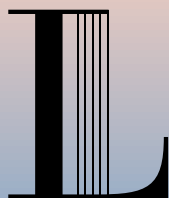




Le ricerche
degli *Alumni*LEVI:
la giovane musicologia
tra riflessioni,
dibattiti e prospettive

a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello



Fondazione
Ugo e Olga Levi
onlus

Le ricerche degli *Alumni*LEVI:
la giovane musicologia
tra riflessioni, dibattiti e prospettive

RICERCHE ALUMNI LEVI

Comitato scientifico della collana

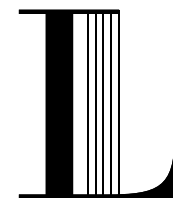
Roberto Calabretto
Michel Imberty
Sabine Meine
Massimo Privitera
Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale

Alessandro Avallone
Valeria Conti
Paola Cossu
Paolo De Matteis
Francesco Fontanelli
Armando Ianniello
Antonella Manca
Angelina Zhivova

Le ricerche degli *Alumni*LEVI:
la giovane musicologia
tra riflessioni, dibattiti e prospettive

a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello



Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2024

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

Progetto grafico e impaginazione

Karin Pulejo
con Nicola Buiat

Stampa

L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

La Fondazione si dichiara a disposizione
degli aventi diritto in merito alle fonti
iconografiche non individuate

Consiglio di Amministrazione

Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Luigi Brugnaro
Paolo Costa
Giovanni Giol
Dan Emanuel Levi
Fabio Moretti
Fortunato Ortombina
Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti

Chiara Boldrin *Presidente*
Leonardo Francesconi
Maurizio Messina

Comitato scientifico

Roberto Calabretto *Presidente*
Stefano Campagnolo
Sandro Cappelletto
Francesco Erle
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Ellen Rosand

Direttore e direttore della Biblioteca

Giorgio Busetto

Staff

Ilaria Campanella
Claudia Canella
Giulia Clera
Alessandro Marinello
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa

Collaboratori

Margherita Olivieri

Commissione consultiva per la Biblioteca

Giorgio Busetto *Coordinatore*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Annamaria Colturato
Paolo Da Col
Andrea Liberovici

Lyra srl impresa sociale

Giorgio Busetto *Amministratore unico*
Alessandro Marinello *Direttore*
Giovanni Diaz *Sindaco*
Giulia Clera
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa
Valeria Zane

Collaboratori per la digitalizzazione

Noemi La Pera
Carlo Mezzalana

Archivio Giovanni Morelli

Paola Cossu
Laura Desideri
Valeria Zane
Angelina Zhivova

Progetto grafico

Karin Pulejo

© 2024 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line
<https://www.fondazionelevi.it/editoria/le-ricerche-degli-alumnilevi/>

ISBN 978 88 7552 100 4

Le ricerche degli *Alumni*LEVI:
la giovane musicologia tra riflessioni, dibattiti e prospettive

- IX Presentazione
 Davide Croff
- XI Nota dei curatori
 Paolo De Matteis e Armando Ianniello
- 3 «Qui potest capere capiat»: indovinelli notati
 ed ermetismo musicale negli *Stammbücher* fra Cinque e Seicento
 Giorgio Peloso Zantaforni
- 15 La musica e il cerimoniale veneto nel Settecento:
 rapporti dialettici di comunicazione politica
 Chiara Casarin
- 31 Lo spazio, il tempo, la logica della composizione:
 uno schizzo per l'op. 102/2 di Ludwig van Beethoven
 Giovanni Meriani
- 43 I *Lieder Ohne Worte* di Fanny e Felix Mendelssohn
 Beatrice Venanzi
- 57 I libretti dei Dogi. Un nuovo catalogo degli spettacoli musicali
 nel Palazzo Ducale di Venezia (1571-1605)
 Chiara Girlando
- 93 Trattati ottocenteschi e immaginari transculturali del canto d'arte:
 il caso di John Barnett, 'father of English Opera'
 Daniele Palma
- 111 Lutto e melanconia nel *Mefistofele* di Arrigo Boito
 Alessandro Avallone
- 131 Le caratteristiche musicali dell'Ondina
 nei *Lieder* di Robert Schumann e Franz Liszt
 Giacomo Franchi

- 145 Una «colonna sonora visualizzata» per un mito moderno:
Orfeo 9 di Tito Schipa Jr.
Daniele Peraro
- 157 Il tempo della *Wiederkehr*: macro e micro-forma
di un rondò coreografico di Aurel Milloss e Roman Vlad
Antonella Manca
- 175 Manuel de Falla e Venezia: un rapporto
attraverso la Biennale degli anni del fascismo
Álvaro Flores Coletto
- 189 *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès (1987)*
di Luigi Nono. Proposta di studio di un processo compositivo
sovversivo
Francesca Scigliuzzo
- 205 Sull'uso dei 'polls' di «Down Beat» nella storiografia del jazz.
Il caso di Toots Thielemans e la categoria 'miscellaneous
instruments'
Alexandre Piret
- 223 Programma delle Giornate di Studio
14-15 ottobre 2022
- 225 Profili biografici

Davide Croff

Presentazione

Il volume che qui si presenta è il secondo della collana dedicata al lavoro dei dottorandi in musicologia, confermando la bontà della formula del convegno annuale completamente autogestito dal gruppo dei giovani studiosi che ha partecipato ad almeno uno dei seminari *LEVICampus*.

