

Anno 2025-1

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione

Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale

GATM aps

GATM

Libreria Musicale Italiana



Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su *academia.edu* o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in *academia.edu* o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On *academia.edu* or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in *academia.edu* or other similar portals, even in draft.

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXXI n. 1, 2025

Periodico dell'Associazione culturale di studi musicologici *Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM aps* (già *GATM Gruppo Analisi e Teoria Musicale*).

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28/1/1994 — ISSN 1724-238X

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* (RATM) è una rivista *peer reviewed* fondata nel 1994 dal GATM. Sulla rivista, la cui numerazione dei volumi prosegue quella dei precedenti Bollettini del GATM, sono pubblicati studi in lingua italiana e inglese, dedicati all'analisi di repertori e pratiche musicali di ogni periodo storico, genere, stile e provenienza geografica. La RATM è stata inclusa dall'ANVUR nell'elenco delle riviste di CLASSE A per l'Area 10 Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche. L'aggiornamento è stato pubblicato sul sito dell'ANVUR il 31/10/2018 ed è attivo da Luglio 2018.

Direttore: Egidio Pozzi (Università della Calabria)

Vice direttori: Marina Mezzina (Conservatorio di Salerno), Marco Targa (Università della Calabria)

Comitato scientifico: Anna Rita Addressi (Università di Bologna), Luca Aversano (Università Roma Tre), Mario Baroni (Università di Bologna), L. Poundie Burstein (Hunter College Graduate Center, City University of New York), Giuseppina Colicci (Roma), Rossana Dalmonte (Fondazione Istituto Liszt, Bologna), William Drabkin (University of Southampton), Michel Imberty (Università di Parigi Nanterre), Franco Fabbri (Università di Torino), Vasilis Kallis (Università di Nicosia), John Koslovsky (KU Leuven University), Kerri Kotta (Estonian Academy of Music), Fabien Levy (Hochschule für Musik und Theater, Lipsia), Massimiliano Locanto (Università di Salerno), Susan McClary (Case Western Reserve University, Ohio), Andrea Malvano (Università di Torino), Marco Mangani (Università di Firenze), José Martins (University of Coimbra), Mauro Mastropasqua (Università di Bologna), Nicolas Meeùs (Conservatoire Royal de Bruxelles), Antonello Mercurio (Conservatorio di Salerno), Marcello Piras (Universidad Tito Puente, Puebla, Messico), Friedemann Sallis (University of Calgary), Alberto Odone (Conservatorio di Milano), Massimo Privitera (Università di Palermo), John Rink (University of Cambridge), William Rothstein (Queens College and The Graduate Center The City University of New York), Gianfranco Salvatore (Università del Salento), Ivanka Stonianova (Université de Paris VIII), Claudio Toscani (Università di Milano), Giovanni Vacca (Università Roma Tre), Konstantin Zenkin (Conservatorio di Mosca), Stefano Zenni (Conservatorio di Bologna).

Comitato di Redazione: Stefano Carloni (Conservatorio di Brescia), Carlo Cimino (Conservatorio dell'Aquila), Cristina Ghirardini (Università di Trento), Olga Laudonia (Conservatorio di Cosenza), Ernesto Levato (I.C. Vivaldi-Murialdo di Torino), Gianpaolo Francesco Russo (Messina), Antonella Trivigno (Accademia di Belle Arti, Napoli – Conservatorio di Salerno).

Consulenti e Revisori (giugno 2021-primavera 2024): Alessandro Arbo (Università di Strasburgo), Emanuele Arciuli (Conservatorio di Bari), Mario Baroni (Università di Bologna), Nicola Baroni (Conservatorio di Milano), Carlo Benzi (Conservatorio di Bolzano), Lodovico Berto (Liceo Musicale “Lagrangia” di Vercelli), Anna Maria Bordin (Conservatorio di Torino), Stephen Broad (Royal Conservatoire of Scotland), Francesco Brusco (pubblicista), Edmond Buharaja (Università di Tirana), Vincenzo Caporaletti (Università di Macerata), Giusy Caruso (Royal Conservatory di Anversa), Anibal Cetrangelo (Istituto per lo studio della musica latino-americana), Giuseppina Colicci (Roma), Duilio D’Alfonso (Conservatorio di Latina), Rossana Dalmonte (Fondazione Istituto Liszt), Paulo De Assis (Orpheus Instituut), Fabio De Sanctis De Benedictis (Conservatorio di Livorno), Mine Dogantan-Dack (University of Cambridge), Stéphan Etcharry (Université de Reims Champagne-Ardenne), Serena Facci (Università di Roma Tor Vergata), Catello Gallotti (Conservatorio di Salerno), Stefano Gavagnin (Istituto per lo studio della musica latino-americana), Stefan Gies (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen), Marco Giommoni (Centro culturale MAC – Micromega di Venezia), Andrew Hugill (University of Leicester), Armando Ianniello (Conservatorio di Alessandria), Leo Izzo (Conservatorio di Ferrara), Kerri Kotta (Estonia Academy of Music and Theater), Massimiliano Locanto (Università di Salerno), Maler Anabel (University of British Columbia), Mangani Marco (Università di Firenze), Mazzoni Augusto (pubblicista), Sabine Meine (Centro Tedesco di Studi Veneziani), Daniel Moreira (University of Music, Drama and Media in Hannover), Massimo Privitera (Università di Palermo), Luca Purchiaroni (Liceo Musicale Farnesina di Roma), Massimiliano Raffa (Università IULM), John Rink (University of Cambridge), Gilles Saint-Arroman, Simonetta Sargenti (Conservatorio di Novara), Giuseppe Sergi (American Academy di Roma), Davide Sparti (Università di Siena), Ivanka Stoianova (Université de Paris VIII), Marco Targa (Università della Calabria), Paolo Teodori (Conservatorio di Roma), Federico Terzi (University of Lausanne), Andrea Taroppi (Istituto “Tiziano Terzani” di Abbiategrasso), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Giovanni Vacca (Università di Roma Tre), Stephanie Venturino (Yale School of Music), Andrea Vigani (Conservatorio di Milano), Stefano Zenni (Conservatorio di Bologna)

Gli articoli inviati alla rivista vengono sottoposti all’esame di due revisori scelti dal Comitato Scientifico, e il loro parere motivato viene integralmente comunicato per iscritto agli autori. L’articolo, una volta accettato, deve essere redatto secondo le norme editoriali, disponibili al sito <<https://www.gatm.it/>>. Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: <ratmdirettore@gatm.it>.

ISCRIZIONE ALL’ASSOCIAZIONE E ABBONAMENTI ALLA RIVISTA

Dal 1° gennaio del 2020 le iscrizioni all’Associazione si possono fare direttamente sul nuovo sito <<https://www.gatm.it/>>, specificando le proprie generalità e il tipo di iscrizione che si preferisce.

Con l'iscrizione si ha diritto all'abbonamento annuale alla Rivista in formato cartaceo e all'accesso online a tutti i numeri arretrati. L'iscrizione consente anche di avere uno sconto per l'iscrizione al Convegno Annuale in qualità di relatore, la partecipazione gratuita a tutte le attività del GATM (convegni, seminari, commissioni, gruppi di studio) e la possibilità di usufruire di borse di studio e specifici contributi alla ricerca. Alla pagina <<https://www.gatm.it/it/iscrizioni/>> si trovano sia le indicazioni per iscriversi all'Associazione, sia quelle per attivare solo l'abbonamento alla RATM, in formato cartaceo oppure in pdf. Il versamento richiesto dal nostro sito usa PayPal, ma è sempre possibile iscriversi facendo un bonifico al nostro conto bancario, utilizzando le seguenti coordinate e inviando la ricevuta all'indirizzo: segreteria@gatm.it.

- conto intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE
- codice IBAN: IT4300760102400000023163405

Le quote annuali delle iscrizioni e degli abbonamenti sono le seguenti:

QUOTE DI ISCRIZIONE	SERVIZI OFFERTI	ITALIA	ESTERO
Iscrizione Socio ordinario e abbonamento RATM	– iscrizione associazione (con partecipazione a tutte le iniziative) – abbonamento RATM annuale (formato cartaceo) – abilitazione pagina personale online con l'accesso a tutte le pubblicazioni periodiche del GATM in pdf – sconto 50% iscrizione ai nostri Convegni – possibilità di usufruire di borse di studio e contributi alla ricerca – sconti per specifiche iniziative	€ 70,00	€ 85,00
Iscrizione Socio ordinario (studente) e abbonamento RATM	— come sopra —	€ 50,00	€ 65,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	abbonamento annuale RATM solo cartaceo	€ 40,00	€ 55,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato pdf	abbonamento annuale RATM solo pdf	€ 35,00	
Studenti: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	abbonamento annuale RATM solo cartaceo	€ 30,00	€ 45,00
Studenti: Quota abbonamento RATM formato pdf	abbonamento annuale RATM solo pdf	€ 30,00	
Istituzioni: Quota abbonamento RATM	abbonamento annuale RATM solo cartaceo	€ 90,00	€ 105,00
Istituzioni: Quota abbonamento RATM	abbonamento annuale RATM solo pdf	€ 70,00	€ 85,00

Nel caso di una seconda iscrizione all'Associazione nello stesso nucleo familiare, la quota è di € 30 (senza diritto alla RATM).

Per l'iscrizione triennale occorre inviare una richiesta all'indirizzo: segreteria@gatm.it . Le quote triennali sono le seguenti:

- Iscrizione Socio ordinario e abbonamento RATM: per l'Italia € 180,00, altre nazioni € 225,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato cartaceo: per l'Italia € 120,00, altre nazioni € 165,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato pdf: € 85,00 (Italia e altre nazioni)
- Istituzioni, Quota abbonamento RATM cartaceo: per l'Italia € 240,00, per altre nazioni € 285,00
- Istituzioni, Quota abbonamento RATM formato pdf: per l'Italia € 180,00, per altre nazioni € 225,00

ARTICOLI SINGOLI E NUMERI ARRETRATI

Sul sito del GATM (<https://www.gatm.it/>) è possibile effettuare l'acquisto di un singolo articolo in formato digitale al costo di € 10. È previsto anche l'acquisto di un intero numero arretrato, sempre in formato digitale e al costo indicato nei singoli casi.

LIBRERIE, COMMISSIONARIE E DISTRIBUTORI

Per l'acquisto rivolgersi a Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it — www.lim.it +39 0583 394464

Singolo fascicolo: € 20; Singolo saggio in formato digitale: € 10

Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM aps

Presidente: Anna Maria Bordin

Consiglio direttivo: Anna Maria Bordin, Gabriele Cecchetti, Matteo Farné (ufficio di segreteria), Catello Gallotti (vicepresidente), Egidio Pozzi (tesoriere), Marco Targa, Giovanni Vacca

Comitato scientifico: Anna Rita Addressi, Mario Baroni, Anna Maria Bordin, Giusi Caruso, Matteo Catalano, Giuseppina Colicci, Gianluca Dai Prà, Rossana Dalmonte, Nunzia De Falco, Fabio De Sanctis De Benedictis, Catello Gallotti, Cristina Ghirardini, Antonio Grande, Anna Maria Ioannone Fiore, Francesco Maschio, Antonello Mercurio, Mezzina Mezzina, Marcello Piras, Egidio Pozzi, Massimo Privitera, Marco Stassi, Marco Targa, Giovanni Vacca.



Il presente volume è stato realizzato con la compartecipazione del Conservatorio Statale di Musica "Giuseppe Martucci" di Salerno



Redazione, layout e copertina: Ugo Giani
Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2025 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti riservati. La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.
Il titolare della testata rimane a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate.

ISSN 1724-238X
ISBN 978-88-5543-430-0

INDICE

Editoriale, <i>di Egidio Pozzi</i>	9
Raffaele Mellace Uno sguardo su Azio Corgi	15
Raffaele Mellace A look at Azio Corgi	25
Fabio De Sanctis De Benedictis Il <i>Mazapegul</i> di Corgi: dall'analisi del compositore alla partitura	33
Roberta Vacca <i>d'après ... cinq chansons d'élite</i> di Azio Corgi: un contrappunto di simboli	63
Carla Rebora <i>De paz e de guerra</i> di Azio Corgi, una poesia possibile	99

INTERVENTI

Vito Palumbo L'“archetipo” e i “semi” di un pensiero musicale: alcune osservazioni personali sulla pratica didattica di Azio Corgi	143
Catalogo delle opere editate di Azio Corgi <i>a cura di Marco Targa e Raffaele Mellace</i>	151
Bibliografia essenziale su Azio Corgi <i>a cura di Marco Targa e Raffaele Mellace</i>	173
Notizie sugli autori / Notes on contributors	181

Editoriale

A tre anni dalla scomparsa del compositore e musicologo italiano Azio Corghi, il volume 2025–2 della RATM intende ricordare la figura e la produzione del Maestro proponendo alcuni articoli di carattere analitico accompagnati da interventi storico-biografico proposti da musicisti e musicologi che frequentarono i suoi insegnamenti e seguirono le sue proposte artistiche. L'idea nasce da una sessione realizzata al XX Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale, tenuto dal 19 al 22 Ottobre 2023 presso il Conservatorio Statale di Musica “G. Martucci” di Salerno. Nella sessione intitolata “... *dans l'île de la liberté. In memoria di Azio Corghi*”, Marco Stassi, allora vicedirettore di *Analitica*, chiese ad alcuni ex allievi di Corghi di presentare delle proprie analisi di composizioni del Maestro. All'intento affettivo e commemorativo della proposta, alla quale aderirono in molti, si aggiunse l'interesse verso un approfondimento delle sue partiture. La proposta intendeva aprire un nuovo campo di ricerca specificamente legato a questo grande musicista, ovvero alle sue tecniche compositive, alle sue concezioni formali e a quanto possa essere importante sia per la comprensione della sua musica sia, soprattutto, per un'esecuzione attenta e storicamente informata. In considerazione dell'interesse e dell'ottima riuscita della sessione di Salerno abbiamo poi pensato di dare veste scritta ad alcune delle relazioni proposte in quel Convegno, unitamente a un articolo più generale sullo stile e la produzione artistica di Azio Corghi. Il volume, ad oggi uno dei pochi centrati sull'approfondimento analitico delle opere di Azio Corghi, vuole anche essere uno strumento utile per chi si avvicina a questo compositore ed è interessato a ulteriori approfondimenti; in tal senso abbiamo pensato di completarlo con un *Catalogo delle opere edite* e una *Bibliografia essenziale* su Azio Corghi.

La produzione artistica di Azio Corghi abbraccia cinquant'anni di attività e comprende lavori sinfonici, corali e cameristici, opere teatrali e musiche elettroniche, nonché scritti musicologici e revisioni di opere di compositori italiani a testimonianza del suo grande amore per la musica del passato. Di notevolissima rilevanza le composizioni degli Anni Ottanta, in particolar modo quelle per il teatro dove ha collaborato con lo scrittore portoghese José Saramago, Premio Nobel per la letteratura nel 1998. La concezione compositiva di Corghi — come osserva Raffaele Mellace, tra la pratica del *divertissement*, il gioco arguto della ragione, e il coinvolgimento della mente e dell'animo di tutto l'essere umano — si è sempre

caratterizzata per una propria individualità e per una collocazione stilistica originale, spesso appartata rispetto a quella dei suoi coetanei. Le scelte stilistiche del Maestro si distinguono in primo luogo per la ricerca timbrica, privilegiando sia la poetica della trascrizione e della riscrittura sia le frequentazioni con la cultura, i testi e le sonorità popolari. In secondo luogo, l'interesse di Corghi è sempre stato rivolto alla rivisitazione delle tradizioni musicali del nostro passato e alla ricerca di un nuovo linguaggio denso di eredità antiche e di citazioni. Ma la trascrizione che interessa al Maestro non è quella semplice di un adattamento a uno strumento diverso: la citazione diventa parte di un contesto linguistico nuovo, particolare e moderno, come moderno — o meglio postmoderno — è il nostro ascoltare la musica del passato. Si tratta, ricorda sempre Mellace, di un «gioco postmoderno con la tradizione, alla ricerca, nelle parole dello stesso Corghi, di un 'linguaggio musicale *radicato*', così che la memoria sonora possa fungere da reagente essenziale in discorsi della più patente attualità.» (2017)

Nel primo articolo, pubblicato in italiano e in inglese, Raffaele Mellace, professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, ripercorre alcuni dei momenti più importanti nell'esperienza professionale di Azio Corghi unitamente alle principali caratteristiche stilistiche della sua produzione. Pur non proponendo un'analisi specifica di qualche opera del Maestro, abbiamo ritenuto importante inserire l'articolo di Mellace in una rivista di analisi e teoria musicale in quanto rintraccia non solo le coordinate espressive ed estetiche ma anche individua, allo stato delle attuali conoscenze, le principali caratteristiche stilistiche della produzione di questo compositore; caratteristiche che saranno riprese negli altri articoli del presente volume per essere analizzate e approfondite in tre importanti composizioni. Di particolare rilevanza, sempre secondo Mellace, l'incontro con José Saramago che ha offerto al compositore l'occasione di «esprimersi con libertà feconda, conservando peraltro la propria autonomia rispetto al letterato.» Infatti, benché a Corghi non occorra affatto la tutela di un letterato di fama mondiale, l'occasione è probabilmente servita per approfondire, come ripeteva spesso il Maestro, un'idea di musica come «sbocco di un'ansia comunicativa, un linguaggio attraverso cui promuovere una convivenza civile e autentica tra esseri umani».

Il contributo di Fabio de Sanctis De Benedictis, compositore e docente di Teoria dell'Armonia e Analisi presso il Conservatorio "P. Mascagni" di Livorno, riguarda il *Mazapegul*, un balletto per otetto vocale e oboe, su testi tratti da poesie dialettali dell'Emilia-Romagna. Commissionato nel 1986 dall'Aterballetto, il *Mazapegul* può essere considerato sotto molti aspetti una delle opere più rappresentative dello stile di Azio Corghi. Nel prendere avvio da dattiloscritti e manoscritti dello stesso Corghi, consistenti in osservazioni, note e schemi compositivi

di alcune parti dell'opera, il principale obiettivo di questo scritto è descrivere come dal materiale preparatorio si passi alla realizzazione in partitura. Dopo una descrizione sintetica della forma complessiva, il lavoro si concentra prima sull'*Introduzione* e sul *Finale*, e poi sul secondo e sul penultimo movimento, mentre nella parte riservata all'oboe si indagano alcuni tratti del primo e dell'ultimo intervento.

L'articolo di Roberta Vacca, compositrice e titolare della cattedra di Teoria, Ritmica e Percezione Musicale presso il Conservatorio "A. Casella" di L'Aquila, affronta uno degli aspetti principali della scrittura compositiva di Azio Corghi, riguardante l'utilizzo di materiali tratti da musiche del passato. L'analisi si concentra su una partitura del 2006, *d'après ... cinq chansons d'élite* per violoncello e pianoforte e affronta due aspetti peculiari della pratica compositiva, esplicitamente dichiarate nella *Nota introduttiva* alla sua partitura: l'attenzione alle proprie radici culturali e l'interesse verso materiali provenienti da epoche precedenti. Per meglio approfondire l'indagine di un brano con evidenti riferimenti storici e specifiche citazioni musicali, l'Autrice ha scelto di proporre unitamente a una puntuale descrizione della partitura, centrata sull'individuazione dei materiali di base e sulla loro variazione in funzione formale, anche degli aspetti più personali, ovvero basati su ricordi emersi dalle lezioni del Maestro, oltre che da conversazioni con i primi esecutori delle *Chansons*.

Il lavoro di Carla Rebora, compositrice e docente di Armonia e Analisi presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino, analizza una delle opere più importanti del teatro musicale di Azio Corghi e José Saramago, *De paz e de guerra* per coro e orchestra del 2002. Attraverso l'analisi del testo, della forma e del loro reciproco rapporto, l'Autrice rintraccia alcuni dei tratti più caratteristici della tecnica compositiva del Maestro. Perseguendo la ricerca di una "moderna seconda pratica", lo studio sul testo e sulla musica permette di evidenziare in che modo il compositore possa esprimere musicalmente il testo nonché realizzare la forma stessa del brano attraverso una puntuale rilevazione sia di determinate *figurae* retoriche legate alla tradizione antica sia alla creazione di figure-prototipo e figure-modello di moderna concezione. Sono elementi fondamentali, secondo l'Autrice, del processo di "dare forma alla durata" di matrice bergsoniana; elementi che determinano in modo sostanziale lo sviluppo della drammaturgia musicale ovvero ciò che permette la trasposizione in musica di un testo, letterario o poetico che sia, trasformandolo in teatro musicale.

L'intervento di Vito Palumbo, compositore e docente al Conservatorio "N. Rota" di Monopoli, proporrà un ricordo dell'intensa e coinvolgente passione didattica del Maestro, di cui è stato allievo. I ricordi legati al Maestro e alle sue lezioni, come anche i dialoghi densi di un legame umano e affettivo, che sempre

sfociavano in discorsi su tematiche filosofiche, poetiche, estetiche e tecniche, sono diventati nella propria esperienza didattica momenti importantissimi e indispensabili della propria formazione come compositore. Uno degli aspetti più interessanti della proposta di Corgi, osserva Palumbo, riguarda il rapporto con il passato musicale. Il Maestro, parlando di un'idea postmoderna di archetipo, si è trovato a superare i soliti procedimenti collegati all'uso di citazioni, distinguendosi «come una voce singolare, capace di giungere a una personalissima fusione fra 'indagine', nella più sofisticata ricerca sonora e coloristica, e 'riabitazione' di materiali preesistenti, derivati da tutta la storia della musica».

