistente con raccolte similari di *Alternatim missae* per evidenziare concordanze ed eventuali incongruenze nel complesso rapporto tra teoria e prassi coeve.

Fabiana Ciampi, organista, pianista e cembalista, ha ottenuto una borsa di studio per perfezionarsi a Londra presso la Royal Academy of Music e successivamente per studiare al Royal College of Music, conseguendo il diploma in "Early Music StuNONdies" with honour. Ha da poco terminato il Master di II livello in Fortepiano storico presso il Conservatorio "Morlacchi" di Perugia e frequentato corsi di perfezionamento con molti artisti di fama, in particolare, per la parte organistica, ha seguito i corsi di Luigi Ferdinando Tagliavini, Guy Bovet e Monika Henking. È stata invitata a suonare in varie rassegne sia come solista che in ensemble (Bologna, Ferrara, Mantova, Pistoia, Como, Piacenza, Pesaro, Verona, Senigallia, Cagliari, Berlino, Londra, Madrid, Edimburgo, Las Palmas). Presiede l'Associazione Arsarmonica Aps dalla sua fondazione (2006) e organizza eventi, masterclass, concerti, vesperi, presentazioni tra cui "L'organo nella Roma barocca", "Vox Animae", rassegna organistica e corale regionale, Le "Messe degli artisti" (S. Maria della Vita – Bologna) e i celebri "Vesperi d'Organo a S. Martino" sul prestigioso organo rinascimentale di Giovanni Cipri (1556). Scrive articoli per riviste specialistiche e incide regolarmente per varie case discografiche (Stradivarius, Tactus, Bongiovanni, etc). È docente a tempo indeterminato di TRPM (teoria, ritmica e percezione musicale) presso il Conservatorio 'A. Boito' di Parma e dottoranda presso il PIAMS (Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra) di Milano sotto la guida di Francesco Rocco Rossi.

Marco D'Acunzo – Marina Lucia

Regole sul «Contraponto e della compositione di piu voci» nelle opere teoriche di Scipione Cerreto

Nel 1601 fu dato alle stampe a Napoli *Della pratica musica vocale et strumentale* di Scipione Cerreto (c.1551-c.1633). L'opera divisa in più volumi ebbe una certa diffusione. Oltre ad essere un trattato teorico-pratico, Cerreto arricchisce questo lavoro di interessanti testimonianze storiche circa la pratica musicale negli anni tra il Cinque e il Seicento, essendo egli stesso attivo nell'ambiente musicale napoletano, non solo come teorico, ma anche come compositore e liutista. Il quarto, ed ultimo libro, della *Prattica* è incentrato sul «Contraponto e della compositione di piu voci», in cui vengono esposti dal Cerreto in modo chiaro e «con esempj facili» gli elementi necessari alla composizione (le varie specie di contrappunto, canoni, cadenze e proporzioni). Ad esso si aggiungono, i *Dialoghi armonici* (mss. del 1626 e del 1633, rispettivamente alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli e al Civico Museo Bibliografico di Bologna) due manoscritti di molto posteriori, che sebbene non si discostino dalle posizioni della *Prattica*, ne rappresentano una sorta di riscrittura e continuazione. L'operazione di Cerreto risulta interessante, poiché come egli stesso ravvisa nella prefazione dei *Dialoghi* (1626) essa è pensata per rendere la didattica del contrappunto e dalla composizione polifonica più immediata ed accessibile, un manuale teorico con implicazioni pratiche in forma di dialogo tra maestro e discente. Inoltre, una generosa raccolta di esempi musicali inclusi in questi trattati rappresentano, di fatto, le uniche testimonianze complete della sua produzione musicale.

Marco D'Acunzo, diplomato in *chitarra* presso il conservatorio "G. Martucci" di Salerno, si è specializzato in *Management dell'impresa culturale e di spettacolo* presso lo stesso conservatorio. Nel 2023 ha conseguito il titolo magistrale in *Musicologia* presso l'Università-Roma-Tor Vergata e il diploma accademico in *Composizione* presso il Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli dove attualmente si sta specializzando. Dal 2015 al 2019 ha collaborato con la *Nuova orchestra Scarlatti* di Napoli. Attualmente è docente di storia della musica presso il liceo musicale di Vairano (Ce). Ha partecipato a diversi convegni nazionali ed internazionali tra i quali XXX Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (Catania, 2023), XXVII Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale (Bologna, 2023), XX Convegno internazionale di Analisi e Teoria musicale del Gatm (Salerno, 2023), «Musica e Potere nell'Italia

meridionale (XVII-XVIII secolo)» (Università degli Studi di Palermo, 2023), «Musica sacra e liturgia nella Campania Felix di Jommelli» (Aversa, 2023), «Il comico e Donizetti: le farse» (Conservatorio San Pietro a Majella, 2022).

Marina Lucia intraprende gli studi musicali di pianoforte e composizione. Frequenta il corso di *Musicologia* presso il Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno conseguendo il diploma accademico di I livello. Presso l’Università degli Studi di Roma “Tor Vergata” consegue nel 2011 la laurea triennale in *Storia, scienze e tecniche della musica e dello spettacolo*. Si specializza in *Management dell’Impresa Culturale e di Spettacolo* al Conservatorio Martucci di Salerno e dal 2015 al 2019 collabora con l’Associazione Nuova Orchestra Scarlatti. Consegue la laurea magistrale in *Musicologia* presso l’Università di Roma “Tor Vergata” e il diploma accademico in *Composizione* presso il Conservatorio “S. Pietro a Majella” di Napoli dove attualmente si sta specializzando. Ha partecipato a diversi convegni nazionali ed internazionali tra i quali XXX Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (Catania, 2023), XXVII Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale (Bologna, 2023), XX Convegno internazionale di Analisi e Teoria musicale del Gatm (Salerno, 2023), «Musica e Potere nell’Italia meridionale (XVII-XVIII secolo)» (Università degli Studi di Palermo, 2023), «Musica sacra e liturgia nella Campania Felix di Jommelli» (Aversa, 2023), «Il comico e Donizetti: le farse» (Conservatorio San Pietro a Majella, 2022), XXVII Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (Siena, 2020).

Vania Dal Maso

Scintille di musica di Lanfranco: dalla teoria e pratica con il monocordo alla ricezione nel tempo

Scintille di musica di Giovanni Maria Lanfranco è il primo esaustivo trattato musicale pubblicato nella «universale Italiana favella». Diviso in quattro parti, affronta temi relativi alla musica piana e mensurata, alla teoria modale, e alla realizzazione pratica della musica (contrappunto, divisione del monocordo, accordature degli strumenti).

Nel mio intervento mi prefiggo di dare una sintesi dei contenuti del trattato, di delucidare alcune istruzioni riproducendole in suono con l’ausilio di un monocordo, di considerare le fonti di ispirazione per Lanfranco e seguire la ricezione delle *Scintille* nei decenni seguenti la pubblicazione. La quarta parte del volumetto, destinata alla pratica musicale, illustra i diversi modi di produzione del suono (tramite pizzico o due metodi di percussione) e l’utilizzo del monocordo, considerato «il Maestro che ti insegnerà, il vero dicendoti senza fallire». Di questi procedimenti, per mettere in pratica quanto descritto nella teoria, sarà data una dimostrazione visibile, udibile, tangibile. La trasmissione del sapere dai maestri «dietro alle cui pedate ne i nostri ragionamenti noi siamo seguiti» (Lanfranco nomina Boezio, Guido d’Arezzo, Gaffurio, Marchetto da Padova, Aaron, Spataro e altri) agli allievi, che a loro volta diventano maestri, è documentata in fonti successive. Questi passaggi testimoniano la ricezione dell’opera di Lanfranco che, avendo citato alcuni suoi predecessori, è stato a sua volta citato dai suoi posteri per chiarire concetti o per avvalorare le loro affermazioni (Zarlino, Ponzio, Zacconi, Bona), per contestarlo (Aiguino) o per annoverarlo tra gli autori di cui si sono serviti (Bottrigari, Artusi, Cerreto), ponendolo dunque in un contesto degno di rilevanza, nonostante la modestia di Lanfranco nel denominare ‘scintille’ (ovvero piccole cose) i contenuti del suo volume.