Prende così corpo la rassegna della giovane musicologia italiana che si conferma validamente preparata nonostante la notevole riduzione che tale ambito disciplinare ha conosciuto negli atenei italiani negli ultimi decenni. Oso pensare che la partecipazione ai seminari e ai webinar della Fondazione abbia per sua parte contribuito a tale successo.

Il ricorrere della pubblicazione dà maggiore forza all'ampio ventaglio di argomenti presentato nel corso delle giornate di studio di cui sopra.

È dunque con viva soddisfazione che si evidenzia una delle più importanti linee di lavoro della Fondazione, dedicata sin dal 2015 a questi giovani studiosi.

Delle accoglienze usate dai viniziani ai principi esteri. Dissertazione inedita di dotto patrizio veneto, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1811.

FERRARI Girolamo, 1738, *Relazione storica del passaggio e della breve dimora nella città di Padova della Principessa Reale di Polonia e Regina Maria Amalia Moglie di Carlo Re delle due Sicilie* (I-Pci, B.P. 322).

Il coro delle muse. Serenata da cantarsi a Sua Altezza Reale ed Elettorale Federico Cristiano figlio del regnante Augusto di Polonia ed Elettor di Sassonia, in Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1740.

La concordia del Tempo colla Fama. Componimento per musica da cantarsi dalle figlie del pio ospitale degl'Incurabili di Venezia per piacevole trattenimento di Sua Altezza Reale di Polonia il Serenissimo Federico Cristiano, Venezia, Simone Occhi, 1740.

La fama per S.A.R., ed Elettorale Federico Cristiano Principe Reale di Polonia, ed Elettorale di Sassonia. Cantata seconda, Venezia, [s.n.], 1740.

L'Adria festosa notizie storiche dell'arrivo, e passaggio della regina delle Due Sicilie per lo stato della Sereniss. Repubblica di Venezia nel suo viaggio al real sposo in Napoli l'anno 1738, Venezia, Giovanni Occhi, 1740.

ORSATO Sertorio, 1738, *Narrazione distinta del passaggio fatto per Padova il lunedì 2 giugno 1738 della maestà della Regina Maria Amalia sposa del re delle Due Sicilie D. Carlo di Spagna* (I-Pci, B.P. 509/III).

Ottone. *Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1740. Dedicato a Sua Altezza Reale Federico Christ.*, in Venezia, per Marino Rossetti, 1739.

Elenco delle sigle RISM

I-Pci Padova, Biblioteca civica
I-Vas Venezia, Archivio di Stato

Giovanni Meriani

Lo spazio, il tempo, la logica della composizione: uno schizzo per l'op. 102/2 di Ludwig van Beethoven

Dal Secondo dopoguerra agli anni Settanta, la filologia genetica musicale è stata al centro degli interessi della musicologia internazionale. In quel periodo si moltiplicavano, infatti, gli studi sugli schizzi di molti compositori, più o meno noti, a opera di molti studiosi, più o meno giovani, prevalentemente di formazione angloamericana [Sallis 2015, 25-26].¹ Quella intensa produzione, oltre a incoraggiare lo sviluppo di una Babele ostile alla sintesi di metodi e sistemi terminologici differenti, fu fraintesa come segno di salute della disciplina. Invece, la stessa necessità della filologia genetica musicale sarebbe stata di lì a poco messa in dubbio. Infatti, dal 1974 in avanti si avviò un cruciale dibattito metodologico, intrattenuto da Philip Gossett, Douglas Johnson e altri, che portò la disciplina a un vero e proprio stallo e che era sintomo della mancanza di un impianto teorico solido [Gossett 1974; Johnson 1978; Brandenburg, Drabkin e Johnson 1979; Kerman 1982]. C'è davvero bisogno di studiare gli schizzi musicali? Cosa ci dicono di utile? E riguardo chi o cosa? Questi gli interrogativi di partenza. Il dibattito non portò a delle risposte convincenti, malgrado la sua chiusura, più retorica e formale che sostanziale, ad opera di Joseph Kerman.² Al contrario, esso fu decisa espressione di un disagio profondo, forse inconsciamente percepito, causato da altri interrogativi ben più profondi di quelli che lo aprirono (e che forse erano ancora fuori dai *radar* ermeneutici dei suoi protagonisti): che cos'è uno schizzo musicale? Qual è il suo statuto testuale? Cioè, da quali attributi è composto? In sostanza, tra il 1974 e il 1982 ci si chiedeva se valesse la pena studiare qualcosa le cui caratteristiche fondanti, però, non erano ancora state analizzate. Nel 1999, Bernhard Appel in un suo saggio offrì alcune risposte in merito. Egli arrivò a definire la particolare testualità degli schizzi musicali:

1. Attestazione della centralità della genetica negli interessi della musicologia degli anni Sessanta-Settanta, ma anche dell'istituzionalizzazione di un campo di studi fino ad allora percepito come sperimentale e specialistico, fu la conferenza organizzata dall'International Musicological Society nel 1970 a Saint-Germain-en-Laye dal titolo «Problèmes de la Création Musicale au XIXe siècle».

2. Che il dibattito non fosse realmente chiuso è attestato dal fatto che Johnson tornò sull'argomento, aprendo di nuovo la questione, nel 1998 [Johnson 1998].

ellittica, privata, processuale, materiale.³ In questa visione, i dati materiali degli schizzi musicali sono testimonianze fondamentali di questa testualità *sui generis*; in quanto prodotti diretti del processo di scrittura, offrono informazioni di importanza cruciale sulla pratica che li ha generati: il farsi graduale del testo attraverso la scrittura [Appel 1999; 2003]. La spazialità delle annotazioni di un manoscritto preparatorio, cioè l'insieme dei loro rapporti topografici, poi, è una concreta manifestazione della temporalità del testo e permette di risalire tanto alle logiche di economia creativa che guidarono il compositore nella sua attività quanto al loro riadattarsi progressivo. In altre parole, l'aspetto visivo di ogni annotazione è funzionalmente collegato al soddisfare delle necessità compositive precise e ricostruibili. Alla stessa maniera, le logiche compositive e la cronologia di scrittura giustificano – per così dire – ai nostri occhi la particolare apparenza di ogni luogo del manoscritto genetico [Appel 1999, 182-184]. Sembra dunque che sia implicitamente centrale, in questo impianto teorico, un rapporto circolare fra tre elementi: spazio, tempo e logica della composizione. Questa triangolazione è l'oggetto del mio scritto. Ne verificherò l'utilità come lente interpretativa esaminando il manoscritto inedito n. 92 della Hans Conrad Bodmer Sammlung del Beethoven-Haus di Bonn (da qui in avanti solo *Mh 92*).⁴ Esso contiene un'annotazione per la Sonata per violoncello e pianoforte op. 102 n. 2 di Ludwig van Beethoven che ospita alcuni casi di gestione particolare dello spazio di scrittura. Il mio contributo è diviso in tre parti. Nella prima, contestualizzerò la Sonata nella produzione di Beethoven. Nella seconda, descriverò brevemente le fasi del processo di lavoro testimoniato dal manoscritto. Nella terza, analizzerò l'organizzazione dello spazio nella porzione del manoscritto che presenta il maggior numero di varianti stratificate e ne ricostruirò la cronologia relativa di scrittura. In ultimo, giungerò a conclusioni storiografiche e metodologiche.

Come osservato da Lewis Lockwood [1998], dal 1812 al 1815 Beethoven attraversò un periodo difficile accompagnato ad un relativo silenzio compositivo. Alle Sonate op. 102 sono collegati degli eventi che fanno supporre l'uscita da questa crisi. Riprendono, ad esempio, i contatti con la Contessa Anna Maria von Erdődy, dedicataria dell'op. 102, presso cui era impiegato Joseph Linke, probabile destinatario della parte di violoncello delle Sonate. Sempre all'op. 102 sono dedicate molte annotazioni

3. Col termine 'privata' si è provato ad adattare in italiano il tedesco 'selbstadressiert'. L'aggettivo indica che l'autore è anche il destinatario implicito degli schizzi musicali e che quindi la loro testualità non è intesa per una fruizione pubblica.

4. D-BNba, HCB Mh 92.

del primo quaderno tascabile mai usato da Beethoven, il *Mendelssohn 1*, risalente ai mesi dal febbraio 1815 in avanti. Infine, all'ottobre 1815 si data *Mh 92*, il cui testo intrattiene rapporti stretti con un piano di movimento che si trova nell'ultima pagina di *Mendelssohn 1* [Sichardt 2011, 64-65]. L'annotazione principale di *Mh 92* è per la sezione dell'*Allegro fugato* dell'op. 102 n. 2 che va dall'unica enunciazione inversa del soggetto (battuta 102) alla fine del movimento. Essa investe il passaggio dall'ultimo divertimento del fugato alla brevissima sezione contrastante, basata su un proprio motivo, fino alla ripresa del soggetto, che apre la coda su dei pedali, prima di dominante e poi di tonica, abbelliti da dei lunghi trilli.