Egidio Pozzi



Azio Corghi e Raffaele Mellace (11 gennaio 2018, Archivio NoMus, Fondo Corghi).

Uno sguardo su Azio Corgi

È la prima volta che ho l'occasione di scrivere di Azio Corgi *in absentia*, dopo gli interventi commemorativi pubblicati a caldo, nell'immediato della scomparsa, sul Domenicale del «Sole 24 ore» e sulla rivista del Teatro alla Scala. Scrivere di Azio per me ha sempre significato discutere un autore in attività, tentare di comprenderne la musica per spiegarla innanzitutto a un pubblico di ascoltatori e spettatori, anche quando, negli ultimi anni, la produttività aveva subito un evidente diradamento. Questo esercizio mi ha impegnato con regolarità dalla primavera 1995, quando, laureato da non molto, venni invitato da Francesco Degrada, che di Corgi era stato compagno al Conservatorio di Milano, a scrivere le note di sala per la prima esecuzione della *Morte di Lazzaro*, in cartellone nella stagione della Scala. La generosa accoglienza riservatami in quell'occasione — che difficilmente sorprenderà chi abbia frequentato Azio — si è poi rapidamente sviluppata in un'assiduità protrattasi per oltre un quarto di secolo. Assiduità nella lettura della sua musica e delle intenzioni che racchiude, nell'approfondimento di una poetica che a quell'altezza aveva già raggiunto la piena maturità ma teneva in serbo ancora molti, importanti frutti. Ciò che ha sempre caratterizzato il mio sguardo su Corgi, e che credo possa rappresentare in qualche modo un valore aggiunto, è la mia estraneità alla folta classe degli allievi che Azio ha formato nei decenni a Torino, Milano, Parma, Roma, Siena. Provenendo da un punto d'osservazione "esterno" — la condizione di musicologo intento a comprendere e spiegare le ragioni della musica —, un simile sguardo, espressione dell'apprezzamento per l'artista e non della venerazione per il maestro, ha ingaggiato per molti anni un confronto permanente che Azio ha avuto la compiacenza di dar segno d'apprezzare all'insegna di quell'apertura intellettuale che costituisce una caratteristica essenziale del suo atteggiamento verso l'arte e l'esistenza. È in questo spirito e da un tale punto di vista che mi permetto di proporre le riflessioni che seguono, a mo' di consuntivo, naturalmente del tutto personale oltre che provvisorio, maturato da uno sguardo esercitatosi a lungo sul percorso creativo

con cui Azio Corghi ha attraversato un tratto tanto esteso della vita culturale contemporanea.

Un percorso a cavaliere tra due millenni

Nato a Ciriè, nel Canavese, nel 1937, torinese e poi milanese per formazione (studia e si diploma in entrambi i conservatori intitolati a Giuseppe Verdi, in quello di Torino in pianoforte, con Mario Zanfi, mentre a Milano è allievo per la composizione di Bruno Bettinelli, per la Direzione d'orchestra di Antonino Votto e per la Composizione polifonica vocale di Guido Farina) e attività, mantovano d'adozione (ha chiuso gli occhi per l'ultima volta a Guidizzolo), pubblicato prima da Sonzogno, poi da Casa Ricordi, da Suvini Zerboni, e di nuovo da Ricordi, con la sua produzione Corghi inizia a suscitare interesse dalla seconda metà degli anni Sessanta. Con all'attivo le musiche di scena per uno spettacolo shakespeariano di Lorenzo Arruga (1965) e la commissione da parte del Centro Culturale San Fedele di Milano della cantata *Gli uomini vuoti* (1966), su testo da *The Hollow Men* di T. S. Eliot, i cui diritti gli sono procurati con la mediazione di Gianandrea Gavazzeni, nel 1967 Corghi vince con *Intavolature* per orchestra il concorso Ricordi-Rai attribuitogli dalla giuria presieduta da Goffredo Petrassi, con conseguente esecuzione al Teatro La Fenice nel contesto del XXX Festival di musica contemporanea. Nel 1969 vince con "...in fieri" per grande orchestra il Concorso internazionale "Gaudeamus"; nel 1972 *Hop-Frog* per clavicembalo e archi viene segnalato al Concorso delle Jeunesses Musicales ad Augusta. Il 27 maggio 1979 il Teatro Lirico di Milano ospita, all'interno della stagione scaligera, un lavoro che viene a coronare una parabola sperimentale decennale: *Actus III*, balletto di 30 minuti per solisti vocali, 3 percussionisti e nastro magnetico, su testi dal *Canzoniere italiano* curato da Pier Paolo Pasolini, portato in scena, insieme a musiche di Stravinskij e Varèse, da Luciana Savignano su coreografia di Amedeo Amodio, lavoro originariamente commissionato dal Maggio Musicale Fiorentino. Attraverso un percorso lungo un quarto di secolo, di cui *Actus III* e prima ancora l'azione scenica *Tactus* (1974) rappresentano altrettante pietre miliari, si realizza il progressivo ampliamento della portata degli interessi del compositore, le cui energie sono state a lungo contese *in primis* dal didatta, nelle varie sedi (i conservatori di Torino, Milano, Parma), ma anche dal musicologo (la curatela dell'edizione critica dell'*Italiana in Algeri* di Rossini, portata in scena da Claudio Abbado e Jean-Pierre Ponnelle a inaugurare la stagione scaligera 1973/74).

Se l'attività didattica non ha mai smesso di occupare, praticamente fino alla fine, un posto centralissimo nell'esperienza professionale ed esistenziale di Azio Corghi (difficile trovare compositore italiano vivente che in qualche forma non

sia stato suo allievo), la composizione è andata guadagnando progressivamente terreno. Una cifra matura e compiuta del Corghi compositore viene a configurarsi a trent'anni dalle prime esperienze compositive, nei pressi della data epocale del 1989, attorno alla quale si coagula un gruppo importante di lavori. In particolare, l'accostamento al teatro musicale avviene a metà degli anni Ottanta del Novecento con *Gargantua*, commissionato per il decennale della ricostruzione del Regio di Torino, e assume il significato della scoperta della possibilità d'un teatro d'opera narrativo, all'ombra della grande letteratura e contro la diffidenza della neoavanguardia (rievocherà in seguito: «Ricordo l'ironia sprezzante di alcuni colleghi "impegnati" quando, nel 1977, raccontavo loro di aver ricevuto, dal Maggio Musicale Fiorentino, la commissione per le musiche di un balletto (*Actus III*). Ricordo altresì i sorrisi di compatimento quando osai sottotitolare *Gargantua* con "opera lirica"» [Bramani 1995, 48]). Parallela, e dal significato analogo, l'esperienza del balletto *Mazapegul*, commissionato per l'inaugurazione della stagione 1986 del Teatro Valli di Reggio Emilia dall'Aterballetto su coreografia di Amedeo Amodio, con musicisti che resteranno poi carissimi a Corghi: Pietro Borgonovo e *The Swingle Singers*. Tali esperienze gemelle diventano l'evento catalizzatore d'un nuovo corso, l'atto simbolicamente inaugurale d'una stagione della maturità in cui è sempre più assidua la frequentazione della grande forma, multiforme il rapporto con la vocalità così come con lo strumentale puro, sovente in associazione con eventi scenici (ad esempio, il balletto), spesso significative le commissioni, decisa e irreversibile l'affermazione internazionale. Da quel fatidico 1989, segnato nella vicenda artistica di Corghi dall'incontro con il Premio Nobel José Saramago e dall'inserimento d'una sua prima opera nel cartellone del Teatro alla Scala, sono andati costruendosi, progressivamente e con determinazione, i diversi ambiti — rigogliosi, autonomi, eppure intercomunicanti — d'una produzione multiforme: il teatro musicale, le vaste pagine sinfoniche e sinfonico-vocali, i balletti, la raffinata musica da camera sia vocale che strumentale. Lavori che si rimandano l'un l'altro per l'ispirazione ideale, per l'approfondimento di taluni filoni tematici, per la condivisione del materiale musicale. Quando Corghi chiuderà per l'ultima volta gli occhi, il 17 novembre 2022, si saranno appena concluse al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, giusto la sera prima della scomparsa, le recite di *Blimunda*, proprio l'opera composta per la stagione scaligera 1989/90 da un romanzo di Saramago.

Nella presentazione di Corghi e del suo percorso risulta spontaneo, persino ovvio, fare il nome di Saramago. E tuttavia non d'ovvietà si tratta: benché a Corghi non occorra affatto la tutela del letterato di chiara fama, l'incontro con Saramago, tenacemente ricercato dal compositore, ha significato effettivamente molto nel percorso di quest'ultimo. In qualche misura, mi spingo ad affermare,

quell'incontro ha rivelato Corghi a se stesso, offrendogli l'occasione di esprimersi con libertà feconda, conservando peraltro la propria autonomia rispetto al letterato. Per Corghi — lo ripeteva spesso — la musica è sempre stata essenzialmente lo sbocco di un'ansia comunicativa, linguaggio attraverso cui promuovere una convivenza civile e autentica tra esseri umani. Quelle istanze Azio le aveva rinvenute, per folgorazione si direbbe, nel romanzo di Saramago *Memorial do convento*, che aveva ridotto a libretto, intitolandolo *Blimunda* dal nome della protagonista, come a Corghi piaceva fare con le opere, in omaggio a un principio del femminile a lui molto caro che il teatro corghiano avrebbe, salvo eccezioni, regolarmente confermato (*Divara*, ancora su testo di Saramago, *Tat'jana* da Čechov, *¿Pia?* da Yourcenar e *Giocasta*, su testo della filosofa Maddalena Mazzocut-Mis). L'operazione, accolta all'inizio con sufficienza dal poeta laureato, si rivelò ben più che l'ennesima, episodica derivazione di una *pièce* di teatro musicale da un'opera letteraria. Rappresentò a sorpresa l'avvio d'un sodalizio come raramente se ne sono visti sulle scene musicali dalla coppia Strauss-Hofmannsthal. Per tre lustri attorno al volgere del secolo, corrispondenti alla stagione compositiva con ogni evidenza più prolifica di Corghi, le opere del tandem Corghi-Saramago venivano commissionate e allestite in Germania, Portogallo, Italia, per rievocare la tragedia degli anabattisti (*Divara*, Städtische Bühnen, Münster, 1993) o rivisitare il mito di Don Giovanni (*Il dissoluto assolto*, São Carlos, Lisbona — Teatro alla Scala, 2006), generando una serie di "spin-off" sinfonico-vocali: *La morte di Lazarò* (1995), *...sotto l'ombra che il bambino solleva* (1999), *Cruci-Verba...* (2001), *De paz e de guerra* (2002), per chiudere il cerchio con *Poema sinfonico* (*Sette scene da "Blimunda"*), commissionato per le celebrazioni del XXV dalla fondazione dell'Orchestra Filarmonica della Scala e diretto da Riccardo Chailly nel 2007, a porre il sigillo a due decenni di assidua collaborazione, dopo le esperienze altrettanto frequenti degli anni Settanta, con quel teatro nelle cui stagioni Corghi ha presentato una serie importante di lavori scenici, sinfonico-vocali e strumentali che l'hanno reso una delle presenze più significative della musica d'oggi nel cartellone del massimo teatro milanese.

Avere uno stile

Mi disse una volta Malipiero, tanti e tanti anni fa: «Che significa avere uno stile? Ecco, scrivere *Fontane di Roma* significa avere uno stile» [d'Amico 1979, 14]

Esteso per oltre mezzo secolo, tra il diploma di composizione (1965, preceduto dal primo lavoro edito, le tre liriche di *Ricordando te, lontano*, del 1962–63) e il secondo decennio del nuovo millennio, il catalogo di Azio Corghi ha attraversato

stagioni diverse della storia della musica contemporanea mantenendo una rotta originale: una rotta spesso appartata rispetto a quelle dei coetanei, non organica al sistema vigente, in grado, forse proprio in virtù di questa collocazione eccentrica, d'intercettare e comprendere con lucidità alcune istanze fondamentali dell'esperienza musicale dei nostri giorni. E sicuramente tale da consentire l'individuazione d'uno stile personale.

Attraverso il proprio catalogo (una presentazione efficace è offerta dal catalogo ragionato, graficamente curato e con CD allegato, realizzato per il 70° compleanno [Milanaccio, cur. 2007]; quella più completa e aggiornata è invece pubblicata in questo volume) Corghi affronta con decisione alcune apparenti antinomie del fare musica oggi, a cominciare dalla più ingombrante: quella dialettica impegno/comunicazione che Corghi sottopone, nella prassi quotidiana dell'insegnamento e del lavoro creativo, a un aggiornamento significativo. Estraneo al minimalismo quanto a qualsiasi tentazione neoromantica, Corghi si è sempre dimostrato insofferente (non senza pagarne più d'uno scotto: basti considerare la sconcertante esiguità della discografia) rispetto al dogma di un'alternativa radicale tra messaggio politico-sociale della creazione artistica e sua fruibilità da parte di un pubblico non *engagé*. In quest'ottica vengono guadagnati a una valenza comunicativa ricca di significato alcuni atteggiamenti che l'*intelligencija* musicale ha a lungo giudicato alla stregua di *divertissement* inautentico e dunque non artistico. Anche per Corghi in realtà l'atto del comporre trova la sua ragion d'essere, il proprio valore politico, nella capacità di trasmettere un messaggio, il cui esito dipenderà dall'efficacia con cui l'artista sarà stato in grado di mettersi in relazione con l'uomo contemporaneo in ascolto. La composizione acquisisce così un carattere intimamente, costitutivamente dialogico, tra l'autore e l'ascoltatore da un lato, tra l'autore e la memoria (sonora) dall'altro, sollecitata quest'ultima, in un fecondo rapporto di segno postmoderno, in una serie di direzioni, dagli archetipi della cultura popolare alla grande tradizione poetica e musicale, in un'operazione che si prefigge di creare significativi cortocircuiti di senso.

Nel rapporto tanto tenace e vitale con la memoria sonora andrà colta una delle componenti più autentiche dell'ispirazione di Corghi: si direbbe quasi l'esigenza psicologica di formulare la propria creatività in termini dialogici, da cui si sviluppa una vera e propria poetica del dialogo. La rivisitazione della tradizione musicale avviene secondo modalità che mimano la nostra ricezione corrente della musica del passato. Si tratta d'un gioco postmoderno con la tradizione, alla ricerca, nelle parole dello stesso Corghi, «di un linguaggio musicale "radicato"», così che la memoria sonora possa fungere da reagente essenziale in discorsi della più patente attualità. Non si tratterà mai di trascrizione "innocente": la citazione è piuttosto calata in un contesto linguistico ironicamente straniato, in un *milieu*

compositivo moderno, come inevitabilmente postmoderno è il nostro approccio di ascoltatori alla musica del passato. Una simile poetica si nutre dell'ascolto di altre voci — quelle di poeti e musicisti, ma anche la voce anonima della tradizione popolare, così come di voci strumentali e ritmi di danza — con cui il compositore intrattiene una conversazione partecipe: le interroga, ne indaga le ragioni, crea cortocircuiti di senso tra il loro e il proprio tempo, il loro e il proprio pensiero; perché, come recita la conclusione delle *Note introduttive* alla partitura di *Cruci-Verba*, «partendo dall'idea di creare provocatorie interferenze spesso si scoprono umane confluenze» [Corgi 2001]. Dagli anni Novanta del Novecento questo dialogo si è continuamente arricchito di interlocutori illustri, taluni occasionali, ma più spesso ospiti ricorrenti d'una conversazione permanente: tra i musicisti, Rossini, Verdi e Liszt *in primis*, ma anche Monteverdi, Bach, Händel, Vivaldi, Banchieri, Donizetti, Spontini.

Se in questi casi il dialogo si realizza nella carne viva della scrittura, nell'intreccio sul pentagramma di segni grafici antichi e moderni, nella contaminazione tra gesti musicali, non meno feconda è la relazione con la parola e la poesia, dalle cui risonanze nasce molta della musica di Corgi. Certo, svolgono un ruolo importante il mito antico, Rabelais, Boccaccio, ma è soprattutto la voce dei moderni, al di qua del Romanticismo, a contare: Daudet e Čechov; Ungaretti e Quasimodo; la Yourcenar e Pasolini; l'interlocutore maggiore, José Saramago, il cui rapporto con il compositore è puntualmente documentato da un vasto carteggio edito [Seminara 2015]; infine, Maddalena Mazzocut-Mis, l'altra interlocutrice con cui il dialogo è stato diretto e "in presenza", autrice dei testi e delle drammaturgie corghiane dell'ultimo decennio creativo. Non di rado il dialogo si è trasformato in una triangolazione in cui la lettura di Corgi coinvolge simultaneamente il mondo sonoro d'un collega del passato e la parola d'un autore contemporaneo, intrecciando Liszt a Saramago, Bach e Verdi a Pasolini, Verdi a Bertolucci e Quasimodo.

Il peso della parola nell'universo creativo di Corgi va di pari passo con lo spazio conquistato dallo strumento principe della matura drammaturgia corghiana: la voce recitante, che negli anni è andata colorandosi delle *nuance* prestatele di volta in volta dai timbri e dai temperamenti diversissimi di interpreti, femminili perlopiù, di prima sfera. Per questa via il dialogo tra musica e parola acquista un'evidenza assoluta che la candida a quel compito civile che il compositore concepisce come imprescindibile per l'atto creativo, in grado di accompagnare e scandire la memoria degli eventi chiave della storia del Paese (l'Unità, la Grande Guerra, la Liberazione). In tali lavori è più che mai evidente quanto il comporre sia per Corgi un gesto politico, testimonianza senza ambiguità davanti all'altro, atto di responsabilità etica che lega il musicista agli uomini e alle donne del

suo tempo. Parte integrante di tale responsabilità è la trasparenza del linguaggio, che, pur nell'irriducibile ambiguità del simbolo, dovrà raggiungere l'ascoltatore e offrirgli una chiave di lettura intellegibile della realtà.

In quest'ottica, catalizzatore da metà anni Ottanta delle energie migliori della maturità, significativamente in prossimità del fatidico 1989, il teatro, come si è già accennato, s'impone come il cuore della creatività di Corghi. Guadagnato stabilmente al proprio catalogo da metà anni Ottanta, e rimasto per oltre trent'anni assillante urgenza creativa, incarna per Corghi l'impegno di trasmettere una «nostalgia inguaribile della speranza», sia quando propone una pensosa esplorazione del destino dell'essere umano, sia quando si concede al gioco arguto e ironico dell'intelligenza. Sì, perché la produzione del Corghi maturo parrebbe attraversata, nella sua ispirazione più profonda, da una contraddizione radicale, che lo vuole ancorato all'endiadi, enigmatica e feconda, tra *logos* e *pathos*, tra gioco della ragione e abisso delle passioni. Da un lato un filone creativo che risponde alla poetica del *divertissement*: *habitus* sotto il quale s'intravede, quasi fosse l'ombra della silhouette di Corghi, il sorriso del Pesarese, di quel Rossini che tanto spesso ha incrociato la strada del collega contemporaneo, fruttando una delle pagine più memorabili del catalogo corghiano: quella geniale reinvenzione rossiniana che è il balletto *Un petit train de plaisir*. Dall'altro lato, quasi a mo' di "antidoto", di compensazione rispetto a tanta leggerezza, opera in Corghi un'ispirazione altra, che lo indirizza alla pensosa esplorazione del destino storico e individuale dell'essere umano, cui è dedicata gran parte del teatro musicale di Corghi, così come le cantate sinfonico-corali. Potrà dunque campeggiare a epigrafe d'un catalogo vasto, quasi sintetica formula riassuntiva, il profilo tragicomico d'un Corghi Giano bifronte, portato di volta in volta a indossare ora l'una ora l'altra maschera, senza che peraltro manchino le occasioni in cui i due registri s'intrecciano, ad esempio in *Amori incrociati* o nel *Dissoluto assolto*.

La produzione della maturità di Corghi è peraltro caratterizzata da alcune scelte stilistiche che si rivelano strumenti essenziali nel battere i due sentieri divergenti ora indicati. Imprescindibile è innanzitutto la raffinata ricerca timbrica, piacere del suono e della sua *performance* ma anche mezzo per indugiare sulla soglia tra realtà sensibile e immaginazione, complice la preferenza accordata alle sonorità strinite e antinaturalistiche dello *Sprechgesang* o dell'ottetto vocale madrigalistico. Con felice paradosso, la cura per la voce del singolo strumento, tradotta in rapporti stretti con i singoli interpreti, si sposa in Corghi in una disponibilità assoluta alla trascrizione, al ripensamento d'un pezzo preesistente per tutt'altro organico, alla migrazione da uno strumento a un altro, dall'oboe alla viola, dalla viola al violoncello, al trio d'archi. Centrale è poi la frequentazione degli archetipi della cultura popolare, col ricorso frequente e sorgivo a materiale

del patrimonio folklorico e a sonorità tipiche di quest'ultimo, dal coro popolare alla fisarmonica. Una pagina folgorante pare prestarsi alla conclusione di questo discorso, poiché compendia con esuberante ricchezza inventiva queste passioni corghiane, ponendosi all'intersezione di molteplici tensioni ideali e compositive: *A 'nsunnari...* del 1998, in cui cinque parti strumentali (strumenti sia aerofoni che cordofoni, sia ad arco che a pizzico) sono chiamati a coadiuvare la voce in una ricerca timbrica dalle raffinate implicazioni simboliche. La trama narrativa della composizione consiste in un sogno macabro, popolato dal fantasma inquietante d'una testa di morto interpellata attraverso le parole d'un canto popolare siciliano, ripreso simmetricamente a conclusione d'opera. S'intrecciano così generi contigui, dalla filastrocca alla ninna-nanna, portatori in filigrana di inopinati significati reconditi, che pur attraverso il linguaggio infantile parlano d'eros e di morte. Corghi proietta gli attori di questa scena di delirio in un gorgo timbricamente cangiante, che combina parlato e cantato, suoni determinati e indeterminati, funebri effetti percussivi alla chitarra e persino l'inconsueta sordina del clarinetto (cupa, arcana voce dell'oltretomba che risuona nel lungo assolo introduttivo) o l'altrettanto insolito flauto contrabbasso, ottenendone effetti camaleontici, mentre lo *Sprechgesang* del soprano ora mima l'ossessiva iterazione delle formule infantili con insistite note ribattute e implacabile accentuazione ritmica, ora si slancia verso il registro acuto, evocando lo stato di trance della rituale recitazione sognante d'ambito folklorico, riprodotta anche attraverso le inflessioni popolaresche dell'invenzione melodica e lo sfruttamento di suoni nasali e bilabiali. Un mondo sonoro che, come spesso in Corghi, costituisce l'*invitation au voyage* verso le origini del linguaggio e i recessi della psiche, in una tensione quasi spasmodica a rendere udibile una dimensione onirica preclusa al *logos*. Difficile non riconoscervi i segni d'uno stile personale.