Vania Dal Maso ha insegnato semiografia musicale e Teoria della musica rinascimentale al Conservatorio di Musica di Verona. Diplomata in *Pianoforte, Clavicembalo, Musica corale e direzione di coro*, è aggregata all’Accademia Filarmonica di Bologna come clavicembalista. Attiva come musicista e come studiosa, si occupa di trasmissione del sapere musicale, dedicandosi particolarmente alla letteratura e alle pratiche esecutive degli strumenti cordofoni a tastiera (dispone di monocordo, clavicembali, claviciterio, clavicordo, e, prima in Italia, di clavisimbalum a martelli), con concerti, conferenze, seminari e masterclass in Italia e all’estero; ha svolto periodi di docenza (Svezia, Danimarca, Germania) nell’ambito del programma di mobilità docenti LLP/ERASMUS. Autrice del volume *Teoria e Pratica della Musica Italiana del Rinascimento* (LIM, 2017), bene accolto dalla critica (Early Music Review, Il Giornale della Musica, Athena Musica), ha pubblicato *Il secondo libro delli motetti di Bartolomeo Barbarino* (SPES, 2007), *Sonate per Clavicembalo di Autori veneziani* (Armelin Musica, 2005) e vari saggi. Ha registrato i CD *Il clavicembalo a Venezia* e *Johann Adolf Hasse nella Serenissima* con musiche inedite del Settecento veneziano.

Giacomo Ferraris

Le origini e caratteristiche del repertorio musicale del Trecento italiano: alcune evidenze dalla trattatistica

Le origini della polifonia musicale in Italia rimangono in parte misteriose: sono pochi infatti i testi musicali duecenteschi che mostrino una chiara connessione con l’Italia, tanto che la polifonia musicale italiana sembra apparire improvvisamente nel XIV secolo inoltrato (circa un secolo e mezzo più tardi quindi rispetto a quella francese), e tuttavia con caratteristiche musicali e notazionali già nettamente delineate, e diverse in alcuni aspetti fondamentali rispetto alla produzione francese coeva. D’altro lato però, gli scritti teorici italiani preservati relativi alla pratica musicale della polifonia – Guido Frater, Marchetto da Padova, e prima di loro Amerus – sono databili già agli ultimi decenni del ’200 e ai primi del ’300, con un netto anticipo che rende questi testi particolarmente fruttuosi per ricostruire vari aspetti legati alle origini non altrimenti attestate della polifonia italiana. In quest’ottica, cercherò nel mio intervento di rileggere le evidenze che emergono dai testi di questi e altri teorici primo-trecenteschi, con lo scopo specifico di chiarire un aspetto particolarmente sorprendente del repertorio musicale trecentesco italiano, ossia la prevalenza di una articolazione binaria

a tutti i livelli dell'organizzazione musicale (dell'unità di tempo, di suddivisione, e anche al livello temporale superiore dell'organizzazione del fraseggio), che contrasta fortemente con la prevalenza di una articolazione ternaria nel repertorio francese, non solo duecentesco, ma anche in gran parte arsnovistico. Questa analisi, che si avvarrà anche di alcune osservazioni già avanzate da Franco Alberto Gallo, può avere il potenziale di contribuire a una migliore comprensione delle origini del repertorio polifonico italiano, sottolineando al contempo l'importanza delle evidenze teoriche, e della loro triangolazione con altri dati noti, per illuminare epoche della storia della musica per cui disponiamo di documentazione scarsa.

Giacomo Ferraris è diplomato al conservatorio di musica di Milano in violino e in composizione. Nel 2016 si è laureato in musicologia all'università di Pavia/Cremona, e nel 2020 ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca presso la stessa università con una tesi dedicata al repertorio trasmesso nel codice Rossi, la prima compilazione organica di musica profana del Trecento italiano, approfondendo in particolare problemi analitici e notazionali. Dal 2021 al 2023 è stato titolare di un assegno di ricerca presso l'Università di Firenze nell'ambito del progetto *Advanced Grant 2017 European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages* diretto dalla Prof. Maria Sofia Lannutti. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università di Bolzano. Ha presentato relazioni in convegni nazionali e internazionali e pubblicato contributi dedicati principalmente a problemi di trasmissione e notazione nella musica trecentesca italiana.

Lucija Konfic

The Treatises of Giannantonio Banner Maestro e Professore Padovano and his Influence on Musicians from the Eastern Adriatic Coast in the Second Half of the 18th Century

Unlike his fellow citizen and world-famous music teacher Giuseppe Tartini (1692-1770), Giannantonio Banner (active in the middle of the 18th century), a Paduan music teacher who worked around the same time, did not arouse significant research interest. Given that his compositions are largely preserved in music archives in Croatia, and previous research on Franciscan musicians and their compositional work points to his influence (Soldo, Breko Kustura, Perković), this report will present his impact on musicians from the Eastern Adriatic coast. Banner's theoretical treatise in the booklet "LIB: F S: a Macarsca" catalogued under the title "Quid est musica" from 1754 and preserved in the music archive of the Franciscan monastery in Omiš near Split (HR-OMf, Katalinić 379) will be presented in particular: main characteristics of the manuscript, the topics covered and the pedagogical approach. This small treatise will be compared with Banner's extensive treatise *Compendio Musicale* (from c. 1740) and his *Regole più necessarie per suonar il Tasto* with special emphasis on scope and content, main characteristics and purpose in order to determine its role in the education of (Franciscan) musicians in Croatian lands in the second half of the 18th century.

Lucija Konfic graduated in musicology (Music Academy in Zagreb) in 2005 and librarianship (Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb) in 2008, and received her PhD in 2017 at the Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. She works as a senior research associate at the Department for the History of Croatian Music, Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. She is a collaborator on the current project of the Croatian Science Foundation "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in the 19th Century in Civil Croatia and the Military Border (MusInst19)". She has participated in some 30 professional and scientific symposia in Croatia and abroad (Bosnia and Herzegovina, Germany, Hungary, Italy, Poland, Slovenia). She is actively researching the history of Croatian music with a special interest in the following topics: music theory in the 18th century, treatises by G. M. Stratico, specific aspects of Croatian music (17-20th centuries), digital musicology, preservation of musical heritage, music archives in Croatia. Since 2020 she has been the editor-in-chief of *Arti musices* Croatian musicological journal.

Angela Lacalamita

Il liuto anatomizzato di P. F. Valentini (V-CVbav, Barb. Latini, 4433)

“Il Liuto anatomizzato” di Pier Francesco Valentini, presentato in edizione Urtext da me curata, intende rendere fruibile, attraverso la trascrizione del testo e degli esempi musicali in notazione moderna, un metodo altrimenti di difficile lettura ma che costituisce un prezioso compendio di insegnamenti sulla prassi liutistica del basso continuo del XVII secolo. La completezza e l'esautività della trattazione degli aspetti teorici, unite alla ricchezza degli esempi musicali e pratici presentati, ne fanno un *unicum* nel panorama trattatistico riguardante il liuto della metà del sec. XVII, in grado di fornire importanti informazioni anche circa le questioni organologiche legate alle tipologie di liuti in uso al tempo, alle accordature, alla prassi esecutiva ed idiomatica dello strumento, al percorso di formazione dell'aspirante musicista e strumentista, e di tutte quelle competenze che, sia pur a vari livelli, costituivano il bagaglio essenziale del musicista amatoriale o principiante fino a giungere ai più elevati livelli di eccellenza. Il trattato, strutturato in due parti, enuncia nella prima i principi teorici di base: i Tetracordi greci, gli intervalli, gli “Ordini” ossia i Toni o Tonalità, la realizzazione del basso continuo con cadenze e diminuzioni, il tutto corredato da esempi (in notazione e intavolatura) in tutte le tonalità. La seconda parte è invece incentrata principalmente sulle regole e modalità per intavolare e trasportare sul liuto sia le

opere vocali (da due a più voci), sia quelle già intavolate, con la dettagliata spiegazione circa l'uso delle cifre, dei numeri, delle figure ritmiche, di vari altri segni particolari, delle diverse tipologie di intavolatura e tutte le regole per procedere con la corretta trascrizione nelle stesse. Segue a conclusione un breve compendio sulle regole di base del contrappunto.