battute	sezione
102-107	Enunciazione del soggetto (inv.)
108-138	Divertimento
139-142	Meta della cadenza sospesa (V/Si Maggiore)
143-154, II mov.	Sezione contrastante (solo motivo contrastante)
154, III mov.-185, II mov.	Sezione contrastante (soggetto + motivo contrastante)
185, III mov.-234	Coda

Il processo di lavoro sul manoscritto si sostanziò in quattro strati di scrittura, che ebbero funzioni differenti e che testimoniano altrettante fasi di lavoro. Il primo strato è un abbozzo sostanzialmente monolineare, che consiste in varie esposizioni del soggetto poste a cavallo dei quattro o cinque pentagrammi che costituiscono i sistemi. Sembra che esso testimoni una fase in cui il compositore preparò uno schizzo di ampie proporzioni, in sistemi spaziosi, finalizzato al lavoro contrappuntistico; in altre parole, uno schizzo in partitura. Prima di questo, sembra non siano pervenuti altri schizzi di Beethoven analoghi: per le sue precedenti composizioni fugate, Beethoven era solito produrre degli abbozzi continuativi monolineari, come ad esempio gli abbozzi per le due sezioni fugate del quarto movimento della Sinfonia *Eroica*, leggibili alle pp. 70-71, 73-74, 77, 79 e 80 del quaderno di schizzi *Landsberg 6* [Lockwood 1992, Lockwood e Gosman 2013].

Questa *routine* compositiva affondava le sue radici nella formazione del compositore, svoltasi, dopo la partenza di Haydn da Vienna, presso Johann Georg Albrechtsberger. Questi costruì con Beethoven un rapporto maestro-allievo molto stretto ed ebbe una grande influenza sulla sua formazione compositiva, che all'epoca era sostanzialmente un addestramento contrappuntistico [Kramer 1987, 110]. Nella sua *Gründliche Anweisung zur Composition*, manuale che Beethoven ancora nel 1809

ricopiava a stralci, quasi non si trovano indicazioni sulla costruzione della forma nella fuga. Al contrario, come emerge anche solo dalla lettura dell'indice, la maggior parte delle sue pagine è dedicata all'esposizione di elementi di condotta delle voci [Albrechtsberger 1790].⁵ D'altronde, a quell'epoca la fuga aveva raggiunto una cristallizzazione formale come successione di 'pannelli' contrappuntistici sostanzialmente intercambiabili fra loro e non connotati funzionalmente. Anche l'*Anweisung* testimonia questa concezione: le uniche indicazioni esplicite che vi si trovano sul disegno formale da seguire nella composizione di una fuga constano di soli tre capoversi a cavallo tra le pp. 171 e 172. Dopo aver illustrato come strutturare un'esposizione, l'autore accenna vagamente alla possibilità di «intercalare qua e là qualche altra idea (denominata 'divertimento'), non troppo dissimile dal soggetto o dal controsoggetto, per allungare e abbellire la fuga»⁶ [Albrechtsberger 1790, 171], che dunque si rivela essere una pratica sostanzialmente accessoria.

In altre parole, da un lato Beethoven aveva tratto dal suo modello un profondo e completo ammaestramento su quella che era considerata la parte più importante della composizione fugata: il contrappunto. Dall'altro, egli non aveva per tali composizioni dei modelli formali predefiniti da seguire. Di conseguenza, il vero problema dello scrivere una fuga non era per lui il controllo della condotta vocale, ma il definirne l'impianto formale, compito che svolgeva producendo abbozzi monolineari. Traducendo questa affermazione in termini spaziali, egli era più interessato alla dimensione orizzontale della fuga che a quella verticale. Il tentativo, nel primo strato di scrittura di *Mh 92*, di vergare uno schizzo in partitura, quindi di aprire lo spazio della composizione alla dimensione verticale, attesta che Beethoven voleva cambiare *focus* creativo, spostandolo dalla forma al contrappunto. In quest'ottica, questo abbozzo è una delle prime testimonianze della costruzione della «neuen Art von Stimmführung» («nuovo tipo di condotta delle voci») [Winter 1978, 15-16] che informerà le sperimentazioni successive del cosiddetto *Spätstil*, per le quali egli abitualmente produrrà proprio degli schizzi in partitura [Brandenburg 1991, 8-9].

Il secondo strato testimonia una fase di transizione. Se inizialmente Beethoven provò a completare lo schizzo in partitura che aveva preparato, ebbe poi dei ripensamenti sulla forma che si tradussero in tre riconfigurazioni successive del testo. Da qui in avanti Beethoven tese alla

compressione formale: alla fine di questa fase di lavoro, il divertimento che chiude il fugato risulterà assai più corto.