BIBLIOGRAFIA

- BRAMANI L. (1995), *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corghi*, Jaca Book, Milano.
- CORCHI A. (2001), *Cruci-Verba*, Ricordi, Milano.
- D'AMICO F. (1979), *Situazione di Ottorino Respighi (1879–1979)*, «Vita Italiana: documenti e informazioni», 29/8, pp. 3–15; ora in G. Rostirolla (cur.), *Ottorino Respighi*, ERI, Torino, 1985, pp. 107–116.
- MILANACCIO R. (cur. 2007), *Azio Corghi. Omaggio per il suo 70° compleanno*, Ricordi, Milano.
- SEMINARA G. (2015), *Lo sguardo obliquo. Il teatro musicale di Corghi e Saramago. Epistolario e testi letterari delle opere*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca.

Abstract

L'articolo propone una lettura complessiva del percorso creativo di Azio Corghi (1937–2022) a partire dagli esordi negli anni Sessanta fino alle opere della piena maturità. Nella ricchezza delle diverse esperienze che caratterizzano la parabola artistica di Corghi il teatro musicale rappresenta certamente l'asse principale, soprattutto a partire dal sodalizio con José Saramago, avviato nel 1989. Nella poetica di Corghi centrale è il dialogo costante con la tradizione sia musicale che letteraria, in un serrato rapporto dialogico con i classici del passato e della contemporaneità, da Monteverdi a Rossini e Verdi, da Pasolini a Yourcenar. L'opera di Corghi si nutre della memoria musicale e letteraria, in cui il gioco con la tradizione diviene occasione per provocare cortocircuiti di senso, in una prospettiva post-moderna in cui viene superata l'antinomia dialettica tra impegno civile e comunicazione con un pubblico non *engagé*. L'autore approfondisce inoltre il ruolo della voce, della parola e della dimensione teatrale, strumenti privilegiati attraverso cui Corghi assegna alla musica un compito etico e civile, in grado di interpellare la memoria storica e la coscienza contemporanea. Il contributo si conclude con l'analisi di alcune scelte stilistiche distintive della produzione matura di Corghi: la ricerca timbrica raffinata, il ricorso alla trascrizione, il rapporto con il patrimonio folklorico e il continuo dialogo tra logos e pathos, gioco e tragedia, leggerezza e riflessione storica.

Parole chiave: Azio Corghi, postmodernismo musicale, teatro musicale del Novecento, analisi stilistica, trascrizione musicale

A look at Azio Corgi

This is my first chance to write about Azio Corgi *in absentia* after I commemorated him in «Il Sole 24 Ore» *Domenicale* and «La Scala – Rivista del Teatro». Even in recent years, as Azio's creative output thinned out, writing about him meant dealing with an active composer, trying to understand his music, and above all, explaining it to audiences. I had regularly done this since Spring 1995. I had just graduated, and Francesco Degrada, Corgi's former classmate at the Milan Conservatory, asked me to write program notes for the première of *La morte di Lazzaro* in La Scala season. Azio's generous welcome — hardly a surprise to those who knew him well — quickly evolved into frequent meetings that went on for over a quarter of a century. I achieved the same continuity in reading his music, decoding its intentions, and getting a deeper understanding of his conception, then in full bloom, yet still about to bear lots of musical fruits.

What is unique and may be of some value in my approach to Corgi is, I am not one of the host of students he trained in Turin, Milan, Parma, Rome, and Siena over decades. Mine is an outer view, that of a scholar trying to grasp and explain the reasons for his music. It stems from appreciating the artist, not from worshipping the teacher. It has kept me busy for years in an ongoing exchange that Azio kindly appreciated; his open-mindedness was at the very foundation of his approach to music and life. I dare offer the following thoughts in this spirit and from this viewpoint. They make temporary and personal conclusions while emerging from a long study of Corgi's creative path, which crossed a big chunk of contemporary culture.

A path across two millennia

Azio Corgi was born in Ciriè, in the Canavese area of Piedmont, in 1937. His studies and early activity took place in Turin and Milan. He studied in both conservatories named after Giuseppe Verdi—first in Turin, where he graduated in piano with Mario Zanfi, then in Milan, studying composition with Bruno Bettinelli, conducting with Antonino Votto, and vocal polyphonic composition

with Guido Farina. Guidizzolo, Mantua province, became his adoptive town; he passed away there.

His music, first published by Sonzogno, then Ricordi, Suvini Zerboni, and again Ricordi, starts raising interest in the mid-1960s. In 1965, he wrote incidental music for a Shakespeare play directed by Lorenzo Arruga; in 1966, the Centro Culturale San Fedele, Milan, commissioned him to write a cantata, *Gli uomini vuoti*, based on T. S. Eliot's *The Hollow Men*; he obtained the rights thanks to Gianandrea Gavazzeni acting as a middleman. In 1967, he won the Ricordi-Rai competition with *Intavolature* for orchestra; Goffredo Petrassi chaired the committee. As a result, the score was performed at the Teatro La Fenice, during the 30th Festival di Musica Contemporanea. Among other competitions, he won the Gaudeamus with "...in fieri" for large orchestra (1969) and got a mention at the Jeunesses Musicales, Augsburg, with *Hop-Frog* for harpsichord and strings (1972). On May 27, 1979, the Teatro alla Scala season hosted at the Teatro Lirico the crowning achievement of a decade of experiments — *Actus III*, a thirty-minute ballet for solo voices, three percussionists, and magnetic tape, first commissioned by the Maggio Musicale Fiorentino. It set to music texts from the *Canzoniere italiano*, edited by Pier Paolo Pasolini; Luciana Savignano danced on Amedeo Amodio's choreography; the performance was coupled with music by Stravinskij and Varèse. The composer's interests had gradually expanded over a quarter of a century; the milestones along this road had been *Tactus* (1974), subtitled *azione scenica*, and then *Actus III*.

At first, his energies had to be shared among composition, teaching (at the Torino, Milano, and Parma conservatories), and musicology—the scholarly edition of Rossini's *L'Italiana in Algeri*, conducted by Claudio Abbado and staged by Jean-Pierre Ponnelle as the opening of the 1973–74 La Scala season. Teaching played a kernel role in Corghi's life and work virtually until the end; it is hard to find a living Italian composer who did not study under him. Yet, composition slowly gained ground. After some three decades, he achieved his maturity as a composer. By that epochal year, 1989, a group of major works appeared. He approached musical theater in the mid-1980s with *Gargantua*, commissioned for the 10th anniversary of Turin Teatro Regio's renovation. It marked the discovery that an opera telling a story could still be written, working in the shade of the great literary classics and overcoming the avant-gardists' skepticism. As he was to recall years later, "I remember some very *engagé* colleagues' dismissive irony in 1977, when I said that the Maggio Musicale Fiorentino had commissioned me to write the music for a ballet (*Actus III*). Also, I remember people smiling in commiseration as I dared call *Gargantua* an 'opera'" [Bramani 1995: 48]. The same happened with another ballet, *Mazapegul*, commissioned by Aterballetto

to open Reggio Emilia's Teatro Valli 1986 season, with oboist Pietro Borgonovo and the Swingle Singers (two of his all-time favorite performers), plus Amedeo Amodio's choreography. Such parallel experiences opened up a new creative route for Corgi and were the symbolic starting point of his ripe creative season, marked by a systematic use of extended forms, multiple approaches to both vocal and purely instrumental music, often associated with such stage events as ballets, high-profile commissions, and a wide and stable international recognition.

That momentous 1989 also stands out for two events — Corgi's meeting with Nobel Prize winner José Saramago and his first opera staging at La Scala. From then on, he gradually and determinedly built the various sides — thriving, autonomous, yet interconnected — of a multi-faceted output: musical theater, extended symphonic works (some with voices), ballets, and sophisticated chamber music, both vocal and instrumental. His works look interconnected, as they share an overall ideal inspiration, recurring topics treated in increasing depth, and some basic musical material.

Corgi passed away on 17 November 2022; performances of *Blimunda*, the very opera adapted from a Saramago novel for the 1989–90 La Scala season, had ended just the night before at the Teatro Nacional de São Carlos, Lisbon. As we deal with his creative trajectory, Saramago's name spontaneously emerges, almost as a truism. Yet it is not. Corgi did not need to hide behind a famous writer. However, his encounter with Saramago, which he tenaciously pursued, greatly influenced his career. We dare say that it somehow revealed Corgi to himself; it let him have freedom of expression while keeping his independence of thought. As Corgi used to say, music was an outlet for his communication needs, a language to promote civil, genuine coexistence among humans. He found such instances in Saramago's novel *Memorial do convento*. It was a sudden enlightenment, we would say. He drew a libretto from it, *Blimunda*, thus called after its main character. He liked to christen his operas in homage to a feminine principle he adhered to. His theatrical opus confirms it, with few exceptions: see *Divara*, again from Saramago, *Tat'jana* from Chekhov, *¿Pia?* from Marguerite Yourcenar, and *Giocasta*, from the philosopher Maddalena Mazzocut-Mis.

At first, the poet laureate greeted Corgi's opera dismissively. Yet, it was not just another isolated opera drawn from a novel. Unexpectedly, it started a partnership like virtually no other on the music scene since the Strauss-Hofmannsthal duo. For fifteen years, around 2000 — Corgi's most prolific period — operas by the Corgi-Saramago team were commissioned and staged in Germany, Portugal, and Italy. These could be about the Anabaptist tragedy (*Divara*, Städtische Bühnen, Münster, 1993) or revisit Don Giovanni's myth (*Il dissoluto assolto*, São Carlos, Lisbon — Teatro alla Scala, 2006), while also generating several

symphonic-vocal spin-offs — *La morte di Lazzaro* (1995), ...sotto l'ombra che il bambino solleva (1999), *Cruci-Verba...* (2001), *De paz e de guerra* (2002), and finally *Poema sinfonico* (*Sette scene da "Blimunda"*), commissioned for La Scala Orchestra's 25th anniversary and conducted by Riccardo Chailly (2007). This work seals two decades of intense collaboration (after the no less intense 1970s) with La Scala, where Corgi presented many important stage, symphonic-vocal, and instrumental works, which made him one of the major contemporary names in its seasons.

Boasting a style

Malipiero once told me, many years ago: «What does it mean to have a style? Well, writing *Fontane di Roma* means having a style» [D'Amico 1979: 14]

Azio Corgi's opus stretches over half a century, from his diploma (1965) or perhaps from his first published work, the three art songs, *Ricordando te, lontano* (1962–63), up to the 2010s. It went through several contemporary music eras by pursuing an original route, often drifting from his peers and keeping out of the music system. Yet, possibly just because of that, he could grasp and understand some of the major instances of today's music, as well as find a personal style.

An effective map of Corgi's opus is his 70th-birthday *catalogue raisonné*, with a nice layout plus a CD [Milanaccio 2007], whereas its most complete and updated version is the catalogue published in this volume. In his works, he strongly tackles some apparent opposites of today's music-making, the biggest one being commitment vs. communication. He took a new approach to it in his daily composing and teaching. Corgi was foreign to both minimalism and neo-Romantic temptations, as well as intolerant (which cost him dearly—see his poor discography) of the dogma that, if an artwork carries a political-social message, laypeople cannot understand it. Moving from his own original perspective, he recovered the richness of meaning and communicative value of musical gestures long regarded by the *intelligentsia* as insincere *divertissement*, not art. In Corgi's perspective, too, composing has its *raison d'être*, its political value, if it can deliver a message, that is, if the artist can connect with today's audience. Thus, musical creation naturally takes on the intimate character of a dialogue between composer and listener, as well as between composer and (sound) memory. The latter is prompted in many directions, from folk archetypes to the high poetic and musical tradition, thus producing worthy semantic short-circuits, in a fruitful relationship that is clearly post-modern.

This unbroken, vital relationship with musical memory is one of Corgi's truest traits—we'd say, the need to express his creativity as dialogue; from here, a veritable poetics of dialogue arises. Past music is revisited by mimicking its current reception. It is a postmodern way of playing with tradition, in search of "a 'rooted' musical language", he says, so that musical memory functions as a reagent in utterly contemporary discourses. Never is it an "innocent" transcription: if anything, each quotation is dropped in an ironically estranged context, in a modern milieu, just as our listening to past music is inevitably postmodern. Corgi's conception is nourished by listening to other voices — poets and musicians, but also the anonymous voice of folk tradition, or instruments and dance rhythms — in a deeply felt conversation; he questions them, investigates their reasons, short-circuiting meanings between their time and his, their thinking and his. As stated at the end of his Introductory Notes to the *Cruci-Verba* score, "as we choose to create provocative interferences, human confluences are often discovered" [Corgi 2001]. Since the 1990s, this dialogue has gradually been enriched by great interlocutors — some occasional ones, others as recurring guests of an ongoing conversation — first and foremost Rossini, Verdi, and Liszt, but also Monteverdi, Bach, Händel, Vivaldi, Banchieri, Donizetti, and Spontini.

Such dialogues take place in the live flesh of musical writing; ancient and modern graphic symbols cross on the staff, musical gestures mix. Corgi's relationship with words and poetry is no less fruitful; much of his music was born from its echoes. Ancient myths, Rabelais, or Boccaccio surely play an important role, yet modern, post-Romantic voices prevail—Daudet and Chekhov; Ungaretti and Quasimodo; Yourcenar and Pasolini; the great interlocutor, José Saramago, whose relationship with Corgi is well documented, as their vast correspondence was published [Seminara 2015]; and finally Maddalena Mazzocut-Mis, his other interlocutor of an in-person dialogue, who authored texts and dramas for Corgi's final creative decade. Then, dialogues were often turned into triangles, with Corgi's reading involving both the sound world of a past colleague and the words of a contemporary author, thus intertwining Liszt with Saramago, Bach and Verdi with Pasolini, Verdi with Bertolucci and Quasimodo.

In Corgi's creative world, the word gained weight over the years, as did the space given to the main element in his late stage works — the narrator. This ended up being colored by the diversely nuanced voices and personalities of the original interpreters, most of them women. Thus, the music-word interaction gradually took on a marked prominence as well as that civil function that Corgi deemed necessary in any creative act, that is, accompanying and marking the memory of major events in Italian history—the Unification, the Great War, the Liberation. In these works, more than anywhere else, it is crystal clear that Corgi sees

composing as a political gesture, an unambiguous testimony before the other, an act of ethical responsibility binding the musician to contemporary people. The transparency of his musical language is an integral part of such responsibility—it must reach listeners and offer them a glaring key to reality, despite the inescapable ambiguity of symbols. It is no coincidence that by the fateful 1989, the stage, as mentioned, became the heart of Corgi's creativity, catalyzing his best energies from the mid-1980s on. Now an established element in his opus, and a source of creative urgency for over three decades, the theater voiced his commitment to convey an "incurable nostalgia for hope", whether offering a meditation on human fate, or indulging in the witty, ironic game of intelligence.

In fact, mature Corgi's deepest inspiration seems to be pervaded by a radical conflict — the enigmatic and fertile *logos-pathos* couple, the game of reason vs. the abyss of passion. On the one hand, we have the *divertissement*. Looking through Corgi's silhouette, we can glimpse Rossini's smile; his music often crossed Corgi's path, a memorable case being the brilliant Rossini reinvention of the ballet *Un petit train de plaisir*. On the other hand, like an antidote or a counterweight for such lightness, a different inspiration leads Corgi to thoughtfully explore the historical and individual fate of humans; much of his theater and all of his symphonic-choral cantatas are devoted to it. The tragicomic profile of a two-faced Janus, wearing one mask now and then the other, and sometimes even both (e.g., *Amori incrociati*, *Il dissoluto assolto*), can therefore serve as an epigraph, pithily summarizing his extensive catalog.

Corgi's mature period also displays stylistic choices that are vital to pursue both divergent paths. First comes his sophisticated research into tone color, out of sheer pleasure of sound and its performance, and a way to linger on the border between physical reality and fantasy, expressed in his preference for strange, unnatural sounds, such as the *Sprechgesang* or the madrigal vocal octet. A happy paradox can be detected here. Corgi's care for the tone color of a single instrument, often achieved by working in close relationship with the performers, co-exists with his willingness to transcribe or rethink a piece for a wholly different ensemble, to have parts migrate from this to that instrument, from oboe to viola, from the latter to cello, to string trio. Second comes his significant acquaintance with folk culture, as he often draws on original material and its sounds, from folk choir to accordion.

A dazzling work seems to lend itself to end this paper, as it summarizes Corgi's passions with rich, unreined inventiveness, and is placed at the crossroads of many of his ideal and compositional tensions, namely, *A 'nsunnari...* (1998). Five plucked and bowed string and wind instruments are called to support a voice in a timbral research that carries subtle symbolic implications. The

plot is a sinister dream, inhabited by the ghost of a dead skull. This is questioned, using the words of a Sicilian folk song, symmetrically repeated at the end. Sundry related genres are intertwined, from nursery rhymes to lullabies, showing in filigree unexpected hidden meanings; despite adopting a childlike language, they speak about eros and death. Corgi projects the actors of this delirious scene into an ever-changing whirlpool of tone colors. It mixes spoken and sung, tempered and indeterminate sounds, lugubrious percussive effects on the guitar, and even an unusual muted clarinet — a dark, arcane voice from the afterlife, heard in the long opening solo — or the equally unusual contrabass flute, with chameleonic results. Meanwhile, the soprano's *Sprechgesang* sometimes mimics the obsessive repetition of children's formulas, with their repeated notes and implacable rhythmic accents, sometimes soars to high notes, evoking the trance condition of a ritual folk dream recitation, as we can also hear from its melodic patterns and its use of nasal and bilabial sounds. This sonic universe, as often in Corgi, is an *invitation au voyage* to the origins of language and the depths of human psyche, in an extreme tension to make a dream-like dimension audible, although inaccessible to our *logos*. It is hard not to see the signs of a personal style.

(Traduzione di Marcello Piras)

BIBLIOGRAPHY

- BRAMANI L. (1995), *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corghi*, Jaca Book, Milan.
- CORGI A. (2001), *Cruci-Verba*, Ricordi, Milan.
- D'AMICO F. (1979), *Situazione di Ottorino Respighi (1879–1979)*, in «Vita Italiana: documenti e informazioni», 29/8, pp. 3–15; now in G. Rostirolla (ed.), *Ottorino Respighi*, ERI, Turin, 1985, pp. 107–116.
- MILANACCIO R. (cur. 2007), *Azio Corghi. Omaggio per il suo 70° compleanno*, Ricordi, Milan.
- SEMINARA G. (2015), *Lo sguardo obliquo. Il teatro musicale di Corghi e Saramago. Epistolario e testi letterari delle opere*, Ricordi-LIM, Milan-Lucca.

Abstract

This article offers an overarching interpretation of Azio Corghi's (1937–2022) creative trajectory, tracing his development from his early works in the 1960s to the compositions of his artistic maturity. Among the diverse experiences that shaped Corghi's career, musical theatre emerges as its primary focus, particularly following the start of his collaboration with José Saramago in 1989. At the heart of Corghi's poetics lies a continuous dialogue with both musical and literary traditions, engaging in a rich, dynamic exchange with the classics of the past and present — from Monteverdi, Rossini, and Verdi to Pasolini, and Yourcenar. Corghi's work is steeped in cultural memory, where interplay with tradition becomes a means to trigger short circuits of meaning. His approach reflects a postmodern sensibility that moves beyond the conventional opposition between civic engagement and communication with a non-engagé audience. The article also examines the central role of the voice, the word, and the theatrical dimension in Corghi's aesthetic — privileged tools through which he entrusts music with an ethical and civic responsibility, capable of addressing historical memory and contemporary awareness. The study concludes by analyzing several distinctive features of Corghi's mature style: his refined exploration of timbre, his use of transcription, his engagement with folk heritage, and the ongoing interaction between logos and pathos, play and tragedy, lightness and historical reflection.