Angela Lacalamita, nata a Bari, nel 2004 si diploma in Chitarra Classica presso il Conservatorio di Musica "N. Rota" di Monopoli sotto la guida del M° Ferdinando Di Modugno, proseguendo poi gli studi presso lo stesso Conservatorio con i maestri Massimo Felici e Maurizio Grandinetti per il conseguimento della Laurea di II livello ad indirizzo Interpretativo-Compositivo-Solistico. Nel 2010 consegue la laurea di II livello in Discipline Musicali, con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio di Musica "N. Rota" di Monopoli. Nel 2022 consegue la laurea di II livello in Liuto (Indirizzo solistico, esecutivo-interpretativo) presso il Conservatorio di Musica "N. Piccinni" di Bari, sotto la guida del M° Diego Cantalupi, con 110 e lode e menzione, con una tesi sul *Leuto Anatomizzato* di Pier Francesco Valentini. Un articolo a cura della stessa e contenente estratti della suddetta tesi è stato pubblicato nel numero 26 del maggio 2023 sulla rivista "Il Liuto" della Società del Liuto. Affianca all'attività concertistica e di ricerca quella didattica che svolge in qualità di docente di chitarra presso la Scuola secondaria di primo grado ad Indirizzo Musicale di Sannicandro di Bari.

Stefano Leoni

Bartolomé Ramos de Pareja: l'attività in Italia e un'ipotesi di lavoro sul suo background formativo

Nell'anno 1482 apparve a Bologna uno dei primissimi trattati musicali a stampa del XV secolo; per i tipi di Batasar De Hiriberia viene stampata la *Musica practica* dello spagnolo Bartolomé Ramis de Pareja. Per alcuni anni Ramis par bene tenga la cattedra di musica a Salamanca, ma poi lo troviamo a Bologna dove dà letture, ma in forma privata, dal 1482 al 1484, sperando in un incarico universitario, incarico che non ha, ma che in realtà nessuno in quel periodo ottiene. La pubblicazione dello scritto di Ramis a tutta prima non sembrerebbe assumere particolare rilievo, se non fosse che questo trattatello fu causa di ferocissime polemiche che investirono il Ramis, il suo allievo Giovanni Spataro e due importanti musicografi come Franchino Gaffurio e Nicolò Burzio. I termini del contendere fanno in pratica riferimento all'osservanza dell'*auctoritas* di Boezio e Guido d'Arezzo relativamente al sistema tetracordale dell'uno ed all'esacordo dell'altro e, last but not least, al temperamento dell'ottava ed alla accordatura dell'intervallo di terza. E' proprio su questo punto, quasi corollario ai precedenti, che si gioca l'affermazione della tonalità moderna, del sistema basato sulle triadi e, quindi, dell'armonia. Si tratterà di attendere solo poco più di un cinquantennio, quando Gioseffo Zarlino, riprenderà questo discorso. Nel frattempo non resta che chiedersi: perché il primo ad anticipare questa soluzione e ad approntare i mezzi metodologici per giungervi è un trattatista spagnolo, accademicamente un "outsider"? Al di là di ogni considerazione concernente la forza dirompente delle affermazioni di Ramis intorno all'esacordo guidoniano o al realistico ridimensionamento della figura di Boezio come teorico della musica ed intoccabile autorità, è l'atteggiamento tutto di Ramis a stupire per l'acume e soprattutto la mentalità francamente umanistica che vi ritroviamo espressa. Vi è probabilmente un punto di contatto tra questo teorico ispanico attivo anche in Italia e l'universo musicale, trattatistico e pratico, arabo, per esempio nel ruolo particolare che hanno alcune consonanze (così come nella teoria araba-orientale) all'interno della divisione dell'ottava musicale.

Stefano A. E. Leoni è stato docente di Storia della Musica e Storia ed Estetica Musicale presso il Conservatorio di Musica di Alessandria e poi nel Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Torino dove è stato titolare della cattedra di Musicologia Sistemica fino al 2022. Ha insegnato Estetica della Musica presso il corso di laurea magistrale CAM (Cinema Arte Musica) dell'Università di Torino (2017-22). Dal novembre 2022 è in quiescenza. Già direttore del LaMusa, Laboratorio di Musica e Sociologia delle Arti, presso la Facoltà di Sociologia dell'Università degli Studi di Urbino "C. Bo", per diversi anni è stato professore incaricato del corso di Storia della Musica e di Musica per lo Spettacolo presso questo ateneo, poi qui Visiting Lecturer presso la Winter School "The Italian Renaissance: Art, Literature, Politic Thought". Visiting professor presso il Real Conservatorio Superior de Música di Granada, il Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, l'ITU Turkish Music State Conservatory di Istanbul e il Conservatorio Superior de Música de Canarias. Si è occupato prevalentemente di rapporti tra pensiero musicale e pensiero scientifico, di immaginario musicale, del mondo musicale arabo-islamico, di orientalismo e esotismo in musica.

Fabrizio Longo

La teorica del pratico: Salvatore Mellini, virtuoso del '600-'700

Tra le raccolte miscellanee del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, è custodito il diario inedito di Salvatore Mellini, un cantante castrato originario di Castiglione Fiorentino che si esibì da solista in luoghi prestigiosi come le corti imperiali di Leopoldo I e Giuseppe I d'Asburgo. Il breve manoscritto, costituito da otto carte e redatto tra il 1678 e il 1683, attesta appunti di varia natura, tra cui prove di grafia, dettagliate note spese, esercizi di stile in versi italiani e latini, i nomi di alcuni notabili dell'epoca più o meno vicini all'autore ed un ritratto in sanguigna, probabilmente un autoritratto dello stesso Mellini. Aspetto di particolare interesse sono alcune pagine di teoria musicale poste all'inizio del diario che, sebbene non rechino alcuna indicazione da cui risalire all'autore o al titolo, non è difficile ricondurre quasi

interamente alla Porta Musicale di Stefano Bernardi. L'opera godeva all'epoca di una certa diffusione e, da quanto si evince dal manoscritto, si può ipotizzare che sia stata alla base della preparazione anche del giovane Mellini. Il materiale musicale non appare, tuttavia, particolarmente ricco e spinge a porsi qualche domanda sulla consistenza dei fondamenti musicali sui quali il cantore costruì la propria fortuna. Il mio intervento si svilupperà da una descrizione generale della fonte per poi focalizzarsi soprattutto sulla parte trattatistica del manoscritto, allo scopo di definire quale potesse essere la preparazione media di un cantante dell'epoca, ovvero di che conoscenze teoriche necessitasse un virtuoso vissuto tra '600 e '700 per porsi con successo all'attenzione del pubblico.

Fabrizio Longo, dottorando al PIAMS di Milano, si è diplomato in violino con il massimo dei voti al conservatorio "A. Corelli" di Messina; conclusi gli studi umanistici presso l'ateneo messinese, ha approfondito la prassi esecutiva e la tecnica di diminuzione con Enrico Gatti e Luigi Rovighi. Ha inciso da solista per Dynamic e Tactus e pubblicato per LIM, Ricordi, Rubbettino, Di Nicolò Libri, SEDM, SMSM, Walhall, Ut Orpheus, Arcana, Ambronay's, Dramaturgias di Brasilia, Archivio storico messinese, ETS, Edizioni del conservatorio F. Cilea e Treccani, partecipando a giornate di studi, convegni e seminari tra cui si ricordano il Convegno SIdM 2022 di Cremona, Musicking 2022 in Oregon, Baroque Music 2021 a Birmingham e il Cremona Baroque Music del 2018. Suona vari strumenti, tra cui un Pierre Mansuy della seconda metà del '700 nelle sue condizioni originali.