Il terzo strato di scrittura è il frutto di una fase di lavoro in cui Beethoven continuò a comprimere ma con altri mezzi, concentrandosi sulla sezione contrastante e sulla coda. L'intervento più importante è l'estensione del motivo contrastante da 4 a 6 battute, non accompagnata da un ampliamento della sezione, che venne riscritta *ex novo*.⁷

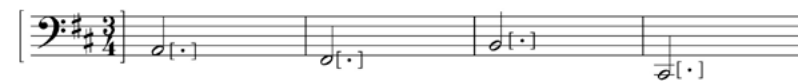


Figura 1.
D-BNba, HCB Mh 92, p. 3, pent. 11, battute 1-4.

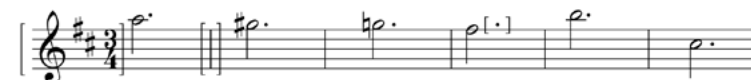


Figura 2.
D-BNba, HCB Mh 92, p. 3, pent. 12, battute 1-6.

Essa rimase di lunghezza quasi uguale ma risultò comunque compressa, non formalmente bensì strutturalmente; infatti, poteva ospitare meno enunciazioni complete del nuovo motivo contrastante.

	Prima versione (battute)	Seconda versione (battute)
Motivo contrastante	40	32
Soggetto, pedali	24	27
battute totali	64	59

Questi interventi di riscrittura si accompagnarono al cambiamento della tipologia testuale dell'annotazione. Il testo fissato in questo strato di scrittura non è più uno schizzo in partitura *in fieri*, ma un tipico abbozzo continuativo: monolineare, inserito in sistemi da due, eccezionalmente tre, pentagrammi.

Vergato con un inchiostro diverso rispetto ai precedenti, il quarto strato

5. Dei 36 capitoli che compongono il manuale, 27 riguardano argomenti di condotta delle voci e tecnica contrappuntistica, con particolare riguardo alle cinque specie di contrappunto, applicate dalle due alle quattro voci.

6. «Hier und da einen andern, dem Haupt- oder Gegensatz nicht gar zu unähnlichen Gedanken, (welcher der Zwischensatz genennet wird) um die Fuge zu verlängern und zu verschönern, einmischen».

7. Tutti gli esempi musicali di questo contributo sono mie trascrizioni dei relativi luoghi del manoscritto. Ho usato le parentesi quadre per indicare le integrazioni e le parentesi angolate per le destituzioni esplicitate dal compositore. Le riproduzioni in digitale del manoscritto sono consultabili al seguente link: <https://www.beethoven.de/en/media/view/6593827192176640/> (consultato il 29 aprile 2023).

di scrittura testimonia una fase di lavoro cronologicamente distante da quelle finora presentate, nella quale venne riscritto tutto quanto prodotto fino a quel momento. Un intervento degno di nota è la modifica da originale a inversa dell'ultima enunciazione del soggetto prima della sezione contrastante. Ciò avrà esito pieno nel testo finale, dove proprio questa enunciazione sancirà, in un certo senso, l'inizio della definitiva liquidazione del soggetto nell'ultimo divertimento.

Di seguito, riproduco il punto che, in questo processo in più fasi, maggiormente attirò le attenzioni di Beethoven (Figura 3).

Il sistema è diviso in battute da stanghette di varia lunghezza. Alcune percorrono tutto il sistema, altre solo tre o quattro pentagrammi, altre ancora solo il primo o il secondo. Questa particolarità si associa anche a un incolonnamento apparentemente incoerente del testo nel sistema. Infatti, solo parte del testo è distribuito all'interno delle battute delimitate dalle stanghette che occupano tutti e cinque i pentagrammi. Un'altra parte è distribuita nelle battute delimitate sia dalle stanghette su tutto il sistema sia da quelle che ne investono solo tre o quattro pentagrammi. Un'altra parte ancora occupa le battute delimitate da tutte e tre le serie di stanghette. Isolando queste tre parti di testo si ottengono tre varianti coerenti (Figura 4).

La prima (X) risale al primo strato di scrittura e, come la seconda (Y), è basata sul primo soggetto, mentre la terza (Z) è basata sul motivo contrastante.

È rilevante notare anche il numero di battute di ognuna delle tre varianti: sei per la X, dodici per la Y, venti per la Z. In tutto il manoscritto ogni sistema ospita, in media, circa sei battute. Il numero di battute di X rientra in questa media, come se il sistema fosse stato preparato insieme al resto dell'abbozzo. Invece, il numero di battute di Y e Z eccede considerevolmente la media. In questo punto del manoscritto, dunque, la scrittura si addensò bruscamente, come se il compositore non avesse altro luogo adatto e vicino per vergare Y e Z. In effetti, il resto della pagina è cassato così come lo sono le pagine 4-6, fino al pentagramma 11.