Keywords: Azio Corghi, musical postmodernism, twentieth-century musical theatre, stylistic analysis, musical transcription

Il *Mazapegul* di Corgi: dall'analisi del compositore alla partitura

1. Considerazioni iniziali, forma, materiali di altezze

Il *Mazapegul* di Azio Corgi è un balletto per ottetto vocale e oboe, su testi tratti da poesie dialettali dell'Emilia-Romagna. La sua prima esecuzione, il 17 gennaio 1986, è stata realizzata al Teatro Municipale Romolo Valli di Reggio Emilia, sotto la direzione di David Garforth, con i *New Swingle Singers* e l'oboe di Pietro Borgonovo [Bramani 1995, 71]. Per il felice esito della collaborazione con il coreografo Amadeo Amodio, che qualche anno più tardi darà origine a un altro balletto, *Un petit train de plaisir*, nonché per i motivi che emergeranno nel corso della lettura di questo contributo, l'opera qui presa in esame può essere considerata una delle più rappresentative dello stile e della poetica di Corgi.¹ Come si legge nella partitura edita dalle Edizioni Suvini Zerboni di Milano, l'opera è una commissione dell'Aterballetto, la compagnia dei teatri dell'Emilia Romagna, e la possiamo ascoltare in un CD della Ricordi, con gli stessi interpreti citati dalla Bramani.² La collaborazione con i *New Swingle Singers* non sarà l'unica, ma la ritroveremo in opere come *Blimunda*, *Tat'jana* e *Giocasta*, a testimoniare l'interesse di Corgi per lo strumento voce e per il teatro musicale.

La bibliografia analitica sul *Mazapegul* risulta sostanzialmente assente, così come, anche se in misura minore, su Corgi compositore.³ Abbondano invece

La Fig. 2 e gli Ess. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 sono tratti dalla partitura del *Mazapegul* di Azio Corgi e hanno il Copyright by Sugarmusic S.p.A. - SZ SUGAR, Milano. Si ringrazia l'Editore per la gentile concessione.

1. È di questo parere anche Luigi Abbate, già allievo di Corgi, compositore e direttore di orchestra, docente di Composizione presso il Conservatorio "A. Boito" di Parma. Comunicazione personale.
2. Si vedano [Corgi 1986] e [Corgi 1988].
3. Felicamente in controtendenza appare il numero 20 di *Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti*, pubblicato nel 2020, con una ricca parte monografica dedicata al nostro compositore. Il fascicolo è reperibile al seguente indirizzo web: <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/issue/view/1633>. Ringrazio Marco Targa per la preziosa segnalazione bibliografica.

studi generali sul suo rapporto con Saramago,⁴ sia sul versante musicale sia su quello letterario, nonché sulla produzione operistica, ma generalmente senza saggi di analisi musicale in senso pieno e completo. Naturalmente questo contributo non ha la pretesa di elevarsi a modello analitico assoluto e compiuto. Tuttavia, ci siamo potuti basare su una copia anastatica di un dattiloscritto e di alcuni appunti musicali dello stesso Corghi, probabilmente stilati per i suoi studenti, ricevuti durante il mio percorso di studio con il M° Claudio Vaira, che si stava perfezionando a Milano con Corghi stesso, proprio nel periodo di composizione di *Mazapegul* e *Blimunda*. Sulla base di questa documentazione, riferendoci ad alcuni tratti della partitura, si vuole quindi descrivere come dal materiale preparatorio, fuori tempo direbbe Xenakis, si passa alla realizzazione concreta, nel tempo.⁵ Il dattiloscritto, almeno nella copia anastatica pervenuta, in formato A4, presenta una prima pagina che riporta sia un disegno tratto da una xilografia Soliani (Milano, raccolta Bertarelli), raffigurante probabilmente il *Mazapegul*, o comunque un essere antropomorfo, sia il titolo del balletto e una didascalia con la dicitura “manifestazione amatoria dello spirito folletto di una storia popolare dell’Emilia Romagna”; in fondo alla pagina gli autori, ovvero Azio Corghi per la musica e Amedeo Amodio per la coreografia. Segue poi il corpo del testo con sei pagine dattiloscritte numerate da 1 a 6, e una pagina finale, senza numero, che riporta frammenti dalle voci “Danza” e “Imitazione” di una non precisata Enciclopedia Einaudi. Nel corpo del testo alcuni titoli di paragrafi sono sottolineati, tracciando una sorta di indice degli argomenti principali che proviamo a gerarchizzare:

- VOCI
- Introduzione e Finale
- I PARTE
- II PARTE
- III PARTE

- OBOE
- Introduzione e Finale
- I e II INTERMEZZO

- OSSERVAZIONI GENERALI

4. Possiamo rimandare, solo a titolo di esempio, ai seguenti testi: [Pontiero 2018], [Cappelletti 2011], [Seminara 1999], [Bramani 1990].

5. Sulla distinzione e sulla definizione delle categorie fuori e nel tempo di Xenakis rimandiamo a [Xenakis 2003, 35–36 segg.].

Il materiale ricevuto era poi completato da cinque copie anastatiche in formato A3, con appunti musicali di Corghi, su pagine pentagrammate, non sempre esattamente decifrabili, sia per la qualità ridotta della copia anastatica, sia per la scrittura del compositore in alcuni momenti non facilmente comprensibile. Questi ultimi appunti hanno fornito comunque le chiavi di lettura da cui dedurre con maggiore esattezza i procedimenti compositivi che saranno descritti di seguito. Alcuni degli schemi delle pagine in formato A3 sono stati copiati con programmi di videoscrittura musicale e riportati nella presente indagine. Siamo consapevoli del fatto che un'analisi di un brano per voci dovrebbe svolgersi su differenti piani, dall'analisi formale e tematica, all'uso della fonetica,⁶ che in quest'opera appare notevole e importante, sino alla relazione col testo, passando anche attraverso lo studio delle relazioni in tutti i parametri musicali, oltre a quello delle altezze e delle durate, per arrivare alle tecniche di orchestrazione corale. Tuttavia, non è questo lo scopo del corrente contributo, come indicato nel titolo: ci focalizzeremo esclusivamente su come Corghi ha utilizzato alcuni appunti compositivi per generare le sue strutture musicali, sperando di suggerire con efficacia la strada a chi vorrà cimentarsi in un'analisi completa di quest'opera, applicando anche agli altri movimenti del *Mazapegul* quanto ci avviamo a descrivere. Non era questa la sede per un'analisi di tale portata, che ci avrebbe condotti fuori strada, facendoci correre il rischio di perdere la concentrazione sull'oggetto specifico scelto per la nostra indagine.

Come precedentemente accennato, nel *Mazapegul* confluiscono molti dei tratti caratteristici dello stile e dell'opera di Corghi:

- l'eterogeneità stilistica;⁷
- l'attenzione verso la tradizione musicale del passato;⁸

6. Il ricorso ad una vocalità di stampo fonetico non è nuovo nell'opera di Corghi. Ne troviamo traccia ad esempio già in *Symbola* e in *Tactus*: «Se in *Symbola* e *Tactus* Corghi era ricorso a fonemi disarticolati, in *Actus III* sperimentava un timido accostamento alla parola [...]» [Seminara 2020, 4]. Anche in *Blimunda* ritroviamo la stessa cifra compositiva poiché «[...] Corghi ricorre a giochi di disarticolazione fonematica del testo, che producono esiti di straniamento coerenti con la dimensione fantastica consegnata allo spazio acustico.» *Ibid.*, p. 10.

7. «La compresenza di questi elementi diversi tra loro non deve stupire perché è proprio del metodo di lavoro di Corghi utilizzare anche stili e linguaggi differenti per esprimere la propria idea musicale.» [Crismani 2011, 408–409]. «Allo stesso modo del *Gargantua*, anche in *Blimunda* Corghi ricorre ad una pluralità di materiali eterogenei, desunti dalla musica d'arte e dai più disparati repertori etnici.» [Seminara 2020, 11].

8. «Corghi non raccoglie le forme del passato con lo spirito di un collagista. Piuttosto, le recontestualizza, cercando di assorbirne tutta l'aura senza amputarne le radici, nel tentativo di stabilire una continuità dialogica tra passato e presente, e di raccogliere la linfa espressiva che attraversa entrambi e li rende affini.» [t.d.a.] («Corghi does not gather the forms of the past with the spirit of a collagist. Rather, he recontextualises them, seeking to absorb all of their aura without amputating their roots, in the attempt to establish a dialogic continuity

- l’interesse per la vocalità in tutte le sue inflessioni, dall’articolazione fonetica al canto propriamente inteso;
- l’uso di materiale di estrazione popolare (canti e testi della tradizione folklorica dell’Emilia-Romagna);
- da ultimo, ma non meno importante, l’attenzione al fattore comunicativo, che si realizza in una curata simmetria formale.⁹

Su questo ultimo punto appare opportuno aprire una breve parentesi. Come vedremo, la forma adottata da Corghi è di tipo simmetrico e palindromo, globalmente ternaria, con sotto-unità interne articolate di nuovo in modo ternario.¹⁰ Chiaramente le riprese, proprie delle forme ternarie, saranno maggiormente avvertibili quando si verificano a breve o media distanza, meno su traiettorie temporalmente più estese. Tuttavia, se nell’ascolto dell’opera il pubblico più esperto sarà in grado di ricordare, almeno vagamente, i legami tra le parti estreme, più distanti nel tempo, è nostra opinione che comunque anche in caso contrario (ovvero con un pubblico non particolarmente esperto) si beneficerà di un senso di coerenza formale dato da questo tipo di strutturazione. L’uso di riprendere frammenti musicali già utilizzati, in modo variato o letteralmente — in questo caso quasi alla stregua di sorta di segnali musicali — può senz’altro aiutare a ricostruire le connessioni a lunga distanza.¹¹

between past and present, and to collect the expressive lifeblood that runs through both of them and renders them related.»). [Mazzolini 2013, 388]. Aragona inoltre ci illustra come Corghi elabori «una visione in cui la storia è vista come insieme di tradizioni, e la tradizione come «appartenenza». Appartenere a una tradizione, accostarsi a un testo che da essa proviene, nella propria condizione di esseri storici, è la premessa perché quel testo riprenda a parlarci.» [Aragona 2020, 40].

9. «Per me un’idea non è mai puramente acustica, puramente sonora; il più delle volte è legata invece a “devo dire questo”, attraverso la musica, ma con l’aggiunta di una sorta di ‘regia’ sonora.» [Mascolo 1999, 63–64], e altrove: «Oggi ritrovo il nesso tra impegno artistico e professionale nella mia costante preoccupazione di «comunicare».», [Corghi 1978, 212].
10. L’uso del palindromo appare una costante nella produzione di Corghi. Aragona ne mette in evidenza la presenza nella sua analisi de *Un petit train de plaisir*, anch’esso un balletto in collaborazione con Amodio. Congiuntamente al palindromo viene osservata la congiuntura di circolarità e linearità narrativa, che, come vedremo, è una delle caratteristiche anche del nostro *Mazapegul*. A proposito della distribuzione di alcune parti de *Un petit train de plaisir*, Aragona afferma infatti che «La loro distribuzione obbedisce simultaneamente a un principio lineare e narrativo e a un principio di circolarità.» [Aragona 2020, 32]. Di nuovo a p. 39 l’autore di questa analisi esemplifica la progressione della ripetizione di alcune figure con il seguente schema numerico, ancora una volta mostrando un’evidente simmetria palindroma: 1 12 123 1234321 321 21 1.
11. Sul ruolo di schemi d’ordine e di relazione d’ordine nella decodifica formale di un brano possiamo rimandare a [Imberty 1987]. A nostro avviso le simmetrie e le connessioni a breve e lunga distanza presenti nell’opera analizzata possono concorrere nel determinare la forma secondo quanto esemplificato a suo tempo da Imberty.

È lo stesso compositore a delineare la struttura dell'opera, riportata in forma verticale in partitura, che trascriviamo in Fig. 1 orizzontalmente con alcune annotazioni.

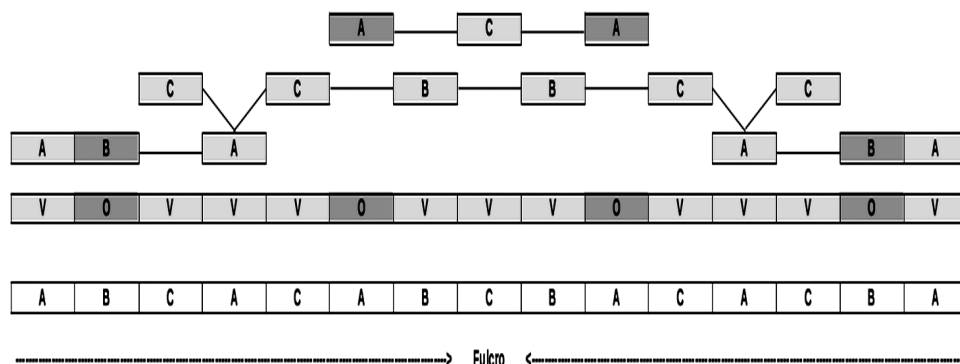


Figura 1: schema formale del *Mazapegul* (V = voci, O = oboe; le lettere nei rettangoli bianchi in basso riassumono le parti formali dei singoli episodi)

Gli episodi che si susseguono sono indicati in partitura con titoli precisi; li elenchiamo di seguito in corsivo collegandoli allo schema di Fig. 1, riportandone tra parentesi quadre le sezioni formali e il relativo organico:

- a) INTRODUZIONE – *sua apparizione notturna* [A, B – V, O]
- A) I PARTE – *sua relazione con la donna*
 - a) *letto/ribellione* [C – V]
 - b) *gelosia/dispetti* [A – V]
 - c) *affetto/favori* [C – V]
- b) I INTERMEZZO – *sua ammirazione della bellezza* [A – O]
- B) II PARTE – *suo incontro*
 - a) *timori/paure* [B – V]
 - b) *precauzioni/difese* [C – V]
 - c) *lamenti/sospiri* [B – V]
- b) II INTERMEZZO – *sua ammirazione della bellezza* [A – O]
- A) III PARTE – *sua predilezione per il cavallo*
 - a) *stalla/ribellione* [C – V]
 - b) *inquietudine/dispetti* [A – V]
 - c) *tenerezza/favori* [C – V]
- a) FINALE – *suo notturno dileguarsi* [B, A – O, V]

Ne risulta una forma che potremmo definire *Iper-Ternaria*, all'interno di un palindromo complessivo, ossia una serie di sezioni in rapporto bifrante, come verificabile leggendo i simboli della riga più in basso della Fig. 1, con una struttura globalmente ternaria (A-B-A, ossia I, II, III parte), in cui ogni sezione viene suddivisa internamente in modi tali da ricreare rapporti formali ternari sui livelli inferiori, in un gioco caleidoscopico quasi frattale.¹² Le linee in Fig. 1, presenti anche nello schema in partitura, rendono conto delle differenti combinazioni ternarie che si vengono a creare, anche a distanza, nella successione dei vari episodi. Come vedremo, però, i ritorni sono variati e sviluppati, per cui troviamo due livelli simultanei di scorrimento temporale:

- un tempo circolare, con ritorni di elementi;
- un tempo lineare, senza ritorni identici.

La partitura contiene dodici pagine introduttive che, oltre alla spiegazione dei simboli particolari utilizzati nella notazione musicale, separatamente per le voci e per l'oboe, espongono brevi descrizioni del personaggio principale del balletto e della vicenda, i testi letterari utilizzati, la struttura formale, le melodie dei canti popolari usati come materiale di base, riunite in tre gruppi denominati (A), (B) e (C).

Con riferimento allo schema di Fig. 1, nelle sezioni contrassegnate dalla lettera A il materiale si fonda su due canti popolari simili ("a la boara"),¹³ in quelle denominate B su un solo canto popolare (sempre "a la boara"), in quelle di tipo C su canti popolari contrastanti (*Maggio serenata/Canto infantile*). Il gruppo di canti (A) viene contrassegnato in ordine, negli appunti compositivi, dalle seguenti lettere: A, B, a, b. Di seguito ci riferiremo ad essi con le lettere (A)A, (A)B, (A)a, (A)b.

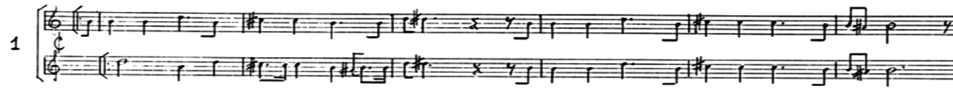
12. Anche questo ci riporta alla tradizione musicale, pensando a forme come il *Minuetto* o lo *Scherzo*. Si tratta di forme ternarie, *Minuetto* – *Trio* – *Minuetto*, oppure *Scherzo* – *Trio* – *Scherzo*, in cui ogni parte può a sua volta essere articolata in modo ternario. Oppure possiamo pensare a certi tipi di articolazione formale presenti in alcuni dei più lunghi *Valzer* orchestrali della famiglia Strauss, che tra l'altro ci riportano al legame con la danza.
13. Negli appunti dattiloscritti Corghi non specifica cosa siano i canti "a la boara". Una breve ricerca in rete li individua sostanzialmente come canti "alla bovara", ossia canti eseguiti dal contadino che guidava i buoi durante varie tipologie di lavori della campagna, chiaramente scomparsi con la meccanizzazione dei lavori agricoli, come descritto in questa pagina: <https://www.vocidimezzo.it/repertorio/canti-del-lavoro/canti-alla-boara/canti-alla-boara-note-storiche/>, consultata in data 3 gennaio 2025. Sembrano rappresentare un genere preciso di canto popolare [Anzellotti – Balilla Pratella 1934, 93–94]. Una descrizione leggermente più articolata la troviamo in un articolo di Balilla Pratella [1933, 10], che di nuovo li qualifica come un vero e proprio genere autonomo caratterizzato da brevi canzoni o da «autentiche canzoni a ballo», dallo schema bipartito e più raramente ternario. Si noti, per inciso, che la descrizione di Balilla Pratella indica una seconda parte eseguita sulle sillabe «tra, la, la», imitando gli strumenti, che in un certo qual modo richiama la preponderanza di una vocalità fonetica in ampie parti del *Mazapegul*.

Nella Fig. 2 riportiamo quanto presente nella partitura.

(A)



(B)



(C)

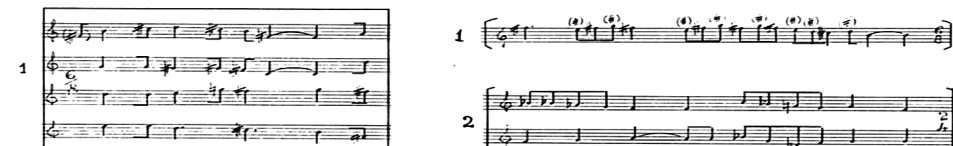


Figura 2: le melodie dei canti popolari utilizzati

In (A) i numeri indicano i due differenti canti, utilizzati da Corgi con «sovrapposizioni opportunamente “contrappuntate”», come indicato nella pagina dattiloscritta numerata col numero 1. Ad esempio, alla battuta 5 della lettera B dell'*Introduzione* il Basso 1 presenta la melodia superiore del secondo canto “a la boara”, e il Basso 2, in contrappunto, la melodia superiore del primo canto, rispettivamente (A)a e (A)A negli schemi del compositore. Alla presentazione successiva, battuta 3 della lettera C, il Basso 1 esegue la melodia inferiore del secondo canto, mentre il Basso 2 quella inferiore del primo canto, sempre in polifonia, ovvero (A)b e (A)B. Sempre con riferimento alla Fig. 2, in (C) abbiamo a sinistra la melodia di *Maggio serenata*, a destra in alto una formula a ballo introduttiva, a destra in basso la melodia del *Canto infantile*.

Come deducibile dalla prima delle pagine in formato A3, quelle pentagrammate e contenenti schemi pre-compositivi, dalle melodie contraddistinte dalla lettera (A) Corgi estrae le altezze, ordinandole in scale che definisce positive, tutte composte di esacordi, e attraverso la differenza col totale cromatico ricava le scale “negative”, che saranno naturalmente anch'esse composte di esacordi. La teoria insiemistica, ovvero la *Pitch-Class Set Theory*, attraverso il teorema dell'esacordo ci dice che le scale corrispondenti, positive e negative, condivideranno

lo stesso vettore intervallare, quindi la stessa sonorità. Ciò garantisce un fattore di coerenza e omogeneità.¹⁴ Non stiamo dicendo che qui Corghi abbia utilizzato tecniche desunte dalla composizione con le classi di altezze; potrebbe anche averlo fatto, ma non ne siamo comunque a conoscenza, quindi non possiamo né negarlo né affermarlo. Semplicemente è possibile notare come il suo espediente compositivo di fatto acquisti un fattore di coesione, almeno per ciò che concerne il materiale preparatorio in sé nei suoi rapporti di sonorità complessiva.

Il passo successivo, illustrato nei documenti del compositore, è quello di sovrapporre scale positive e negative, e leggerle “verticalmente” per ricavare campi armonici.¹⁵ In altre parole, se consideriamo ogni nota come cella di una matrice 6 x 8 (6 note per scala, 4 scale positive e 4 negative a generare le otto linee della matrice), gli accordi si ricavano leggendo le colonne dello schema, ossia le altezze presenti in ogni misura della rappresentazione in Fig. 3, che mostra il piano complessivo delle scale ottenute dai canti popolari. In Fig. 4 troviamo invece i campi armonici, con trasposizioni *ad libitum* delle singole altezze, attuati dallo stesso Corghi, originati dalla lettura ordinata degli accordi, colonna per colonna, misura per misura, come detto, all’interno dello schema di Fig. 3. Cerchiamo di esemplificare meglio queste tecniche compositive. Prendendo ad esempio le note della melodia superiore del primo canto “a la boara” (vedi Fig. 2), possiamo ricavare le altezze complessivamente utilizzate, che messe in scala danno *re, mi♭, fa, sol, lab, sib*. Per complementazione si ottengono le altezze, anche queste disposte in scala, *la, si, do, reb, mi, fa♯*.