Cecilia Luzzi

La prassi del canto alla lira nella trattatistica cinquecentesca

Nel capitolo dedicato agli effetti della musica nella seconda parte delle sue *Istitutioni harmoniche* del 1558 – il capitolo 9 "In qual genere di Melodia siano stati operati li narrati effetti" – Gioseffo Zarlino dopo aver introdotto i generi diatonico, cromatico ed enarmonico degli antichi Greci, afferma la superiorità della monodia degli antichi, capace di effetti prodigiosi, sulla polifonia dei moderni, dove "alle volte non si ode altro che un strepito de voci mescolate con diversi suoni, et un cantare senza alcun giudicio, e senza discrezione, con un disconcio proferir di parole", portando come esempio di musica che non ha la forza espressiva della monodia greca quelle canzonette della sua epoca, dette madrigali. Questo passo spesso citato come topos della disputa tra monodia e polifonia, in cui Zarlino sorprendentemente prende le difese della prima o anche come il vezzo di un umanista che ostenta la sua conoscenza della pitagorico-platonica dottrina dell'ethos, presenta un chiaro riferimento alla recitazione intonata delle ottave ariostesche e alla prassi del canto a voce sola accompagnato con la lira da braccio con cui la poesia veniva intonata all'impronta negli ambienti umanistici, nelle corti e nelle accademie nel Quattrocento e ancora vitale a metà del Cinquecento, come testimoniato ad esempio da Anton Francesco Doni nel suo *Dialogo della musica* (1544) o nei *Marmi* (1552). La presente proposta intende offrire un quadro sulla presenza di questa prassi del canto a voce sola e della recitazione intonata nella trattatistica cinquecentesca, individuando le attestazioni di lemmi che fanno riferimento a questa prassi (aere, aria, modo, canto alla lira, alla viola o liuto, ma anche ricercando la presenza di attestazioni sull'improvvisazione in ottava rima o sulle ottave dell'Ariosto) e quindi riflettere sul rapporto fra pratiche esecutive e teoria nei principali trattati cinquecenteschi.

Cecilia Luzzi si è laureata in DAMS, indirizzo Musica nel 1987 e addottorata in Musicologia nel 1999 presso l'Università degli Studi di Bologna, rispettivamente sotto la guida di Angelo Pompilio e Lorenzo Bianconi. È stata docente a contratto di Storia della Musica Rinascimentale all'Università di Firenze (2006-2011), Storia delle Teorie Musicali all'Università di Parma (2004). Ha insegnato Storia della Musica nel Liceo Musicale di Arezzo, e negli ultimi anni presso i Conservatori di Pesaro, Perugia, Frosinone. Attualmente è titolare di questa disciplina presso il conservatorio di Cesena-Rimini. I suoi interessi di ricerca sono rivolti al madrigale cinquecentesco, alla poesia per musica, al lessico della musica dall'antichità al Cinquecento, alle Digital humanities, recentemente all'influenza della prassi improvvisativa nel repertorio del madrigale.

Ha pubblicato il volume *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)* (Firenze, Olschki, 2003), ha curato gli atti del convegno *Petrarca in musica* (Lucca, LIM, 2005). È autrice di numerosi saggi pubblicati in riviste, atti di convegno e edizioni collettive.

Dal 2019 è condirettore della rivista *Polifonie* e coordinatore del Centro Studi Guidoniani istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo.

Matteo Marni

Padre Giandomenico Catenacci (1718-1796) teorico della prassi organistica nella Milano di fine Settecento

Il milanese padre Giandomenico Catenacci (1718-1796) fu figura di minor peso e risonanza rispetto ai più celebri e ingombranti correligionari bolognesi e veneziani nell'affollato agone peninsulare; tuttavia la sua attività di organista e maestro di cappella nella chiesa francescana di S. Angelo e la stampa di quattro volumi di musiche d'organo giocarono un ruolo primario nella formazione dei musicisti di chiesa lombardi e nella definizione di un canone stilistico. Padre Catenacci, formato alla scuola di padre Narciso da Milano, fu contemporaneo di Gianandrea Fioroni, didatta, maestro di cappella del Duomo e zelante custode dello stile musicale *osservato*. L'impostazione artigianale del sistema formativo

milanese e l'assenza, in città, di istituzioni deputate alla sola didattica musicale non propiziarono nel Settecento la stesura di trattati, complici la fluidità di un mondo in continuo divenire e la mancanza di stampatori di musica. Pur non potendo essere classificati come veri e propri trattati, i quattro volumi di musiche per organo di padre Catenacci stampati da Giovanni Battista Giussani fra il 1791 e il 1794 profittarono di un pionieristico tentativo editoriale milanese per imporsi, almeno nelle intenzioni dell'autore, come paradigmi per la corretta prassi liturgico-musicale organistica nel momento in cui il cambiamento di passo e l'apertura al nuovo linguaggio musicale rischiavano di portare a estinzione lo stile *severo e osservato*. La scelta operata da padre Catenacci, esplicitata non solo nell'adozione consapevole del mezzo a stampa che ne consentì una subitanea diffusione ma anche nelle lettere prefatorie che contengono indirizzi programmatici e normativi, ebbe ripercussioni anche sul piano organologico mostrando come ottimizzare i più recenti ritrovati tecnici congegnati dagli organari, fungendo allo stesso tempo da pungolo per l'ammodernamento degli organi in un ambiente tendenzialmente conservatore nei repertori e nella conformazione degli strumenti.

Matteo Marni è dottorando di ricerca in Storia della Musica presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (Studi umanistici: tradizione e contemporaneità, XXXVIII ciclo) con un progetto di ricerca sulla musica sacra a Milano fra gli inizi del Settecento e la Restaurazione; presso il medesimo Ateneo è cultore della materia per l'insegnamento di Storia della Musica. Il suo principale ambito di ricerca è la prassi liturgico-musicale italiana in età moderna ricostruita grazie all'oggettività delle fonti di prima mano e alla documentazione archivistica. Ha pubblicato saggi e articoli su riviste specializzate e raccolte miscellanee, prendendo parte a convegni musicologici nazionali e internazionali. Ha recentemente pubblicato la monografia *La vera storia del Requiem di Verdi* (Giampiero Casagrande, Lugano 2024) dedicata alla prima esecuzione in liturgia della partitura verdiana nella chiesa milanese di S. Marco.