Dall'insieme di questi dati si può formulare la seguente ricostruzione cronologica. Beethoven preparò il sistema insieme agli altri ospitati dal manoscritto dividendolo in sei battute. Poi, le riempì con la variante X e andò avanti con la stesura del primo strato di scrittura. Dopo i ripensamenti formali del secondo strato di scrittura, il compositore cancellò da pagina 3 (pentagramma 6) a pagina 6 (pentagramma 11) e provò a riformulare il testo di pagina 3, pentagrammi 1-5. Non potendo (o volendo) utilizzare

The image displays three musical systems, each consisting of five staves. The top system, labeled 'X', shows musical notation with annotations 'gut' and 'Veränd[erung]'. The middle system, labeled 'Y', shows musical notation with annotations 'Veränd[erung]' and 'oder simpel'. The bottom system, labeled 'Z', shows musical notation with annotations 'gut' and 'oder simpel'. The systems are numbered 1 through 5 on the left side of each staff.

Figura 3.
D-BNba, HCB Mh 92, p. 3, pent. 1-5

Figura 4.
D-BNba, HCB Mh 92, p. 3 pent. 1-5,
scioglimento delle varianti sovrapposte

i sistemi da pentagramma 6 in poi, appena cassati, compresse la scrittura e, componendo la variante Y nello spazio ancora libero nel sistema, suddivise le 6 battute originarie in 12. Poi, continuò a riformulare il testo, componendo la variante Z nel poco spazio rimasto libero, prevalentemente nei due pentagrammi superiori, suddividendo ulteriormente le battute: da 12 a 20. Questo procedimento restituì la situazione che vediamo: tre varianti non sovrascritte ma stratificate e non pensate per occupare il sistema verticalmente ma che lo sfruttano, invece, orizzontalmente e su più livelli differenti.

Questo caso singolo permette di sviluppare riflessioni di ordine differente. Innanzitutto, l'utilità della topografia nella ricostruzione della cronologia di scrittura è qui evidente. Infatti, è in primo luogo l'incolonnamento del testo a permettere l'identificazione delle tre varianti come oggetti indipendenti. In secondo luogo, esso è un segno implicito di destituzione: la prima variante, ad esempio, è destituita nel momento in cui la seconda è inserita nel sistema e non incolonnata con la precedente, perché a quel punto i due testi non sono più leggibili insieme verticalmente.

Si può evincere però anche un altro tipo di connessione, tra spazio e logica compositiva. Nel nostro caso si ravvisa un'inversione totale di asse geometrico, per così dire, della concezione del testo leggibile nel pieno del suo avvenire. Se la prima variante (X) implica almeno potenzialmente una concezione verticale (lo spazio lasciato libero era destinato ad essere riempito con altre voci), le varianti Y e Z fanno pensare a una concezione sostanzialmente orizzontale del testo. Ciò è coerente col cambio di obiettivo del lavoro di Beethoven: se all'inizio il fine era definire la verticalità del contrappunto, i ripensamenti richiesero una rielaborazione della dimensione formale, orizzontale. Quelle varianti, infatti, non furono elaborate secondo il principio dello schizzo in partitura, ma manifestano tutti i caratteri degli abbozzi continuativi.

Questa stessa necessità spiegherebbe anche perché Beethoven decise di comprimere la scrittura invece di riutilizzare le pagine immediatamente successive, che poi destituì. Essendo quasi vuote, al netto della voce-guida del primo strato di scrittura, avrebbero potuto essere sovrascritte. Ritengo che non lo fece per due ragioni. In primo luogo, la sovrascrittura avrebbe compromesso, in tutto o in parte, la leggibilità del testo, vecchio e nuovo. Poi, si trattava di pagine preparate per ospitare uno schizzo in partitura, tipologia testuale utile a soddisfare un'esigenza creativa – il lavoro contrappuntistico – che era a quel punto mutata. Con ciò doveva cambiare anche la tipologia testuale delle annotazioni. In quel momento a Beethoven serviva produrre un abbozzo continuativo e le pagine cassate

erano pensate per ospitare uno schizzo in partitura; dunque, la loro organizzazione spaziale le rendeva inutilizzabili secondo la nuova logica compositiva appena impostasi.

Un'altra interrelazione chiude la triade. Se due indizi fanno una prova, lo spazio da solo non permette di confermare ipotesi sulla logica compositiva. Manca il tempo della composizione, qui inteso come susseguirsi di avvenimenti interrelati secondo rapporti di precedenza. Trattandosi di un processo compositivo, gli avvenimenti che lo compongono devono essere considerati come i risultati di scelte compositive, scelte che si concretano come varianti genetiche collocabili concettualmente una dopo l'altra, o meglio una sull'altra. Solo la loro processualità permette di vedere in controluce la logica generale dell'agire compositivo. Nel nostro caso, però, avviene un ribaltamento di prospettiva. Il processo testimoniato dalle tre varianti non è lineare e teleologico. Nel passare da una variante all'altra Beethoven non sale un *gradus ad Parnassum*, ma percorre un campo di possibilità diverse e potenzialmente infinite, che da un lato non è né lecito né rilevante ricostruire, ma che dall'altro è fondamentale tenere sempre in considerazione come orizzonte generale nello studiare gli schizzi musicali. Un ultimo dato materiale a riprova di questa necessità.