Sono questi i frammenti scalari denominati come AP e AN, primi due righe della Fig. 3, dove la “P” vuol dire “positivo”, ad indicare le note dedotte direttamente dal frammento melodico preso in considerazione, e “N” sta per “negativo”, ad indicare la derivazione per complementazione. In maniera analoga si procede per le altre melodie dei canti “a la boara”, ottenendo in tutto gli 8 frammenti scalari, quattro positivi e quattro negativi. I sei campi armonici di Fig. 4 si ottengono

14. Una spiegazione del teorema dell’esacordo, generalizzata come teorema del complemento, la troviamo in Morris [1991, 36–37]. Sostanzialmente questo teorema afferma che il valore delle classi intervallari del vettore di un insieme di classi di altezze nel suo complemento cambia aggiungendo un numero K costante ad ogni classe intervallare. K è dato dalla differenza tra il numero di classi di altezze dell’insieme maggiore e del suo complementare minore. Nel caso degli esacordi la differenza tra il numero delle classi di altezze è $6-6=0$, quindi non si aggiunge nulla ai valori delle classi intervallari; quindi, l’esacordo di partenza e il suo complementare condividono lo stesso esatto vettore intervallare, ossia la medesima sonorità di base.
15. L’uso di campi armonici è attestato anche in Seminara: «Tra i simboli musicali ricorrenti vi sono “altezze” isolate come il *fa♯*, concepito quale nota della maledizione; singoli intervalli come il tritono, il *diabolus in musica* della dottrina medievale, associato al destino e alla fatalità; veri e propri “campi armonici” come quello costituito dalle note *re-sol♯-la* [...]» [Seminara 2020, 16].

da una lettura verticale dello schema di Fig. 3, ossia radunando insieme, battuta per battuta, le altezze presenti e distribuendole liberamente nel registro. I campi armonici ottenuti informeranno alcune delle strutture musicali di *Introduzione* e *Finale*.

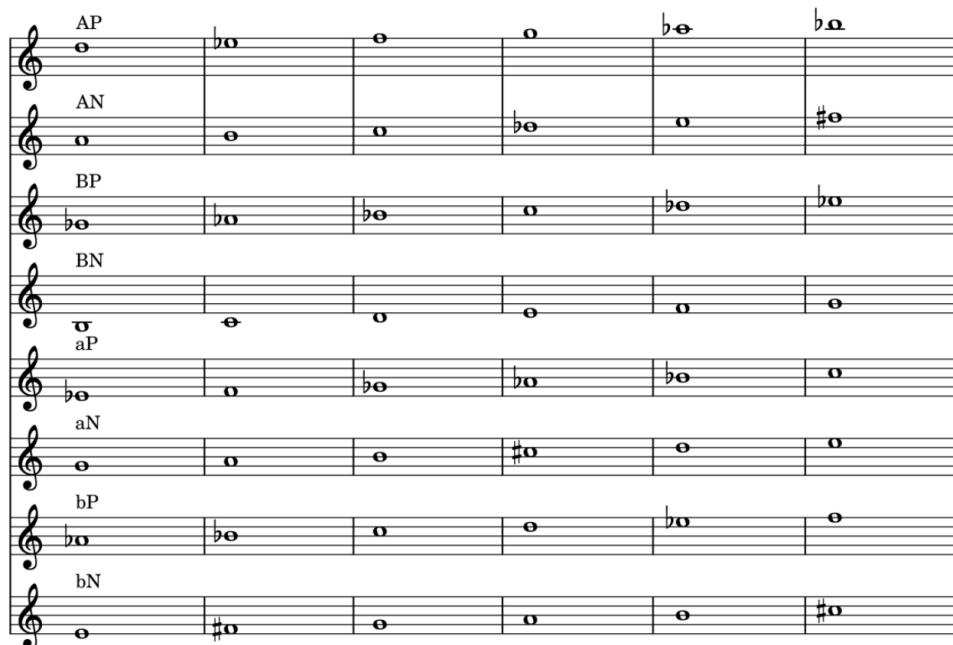


Figura 3: Scale ottenute dai canti popolari di tipo (A), denominati secondo quanto riportato da Corghi negli schemi manoscritti.

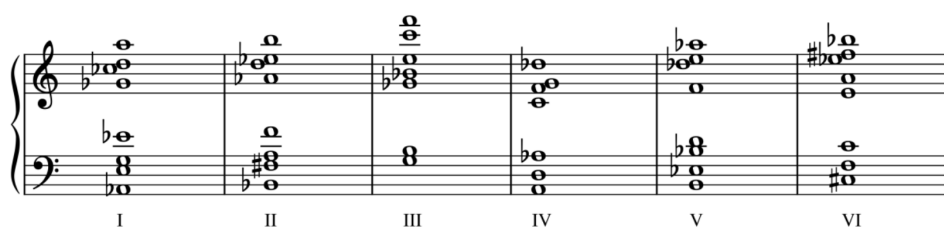


Figura 4: i sei campi armonici ottenuti dalla lettura “verticale” dello schema riportato in Fig. 3 e collocazione *ad libitum* delle altezze nel registro.

2. Introduzione e Finale

Si procederà adesso all'analisi di alcuni movimenti del balletto, non essendo possibile, in questa sede, analizzarli tutti.¹⁶ Data la natura palindroma della forma, ogni movimento sarà confrontato con il suo corrispondente, situato nel punto diametralmente opposto della struttura formale. La prima coppia è rappresentata quindi dall'*Introduzione* e dal *Finale*. Le tabelle 1 e 2 rendono conto sinteticamente della segmentazione attuata in partitura e della forma di ciascun movimento.¹⁷

Come possiamo osservare il primo movimento è riconducibile allo schema A B C C B+A, ossia A B C B+A, ancora una volta una forma affine al palindromo, con coincidenza quindi di macro-forma e micro-forma: la struttura bifronte di tutta l'opera viene ad informare anche la struttura delle sue parti minori. La forma del *Finale* invece presenta l'articolazione A B C C1 C2 C1 C2 C1 B C3 C3 C3 C1 B A, sintetizzabile in A B C B C B A, struttura di nuovo palindroma. Qui però assistiamo a uno sviluppo lineare delle sezioni C che rompe la logica degli equilibri dati dal palindromo, mostrando quindi la coincidenza dei due pensieri temporali differenti, circolare e lineare, a cui accennavamo in apertura di questo saggio.

Nella *Introduzione* alle bb. 1–3 abbiamo che: «il “rintocco” iniziale si forma con le componenti fonematiche della parola “luna” (rintocco notturno che dall'alto-acuto si diffonde e si allarga verso il basso-grave, verticalmente si può “leggere”: cielo-terra), comprende tutti i suoni del II campo armonico e viene usato per delimitare sezioni o parti»,¹⁸ sia nell'*Introduzione* che nel *Finale*. L'Es. 1 rende conto della distribuzione delle altezze del campo armonico II sulle voci dell'ottetto vocale. Questo gesto sonoro, molto ben caratterizzato e delimitato dalla fermata sulla corona di b. 3, apre l'opera e ciò lo rende una specie di segnale di avvio (e poi di ripresa nel *Finale*). Esso si distribuisce dall'acuto al grave in una sorta di Ipotiposi, in analogia con la direzione dell'effusione della luminosità

16. L'esserci concentrati solamente sull'*Introduzione* e sulla prima sezione della prima parte, e sui loro corrispondenti palindromi, è stato favorito anche dal fatto che negli appunti dattiloscritti Corgi è più generoso di informazioni su queste sezioni piuttosto che sulle altre. *Introduzione* e *Finale* sono contenute infatti in una pagina intera, e la I PARTE in una pagina e mezza, per un totale di due pagine e mezza, estensione decisamente superiore a quella riservata alla II PARTE, una pagina e mezza, o alla III PARTE, di poco meno di una pagina, della quale comunque analizziamo il suo ultimo movimento.

17. Anche se può apparire pleonastico è opportuno specificare che i criteri di segmentazione adottati sono stati quelli deducibili dalle titolazioni delle colonne della Tabella, ossia principalmente la presenza delle lettere, le variazioni di indicazione metrica, le variazioni di andamento agogico, l'articolazione della trama sonora.

18. Citazione dal dattiloscritto analitico del compositore.

Lettera	Battute	Totale bb. e crome	Metro	Metronomo	Sezione	Forma
A	1-3	3 – 9	3/8	Croma 88-96	"Luna", campo armonico II	A
	4-18	15 – 45			Fonetica + campo armonico II	B
B	19-25	7 – 70	5/4	Semiminima 44-48	Ostinato (III + IV) "Landino"	C
					Canti Boara: (A) a + (A) A → B1B2	
C	26-33	8 – 80			Ostinato (III + IV) "Landino"	C
					Canti Boara: (A) b + (A) B → B1B2	
D	34-39	6 – 18	3/8	Croma 88-96	Fonetica + campo armonico II "Luna", campo armonico II	B+A

Tabella 1: sinossi formale del primo movimento
(le lettere a sinistra sono tratte dalla partitura)

Lettera	Battute	Totale bb. e crome	Metro	Metronomo	Sezione	Forma
A	1-3	3 – 9	3/8	Croma 88-96	"Luna", campo armonico II	A
	4-8	5 – 15			Fonetica + campo armonico II	B
	9	1 – 10	5/4	Semiminima 44-48	"Landino"	C
B	10-12	3 – 30			Ostinato (III + IV) "Landino"	C1
C	13-15	3 – 30			Canti Boara: (A) a + (A) A → T1T2	C2
D	16-18	3 – 30			Ostinato (IV + III o VI) "Landino"	C1
E	19-20	2 – 20			Canti Boara: (A) b + (A) B → T1T2	C2
F	21-23	3 – 30			Ostinato (III o VI + IV) "Landino"	C1
G	24-28	5 – 15	3/8	Croma 88-96	Fonetica + campo armonico II	B
H	29-32	4 – 40	5/4	Semiminima 44-48	Canti Boara: (A) B + (A) A + (A) b + (A) a → T1T2B1	C3
I	33-35	3 – 30			Canti Boara: (A) B + (A) A + (A) b → T2B1B2	C3
L	36-40	4 – 40			Canti Boara: (A) a + (A) B → T2B1 poi (A) b → T1	C3
M	41-42	2 – 20			Ostinato (IV + III o VI) "Landino"	C1
	43	1 – 3	3/8	Croma 88-96		
N	44-48	5 – 15			Fonetica + campo armonico II	B
	49-51	3 – 9			"Luna", campo armonico II	

Tabella 2: sinossi formale dell'ultimo movimento.

MAZAPEGUL
ad Amedeo Amedio
manifestazione amatoriale dello spirito folletto
di una storia popolare dell'Emilia Romagna
BALLETTO PER OTTETTO VOCALE E OBOE

AZIO CORGHI
(1985)

II

Esempio 1: Introduzione, bb. 1–3, accordo basato sul campo armonico II.

lunare.¹⁹ Ci troveremmo quindi davanti a una figura retorico-musicale, e come vedremo non sarà l'unico accenno al mondo polifonico antico da parte del nostro compositore.²⁰ Nel *Finale* troviamo le stesse tre identiche misure, a testimoniare appunto la natura di contrassegno sonoro del frammento esaminato.

Esempio 2: *Introduzione*, bb. 4–18, lettera A, inizio della sezione.

Nell'*Introduzione*, alla lettera A di partitura, abbiamo l'inizio di una nuova sezione, caratterizzata da interventi vocali di natura fonetica, e da parti cantate con suoni ad altezza determinata, di nuovo desunti dal campo armonico II, con la stessa disposizione nel registro di quanto osservato immediatamente prima nel "rintocco" iniziale (Es. 2).²¹ Siamo in tempo 3/8, quindi l'estensione di 15 battute di questa lettera A ci dà in tutto una durata di 45 ottavi. Nel *Finale*, movimento simmetricamente corrispondente al primo, questa parte si dispiega alle bb. 4–8, in tempo 3/8, comprendendo anche la battuta prima della lettera B (b. 9), tempo 5/4. In tutto avremmo perciò un'estensione di 25 ottavi. In realtà la lettera B sembra essere posizionata in maniera differente da quanto succede nell'*Introduzione*, oseremmo dire in modo errato. Se fosse disposta una battuta prima, posizione a nostro avviso più corretta, ovvero all'inizio della misura in 5/4, le cinque battute

19. Sulle figure retoriche in musica possiamo rimandare a [Civra 1991] e a [Perlini 2002]. L'Ipotiposi viene definita come l'interpretazione di un testo in modo che le cose inanimate appaiano invece piene di vita, attraverso espedienti musicali. In questo caso la musica sembra infatti reificare sonorionalmente l'immagine e l'espansione della luce lunare.

20. Possiamo ricordare come nell'opera *Gargantua* il trattamento corale sia modellato sulle forme più semplici della polifonia del Rinascimento [Seminara 2020, 5–6], e in *Blimunda* si trovi un vero e proprio «ottetto vocale madrigalistico», in cui «le parti di questo ristretto coro a cappella sono concepite a partire da frammenti di composizioni del '500 già adoperate da Corghi per le *Musiche di scena per La piovana del Ruzante*.» [Ibid., 10].

21. L'uso dei quarti di tono ha una funzione di abbellimento, come riportato da Corghi nei suoi appunti. Non sembra derivare da calcoli strutturali di un qualche tipo.

in 3/8 del *Finale* ci darebbero una durata totale di 15 ottavi, ossia esattamente un terzo della durata analoga nell'*Introduzione*, riportandoci ad una proporzione più esatta. La disposizione del frammento musicale alle voci maschili, quello riconducibile alla cadenza di Landino, di cui parleremo tra poco, sembrerebbe avvalorare l'ipotesi di una disposizione inesatta della lettera B nel *Finale*.

In questi due punti, alla lettera B dei due movimenti, inizia una nuova sezione in cui alle voci maschili, Tenori nell'*Introduzione* e Bassi nel *Finale*, troviamo due bicordi ottenuti per complementazione dalle altezze degli ostinati immediatamente successivi, posti alle voci femminili. L'Es. 3 raffigura l'inizio della sezione della lettera B dell'*Introduzione*. Questi due bicordi sono organizzati in modo da ricordare un movimento affine a quello delle parti interne della cadenza di Landino, rendendo il riferimento antico ancora più sottile e sfumato, in un certo senso più raffinato. Altra allusione, insieme alla figura retorica del rintocco iniziale, allo stile vocale della Polifonia. Come detto, il bicordo in discussione è visibile alle due parti di Tenore. Nell'Es. 4 è possibile osservare in dettaglio il legame dei bicordi col moto delle parti che avremmo in una cadenza di Landino.²²

3

III AP AN BP aP IV AP AN aP bP

note La-Mi e Si-Re#: campo armonico complementare del seguente

Esempio 3: inizio della lettera B dell'*Introduzione*.

La lettera B dell'*Introduzione* procede da b.19 a b.25, per un totale di 7 misure in 5/4. In questa parte Corghi utilizza pochi e precisi elementi per la costruzione della sua trama sonora:

22. Abbiamo un fenomeno simile nel *Gargantua*, come testimoniato in Seminara 2020, 6: «Ritroviamo così [...] la "cadenza del Landini", una formula cadenzale ampiamente impiegata nell'Ars nova italiana del Trecento[...]».

1- [a - -u] (solto voce) (A) a, canto alla boara
 (solto voce) [i - o] E pur un bel can-tar a-
 l'o - -ra del bel can-tar
 (A) A, canto alla boara

Esempio 4: riferimento alla cadenza di Landino.

Figura 5: selezione di altezze tra i campi armonici per ottenere l'accompagnamento in forma di ostinato alle voci femminili, alla lettera B dell'Introduzione.

- “sfondi” di voci femminili in forma di ostinato alternante due armonie, in cui le tre voci superiori si spostano di grado congiunto, una sorta di cullamento infantile (ancora un riferimento al mondo notturno e al popolare?);
- i bicordi ai Tenori di cui abbiamo già parlato;
- i due canti “a la boara” ai Bassi.

Gli sfondi delle voci femminili utilizzano in alternanza i campi armonici III e IV (vedi Es. 3). Il compositore seleziona note specifiche di ogni scala, in maniera da ottenere il grado congiunto dove desiderato. Più precisamente:

- del campo armonico III si utilizzano: AP + AN + BP + aP;

– del campo armonico IV si usano: AP + AN + aP + bP.

La Fig. 5 mostra le scelte effettuate.

Alla successiva lettera C la trama sonora alle voci femminili permuta le note non melodiche, ossia quelle di Soprano 2, e dei Contralti, mentre la melodia rimane inalterata. Specificamente il *do-reb* del Soprano 2 viene assunto dal Contralto 1, il *sib-lab* del Contralto 1 passa al Contralto 2, il *solb-re* del Contralto 2 va al Soprano 2, con un piccolo aggiustamento di registro per comodità di emissione. Abbiamo in sostanza una permutazione circolare, per rotazione, ovvero abbreviando i nomi delle voci, S2→C1, C1→C2, C2→S2; quindi lo spostamento da una disposizione di tipo ABC a una di tipo BCA. L'ultima occorrenza di questo ostinato, invece, scambierà solamente le parti del Soprano 2 e del Contralto 1.

Dopo il primo ostinato delle voci femminili, alla battuta 5 della lettera B troviamo la prima apparizione dei due canti “a la boara” in contrappunto. Sono le voci (A)a e (A)A, secondo la denominazione adottata negli appunti musicali manoscritti, corrispondenti ai righi 3 e 1 dei canti del gruppo (A) rappresentati in Fig. 2.

Nel *Finale* troviamo le medesime trame sonore, dalla lettera B in poi. In particolare, gli ostinati alle voci femminili seguono la stessa logica distributiva che abbiamo già osservato, rispetto alle note delle scale esacordali, mentre i canti “a la boara” sono sviluppati molto di più nelle sezioni formali che abbiamo denominato C (Tab. 2). Alla lettera D del *Finale* abbiamo l'unica occorrenza dell'ostinato cullante alle voci femminili con note diverse rispetto al precedente. Con riferimento allo schema delle otto scale esacordali i moti delle parti sono spiegabili attraverso le due soluzioni riportate in Fig. 6.

The figure displays two musical staves, each with eight lines representing different vocal parts: AP, AN, BP, BN, aP, aN, bP, and bN. The notes are connected by lines, illustrating two different permutations of the notes between the two staves. The first staff shows a permutation where the notes are rearranged, and the second staff shows a different permutation, both maintaining the same set of notes across the lines.

Figura 6: possibili soluzioni dell'ostinato alle voci femminili alla lettera D del *Finale*.

La prima soluzione sembra la più plausibile in quanto utilizza gli stessi campi armonici usati in precedenza, ossia il III e il IV (cfr. Fig. 4 e soprattutto Fig. 5).

Sembrerebbe logico supporre che Corghi abbia mantenuto una coerenza e una certa uniformità nella scelta dei materiali e del processo compositivo.

Per ciò che riguarda i canti “a la boara”, questi si susseguono nei due movimenti come illustrato nella Tab. 3.

Introduzione			Finale		
Lettera	Voci	Canto	Lettera	Voci	Canto
A	--	--	A	--	--
B	B1 B2	(A)a (A)A	B	--	--
C	B1 B2	(A)b (A)B	C	T1 T2	(A)a (A)A
D	--	--	D	--	--
			E	T1 T2	(A)b (A)B
			F	--	--
			G	--	--
				T1 T2 B1 B2	(A)B (A)A (A)b (A)a
			H	T2 B1 B2	(A)B (A)A (A)b
			I	T1 B1	(A)a (A)b (A)B
			L	--	--
			M	--	--
			N	--	--

Tabella 3: disposizione dei canti “a la boara” nel corso dell’*Introduzione* e del *Finale*.

È evidente la maggiore proliferazione nel *Finale*, corrispondente al maggiore sviluppo lineare delle sezioni formali di tipo C. Ciò che invece appare meno immediato è la presenza di piccole simmetrie nell’avvicendamento delle forme dei canti (lo scorrimento del tempo va da sinistra a destra in ogni casella delle colonne “Canto”):

- *Introduzione*: (A)a+(A)A (A)b (A)B
- *Finale*: (A)A (A)a (A)b (A)B (A)b (A)B+(A)A (A)a (A)b (A)B+(A)A (A)B (A)a (A)b

Ovvero:

- (A)a+(A)A che si presentano in forma polifonica all’inizio dell’*Introduzione* li ritroviamo in forma lineare, consecutiva, all’inizio del *Finale*. Oltre alla variante polifonico/lineare troviamo anche un’orchestrazione corale opposta, basata sempre sulle voci maschili, ma Bassi nell’*Introduzione* e Tenori nel *Finale*;
- in entrambi seguono poi (A)b (A)B;
- successivamente nel *Finale* troviamo la ripetizione della sequenza (A)b (A)B+(A)A, intervallata dal canto (A)a, ma con un’orchestrazione corale differente, ossia B1, T1+T2 la prima volta, e B2, T2+B1 la seconda, anche qui un principio di rotazione circolare rispetto all’insieme delle quattro voci maschili. Infatti numerando le voci B1, B2, T1, T2 da 1 a 4, la prima

sequenza utilizza le voci 1, 3, 4. La seconda volta abbiamo invece le voci 2, 4, 1, con una rotazione di un posto della cifra 1.