Marta Marullo

«Battuta della musica» ovvero la corretta maniera di 'battere la musica' secondo i precetti di Agostino Pisa

Il concetto di 'battuta' – definita come suddivisione in gruppi di valori ritmici uguali e simmetrici rispetto all'unità di tempo – ha origine profonde, radicate nell'interazione tra la scansione ritmica, *tactus*, e la nozione di unità ritmica uniforme, mutuata dalle suddivisioni ritmiche proporzionali in uso già nella notazione mensurale tardomedievale. Nel corso del Cinquecento, diversi teorici, tra cui Stefano Vanneo (1533), Vicente Lusitano (1553), Gioseffo Zarlino (1554, 1573) e Orazio Tigrini (1588) hanno illustrato il concetto di battuta per sostenere la regolarità richiesta dalla polifonia contro le nuove istanze della monodia, che richiedeva una certa flessibilità espressiva e frequenti variazioni di tempo. Questa evoluzione è riflessa nelle opere di Giulio Caccini e Girolamo Frescobaldi, i quali indicavano come alcuni brani musicali non dovessero seguire una battuta rigida: «non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta» (*Avvertimenti al lettore in Toccate e partite d'Intavolatura di Cimbalo, Libro primo 1615*). Nel periodo di transizione tra la regolarità nella scansione della polifonia e le nuove inclinazioni della monodia emergono due importanti riflessioni di Agostino Pisa (1585-1631), teorico attivo nei primi anni del Seicento. Nei suoi trattati, *Breve dichiarazione della battuta musicale* e *Battuta della musica dichiarata*, stampati a Roma nel 1611 e dedicati rispettivamente ai teologi bolognesi Bonifacio Cannobio e Tommaso Pallavicino, Pisa il con affronta il concetto della 'battuta' secondo la tradizione cinquecentesca, sottolineando la necessità di mantenere un *tactus* regolare e costante nelle composizioni. Le due opere sembrano essere state redatte contemporaneamente, con la *Breve dichiarazione* che anticipa il trattato principale, *Battuta della musica dichiarata*, in una edizione ampliata contenente anche un elenco di errori «reprobati». L'opera di Pisa è stata recepita da diversi teorici del Seicento: Adriano Banchieri (1614), Pier Francesco Valentini (1643), Lorenzo Penna (1672), Giovanni Maria Bononcini (1673) e Andrea da Modena (1690) che offrono spunti interessanti per la comprensione dei testi e il loro impatto sulla teoria musicale dell'epoca.

Marta Marullo, diplomata in Pianoforte presso il Conservatorio di Musica 'O. Respighi' di Latina e in Clavicembalo e Tastiere Storiche presso il Conservatorio di Musica 'Santa Cecilia' di Roma, si è laureata con lode in Musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia - Facoltà di Musicologia di Cremona (2002), conseguendo successivamente il diploma *post lauream* in Archivistica presso la Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica (2005). È stata *Visiting PhD student* presso il Dipartimento di Musicologia della *Friedrich-Schiller-Universität* di Jena (2007) e ha completato gli studi accademici con il titolo di Dottore di Ricerca in 'Storia e Critica dei Beni Musicali' presso l'Università degli Studi del Salento (2009). Già docente di Discipline musicologiche presso i Conservatori di Cosenza, Cremona e Avellino, attualmente insegna presso il Conservatorio L. Refice di Frosinone. I suoi ambiti di ricerca sono rivolti soprattutto alla tradizione dei testi musicali medioevali e rinascimentali e alla trattatistica musicale italiana del Cinque e Seicento.

Stefano Mengozzi

La teoria della solmisazione nell'Italia post-umanista

Una ventina di testi teorici da Giovanni Maria Artusi (1599) a Zaccaria Tevo (1706) offre lo spunto per valutare lo stato della teoria esacordale nell'Italia del '600, a confronto con la plurisecolare tradizione precedente, nonché per verificare il ruolo strutturale dell'esacordo nella concezione dello spazio diatonico del tempo (un punto al centro del corrente dibattito

musicologico). La disamina delle fonti conferma che le sillabe guidoniane *ut-la* rimasero parte integrante dell'istruzione alla musica in Italia dopo il 1600. Tuttavia, la generale continuità nella pratica della solmisazione cela differenze profonde col passato nel modo di concepire la Mano Guidoniana e le sue componenti. Da una parte, i teorici seicenteschi non colgono più le vecchie sfumature di significato della terminologia esacordale, legate alla tradizione teorica in latino ormai obsoleta. Lo stesso termine "esacordo" è rarissimo nella teoria italiana del '600, così come non documentato nei trattati è il dualismo *cantus durus/cantus mollis*, ora parte del nostro armamentario analitico-musicale. D'altra parte, e significativamente, il pragmatismo della pedagogia musicale seicentesca induce ad abbandonare l'aura classicheggiante con cui l'umanesimo aveva tratteggiato l'opera di Guido d'Arezzo (e.g., la tesi proposta nella *Practica musice* di Franchino Gaffurio secondo cui Guido, nuovo Pitagora, creò l'esacordo ampliando il tetracordo greco). Da questo punto di vista, la teoria della solmisazione post-umanista appare sorprendentemente affine in concezione e finalità a quella medievale, quando il sistema esacordale non aveva ancora assunto la caratteristica di fondamento del sistema diatonico che gli conferirà soprattutto Gaffurio. L'impressione è che per i teorici italiani del '600 l'esacordo fosse un retaggio del passato malamente compreso ed applicato (per quanto ancora utile nella prassi pedagogica), ma non una concezione primaria dello spazio diatonico.

Stefano Mengozzi è professore associato di musicologia alla University of Michigan, Ann Arbor (USA) e codirettore della rivista *Polifonie* del Centro Studi Guidoniani di Arezzo. La sua monografia *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo Between Myth and History* (Cambridge University Press, 2010) riconsidera la funzione e la portata storica del sistema esacordale sulla base di una rilettura della trattatistica musicale da Guido d'Arezzo a Zarlino. Le pubblicazioni recenti includono un'analisi del mottetto di Gaffurio *Sub tuam protectionem* sul modello di *Fortuna desperata* (con Francesco Rocco Rossi) e uno studio delle analogie logiche e strutturali fra il sistema esacordale e la cartografia del Rinascimento (per il prossimo volume degli *Zeitschrift* della Gesellschaft für Musiktheorie). Una monografia in corso intende sviluppare un approccio storiografico alla "musica antica" non fondato sulla tradizionale opposizione fra "antico" e "moderno."

Francesca Mignogna

Il trattato manoscritto F-Pn Rés-1090 (XVI secolo): una nuova fonte teorica attribuibile a Francesco Sorrentino e Giovanthomaso Cimello

Nel 1998, il musicologo James Haar ha evidenziato per la prima volta due trattati manoscritti attribuibili a Giovanthomaso Cimello, compositore, maestro di musica e rinomato teorico della scuola napoletana vissuto tra il 1510 e il 1580. Queste due fonti, conservate rispettivamente nelle biblioteche di Bologna e Napoli, contengono in particolare alcune sezioni dedicate al commento analitico delle messe di Josquin Desprez, elemento tipico della tradizione pedagogica tedesca del XVI secolo. Recentemente, un nuovo manoscritto, appartenente al dipartimento di musica della Biblioteca Nazionale di Francia (F-Pn Res-1090) e attribuito al musicista napoletano Francesco Sorrentino, ha rivelato di contenere lezioni sulle messe di Josquin attribuibili a Cimello. Questo trattato manoscritto, inedito e non repertoriato né studiato dalla musicologia moderna, è privo di titolo e appare come un trattato informale di circa sessanta pagine, redatto principalmente in italiano e latino. La prima pagina del manoscritto contiene una lettera autografa di Francesco Sorrentino da Napoli che ci permette di identificarlo come l'autore materiale del trattato. Il legame di Cimello con questo manoscritto è invece reso esplicito, come nei trattati di Bologna e Napoli portati alla luce da Haar, attraverso frequenti menzioni del suo nome in prima persona ("*Ego Cimellus*") o come colui che ha dettato il testo ("*Cimellus dictabat*"). La scoperta e lo studio di questo trattato, che rappresenta contemporaneamente l'unica fonte teorica ad oggi conosciuta di Francesco Sorrentino e la terza attribuibile a Giovanthomaso Cimello, offrono nuove e interessanti informazioni sul panorama teorico e pedagogico della scuola napoletana della fine del XVI secolo. In questo studio verranno presentati i contenuti del trattato e la relazione di Cimello con esso, focalizzandoci in particolare sulla sezione dedicata alle messe di Josquin Desprez.