Nel nostro esempio di pagina 3, nessuna delle tre varianti che si susseguono in quello scampolo di carta è destituita esplicitamente, ma solo implicitamente. Invece, in altri casi, nello stesso manoscritto, in cui Beethoven decise di cambiare stesura egli cancellò, e vistosamente. Una delle ipotesi possibili per spiegare quest'eccezionalità è che egli decise di non cancellare le varianti destituite rendendole illeggibili e quindi inutilizzabili perché non era ancora sicuro di quale sarebbe stata quella giusta in un contesto formale ancora indefinito. Mantenendole leggibili, Beethoven si concesse la possibilità di riprendere la composizione in qualsiasi momento da una delle tre, anche dopo averne selezionato una dandole una continuazione. In altre parole, Beethoven si è tenuto aperto il campo del possibile percorrendolo liberamente, talmente liberamente che alla fine non scelse nessuna delle tre varianti in questione. Mi si permetta un'astrazione: trattandosi non di una linea direzionata ma di un campo di possibilità, forse anche in quest'ambito il tempo è una questione di spazio.

Beethoven abbandonò *Mh 92* (le ultime quattro pagine del manoscritto sono intonse) e ripiegò su altre soluzioni. Questa sperimentazione di uno schizzo in partitura si rivelò travagliata e fallì, ma fu comunque determinante nell'impostazione della forma del movimento. Infatti, l'unico elemento che passò intatto da questo abbozzo al testo finale è proprio la costante di tutto il processo compositivo: la compressione della sezione

contrastante, di sole quindici battute nel testo licenziato. Da un punto di vista storiografico, questo manoscritto testimonia il primo tentativo dell'innovazione tecnica che aprirà al cosiddetto *Spätstil*. Da un punto di vista metodologico, infine, mi pare confermata l'utilità dell'analisi degli schizzi 'sotto le tre specie' dello spazio, del tempo e della logica compositiva, a condizione che si parta sempre dal dato fisico, per declinare poi questi tre concetti in senso ampio. Lo spazio della composizione non si riduce ai centimetri quadri di pagina usati dal compositore per vergare la tal annotazione, ma è da intendersi come spazio ideale la cui organizzazione è modificata continuamente secondo le necessità compositive. Il tempo della composizione, similmente, è *res extensa*, non lineare e meno che meno teleologica: il compositore, infatti, è sempre libero nel processo creativo di riprendere il suo lavoro da uno qualsiasi dei punti di questa estensione potenzialmente interminabile. La logica della composizione, in ultimo, è sia la giustificazione dell'aspetto unico di ogni manoscritto, cioè delle sue specifiche spaziali e del procedere temporale che testimonia, sia il risultato forse più utile di questo tipo di ricerche sugli schizzi musicali. In altre parole, è la ricca posta che conferma che questo gioco, utile, faticoso e in fin dei conti divertentissimo, vale ben più della candela.

Abstract

The Space, the Time, the Logic of Composition: a Sketch for Ludwig van Beethoven's Op. 102 no. 2

In his pivotal 1999 essay, Bernard Appel proposed a long-awaited definition of the textual status of musical sketches and drafts. Among the various characteristics, the spatiality of the annotations of a preliminary manuscript, i.e., the set of their topographical relationships, is identified as the main testimony to both the temporality of the creative process and the ideal logics that guided it. I examine the still unexplored importance of a 'spatial' approach to genetic materials, focusing on a case study: the unpublished annotation of the manuscript HCB Mh 92 for Ludwig van Beethoven's Cello Sonata Op. 102 No. 2, that is one of his first score sketches, a frequent type of annotation in later Beethoven's genetic materials. I will do so by illustrating the creative process on the manuscript and reconstructing, from spatial data, the writing process of its most troubled point. I will then delve into the compositional logic that motivated the adoption of certain technical solutions and conclude with some general reflections on the weight of the connection between topography, chronology and functionality, in other words, between space, time and logic of composition.