Per una breve sintesi: abbiamo visto, in questi due movimenti, come Corghi abbia tratto delle scale dai canti popolari, e altre per complementazione, e le abbia poi sovrapposte ottenendo sei campi armonici. Si ha così a disposizione il materiale, in termini di altezze, per i vari episodi dell'*Introduzione* e del *Finale*, materiale sviluppato anche attraverso sottili giochi di permutazione e rotazione. Le diverse sezioni dei due movimenti si dispongono in forma palindroma, con estensioni lineari nel movimento conclusivo, e non mancano riferimenti al mondo polifonico pre-barocco.

3. Le prime sezioni della I e della III parte: a) *letto/ribellione* e a) *stalla/ribellione*

In Fig. 7 sono riportate le trascrizioni degli schemi di Corghi per il secondo movimento vocale di *Mazapegul*.



Figura 7: schemi di Corghi per la parte a) *letto/ribellione*.

In ordine troviamo, distribuiti su due righe ciascuno, i canti *Maggio serenata*, *Canto infantile*, di nuovo *Maggio serenata*. Si notano permutazioni circolari di frammenti di due misure per *Maggio serenata*, ossia, utilizzando lettere progressive ad indicare ogni unità di due misure, abbiamo a-b nel primo rigo, b-c nel secondo, c-d nel quinto rigo, d-a nell'ultimo.

Questi canti differiscono leggermente da quanto riportato in partitura, dove per il gruppo (C) troviamo, in alto a destra, una melodia ulteriore (vedi Fig. 2), ovvero la formula da ballo, qui non utilizzata. Come in precedenza, Corghi ottiene successioni scalari dalle note totali delle melodie, in questo caso riconducibili

esattamente a Fa maggiore, Si minore naturale (con il sesto grado opzionalmente innalzato) e Mi $\flat$ maggiore. Le sovrappone, adesso però variando l'intervallo di entrata, per cui le scale non iniziano contemporaneamente, ma da punti diversi (Fig. 8). I numeri arabi posti sopra i pentagrammi indicano la progressione cromatica da *do* (numero 1) sino al *si $\flat$* (numero 11). Questi numeri sono riportati nei manoscritti, ma non ci è dato di sapere come vengano utilizzati in queste sezioni. Non avendo preso in considerazione gli altri movimenti non possiamo dire se questa numerazione ricopra qualche ruolo in seguito.

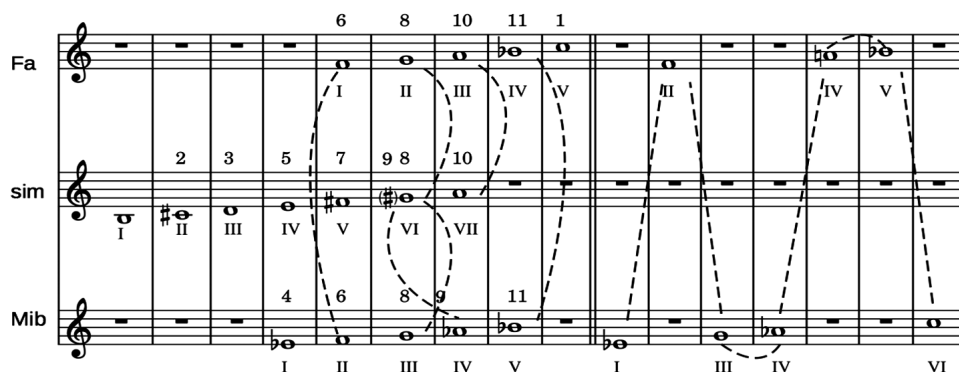


Figura 8: successioni scalari tratte dai canti *Maggio serenata* e *Canto infantile*.



Figura 9: studio dei bicordi sulle scale di Mi $\flat$ maggiore e Fa maggiore.

Dagli appunti del compositore si deduce anche uno studio di bicordi ottenibili dalla sovrapposizione delle scale di Mi $\flat$ maggiore e Fa maggiore (Fig. 9), che, come vedremo, avrà una sua funzione nella realizzazione della partitura. Dalle possibilità complessivamente ottenibili Corghi estrae infatti soprattutto quelle date da differenti combinazioni di intervalli armonici di seconda, terza e quarta. Queste combinazioni saranno utilizzate alle voci femminili in trame sonore analoghe a quelle riportate nell'Es. 5.

[illegible]

Procediamo adesso ad illustrare come, per alcuni tratti della partitura, gli studi preliminari sui materiali si attuino in concreto nella composizione musicale.

L'Es. 5 mostra le misure 9–16 di questo movimento, in cui troviamo un intervento polifonico alle voci maschili, organizzato sovrapponendo frammenti del canto popolare *Maggio serenata*, anche con scambi di voce, attuati però sempre tra voci dello stesso tipo: Tenori con Tenori e Bassi con Bassi. Le voci femminili si intercalano a quelle maschili, ma con un tessuto omoritmico costruito con i bicordi armonici di cui alla Fig. 9. Nella prosecuzione del movimento troviamo

23. Per quanto riguarda il riferimento alla tradizione, che troviamo di frequente nella produzione di Corgi, non possiamo fare a meno di notare che lo schema bipartito del tipo A B C B ci riconduce all'architettura armonico-formale di molte Sonate di Domenico Scarlatti, che, per inciso, è anche uno dei personaggi di *Blimunda*.

ripetizioni di frammenti già ascoltati, ma talvolta con dislocazioni temporalmente diverse dei tessuti sonori affidati ai gruppi vocali, piccole variazioni che non inficiano il risultato complessivo, data la separazione di registro e di trama sonora delle componenti in gioco.

Nel movimento corrispondente come palindromo — a) *stalla/ribellione* — abbiamo l'utilizzo del canto popolare numero uno del gruppo (C), di seguito (C) 1, che non era stato utilizzato negli schemi compositivi di Fig. 7. Si tratta di una melodia che ruota intorno alla nota *fa*[#] per poi risolvere sul *si* (vedi Fig. 2, il frammento in alto a destra). L'Es. 6 illustra un caso di questo utilizzo, lettera A del movimento, in cui il frammento melodico circolare, sorta di *circulatio* rallentata, viene esposto dal Tenore 2, con giochi di attacco e risonanza dati dall'altra voce omologa.²⁴ Qui il frammento originale viene trasposto. La risposta del Basso 2 rinuncia alla trasposizione, il motivo si presenta nella veste originale, sebbene sempre per aumentazione, mentre l'altro Basso interpunta in controtempo, ma ancora con intervalli armonici di unisono oppure ottava. Nell'Es. 7, successive tre battute, abbiamo una prima variazione del trattamento del canto (C) 1. Nei Tenori la *circulatio* viene spezzata alternandosi tra le voci, ed è ispessita da un'armonizzazione di terza minore o sesta maggiore. Il passaggio ai Bassi rinuncia all'alternanza tra le voci, il frammento principale passa al Basso 1, ma sempre armonizzato per terza minore dall'altro Basso.

Nell'Es. 8, b. 20, abbiamo un uso ancora più complesso dell'utilizzo del motivo del canto popolare (C) 1. Il profilo originale viene spezzato e alternato tra i due Bassi, con armonizzazione di terza minore o sesta maggiore. Contemporaneamente lo stesso motivo, trasposto di settima minore, viene diviso tra i Tenori in alternanza, e armonizzato per terze minori e maggiori, superiori o inferiori. L'Es. 9 propone invece il motivo di (C) 1 diviso tra Tenore 2 e Basso 2, per seste parallele, e con rovesciamento successivo, per cui il motivo del Tenore 2 passa chiasticamente al Basso 2 e viceversa, il tutto combinato polifonicamente con le due occorrenze, alle altre voci maschili, di due frammenti del *Canto infantile*.

24. La *Circulatio* è una figura retorica in cui il profilo melodico assume contorni curvilinei o semicircolari, in attinenza col senso del testo letterario; si veda, ad esempio, nei repertori madrigalistici italiani la realizzazione di termini quali "giro", "occhi", "fiore" e via di seguito. È il profilo prevalente nel canto (C) 1, che si trasferisce conseguentemente nella musica di Corgi, senza però un nesso effettivo con il senso del testo letterario in quel punto.

8

Esempio 5: uso dei canti popolari e dei bicordi in *a) letto/ribellione*.

Esempio 6: uso del canto (C) 1, note originali ai Bassi, trasposto ai Tenori.

T

be-la bu-r-net-ta, be-la, la,

B

ve-è na vi-si-ta, ve-è na vi-si-ta,

[illegible]

– 54 –

- (C1-Fonetica-pausa)
- (C1-Fonetica-pausa)
- (*Canto infantile* + chiasmo)

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
T1		Fonetica										C1		C1		Fonetica			C1	C1	
T2		Fonetica										C1		C1		Fonetica			C1	C1	
B1		Fonetica										C1		C1		Fonetica			C1	C1	
B2		Fonetica										C1		C1		Fonetica			C1	C1	

		21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
T1		Fonetica		Chiasmo			Fonetica					C1		C1		Fonetica			C1	C1	
T2		Fonetica		Chiasmo			Fonetica					C1		C1		Fonetica			C1	C1	
B1		Fonetica		Chiasmo			Fonetica					C1		C1		Fonetica			C1	C1	
B2		Fonetica		Chiasmo			Fonetica					C1		C1		Fonetica			C1	C1	

		41	42	43	44	45	46
T1		Fonetica		Chiasmo			
T2		Fonetica		Chiasmo			
B1		Fonetica		Chiasmo			
B2		Fonetica		Chiasmo			

Tabella 5: III Parte, forma di a) *stalla/ribellione*.

4. L'oboe solista, in *Introduzione e Finale*

Corghi accenna molto sinteticamente alla composizione della musica affidata all'oboe alla pagina del dattiloscritto numerata col numero 6. Sulla base delle annotazioni si è cercato di ricostruire i processi compositivi inerenti alle altezze. Nell'Es. 10 vediamo una sinossi del primo e dell'ultimo movimento per oboe solo, denominati come le sezioni vocali, sebbene in parentesi, *Introduzione* e *Finale*. Il primo movimento dell'oboe è incluso alla fine dell'*Introduzione* affidata alle voci, mentre l'ultimo precede in modo palindromico il *Finale*. Le altezze e le figure ritmiche sono esattamente le stesse: cambiano solamente la disposizione nel registro delle note e la durata o la presenza di alcune pause. Le altezze quartitonali hanno una funzione di abbellimento, come specificato dal compositore. Alcuni gruppi di note subiscono anche lievi permutazioni. Ad esempio, i tre *si* con salto di ottava alla settima battuta dell'*Introduzione* e il loro analogo alla medesima battuta del *Finale* hanno inversione sia del profilo del salto di ottava, discendente prima e ascendente poi, sia della posizione delle figure ritmiche, ovvero due biscrome seguite dalla semicroma, e il contrario la seconda volta.

(Introduzione - una apparizione notturna)

(Finale - uno notturno diligente)

Esempio 10: il primo e l'ultimo movimento per Oboe solo.

Le note complessivamente utilizzate sono esattamente le stesse in entrambe le versioni, ossia una scala cromatica per quarti di tono, difettiva solamente di *do monesis*, *do triesis*, *mi monesis*, *la monesis*, *si monesis*.²⁵ Questo però è di poco aiuto per comprendere l'articolazione formale delle altezze. Se non consideriamo i quarti di tono, nell'*Introduzione* la prima misura espone le note *re*, *si*, *do*, *mi*, *sol*. Questo gruppo di altezze, considerando gli esacordi di Fig. 3, lo possiamo individuare solamente nella forma BN. Le osservazioni di Corghi nel dattiloscritto non gettano luce ulteriore. La situazione rimane identica per le due successive misure. La quarta battuta presenta la comparsa di un *do*#. Insieme alle note del rigo seguente, *si* e *re*, abbiamo probabilmente il passaggio alla forma aN. Impossibile spiegare la successione *fa*#, *fa*, *la*, alla fine del quarto rigo, perché non trova posto in alcuna delle forme esacordali di Fig. 3. Qui sembrerebbe apparire una deviazione (o un difetto dell'analista) tra quanto specificato dal compositore nei suoi appunti e nei suoi schemi compositivi. L'ultimo rigo propone nuovamente la medesima contraddittoria situazione, essendo il retrogrado esatto, quanto ad altezze e durate, del quarto rigo. Le parti rimanenti, dal quartultimo al penultimo rigo, ripetono situazioni precedenti, con piccole varianti.

5. Conclusioni

Nell'ambito del presente scritto sono state evidenziate diverse tecniche compositive:

- l'uso di simmetria micro-formale e macro-formale ci riconduce all'attenzione del compositore per la comprensibilità del testo musicale, nonché alla considerazione della tradizione;
- la dialettica tra forma circolare e lineare crea un contrasto interessante che evita il pericolo di una possibile monotonia nella ripetizione a sé stante;
- l'attenzione al folclore romagnolo si attualizza nella scelta di determinati canti popolari, trattati poi tecnicamente mediante estrazione di scale positive e negative, con derivazione di campi armonici e bicordi. Una relazione che non è solo semplice citazione, ma che informa le strutture armoniche e melodiche in modo più profondo e strutturale;
- i riferimenti al mondo della Polifonia pre-barocca, in una certa misura doveroso per la natura vocale e solistica del *Mazapegul*, ci riporta ancora al rapporto con la tradizione, in particolare quella madrigalistica, rinnovata non solo per l'assunto compositivo complessivo, ma anche dall'utilizzo

25. Ricordiamo che, tra i vari modi di indicare le note quartitonalì, il *monesis* indica l'alterazione ascendente di 1/4 di tono, il *triesis* di 3/4. Analogamente il *mobemol* indica 1/4 di tono discendente, il *tribemol* 3/4 di tono discendenti.

- dell'amplificazione vocale, indispensabile sia per il luogo diverso di esecuzione, sia per sottolineare le sfumature fonetiche più sottili;
- le tecniche di permutazione e di riutilizzo di stessi materiali, condotte con maestria, danno poi luogo a varietà nell'unità, uno dei precetti formali di sempre.

Questo spunto analitico è ben lungi dall'essere completo, né questo voleva essere il suo scopo.

Come proposta per i più volenterosi, e per dovere di completezza, possiamo ricordare ancora quanto andrebbe ulteriormente preso in esame, oltre a terminare l'analisi degli altri movimenti. In primo luogo apparirebbe opportuno esplorare l'analisi delle parti fonetiche, che già a prima vista presentano, ad esempio, processi tipicamente contrappuntistici e imitativi; poi occorrerebbe prendere in esame le relazioni nelle strutture degli altri parametri musicali, come durate, dinamiche e timbri; trattandosi di un brano per voci sarebbe indispensabile indagare sulle relazioni tra senso del testo e strutture musicali; infine non sarebbe inutile indagare sulle tecniche di orchestrazione corale.²⁶

Come detto all'inizio di questa sezione, le osservazioni da svolgere sarebbero ancora molte. Ci si augura tuttavia che questo studio fornisca uno stimolo affinché altri siano portati ad analizzare opere del nostro compositore, colmando col tempo quella lacuna bibliografica cui abbiamo accennato in apertura.

26. Pur nei limiti del nostro intervento, quanto alle relazioni tra senso testuale e struttura musicale qualcosa è emerso nelle considerazioni inerenti alle figure retorico-musicali del passato. Un breve cenno all'orchestrazione corale lo abbiamo invece avuto in relazione all'Es. 6, col gioco di attacco e risonanza tra i due Tenori, e per quanto accennato a forme di permutazione del materiale tra le voci, negli ostinati delle voci femminili già discussi che, sebbene artifici più di tipo combinatorio e armonico, non sono esenti da conseguenze timbriche.

BIBLIOGRAFIA

- ANZELLOTTI A. – BALILLA PRATELLA F. (1934), *Per la storia critica della musica del popolo: II*, «Lares», vol. V, 2/3, Giugno-Settembre, Firenze, pp. 93–99.
- BALILLA PRATELLA F. (1933), *Per la storia critica della musica del popolo necessità di collaborare*, «Lares», vol. IV, 4, Dicembre, pp. 3–10.
- BRAMANI L. (1990), *Blimunda: polifonia come metafora della libertà*, «Sonus. Materiali per la musica contemporanea», 2/1, pp. 14–20.
- BRAMANI L. (1995), *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corghi*, Jaca Book, Milano.
- CAPELLETTI P. (2011), “Quando credi in un’idea ti chiamano ateo”. *Incontro con Azio Corghi in omaggio a José Saramago*, «Itinera», 1, pp. 182–185.
- CIVRA F. (1991), *Musica Poetica*, Utet, Torino.
- CORGI A. (1978), *La formazione del compositore*, «Musica domani: Organo della Società Italiana per l’Educazione Musicale», pp. 29–30.
- CORGI A. (1986), *Mazapegul balletto per ottetto vocale e oboe*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, partitura S. 9461 Z.
- CRISMANI F. (2011), *Giocasta di Azio Corghi: il ritorno del mito di Edipo al Teatro Olimpico di Vicenza*, «Dionysus ex machina» II, pp. 380–427.
- IMBERTY M. (1987), *L’occhio e l’orecchio: Sequenza III di Berio*, in L. Marconi – G. Stefani (cur.), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, CLUEB, Bologna.
- MASCOLO R. (1999), *Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi*, «Konsequenz. Rivista di musiche contemporanee», 1, pp. 63–64.
- MAZZOLINI M. (2013), *The String Quartet in Italy After 1945*, «Contemporary Music Review», 32/4, pp. 353–417.
- MORRIS R. D. (1991), *Class Notes for Atonal Music Theory*, Frog Peak Music, s.l.
- PERLINI S. (2002), *Elementi di retorica musicale*, Ricordi, Milano.
- PONTIERO G. (2018), *The Apotheosis of Blimunda: An Opera by Azio Corghi Based on Saramago’s Memorial do Convento*, «Bulletin of Hispanic Studies», 69:sup2, pp. 335–343.
- SEMINARA G. (1999), *The Literary Works of José Saramago in the Musical Theatre of Azio Corghi*, «Colóquio-Letras», 151/152, Janeiro-Junho, pp. 163–179.
- XENAKIS I. (2003), *Musica e Architettura*, Spirali, Bologna.

SITOGRAFIA

- ARAGONA L. (2020), *Rossini andata e ritorno. Un petit train de plaisir di Azio Corghi*, «Itinera», 20, <<https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/14916/13810>>.
- SEMINARA G. (2020), “Tra strutturalismo e postmodernismo”. *La drammaturgia musicale di Corghi alla luce del confronto con Saramago*, «Itinera», 20, <<https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/14914/13808>>.

DISCOGRAFIA

- CORCHI A. (1988), *Mazapegul*, Milano, BMG Ricordi CRMCD 1006 (CD).

Abstract

Il *Mazapegul* di Azio Corghi è un balletto per otetto vocale e oboe, su testi tratti da poesie dialettali dell'Emilia-Romagna. È stato commissionato ed eseguito dall'Aterballetto nel 1986, sotto la direzione di David Garforth, con i *New Swingle Singers* e l'oboe di Pietro Borgonovo. Sotto molti aspetti può essere considerato una delle opere più rappresentative dello stile di questo compositore.

L'articolo prende avvio da alcune copie anastatiche in nostro possesso di dattiloscritti e manoscritti dello stesso Corghi, consistenti di note e schemi compositivi. Lo scopo di questo scritto è quello di descrivere come dal materiale preparatorio si passi poi alla realizzazione in partitura. Quindi, dopo una descrizione sommaria del materiale pervenutoci, si procede con la descrizione della forma dell'opera, dei materiali di altezze utilizzati, tratti appunto dalle melodie dei canti popolari scelti, mostrando come queste generino dei campi armonici, secondo elaborazioni compositive diverse, mostrandone infine l'utilizzo in alcune parti dell'opera. Si prendono in esame solo alcuni movimenti vocali del *Mazapegul*, sia per l'impossibilità di condurre un'analisi completa in questa sede, sia scegliendo quelle parti sulle quali Corghi è stato più generoso di spiegazioni. In sintesi, dato il carattere palindromo della forma, vengono presi in considerazione l'*Introduzione* e il *Finale*, e poi il secondo e il penultimo movimento. Della parte riservata all'oboe si indagano alcuni tratti del primo e dell'ultimo intervento.

Sui movimenti vocali presi in esame viene condotta l'analisi formale completa, e sono isolati e discussi in dettaglio alcuni esempi più rappresentativi del modo di tradurre e utilizzare in partitura il materiale preparatorio.

Nella conclusione si riassumono le tecniche compositive illustrate, e si richiama i più volenterosi a prendere suggerimento da questo contributo per l'analisi delle parti mancanti, elencando una lista di possibili caratteristiche ancora da analizzare, in modo che si possa col tempo colmare quella lacuna analitica su Corghi cui si accenna in apertura del presente scritto.

Parole Chiave: Azio Corghi; *Mazapegul*; tecniche compositive; analisi formale; campi armonici; canto popolare.

Abstract

Azio Corghi's *Mazapegul*, set to dialect poems from Emilia-Romagna, is a ballet for vocal octet and oboe. It was commissioned and performed by Aterballetto in 1986 under the conduction of David Garforth, with *New Swingle Singers* and Pietro Borgonovo's oboe. In many ways it can be considered one of the most representative works of this composer's style.

This contribution is based on some anastatic copies in our possession of typescripts and manuscripts by Corghi himself, consisting of annotations and compositional schemes. The purpose of this paper is to describe how we move from the preparatory material to the realization in score. Then, after a summary description of the material received, we proceed with the description of the form of the work, the pitch materials used, drawn precisely from the melodies of the folk songs utilized, showing how they generate harmonic fields, according to different compositional elaborations, and finally showing their use in some parts of the work. Only a few of the vocal movements of the *Mazapegul* will be considered, both because it is impossible to give a complete analysis here and because we have chosen those parts on which Corghi was most generous with explanations. In summary, given the palindromic character of the form, the *Introduction* and *Finale* will be considered, followed by the second and penultimate movements. Of the part reserved for the oboe, some features of the first and last movements are examined.