Francesca Mignogna è una musicista e musicologa italiana. Dottore in musicologia dell'Università Sorbonne, ha realizzato una tesi incentrata sui procedimenti di riscrittura e autoimprestito nell'opera funebre del compositore Pierre-Louis Pollio (1724-1796). Le sue ricerche e pubblicazioni sono incentrate sui procedimenti di rielaborazione compositiva, sulla musica sacra francese del XVIII secolo, sull'edizione critica della musica barocca e sulla trattatistica italiana rinascimentale. Come sassofonista, si è diplomata al Conservatorio di Musica di Campobasso (Italia), dove ha anche studiato composizione. Ha insegnato presso le Università di Lorraine e di Poitiers, ed è attualmente docente a contratto presso l'Università di Aix-Marseille.

Serena Sabia

La musica ragionata di Carlo Giovanni Testori: dalle fonti all'intento didattico di un manuale settecentesco di armonia

Con questo intervento si intende far conoscere *La musica ragionata espressa familiarmente in dodici passeggiate a dialogo opera di Carlo Giovanni Testori*, pubblicazione edita a Vercelli, per i tipi di Panialis nel 1767, cui seguirono i

volumi dello stesso autore *Primi rudimenti della musica. Libro secondo* (1771), *Supplemento alla musica ragionata. Libro terzo* (1773) e *L'arte di scrivere a otto reali. Libro quarto* (1782).

Sebbene il nome di Carlo Giovanni Testori suonerà senz'altro ignoto ai più, della sua figura si occupano tutti i principali repertori biografici a carattere musicale. La musica come arte di famiglia, una formazione tradizionale nell'ambiente ecclesiastico della natia Vercelli, gli anni a Milano per concludere gli studi, la maturità vissuta in patria e votata all'insegnamento: i pochi cenni allusivi all'attività del musicista, con l'obiettivo puntato sulla sua opera maggiore e conosciuta tra il XVII e il XVIII secolo non soltanto in Italia, destano curiosità intorno alla figura del trattatista lasciandone tuttavia inesplorati molti tratti. Le ricerche che ho portato avanti finora hanno comparato un manoscritto de *La musica ragionata* conservato presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino con l'edizione settecentesca, di cui esiste tra l'altro una ristampa anastatica, aggiornato i maggiori repertori bibliografici di riferimento con ulteriori localizzazioni delle fonti a stampa del trattato, rivelato elementi inediti riguardanti i dati della pubblicazione e svolto una prima disamina del contenuto e dello stile del trattato. *La musica ragionata* rientra nella categoria dei manuali didattici riguardanti la composizione che nel Settecento iniziano a modificare il proprio linguaggio per adeguarsi alle necessità dell'armonia tonale e di cui quest'opera appare come un piccolo compendio con l'obiettivo principale di perseguire la chiarezza dell'esposizione per una maggiore comprensione al vasto pubblico cui l'autore intende rivolgersi.

Serena Sabia si diploma in pianoforte nel 1999 e dopo la laurea in D.A.M.S. nel 2004 consegue il titolo regionale di bibliotecaria; come tale svolge attualmente la sua attività presso l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte. Lavora parallelamente negli ambiti delle fonti musicali e della didattica musicale. Abilitata all'insegnamento di musica, pianoforte e storia della musica, collabora dal 2009 con l'Università di Torino per il corso e i laboratori di Metodologia dell'Educazione Musicale e con i Conservatori per i corsi di Biblioteconomia e Propedeutica musicale. Nel 2013 si diploma in Metodologia della ricerca per l'Educazione musicale presso l'Accademia Filarmonica di Bologna-S.I.E.M. con una ricerca sull'apprendimento dello stile musicale. Entrata in ruolo presso la scuola secondaria, insegna Storia della musica presso il Liceo Musicale "Da Vinci" (Alba, CN). Ha pubblicato una monografia e diversi articoli su riviste di didattica e biblioteconomia musicale.

Massimo Salcito

La scuola napoletana tra teoria, pratica esecutiva e composizione. Il V libro dei partimenti di Fedele Fenaroli ed il manoscritto milanese delle fughe per cembalo

La *Scuola Napoletana*, laboratorio di tradizione ed innovazione di plurisecolare importanza nel panorama musicale europeo, trova nel sistema dei *partimenti* uno dei suoi strumenti più pratici ed innovativi nei campi della didattica, della pratica esecutiva e della composizione. Il manoscritto *Fughe per Cembalo / Del Sig. D. Fedele Fenaroli* (Biblioteca del Conservatorio "Verdi" di Milano, Fondo Nosedà, NOSE_R_40_8), comprendente cinque sonate a più movimenti per violino e clavicembalo, è l'effettiva redazione pratica dei bassi di "Fughe" riportati nel V Libro del suo principale testo didattico, *Partimenti ossia Bassi numerati*. La relazione intende dimostrare come la suddetta raccolta di composizioni rappresenti un effettivo anello di congiunzione tra la coeva tradizione teorica e pratica ed una forma avanzata di composizione strutturata qual è la fuga. A seguito di una sistematica analisi dei bassi interessati ("De' temi, canoni, e fughe", seconda sezione: numeri 1-5 del gruppo di dieci fughe precedenti le altrettante "Fughe nei tuoni cromatici"), delle cinque sonate del manoscritto Nosedà (a tre movimenti: largo/allegro/ronò) ed infine di varianti tastieristiche superstiti, emerge quanto segue. La *partimento-fuga*, testimonianza di un consolidato repertorio che va da Gaetano Greco (1657-1728) a Nicola Zingarelli (1752-1837), risulta essere funzionale al successivo modello formale di sonata strumentale a tre voci, permettendo una efficace sintesi tra struttura armonica e sviluppo contrappuntistico. Tra le opzioni legate all'improvvisazione estemporanea, tipiche del *partimento*, e quelle invece appositamente pensate e composte a quattro o più parti, come le fughe vocali scritte (si pensi alle varie redazioni degli *Studi di contrappunto* del maestro frentano), Fenaroli sembra in tal modo indicare una pratica via intermedia di realizzazione.

Massimo Salcito è diplomato in Organo e Composizione Organistica, Pianoforte, Viola da gamba (corsi tradizionali decennali) e Clavicembalo (corso tradizionale triennale post diploma). Laureato al DAMS di Bologna, borsista all'Accademia Chigiana di Siena. Alterna l'attività concertistica a pubblicazioni e progetti su argomenti della musica antica. Docente titolare dei corsi di Clavicembalo e Tastiere Storiche al Conservatorio "D'Annunzio" di Pescara a seguito del Concorso DM 1990, è ideatore e coordinatore artistico del progetto "1624-2024: 4 SECOLI DI COMBATTIMENTO", celebrazioni nella regione Abruzzo relative ai 400 anni dalla prima esecuzione del "Combattimento di Tancredi e Clorinda" di Claudio Monteverdi, a cui partecipano in qualità di partners Università, Conservatori di Musica e centri di ricerca. È ideatore dell'Enciclopedia Digitale Fedele Fenaroli (fedelefenaroli.com) e coordinatore del relativo gruppo di ricerca.