Bibliografia

- ALBRECHTSBERGER Johann Georg, 1790, *Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, esemplare consultato: US-CHH, MT40.A2 A34.
- APPEL Bernard, 1999, *Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und Entwürfen*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung-Preußischer Kulturbesitz», pp. 177-210.
- 2003, *Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben*, «Die Musikforschung», 56/4, pp. 347-365.
- BRANDENBURG Sieghard, 1991, *Beethovens Skizzen: Probleme der Edition*, «Die Musikforschung», 44/4, pp. 346-355.
- BRANDENBURG Sieghard – DRABKIN William – JOHNSON Douglas, 1978, *Viewpoint: On Beethoven's Scholars and Beethoven's Sketches*, «19th-Century Music», 2/3, pp. 270-279.
- JOHNSON Douglas, 1978, *Beethoven's Scholars and Beethoven's Sketches*, «19th-Century Music», 2/1, pp. 3-17.
- 1998, *Deconstructing Beethoven's Sketches*, in ed. BRANDENBURG Sieghard, *Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the music of the classical period: Essays in Honour of Alan Tyson*, Oxford-New York, Oxford University Press-Clarendon Press, pp. 225-235.
- KRAMER Richard, 1987, *Gradus ad Parnassum: Beethoven, Schubert, and the Romance of Counterpoint*, «19th-Century Music», 11/2, pp. 107-120.
- KERMAN Joseph, 1982, *Sketch Studies*, «19th-Century Music», 6/2, pp. 174-180.
- LOCKWOOD Lewis, 1992, *The Compositional Genesis of the Eroica Finale*, in Id., *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 151-166.
- 1998, *Beethoven's Emergence from Crisis: The Cello Sonatas op. 102 (1815)*, «The Journal of Musicology», 16/3, pp. 301-322.
- LOCKWOOD Lewis – GOSMAN Alan, 2013, *Beethoven's "Eroica" Sketchbook: A Critical Edition*, Urbana, University of Illinois Press.
- GOSSETT Philip, 1974, *Beethoven's Sixth Symphony: Sketches for the First Movement*, «Journal of the American Musicological Society», 27/2, pp. 248-284.
- SALLIS Friedemann, 2015, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SICHARDT Martina, 2011, «*Ein poetisches Element*» in der Fuge der Sonate op. 102/2? *Fragen an Werk und Skizzen*, in Id., *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik*, Stuttgart, Carus, pp. 17-68.

WINTER Robert, 1978, *Compositional Origins of Beethoven's String Quartet in C₄ Minor, Op. 131*, PhD Dissertation, Chicago, University of Chicago.

Sitografia

Ludwig van Beethoven *Skizzenblätter zur Violoncellosonate op. 102,2, Autograph*, <https://www.beethoven.de/en/media/view/6593827192176640/>

Elenco delle sigle RISM

D-BNba Beethoven-Haus Bonn
US-CHH Library of the University of North Carolina

Beatrice Venanzi

I *Lieder Ohne Worte* di Fanny e Felix Mendelssohn

In questo contributo illustrerò brevemente la genesi compositiva dei *Lieder Ohne Worte* di Fanny e Felix Mendelssohn. In particolare, porrò l'accento sul ruolo, attivo e partecipe, che Fanny ebbe come ispiratrice di questi cicli fin dalla prima giovinezza; sui modelli, sull'educazione e sull'estetica comuni ai due fratelli; infine tratterò brevemente alcune caratteristiche peculiari allo stile di Fanny. Quest'ultima è stata oggetto di ampi studi negli ultimi anni, al fine di ricostruire non solo il suo influsso in quanto 'sorella di Felix', ma soprattutto la sua personalità e la sua attività artistica. Le ricerche di R. Larry Todd [1991; 2003; 2010] hanno già dimostrato ampiamente come Fanny fosse una compositrice, oltre che una pianista, dotata di grande talento ed equilibrio, a volte più fantasiosa e audace del fratello nella sperimentazione armonica. Il volume più recente *The Songs of Fanny Mendelssohn* [Rodgers 2021] si occupa, invece, dei suoi *Lieder* per voce e pianoforte e delle sue ispirazioni poetiche.

Preludio: educazione ed estetica comuni

Come già sappiamo, la famiglia Mendelssohn impartì ai quattro figli, Fanny, Felix, Paul e Rebekah, un'educazione eccezionale per l'epoca: oltre alle lezioni di composizione, pianoforte e violino, non mancavano quelle di scrittura, algebra, greco, latino e pittura. Tutte queste discipline concorrevano alla *Bildung*, ovvero, secondo i principi di Moses Mendelssohn, filosofo di spicco e nonno di Fanny e Felix (che Gotthold Ephraim Lessing omaggia nel suo dramma *Nathan il saggio*) a una formazione pedagogica completa. La vita musicale della famiglia era particolarmente ricca e stimolante: i concerti ai quali erano invitati parenti e amici e, occasionalmente, musicisti e virtuosi di passaggio, erano all'ordine del giorno nella casa berlinese dei Mendelssohn in Leipziger Strasse, in cui Fanny e Felix furono incoraggiati in ugual modo, almeno durante l'infanzia e la prima adolescenza [Antolini, Mastroprimiano e Scarpellini Pancrazi 2016], a esibirsi e a coltivare i loro talenti. Nel riconoscere le doti della sorella, dalla quale si sentì più volte superato nelle loro sfide amichevoli [Rothenberg 1993, 690] Felix svilupperà un'avversità per ogni competizione musicale futura.