A full formal analysis is made of the vocal movements under consideration, and some more representative examples of how the preparatory material is translated and used in the score are isolated and discussed in detail.

In the conclusion, the compositional techniques presented are summarized, and the more willing are invited to take cues from this contribution for the analysis of the missing parts, reporting a list of possible features to be analyzed, so that in time we can fill the analytical gap on Corghi mentioned at the beginning of this paper.

Keywords: Azio Corghi; *Mazapegul*; compositional techniques; formal analysis; harmonic fields; popular song.

d'après ... cinq chansons d'élite di Azio Corgi: un contrappunto di simboli¹

La prima stesura di quest'opera, intitolata *chansons d'élite...*, per pianoforte (con voce ad libitum), fu realizzata da Azio Corgi nel 1989, in occasione delle celebrazioni del bicentenario della rivoluzione francese; la versione successiva, per violoncello e pianoforte, con il titolo *d'après ... cinq chansons d'élite* del 2006, riporta la dedica alla violoncellista Silvia Chiesa e al pianista Maurizio Baglini. Il "contrappunto a tre voci" che è nato tra il compositore e i due artisti di fama internazionale è un buon punto di riferimento per indagare non solo sul linguaggio del Maestro, fatto di simbolici rimandi ai suoi pensieri da comunicare con urgenza, ma anche per riflettere sui suoi ricordi, da conservare e a cui appigliarsi, e sui suoi ideali da trasmettere con passione alle future generazioni.

La composizione [realizzata in cinque movimenti separati] trae spunto da cinque canti della Rivoluzione Francese (*La Carmagnole*, *Vive Henri Quatre*, *Charmante Gabrielle*, *Romance patriotique* e *Ah! ça ira*). Per offrire all'ascoltatore un adeguato mezzo mnemonico, si ricorreva a motivi conosciuti innestandovi il testo che si voleva comunicare. Nelle raccolte di canti rivoluzionari, fra gli "adattatori-armonizzatori", si possono notare i nomi di musicisti insigni (da Gluck a Cherubini). Il fatto tradisce quella "cultura d'élite" che univa i membri dell'aristocrazia e dell'alta borghesia [...] Fra le regole del gioco adottate nella composizione di *d'après ... cinq chansons d'élite*, il riferimento a frammenti musicali di carattere "archeologico" (che va dalla citazione all'intreccio, fino all'ironica opposizione di motivi sia popolari che appartenenti alla letteratura classica e romantica), trova un proprio destinatario timbrico nella scelta di uno degli organici strumentali più interessanti della musica da camera europea: il duo *Violoncello – Pianoforte*. Di qui l'applicazione di artifici tecnico-compositivi che mirano ad abbinare "gusto armonico-contrappuntistico raffinato" e "canto popolare" accogliendo, con affettuosa ironia, l'appello degli *Amici della Costituzione* (1791) che consiglia di utilizzare

Gli Ess. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 14 e 15 sono tratti dalla partitura *d'après ... cinq chansons d'élite* di Azio Corgi, pubblicata da Casa Ricordi Srl, part of UMP Classics & Screen. Riprodotti per gentile concessione di Hal Leonard Europe BV.

1. Desidero ringraziare la Redazione, i Revisori e il Direttore della RATM, Egidio Pozzi, per i suggerimenti e i consigli avuti nella stesura del mio articolo.

le canzoni per divertire i cittadini e, divertendo, inculcare con dolcezza la propaganda rivoluzionaria. [...]

Il testo, usato come *Nota introduttiva* alla partitura, sottolinea due aspetti peculiari della sua attività: l'attenzione alle proprie radici culturali e la grande maestria di Maestro/Artigiano del suono. Mentre la scelta di utilizzare cinque canti rivoluzionari dimostra senza alcuna ombra di dubbio la sua posizione politica, l'adozione di artifici tecnico-compositivi, volti a evidenziare un "gusto armonico-contrappuntistico raffinato", testimonia l'interesse verso materiali e tecniche prese esplicitamente dal passato, un aspetto che è alla base di moltissimi suoi lavori.

Dovendo affrontare l'analisi di un brano così fortemente legato a riferimenti storici e a citazioni musicali, ho scelto di perseguire la via di un'analisi non solo descrittiva, ovvero basata sull'individuazione dei materiali di base e della loro variazione in funzione formale, ma anche "affettiva", basata su ricordi emersi dalle lezioni del Maestro, oltre che da conversazioni con i dedicatari e primi esecutori delle *Chansons*. Purtroppo la documentazione di questi ricordi e delle conversazioni si limita, nella gran parte dei casi, alla mia testimonianza e a quella di allievi, musicisti e musicologi, che in tempi e in contesti diversi hanno però rilevato procedimenti, concezioni ed estetiche molto simili a quelle da me osservate. In particolare ho cercato di rendere esplicito l'uso implicito di quegli artifici e di quei metodi propri dell'arte retorica che spesso il Maestro amava portare nelle sue composizioni, evidenziando sia specifiche figure musicali sia alcuni "simbolici riferimenti extra-musicali" a cui tanto il Maestro teneva e che si divertiva a raccontare a noi studenti per coinvolgerci nel suo lavoro e per rivelare le sue personali regole del gioco.²

L'analisi che sarà proposta — al di là di una certa frammentarietà dovuta alla episodicità delle fonti stesse, nonché dalle dichiarazioni e osservazioni sparse del Maestro — evidenzia spesso come tali riferimenti contribuiscono tanto al collegamento tra la musica e il significato testuale quanto al dispiegamento temporale degli eventi armonico-contrappuntistici e quindi alla costruzione formale dei singoli movimenti.

2. Si veda a tal proposito l'ottimo saggio di Raffaele Mellace dal titolo *Ludus e Pathos* dove emerge il suo «filone creativo che risponde alla poetica del divertissement, al gioco arguto e ironico dell'intelligenza» (2017, 7).

1. La Carmagnole

Il canto fu composto nel 1792 da un autore anonimo probabilmente sulla falsariga di una vecchia danza popolare originaria appunto della zona di Carmagnola, un borgo agricolo piemontese allora famoso per la coltivazione della canapa. Venne poi introdotto in Francia dalle truppe rivoluzionarie di ritorno dall'Italia diffondendosi dapprima nella regione di Marsiglia e successivamente a Parigi, dove diventò l'inno dei sanculotti.

Leggendo il testo del canto è subito chiaro perché Corghi, da “pacifico” rivoluzionario quale lui era, l'abbia scelto per aprire la sua partitura. Il Maestro utilizza la prima strofa e l'inizio del successivo ritornello; nel testo Luigi XVI e Maria Antonietta vengono sarcasticamente soprannominati *Monsieur* e *Madame Vêto* per l'eccessivo abuso del diritto di veto da parte dei sovrani ai danni delle deliberazioni dell'Assemblea Costituente [Doddìs 2015]. Di seguito ho riportato il testo ripreso da Corghi, inserendo tra parentesi quadre anche le parti non usate in quanto, come si vedrà, esse sembrano effettivamente evocate nella scrittura musicale.

TESTO FRANCESE	TRADUZIONE
<i>Madam Vêto avait promis de faire égorger tout Paris. Mais son coup a manqué [grâce à nos canonnières.] Dansons la Carmagnole, [vive le son, vive le son!]</i>	La signora Vêto aveva promesso di massacrare tutta Parigi. Ma il colpo fallì [grazie ai nostri cannonieri.] Balliamo la Carmagnola, [viva il suono, viva il suono.]

Nella Tab. 1 ho sintetizzato la forma complessiva e gli eventi più importanti di questo movimento, ovvero la sostanziale tripartizione, la struttura metrica, l'evocazione del testo francese con la ripresa della melodia affidata agli armonici del violoncello, le figure che sembrano preminenti per la loro associazione simbolica e la relativa strumentazione.

Il brano inizia con la citazione del tema del corno inglese dalla Sinfonia del *Guglielmo Tell* di Rossini; la scelta di quest'opera, che tratta della liberazione del popolo svizzero dalla dominazione austriaca, è una ulteriore riprova sia del legame con Rossini sia della collocazione politica del compositore.³ Questo tema viene reso “dissonante” (come a voler sottolineare la “caratura” odierna di personaggi fintamente eroici) mediante un contrappunto costituito da una scala

3. L'atteggiamento di partigiano e di incitatore (quanto meno morale) del Maestro è contenuta nel proseguimento del testo della *Carmagnole*, omissso nella partitura: «il patriota ha per amici tutta la brava gente del paese [...] Si sosterranno a vicenda [...] Amici restiamo sempre uniti. Non temiamo i nemici. Se vengono ad attaccarci li faremo saltare in aria [...] Alla loro salute beviamo. Viva questi bravi ragazzi. [...]»

bb	struttura metrica	evocazione del testo (armonici del violoncello)	figure ritmico-melodiche preminenti	strumenti
A (12 bb)				
1-2	$\frac{6}{8} \times 2$	-----	cit. solo cor ingl + scala slendro	pf
3-6	$\frac{3+4}{8} \times 2 + \frac{6}{8} \times 2$	-----	ritmo funebre	pf
7-10	$\frac{3+4}{8} \times 2 + \frac{6}{8} \times 2$	<i>Madam' Veto avait promis De faire égorger tout Paris</i>	armonici vlc + ritmo funebre	vlc + pf
11-12	$\frac{6}{8} \times 2$	-----	imitazione solo cor ingl	vlc
B (25 bb)				
13-18	$\frac{6}{8} \times 6$	-----	- cit. solo cor ingl esteso e al basso - concl: solo cor ingl var + scala slendro	pf
19-22	$\frac{4+3}{8} \times 2 + \frac{6}{8} \times 2$	<i>Mais son coup a manqué</i>	- armonici vlc - gruppetto e "tamburino" [canonniers?]	vlc e pf
23-26	$\frac{4+3}{8} \times 2 + \frac{6}{8} \times 2$	<i>Dansons la Carmagnole</i>	- armonici vlc - "tamburino" [canonniers?]	vlc e pf
27-31	$\frac{6}{8} \times 5$	-----	- scala slendro - concl: cit. solo cor ingl [vive le son?]	pf e vlc (con armonici)
32-37	$\frac{6}{8} \times 6$	-----	- cit. solo cor ingl esteso e al basso - concl: solo cor ingl + scala slendro	pf
A' (21 bb, ripresa e conclusione)				
38-41	$\frac{3+4}{8} \times 2 + \frac{6}{8} \times 2$	<i>Madam' Veto avait promis De faire égorger tout Paris</i>	armonici vlc + ritmo funebre	vlc + pf
42-43	$\frac{6}{8} \times 2$	-----	imitazione solo cor ingl	vlc
44-56	$\frac{6}{8} \times 13$	-----	gruppetti scritti (Si) + scala slendro + "tamburino"	vlc + pf
57-58	$\frac{3+4}{8} \times 2$	-----	armonici vlc (Si) + ritmo funebre	vlc + pf

Abbreviazioni

cit. = citazione, concl = conclusione, var = variazione, vlc = violoncello, pf = pianoforte, cor ingl = citazione del tema del corno inglese dalla Sinfonia del Guglielmo Tell di Rossini

scala slendro: Do#-Re#-Fa#-Sol#-La#

"tamburino": figura basata sul ribattuto



Tab. 1. forma complessiva della *Carmagnole*

pentafonica affidata alla mano sinistra del pianoforte ($do\#_3-re\#_4-fa\#_3-sol\#_2-la\#_3$), e indicata dal compositore come ... *d'après le mode "slendro"*. In effetti il cosiddetto "modo slendro", proveniente dalle musiche tradizionali giavanesi introdotte in Occidente alla fine dell'Ottocento attraverso l'esperienza di Debussy (uno dei compositori particolarmente cari a Corghi), non è solo una scelta di suoni ma soprattutto un tipo di scrittura e un sistema non temperato di accordatura [Azzaroni 1997, 251–252]. Come accade nella musica di Debussy l'applicazione al pianoforte dell'idea dello "slendro" non si limita però alla sola individuazione

di scale non tonali: la pentafonica di Corgi, costruita per quattro note su cinque un semitono sotto il tema di Rossini, ha l'intenzione di decontestualizzare la citazione rossiniana e nello stesso tempo creare battimenti, risonanze e effetti timbrici e acustici, quasi alla maniera dello "slendro".

Allegro (quasi Andantino)

Violoncello

Allegro (quasi Andantino)

[...d'après Rossini]

[...d'après le mode "slendro"]

mp *pp* *ppp* (come cupo tamb. militare)

5 (effetto) Ma - dam' Vé-to a - vai pro - mis De

(fischiettando)

p *pp*

9 faire é - gor - ger tout Pa - ris...

mp *p* *mp*

Es. 1. I. *La Carmagnole*, bb. 1-12

L'allegria della canzone originale viene modificata fin dalla batt. 3 con l'inserimento alla mano sinistra del pianoforte di una figura ritmica simile a una marcia

Mais son coup a man - qué...

Dan -

5:6

Es. 2. I. *La Carmagnole*, bb. 18–22

funebre ed evidenziata dal Maestro con il testo “*come cupo tam[buro] militare*”. La simbologia, tanto cara al Maestro, è sempre in agguato. Il Settecento, il secolo della grande rivoluzione, non ha insegnato granché e il suo procedere di marcia militare diventa funereo non solo per l’allusione al patibolo su cui si sono immolate le vittime della rivoluzione ma anche per il nostro secolo che di tale gioiosa melodia conserva, in questo brano, un pallido (o pavidò?) ricordo sia nel timbro particolare degli armonici del violoncello, che a stento si trascinano fino a batt. 11, sia nell’estremo guizzo delle bb. 11–12 dove troviamo l’imitazione del passaggio solistico tratto dal Guglielmo Tell.⁴

4. L’imitazione viene realizzata sia separando le note del solo rossiniano con una piccola pausa sia introducendo le stesse con un breve cromatismo legato.



Es. 3. I. *La Carmagnole*, bb. 29–31

La sezione B inizia dal levare di batt. 13 dove il tema della canzone francese, collocato al basso e spezzato da ampi intervalli nella mano sinistra del pianoforte, è accompagnato sempre da figure dissonanti derivate dalla prima battuta. La tecnica della melodia spezzata, molto utilizzata dal Maestro, che proietta le note in alto o in basso rispetto al procedere originale della stessa, crea uno sfasamento percettivo delle linee cantabili mantenendone una velata riconoscibilità.⁵ La chiusura della frase, prima degli armonici del violoncello che evocano il terzo e quarto verso della canzone, è affidata a una figura che richiama il solo rossiniano e il suo controcanto dissonante sulla pentafonica “slendro” ma raddoppiato ritmicamente per incalzare e preparare l’effetto di bb. 21–22 che a causa del prevalente carattere del ribattuto chiamerò del “tamburino militare”. Questo effetto sarà reiterato nel corso del brano anche alle bb. 25–26, 46–47, 50–51, 54–55, ma il suo significato — in ragione della sua posizione immediatamente seguente al verso *Mais son coup a manqué* — potrebbe anche alludere simbolicamente al verso non utilizzato che recita appunto *grâce à nos canonniers* (Es. 2).

Un altro passaggio che potrebbe evocare un verso della canzone esplicitamente non usato dal compositore (*Vive le son*) si trova alle bb. 30–31, nella frase che segue il verso *Dansons la Carmagnole*. In questo passaggio (si veda l’Es. 3) il violoncello, da solo e sempre con armonici, sovrappone al solo rossiniano una

5. Nel passaggio analogo alle bb. 13–18, ovvero alle bb. 32–37, le figure collocate alla mano destra del pianoforte non sono altro che una sostanziale verticalizzazione delle altezze; come si vede nella Tab. 1 la funzione di questo passaggio è quella di chiudere la sezione B.

piccola figura $la_3-re_4-re_4$ (notata con le stanghette in alto) che metricamente potrebbe ben corrispondere alle tre sillabe del testo mancante.

La terza sezione del pezzo (A', dal levare della batt. 38) presenta all'inizio una sostanziale ripresa delle bb. 7–12 con una variazione delle ultime due battute, l'imitazione del solo del corno inglese dal Guglielmo Tell.⁶ Ciò che caratterizza questa terza sezione è anche l'intensificazione degli interventi dialoganti tra i due strumenti, dal levare di b. 44 fino alla fine del brano. In questa parte del pezzo, praticamente in ogni battuta, troviamo la ripresa di diverse altre figure. In primo luogo il gruppetto, uno degli abbellimenti in uso nella musica antica: proposto nella realizzazione scritta intorno alla nota *si* e precedentemente usato nella sezione B (alle bb. 15, 21 e 34), viene ora riproposto alle bb. 44 e 46. Da questi gruppetti l'uso della figura della quintina — unico gruppo irregolare, a parte la doppia terzina di b. 44 sovrapposta alla quintina per un effetto di aumentazione — si estende alla ripresa delle cinque note della pentafonica (bb. 48–50, 52–54 e 55–56). Infine non poteva mancare la figura del “tamburino” (evocatore dei “cannonieri” che salvano Parigi) alle bb. 46–47, 50–51 e 54–55.

La conclusione del movimento, dopo una leggerissima sospensione a batt. 56, è affidata alla figura ritmica funebre e al si_3 armonico del violoncello, che sembra avere una certa importanza nella costruzione del pezzo. Questa nota, talvolta marcata con accenti (vedi le bb. 21, 44 e 46) e spesso reiterata nella conclusione del pezzo, acquista probabilmente una funzione di reminiscenza del canto iniziale anche in ragione dello sbiadito tentativo di respiro in crescendo dell'ultima battuta.

2. *Vive Henry Quatre. Air du XVI siècle*

Anche la scelta di riprendere una marcia associata a Henry IV, primo Re di Francia della dinastia Borbone, è simbolica, visto che questo Re, conosciuto anche come “*Le bon Roi Henri*”, intraprese delle attività importanti, come il completamento e l'organizzazione della pace interna ai suoi territori, l'emancipazione del regno dalle influenze straniere, il ristabilimento dell'autorità monarchica e il risanamento dell'apparato economico dilaniato da decenni di guerre. Inoltre con l'editto di Nantes (1598), che pose fine alle guerre di religione tra cattolici e ugonotti, veniva concessa, sotto certi limiti e condizioni, la libertà di culto in tutto il territorio francese, e ciò è stato considerato uno dei primi esempi su vasta scala di tolleranza religiosa. Il tema della tolleranza è stato un tema molto caro ad

6. In queste due battute il compositore riprende il motivo della variazione (ovvero separare con una pausa le note del tema variato del solo rossiniano delle bb. 17–18 e introdurre le stesse note con una piccola ornamentazione) ma sostituisce l'idea del cromatismo con la pentafonica precedentemente usata.

Azio Corghi ed è alla base di diversi suoi lavori tra cui l'opera *Divara* e le cantate *De paz e de guerra* e *Sotto l'ombra che il bambino solleva*.

Marche Henri IV o *Vive Henri IV* è un canto popolare francese che celebra il Re Enrico IV. La melodia, utilizzata anticamente anche come inno della monarchia francese, risale probabilmente alla fine del Cinquecento in quanto se ne trovano tracce in alcuni codici dell'epoca, sebbene sotto titoli diversi. In particolare troviamo questa melodia nell'*Orchesographie* di Thoinot Arbeau (lo pseudonimo di Jehan Tabourot, scrittore e presbitero francese), grande appassionato della danza e con buone conoscenze musicali, che decise di dedicarsi alla raccolta delle danze più diffuse ai suoi tempi e di annotarne i passi, la struttura, la musica, le istruzioni per suonare alcuni strumenti musicali, le indicazioni sull'accompagnamento polifonico e altre informazioni. Nel testo di Arbeau la linea melodica viene associata a una danza chiamata *Branle Couppé*, intitolata *Cassandre* [Arbeau 1589], mentre negli Anni 70 del Settecento il testo fu ripreso nella commedia *La Partie de chasse d'Henry IV*. In Francia era una melodia molto popolare al punto che durante la Rivoluzione francese superava addirittura *La Marseillaise*; il canto fu adottato dai realisti e dai repubblicani, sebbene con testi e aggiunte diverse, a sostegno della causa rivoluzionaria o di quella restaurazionista. La melodia fu nuovamente utilizzata quando la monarchia borbonica fu restaurata nel 1814 per creare l'inno *Le Retour des Princes français à Paris* aggiungendo altri testi che si riferiscono appunto al primo re borbonico di Francia [Chouquet 1900, vol. 1, 728–729].

Dal punto di vista formale, in questo secondo movimento il pianoforte e il violoncello intrecciano un dialogo in cui le frasi dell'uno si completano nell'altro; in tre casi le proposte/risposte sono chiuse da una corona, forse anch'essa da intendere in modo simbolico. Comunque sia, tutto ciò ci aiuta ad individuare, anche in questo caso, una forma tripartita costituita da tre sezioni concluse dalla nota cadenzale *re*, peraltro tutte molto simili come durata: A (bb. 1–15) – B (bb. 16–32) – C (bb. 33–49).⁷

La nota/perno di questo movimento è quindi il *re* (forse ancora una allusione simbolica a Henry IV), mentre l'andamento *Allegretto (ma non troppo)*, con l'indicazione "... d'après Beethoven", è un diretto riferimento al secondo movimento della Sinfonia n. 7 di Beethoven, sia per l'alternanza percettiva tra maggiore e minore (si veda ad esempio la b. 1 nell'Es. 5), sia per il ritmo di base della melodia francese, ripreso in forma esatta e con molte variazioni praticamente in tutto il pezzo.