Erica Salomoni

La chitarra "alla spagnola" nel XVII secolo: una moda tutta italiana

Si contano in Italia circa duecento manoscritti e libri dati alle stampe per sola chitarra a cinque cori, chiamata “spagnola”, nell’arco del Seicento. Queste opere contengono informazioni sia pratico-strumentali, con avvertenze, regole e consigli, sia per comprendere il contesto dell’opera. Spesso, nel frontespizio, compare il nome del destinatario del volume, dove scambi epistolari e versi poetici, enfatizzano e descrivono la relazione paternalistico-clientelare che intercorre tra nobile e musico. Nelle prime fonti per chitarra troviamo un nuovo sistema di notazione: l’alfabeto, dove le lettere corrispondono a determinate posizioni delle dita della mano sinistra sui tasti indicati. Questo metodo permetteva un facile approccio allo strumento «senza numeri e note» e «senza maestro», come promette la prima pubblicazione italiana per chitarra di Girolamo Montesardo Nuova Inventione d’intavolatura per sonare li balletti Sopra la Chitarra Spagnuola (1606). Nella prefazione di questo trattato Montesardo spiega alla «virtuosa Nobiltà» la «Regola facile» per suonare, con specifiche indicazioni di come tenere le mani, seguita da una raccolta di danze strumentali. Dagli anni Trenta del XVII secolo, aumentò la popolarità della chitarra e i maestri rinnovarono la notazione, creando lo stile “misto”, dove l’intavolatura del liuto si combinava con l’alfabeto, dando vita così a un repertorio solistico più complesso. Giovanni Paolo Foscarini pubblicò Li cinque libri della chitarra alla spagnola (1640), con musiche per chitarra in stile “misto”. Nella prefazione descrive nove regole che il virtuoso dovrà seguire con dedizione, possibilmente con l’aiuto di un maestro in modo da «imparar a portar ben la mano». Degli allievi che si servirono di un maestro ne abbiamo varie testimonianze: come il registro dei «riguardevoli discepoli», all’interno delle Toccate di Chitarriglia (1650 ca.) di Stefano Pesori, oppure i dedicatari dei Soavi concetti di Giovanni Battista Granata (1659), ossia gli studenti del Collegio dei Gesuiti di Bologna.

Erica Salomoni si diploma nel 2011 in chitarra classica presso il Conservatorio “E. F. Dall’Abaco” di Verona, dove nel 2014 consegue anche il biennio di II livello in chitarra ad indirizzo solistico con il massimo dei voti. Conclude poi il biennio di didattica della musica al Conservatorio “F. Venezze” di Rovigo, a cui segue l’abilitazione all’insegnamento strumentale. Attualmente è titolare della cattedra di chitarra presso il Liceo Musicale “I. D’Este” di Mantova e insegna chitarra ai Corsi Base del Conservatorio di Verona. Nel 2020 pubblica, con Marinella Marani, Il mio primo concerto per chitarra e pianoforte, una raccolta didattica di trascrizioni per duo di chitarra e pianoforte, per il gruppo editoriale Volontè & Co. Nel 2021 cura la traduzione di Breve storia della chitarra classica di G. Wade, pubblicata dalla medesima casa editrice. Nel 2009 consegue la laurea in Lettere con lode all’Università di Verona, con una tesi sulla chitarra barocca nella Verona del Seicento, pubblicata nel periodico Quaderni di musicologia (Cierre Edizioni, 2010). Si laurea con lode al corso magistrale in Discipline Artistiche e Archeologiche, con una tesi riguardante la didattica della chitarra nel periodo barocco. Nel 2013 partecipa al progetto del Conservatorio di Verona per la creazione del cd Musiche Veronesi Riscoperte, incidendo dei brani per chitarra barocca.

Gennaro Tallini

Contaminazioni, varianti d’autore e di tradizione nelle Regole musicali per i principianti di Cembalo di Fedele Fenaroli (1775)

La figura di Fedele Fenaroli è indubbiamente legata alla fortuna dei propri testi didattici composti in un lasso di tempo che va dal 1755 alla sua morte. Primari testimoni di questo graduale processo di apprendimento sono le *Intavolature libro I* (anche conosciute come *Sonate*) e le *Regole musicali per i principianti di cembalo* (così titolate dall’editore napoletano nel 1775), le quali, grazie anche alla diffusione di copie operate dai suoi numerosi allievi, ha visto nel tempo accrescere la quantità di documenti disponibili. Essi, spesso slegati dalla *voluntas auctoris*, hanno reso necessario avviare un lavoro di ricognizione dei testimoni che permetta di riportare il testo alla sua originale idea attraverso il riconoscimento di tutte le contaminazioni, interpolazioni, varianti, giunte ed errori che ne hanno in tutto o in parte corrotto l’impianto originario. Tali modifiche, spesso arbitrarie e/o dettate dalla necessità di distinguere la lezione del maestro da quella degli allievi (e dagli usi che questi ne facevano a loro volta), nel caso delle *Regole* sono filologicamente esemplari poiché non solo hanno stravolto l’impianto dell’originale *Gradus*, quanto, nel passaggio dall’edizione manoscritta a quella a stampa e poi alle successive edizioni ottocentesche, hanno visto accrescere a dismisura gli apparati tecnico-pratici ed esplicativi che, invece, finanche nella *princeps* a stampa del 1775, non esistevano. Tale pratica ha visto generare un processo di contaminazione che nelle edizioni moderne ha portato ad una cristallizzazione dei paratesti e alla trasformazione del breve trattato in un più complesso ed articolato sistema didattico che esula e si diversifica radicalmente dall’originaria *lectio*. Sarà, dunque, scopo di questa comunicazione, puntato l’obiettivo sul livello più basso del *Gradus* didattico fenaroliano, dimostrare non solo il processo di contaminazione e di varianti di tradizione che le *Regole* subiscono ancora in vita Fenaroli, quanto assicurare alle stesse *Regole* quel contraltare di esercizi tecnici e realizzativi del basso che sono le prime 89 *Sonate* di Montecassino, eserciziario pratico della validità teorica delle *Regole*.

Gennaro Tallini, dopo gli studi di pianoforte, composizione, clavicembalo ed organo ha conseguito la laurea in Estetica presso l’università di Cassino ed il dottorato di ricerca in Filologia presso l’Università di Verona. Attualmente, oltre che docente a contratto di Filologia presso l’Università di Verona, è coordinatore vicario del Centro di Ricerca “Al Segno di Fileta” e direttore delle collane “La Stanza Segreta di Musica” e “Studi Aurunchi” (ISSN 2724-413X) e parte del comitato di redazione di “Kepos-online” (Fascia A). Tra gli altri, ha pubblicato saggi e articoli scientifici su Elsa Olivieri Sangiacomo Respighi, Antonio Minturno, la Generazione dell’Ottanta, Luigi Capotorti, G. C. De Spagnolis. Recentemente ha scoperto una messa *Alla Pallestina* di Fenaroli, un *Salve regina* di Luigi Capotorti (ed. critica 2023) e

un nuovo testimone dello *Stabat Mater* di Pergolesi (Musica/Realtà 127). Con M. Salcito, F. Duranti e G. Mascia sta predisponendo il catalogo delle opere di Fenaroli che prevede, in primissima uscita, l'edizione critica dei *Minuetti* e delle *Intavolature*. In corso di ultimazione è l'edizione critica del *Libro primo de' Madrigali* del 1608 di G. B. De Bellis e la musica sacra di Giuseppe Lorenzo da Gaeta (XVIII sec. Fl.).

Jemma K. Thrussell

History and Practice of Self-accompaniment on the Viola da gamba

This research project delves into the lesser-known practice of self-accompanied singing on the viola da gamba in sixteenth and seventeenth-century Italy. It focuses on techniques and examples from Sylvestro Ganassi's treatise *Regola Rubertina* (1542), alongside anecdotal evidence of contemporary performers like Tarquinia Molza (1542-1617). This work investigates how these practices can be integrated into the present day, but also how these techniques can be adapted to the music of other regions. This project also focuses on adapting self-accompaniment techniques for the viola da gamba, specifically for performing seventeenth-century English lute music for self-accompanied singing on the viola da gamba. This period of English music was heavily influenced by the Italian madrigal style, as exemplified by the *Transalpina* phenomenon. To provide further practical examples of self-accompanied singing on the viola da gamba, the project includes five arrangements of sixteenth and seventeenth-century works. These arrangements include Italian madrigals and English lute songs. Examples of madrigals and lute songs arranged for this project include *O bene mio* from *Madrigali a quattro voce libro primo* (Girolamo Scotto), no. 33 (1542) by Adrian Willaert. *In darkness let me dwell*, from *A Musicall Banquet*, no. 10 (1610) by John Dowland. Presented in a clear, modern notation format, the examples demonstrate how to apply Ganassi's self-accompaniment techniques to these diverse musical styles. This project demonstrates the significance and value of self-accompanied singing on the viola da gamba for historically informed performers. By integrating key components of this practice, performers can enrich their interpretations of sixteenth and seventeenth music and help to facilitate the revival of this long-forgotten practice.

Jemma K. Thrussell is a cellist, viola da gamba player, violone player and music researcher specialising in historical performance practice. In 2020, Jemma completed a Master of Music (Performance) majoring in historical cello from the Sydney Conservatorium of Music, the University of Sydney. In October 2020, Jemma began a master's degree with the renowned German viol player Hille Perl at the Hochschule für Künste Bremen. She also studied singing with Bettina Pahn as an additional main subject at the HFK. In 2023, Jemma will begin her role as a Research Fellow of the Early Music department of the Hochschule für Künste Bremen. She has played with various ensembles in Europe and Australia and has also participated in workshops with international ensembles such as the Academy of Ancient Music (UK) and Tafel Musik (Canada). She has won numerous academic prizes and awards throughout her studies.

Laura Toffetti

The true method of playing an Adagio: complementarità tra teoria e prassi esecutiva nella trattatistica italiana per violino dei secoli XVII e XVIII

The true method of playing an Adagio (Londra, ca 1762), trattatello del milanese Carlo Zuccari che include 12 composizioni senza alcuna aggiunta di indicazioni teoriche o esecutive, riveste un ruolo di primaria importanza per la ricerca sulla prassi esecutiva dei secoli XVII e XVIII, evidenziando la presenza e il perdurare nel tempo di opere dedicate all'improvvisazione, all'ornamentazione e alla variazione nel panorama principalmente italiano della trattatistica teorico-pratica per violino. Con ogni evidenza, ancora a queste date l'aspetto al quale viene attribuita maggiore importanza non è il virtuosismo o la mera tecnica strumentale, bensì il potenziale retorico ed espressivo dell'esecutore. Se da un lato appare evidente una tendenza dei metodi per violino a privilegiare sempre più gli aspetti meccanici, fino ad arrivare ai moderni metodi in cui l'esercizio tecnico rappresenta l'aspetto predominante, dall'altro il trattato di Zuccari mostra infatti chiaramente come, nella seconda metà del Settecento, le qualità dell'esecutore in grado di arricchire la composizione con ornamenti retorici ed espressivi sono ancora di fondamentale importanza. La raccolta di Adagi dello Zuccari è stata confrontata con altri trattati coevi, come le opere didattico-pedagogiche di Carlo Tassarini – e fra queste la Grammatica di Musica (Roma 1741) e le sue numerose ristampe in italiano, francese e inglese uscite negli anni successivi fino al 1765 – e il Saggio sul gusto della musica col carattere de' tre celebri sonatori di violino i signori Nardini, Lolli e Pugnani di Giovan Battista Rongoni (Livorno 1790). Tale confronto ha evidenziato la complementarità tra gli ambiti teorici e pratici della musica italiana e la rilevanza culturale e pedagogica dell'importante corpus di opere teorico-pratiche nel processo di trasformazione dello stile in epoca barocca e tardo-barocca.

Laura Toffetti è diplomata in violino. Titolare del Certificat d'Aptitude in Musica Antica, del Master of Music in Violino Barocco (Royal College of Music di Londra) del Master Standards of Museum Education (Università Roma Tre), Laura Toffetti è docente dal 2001 della classe di Violino e Violino Barocco presso il Conservatorio di musica, danza e teatro di Mulhouse (F) ed è regolarmente sollecitata in Italia e all'estero per progetti e Maser class.

Dopo essersi prodotta in tournées e CD, fonda l'ensemble Antichi Strumenti, scrive e dirige programmi quali *L'Uomo col cappello* - Milano Museo del '900", *La Nef des Fous* - Darmstadt, Basilea, *Non ci sono ragioni* - Museo internazionale della Croce Rossa ottenendo numerosi premi dalla critica - Goldberg 2006, Musica 2007, Académie Rhénane 2011. Nell'ambito della ricerca ha collaborato alla pubblicazione di *Dalla Storia alla Musica*, Le Nuove Muse PM (I) con il saggio *Music telling dalla musica antica alla pedagogia moderna*, ha approfondito le problematiche relative al Tempo, al Ritmo e alla Retorica strumentale nel seicento italiano pubblicando, tra gli altri, per per Ortus Verlag (D) e Brepols Publishers (B) ed ha partecipato a numerosi convegni internazionali.

Giulia Vitale

Le Intavolature di Vincenzo Orgitano (1736-1820). Un metodo per 'ben portare la mano al suono del cembalo'

Durante il XVIII secolo, Napoli era considerata una meta fondamentale per compositori e strumentisti provenienti dall'Italia e dall'estero, grazie alla prestigiosa tradizione didattica e all'eccellente reputazione dei suoi quattro Conservatori. Questo rende la musica strumentale e la didattica musicale napoletane di quell'epoca un campo di ricerca di grande interesse, sebbene ancora parzialmente inesplorato. La ricerca musicologica sulla didattica musicale napoletana si è focalizzata principalmente sui partimenti, utilizzati per sviluppare la capacità di composizione estemporanea alla tastiera su una linea musicale data. Tuttavia, le intavolature – metodi destinati a studenti principianti (spesso bambini) per formare la tecnica di base sulla tastiera – non hanno ricevuto la stessa attenzione, nonostante fossero particolarmente efficaci per automatizzare la realizzazione di schemi semplici, preparando così gli allievi all'esecuzione di partimenti e composizioni più complesse. Il mio intervento si concentra quindi sulle *Intavolature, o' sia Regole per ben portare la mano al suono del cembalo* di Vincenzo Orgitano (1736-1820), clavicembalista, compositore e didatta alla corte di Ferdinando IV di Borbone. Questo lavoro, conservato in forma manoscritta (I-Mc, Nosedà, N.22.14) e datato 1767, comprende circa cento composizioni di difficoltà crescente. Partendo da esercizi molto semplici, in cui si insegnano le diteggiature appropriate e la realizzazione di schemi elementari, l'allievo arriva ad eseguire brani piuttosto complessi. Saranno esaminate alcune intavolature e contestualizzata l'opera di Orgitano nel panorama musicale e didattico napoletano. Inoltre, confrontando questo manuale con altre raccolte di intavolature (soprattutto quelle di Contumacci e Fenaroli), sarà possibile comprendere meglio il livello atteso dagli allievi principianti della seconda metà del Settecento e tentare di formulare ipotesi sulla formazione accademica di Orgitano, attualmente ancora ignota.

Giulia Vitale è dottoranda di ricerca presso il Corso di Dottorato di Ricerca in Culture, Pratiche e Tecnologie del Cinema, dei Media, della Musica, del Teatro e della Danza dell'Università Roma Tre con un progetto di ricerca sulla musica strumentale a Napoli nella seconda metà del Settecento, incentrato soprattutto sulla musica di Vincenzo Orgitano. La sua formazione è sia accademica, sia musicale. Si è diplomata in violino presso il Conservatorio di Parma, e si è laureata con lode presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia-Cremona, con una tesi sui concerti per violino di Giuseppe Tartini. Si è anche dedicata allo studio del violino barocco al Conservatorio di Cesena. Ha collaborato con La Biennale Musica di Venezia e con l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte e ha partecipato a convegni nazionali ed internazionali (Biennial Baroque Conference, Ginevra; Cantieri tra prassi esecutiva e storia, Fondazione Pietà dei Turchini, Napoli; Società Italiana di Musicologia). Crede fortemente che ricerca e prassi debbano necessariamente essere complementari; ha infatti eseguito al Teatro Ponchielli di Cremona alcuni dei concerti di Tartini oggetto della sua tesi magistrale, e ha collaborato con l'ensemble *Mare Nostrum* per l'esecuzione di alcune trio sonate di Vincenzo Orgitano, in prima esecuzione in epoca moderna.