Le prime due sezioni A e B presentano le due forme possibili del dialogo antifonale tra i due strumenti. La prima sezione (A), costituita da 4 frasi, presenta

7. Le prime due conclusioni (bb. 15 e 32) sono con l'ottava *re*₃–*re*₄, mentre l'ultima è solo sul *re*₄.

sempre la stessa successione degli strumenti: la frase di proposta al violoncello e la risposta al pianoforte. Diversamente la seconda sezione (B) inverte il dialogo, con prima il pianoforte e poi il violoncello.⁸ L'ultima sezione, forse proprio per ragioni retoriche (ovvero per il suo avere una funzione conclusiva), non solo riprende frasi delle due sezioni precedenti ma modifica la successione tra i due strumenti, affidando la proposta al pianoforte e la risposta alla coppia pianoforte-violoncello; inoltre questa terza sezione presenta solo tre frasi in quanto l'ultima, la cui conclusione è data ovviamente ad entrambi gli strumenti, ha una durata maggiore di tutte le altre.⁹

Mentre la conclusione delle tre sezioni principali è affidata alla nota cadenzale *re*, le frasi interne alle sezioni si concludono sempre sulla nota *la*. Corghi usa questa nota spesso su tre ottave e talvolta anche in bicordo con il *mi* in posizione di quarta o di quinta (con o senza raddoppio di ottava); questa cesura è quindi un punto di arrivo intermedio, quasi come fosse una *repercussio* in ambiente modale oppure, meglio, una cadenza sospesa alla dominante (indefinita in quanto mancante di terza) di una tonalità che oscilla tra un *Re* maggiore e minore. Anche questi velati riferimenti a *repercussio* e *finalis* oppure a toniche e dominanti, nel suggerire una precisa gerarchia modale o tonale, possono essere considerati nel loro significato simbolico: le note parlano, raccontano la storia che il compositore scrive (a volte neanche velatamente) anche attraverso i loro stessi nomi, le dinamiche con cui si presentano e le funzioni che tra esse si determinano.

In questo pezzo il compositore utilizza solo la frase iniziale della *Marche Henri IV*, riportata in notazione moderna nell'Es. 4.¹⁰ Questa frase è costituita da due motivi, che ho indicato nell'esempio aggiungendo le barre orizzontali e le lettere "x" e "y"; questo sarà il materiale di base che nel seguito del pezzo sarà continuamente sviluppato con variazioni e infine ripreso. Inoltre i due motivi saranno utilizzati come elementi di scambio tra gli strumenti dialoganti, di volta in volta in modo più serrato per produrre un effetto di incremento del discorso musicale.

8. Le 4 frasi della sezione A sono alle seguenti bb. 1–4, 5–8, 9–12, 12–15, mentre le frasi alla sezione B sono alle bb. 16–21, 21–25, 25–29 e 29–32. Nella seconda sezione la regolarità della successione pianoforte-violoncello viene modificata solo nella quarta frase affidata al solo pianoforte.

9. Le tre frasi dell'ultima sezione C sono alle bb. 33–38, 38–42 e 42–49.

10. L'esempio riprende la parte iniziale della trascrizione moderna di Jean-Baptiste Weckerlin (1821–1910), compositore e bibliotecario del Conservatorio di Parigi. La trascrizione è proposta in un testo del 1886 (*La chanson populaire*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C., 1886, p. 37). Nello stesso esempio, riportato solo in parte, Weckerlin opera il confronto con l'*Air de Cassandre* contenuta nell'*Orchesographie* di Arbeau. La scelta di usare questa trascrizione e non altre più in linea con i moderni criteri filologici permette di fare un diretto confronto con l'articolazione fraseologica usata da Corghi nella sezione A (frasi di 4 battute) e di mostrare uno dei riferimenti bibliografici che associano questo canto a quello riportato nell'*Orchesographie* di Arbeau.



Es. 4. *Vive Henry Quatre* (canto originario, trascrizione Weckerlin 1886), bb. 1–4

Nella sezione A (bb. 1–15), Corghi rispetta il fraseggio del canto originale articolando le frasi di proposta e risposta in gruppi di 4 battute (spesso 2+2); le frasi sono sempre chiuse da formule cadenzali costruite con un'eleganza tutta 'francese', fatta di leggerezza quasi a contrastare la 'pesantezza' di una marcia. Tali formule suddividono le frasi in modo molto chiaro, limitando al massimo le sovrapposizioni tra la fine di una frase e l'inizio della successiva. Nell'Es. 5 sono riportate le prime due frasi della sezione A, con le indicazioni riguardanti la loro segmentazione e i motivi x e y. È interessante osservare l'incidenza del cromatismo nelle linee interne e l'artificio contrappuntistico dell'inversione delle voci alle bb. 5–7, utilizzato per variare la prima presentazione del motivo y alle bb. 2–4.

Nella sezione successiva (B, bb. 16–32) rimane la divisione in 4 frasi. Anche queste frasi si basano sugli stessi materiali del canto popolare, opportunamente variati. Diversamente la loro organizzazione antifonale, rispetto alle 4 frasi della sezione A, prevede (come accennato in precedenza) una inversione: nelle prime 3 frasi, la proposta è assegnata al pianoforte mentre la risposta al violoncello.¹¹ Anche in questa sezione, come nella prima, troviamo lo stesso tipo di reminiscenza tonale, con le conclusioni delle prime tre frasi in *la* e l'ultima in *re*.

La stessa centralità delle note *la* e *re*, come anche l'uso variato dei materiali tratti dal canto originario, la troviamo nelle 3 frasi che costituiscono l'ultima sezione (C, bb. 33–49). In questa sezione l'organizzazione antifonale delle frasi subisce una ennesima variazione forse, come affermato in precedenza, per ragioni retoriche: alla proposta del pianoforte rispondono questa volta entrambi gli strumenti, violoncello e pianoforte. L'Es. 6 riporta le prime due frasi della sezione C. Nella prima frase (indicata con "g", bb. 33–38) il pianoforte riprende rispettivamente la prima frase delle sezioni B e A,¹² mentre il violoncello propone

11. La quarta frase della sezione B è, come già indicato, eseguita solo dal pianoforte.

12. Per le due frasi "g" e "h" si vedano, nell'Es. 6, la costituzione dei passaggi del pianoforte, rispettivamente "ritmo x + ritmo x" e "ritmo x variato", sempre accompagnati da un basso ascendente e seguiti dal motivo y. Da notare che nella frase "g" la ripresa delle prime frasi delle sezioni B e A avviene in modo puntuale: alle bb. 33–36 viene ripresa la frase "e" della sezione B (bb. 16–19), mentre alle bb. 36–38 si riprende la frase "a" della sezione A (bb. 2–4).

Sezione A

frase a

frase b

Allegretto (ma non troppo)

Vive Hen - ri qua - tre!

Allegretto (ma non troppo)

[...d'après Beethoven]

Vi - ve ce roi vail -

lant!...

arco ord.

1/2 L. B.

Es. 5. II. *Vive Henry Quatre*, bb. 1–8

in versione sintetica i motivi x e y con delle variazioni. Nella seconda frase (“h”, bb. 38–42) il pianoforte continua nella ripresa di frammenti precedenti,¹³ mentre il violoncello ripropone sostanzialmente quanto esposto nella frase precedente con l’ormai usuale inversione delle voci (bb. 40–42).

In definitiva in questo secondo movimento i riferimenti simbolici, seppur presenti in alcuni aspetti diastematici e nella gerarchia tonale delle note cadenzali, sembrano essere più circoscritti. Diversamente — ad eccezione della conclusione della prima e della terza sezione — tutte le altre battute hanno un diretto riferimento ai due motivi iniziali che vengono elaborati e ripresi all’interno di un contesto formale estremamente preciso e razionale. Ciò che risulta è un discorso compositivo basato sostanzialmente sull’idea della ripetizione e della variazione: il rigore di una costruzione molto vicina alle concezioni del contrappunto e strettamente centrata sui due motivi tratti dal canto popolare evidenzia, in particolare, le raffinate tecniche compositive e l’arte della variazione del Maestro.

13. In questo caso si tratta della frase “e” (variata e ristretta), bb. 21–23, e della frase “b”, bb. 6–8.

Sezione C

Es. 6. II. *Vive Henry Quatre*, bb. 33–42

3. *Charmante Gabrielle*

Il canto *Charmante Gabrielle*, che nella sua traduzione significa *L'affascinante Gabrielle*, si riferisce a Gabrielle d'Estrées, duchessa de Beaufort e marchesa de Monceaux. Nel 1591, a vent'anni, divenne l'amante di Enrico IV che, benché fosse sposato con Margherita di Valois, non nascondeva in pubblico il comportamento affettuoso verso la ragazza. La storia tra Enrico IV e Gabrielle si distingue dalle tante storie di amanti e tradimenti in quanto Gabrielle, donna intelligente e brillante, conquistò la stima del re arrivando ad avere un ruolo fondamentale sia nella conversione di Enrico al cattolicesimo sia nella politica del sovrano entrando, insieme alla sorella, nel consiglio del regno. Nonostante le sue doti diplomatiche, e nonostante l'amore manifesto del sovrano, i due amanti avevano delle difficoltà a legittimare la loro posizione e quella dei loro tre figli in quanto il Papa non avrebbe mai concesso a Enrico IV l'annullamento del matrimonio con Margherita per sposare la sua concubina. Non tenendo conto di queste difficoltà, nel marzo 1599 Enrico IV regalò a Gabrielle, incinta al nono mese, un anello di fidanzamento che era, evidentemente, il segno del prossimo matrimonio. Il 6 aprile Gabrielle lasciò il castello di Fontainebleau per recarsi a Parigi ma, dopo un pranzo a casa del banchiere Sébastien Zamet, le sue condizioni peggiorarono; molti parlarono di un avvelenamento che causò un difficile parto e, il 10 aprile, la morte della ragazza a causa delle complicazioni. Enrico era sulla strada per Parigi

ma non riuscì a darle l'ultimo addio. I funerali furono degni di una regina, con l'intervento di principi e nobili; Enrico decise di portare il lutto, una cosa che nessun re aveva mai fatto per un'amante [Craveri 2007, 86–100].

La descrizione della storia di Enrico e Gabrielle non solo lascia pensare che Corghi, colpito dalle loro vicende, abbia scelto idealmente di mettere vicine le loro musiche, una dopo l'altra nel II e III movimento, ma spiega l'accostamento delle *Ave Maria* di Gounod e di Schubert al canto dedicato a Gabrielle. In questo movimento, quasi come fosse una fuga bachiana, si intrecciano quindi tre temi, con l'eleganza contrappuntistica che caratterizza la scrittura corghiana: le prime quattro frasi della melodia di *Charmante Gabrielle*, le bb. 5–12 della *Méditation sur le 1er Prélude de S. Bach* di Charles Gounod e le bb. 3–5 dell'*Ave Maria*, op. 52 n. 6, di Franz Schubert.

Secondo Gustave Chouquet la paternità del canto *Charmante Gabrielle* (Es. 7) all'epoca fu attribuita al re ma sembra che Enrico abbia solo suggerito il testo a uno dei poeti della sua corte. La lettera del 21 Maggio 1598, nella quale il re offrì il canto a Gabrielle, contiene infatti queste parole: «Ces vers vous représenteront mieulx ma condition et plus agréablement que ne feroit la prose. Je les ay dictez, non arrangez».¹⁴ Probabilmente, sotto dettatura del re, il vescovo di Séz, Jean Bertaut compose i quattro distici del canto mentre la melodia potrebbe essere stata presa in prestito da un'aria già popolare. Diversamente Fétis attribuisce l'aria a Eustache Du Caurroy, *maître de chapelle* di Carlo IX, Enrico III e Enrico IV [Chouquet 1900, vol. 1, 572–573].

Dal punto di vista formale Corghi organizza la terza delle sue chansons in due esposizioni complete del canto di *Charmante Gabrielle*: A (bb. 1–28) e B (bb. 29–54). In queste due esposizioni la melodia relativa ai quattro versi, affidata di volta in volta a voci diverse, è sempre opportunamente ornamentata e variata e costruisce insieme alle frasi di Gounod e Schubert un intreccio contrappuntistico molto raffinato.

Nell'Es. 8 ho riportato le prime 8 battute della prima parte di questo movimento, in quanto contengono tutti i materiali usati nel pezzo e sono un esempio delle sovrapposizioni contrappuntistiche usate dal Maestro. Nelle prime due battute, che costituiscono una sorta di "introduzione", troviamo un ostinato ritmico del violoncello che sarà utilizzato da questo strumento per tutte le prime 8 battute; tale ostinato è accompagnato da un doppio arpeggio di Do maggiore (probabilmente tratto dal primo Preludio del *Clavicembalo ben temperato* di Bach),

14. «Questi versi ti rappresenteranno la mia condizione meglio e più piacevolmente di quanto farebbe la prosa. Li ho dettati, non li ho organizzati». La lettera si trova in *Recueil des Lettres missives de Henri IV*, pubblicato da Berger de Xivrey nel 1848, Imprimerie Nationale Paris, Tome IV, 1593–1598, pp. 998–999, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203964k>.

I verso

Char-man - te Ga - bri - el - le, Per - cé de mil - le dards,

II verso

Quand la gloi - re m'ap - pel - le Dans les sen - tiers de Mars.

III verso

Cru - el - le dé - par - ti - e! Mal-heureux jour!

IV verso

Que ne suis - je sans vi - e. Ou sans a - mour!

Es. 7. Melodia di *Charmante Gabrielle*, con suddivisione in versi e frasi musicali

ma per evitare una sonorità banalmente consonante l'arpeggio bachiano è "sporcat" con le note $fa\sharp_3$ e reb_3 . Lo stesso tipo di introduzione sarà usata più avanti come intermezzo dopo la prima frase (pianoforte, bb. 9–10) e alla fine della parte A (pianoforte, bb. 25–26). Questo tipo di procedimenti compositivi, basati sul rendere visibili/invisibili i materiali tratti dai brani cari al Maestro, costituisce non solo un modo per dare continuità alla composizione ma anche un suggerimento per un comprensibile percorso formale d'ascolto. Tali procedimenti, in forme e modalità diverse, si ritrovano in molti suoi lavori tanto da poter essere assunti come una idea compositiva tipica di Corgi, spesso trasmessa anche a noi suoi allievi.

La costruzione di questa introduzione, se prendiamo solo il nome delle note e non le loro alterazioni, si presta a una possibile interpretazione simbolica. Le tre note della parte del violoncello (*do, re, mi*) si presentano in 4 combinazioni differenti:

- linea inferiore: 1: *mi-RE-do*, 2: *RE-mi-RE*, 3: *do-RE-mi*, 4: *RE-do-RE*.
- linea superiore: 4: *RE-do-RE*, 1: *mi-RE-do*, 2: *RE-mi-RE*, 3: *do-RE-mi*.

Queste formule melodiche, in imitazione tra loro, utilizzano il *re* all'inizio e alla fine oppure al centro in modo da avere un *RE* che *DO-MI*(na) le sue donne, ovvero prendendole una per volta e tenendole al centro (*RE-do-RE*, *RE-mi-RE*), oppure mettendosi lui al centro tra le due "note/donne" protagoniste della scena (*mi-RE-do*, *do-RE-mi*). Questo tipo di rilevazioni, tra simbologia e uso degli acronimi, erano gli argomenti che spesso Azio Corgi utilizzava per descrivere la sua musica. Dalla conoscenza personale del Maestro e da diverse conversazioni avute con lui nel corso e dopo gli anni della mia formazione, devo ulteriormente

sottolineare che le sue strategie costruttive erano, in molte occasioni, legate a costruzioni simmetriche più o meno rigorose che venivano successivamente modificate quasi a voler “nascondere” la progettata simmetria.

Andante (con moto) introduzione

Andante (con moto)
[...d'après Bach] [...d'après Gounod]

prima esposizione

[...d'après Schubert]

Ga - bri - el - le Per - cé de

intermezzo

mil - le dards...

Es. 8. III. *Charmante Gabrielle*, bb. 1–8

In questa sezione la prima frase della melodia di *Charmante*, affidata alla mano sinistra del pianoforte (indicata nell’Es. 8 con C₁, bb. 3–8), è ornamentata con

ottave spezzate e mordenti scritti i quali utilizzano come note di volta *fa#* e *reb*, le stesse note che nell'introduzione erano affidate al pianoforte per "sporcare" l'arpeggio bachiano. In queste battute il contrappunto a *Charmante* è realizzato subito dalla prima frase della *Meditation* di Gounod (G, mano destra del pianoforte, bb. 3–8) e successivamente dalla prima frase dell'*Ave Maria* di Schubert (S, md del pianoforte, bb. 5–8).

	A							B					
bb	1	3	9	11	17	22	27	29	35	37	43	48	53
vcl	intr	ost	---	CII	G	G	---	G S	intr	ost	CIII ^{rad}	CIV ^{rad}	concl
pf	intr	G S CI	intr	S G ost	S ^{rad} CIII ^{rad}	S ^{rad} CIV ^{rad}	intr	CI ost	intr	CII G S	S G	S G	intr
durate	2	6	2	6	5	5	2	6	2	6	5	5	2

28 battute
28 battute

Tab. 2. III. *Charmante Gabrielle*, costruzione formale

Abbreviazioni: bb=battute, vcl=violoncello, pf=pianoforte, intr=introduzione, concl=conclusione, ost=ostinato ritmico

Nella Tab. 2 ho riportato l'organizzazione formale del movimento, indicando i tre temi con le lettere C (I, II, III, IV frase), G e S.¹⁵ Nel corso del pezzo sia le variazioni a cui vengono sottoposti i temi sia l'intreccio contrappuntistico non facilitano la loro percepibilità, in particolare il tema della protagonista Gabrielle. Diversamente, nelle parti finali delle due sezioni A e B, il compositore sembra ricercare una maggiore trasparenza raddoppiando all'ottava la III e la IV frase del canto di Gabrielle; inoltre se nella prima parte A il suo canto è quasi sempre realizzato dal pianoforte, nella parte B l'intricato contrappunto da b. 43 inizia ad "alleggerirsi" in quanto la III e la IV frase di *Charmante* viene affidata al violoncello, mentre il pianoforte si impossessa dei temi di Gounod e Schubert.

Un caso particolarmente interessante, riportato nell'Es. 9, lo troviamo proprio alle bb. 43–47 dove abbiamo ben tre linee melodiche con il canto principale: quello affidato al violoncello viene segmentato in gruppi di due note mentre quello dato al pianoforte si presenta con il raddoppio su due ottave. Gli esempi che ho citato evidenziano un altro tratto stilistico personale di Corghi, volto a rendere le citazioni melodiche progressivamente più nitide. Sebbene ciò venga

15. Anche le citazioni da Gounod e Schubert utilizzano più frasi; da Gounod provengono tre frasi (bb. 5–8, 9–10 e 11–12), da Schubert solo due (bb. 1–2 e 3–4). Nella Tab. 2, per semplicità, viene fatta una distinzione solo per le quattro frasi di *Charmante*; i raddoppi all'ottava sono invece indicati con l'abbreviazione "rad" in apice.

realizzato in modi sempre diversi, l'idea di disvelare il "gioco" compositivo verso la fine, spesso rendendo i materiali di base più trasparenti, è un aspetto che ricordo nelle conversazioni avute con il Maestro e che spesso rilevo nelle sue opere.



Es. 9. III. *Charmante Gabrielle*, bb. 43–47

La conclusione del movimento è affidata ancora al violoncello accompagnato dal pianoforte che riprende l'arpeggio bachiano "sporco" da $fa\sharp_4$ e reb_4 . Nelle due battute conclusive è interessante osservare che il violoncello riprende le tre note dell'introduzione, quelle che avevo ipotizzato essere i tre personaggi della storia amorosa: alla penultima battuta il reb_2 , accompagnato da una delle due donne, il mib_1 , mentre nell'ultima battuta, da sola, troviamo l'altra donna, il do_1 . Chi sarà la donna rimasta sola? Se consideriamo il titolo del pezzo e la prevalenza del do , potremmo immaginare che il do_1 finale isolato rappresenti la sfortunata Gabrielle. Ma potremmo anche essere più "romantici" e pensare che la donna rimasta sola, rappresentata dal do_1 (e dal latente tentativo di ricondurre il pezzo nell'alveo di una struttura tonale), sia la legittima regina Margherita, mentre Enrico e Gabrielle (reb_2 e mib_1), noncuranti delle convenzioni, restano anche alla fine uniti dal loro amore. Il Maestro forse avrebbe preferito questa lettura ... ma lascio al lettore la scelta che preferisce.

Il quadro formale complessivo del movimento, mostrato nella Tab. 2, consente di proporre due osservazioni. In primo luogo nella parte B la successione formale delle sezioni contrappuntistiche (ovvero delle sezioni delimitate dalle 4 frasi di *Charmante*) ripete quella della parte A, pur modificando di volta in volta l'assegnazione tema/voce strutturale (si veda la successione delle sezioni in bianco nella Tab. 2). In particolare, le due battute di introduzione, utilizzate in A anche come intermezzo (bb. 9–10) e conclusione (bb. 27–28), mantengono nella parte B le stesse funzioni e le stesse collocazioni formali. Infatti dopo aver concluso la prima parte, ma anche introdotto la seconda, separano la prima frase della seconda esposizione dal resto della composizione (bb. 35–36, violoncello e mano destra del pianoforte) e accompagnano il violoncello nelle due battute conclusive del pezzo (bb. 53–54, solo mano destra del pianoforte).

In secondo luogo le durate delle singole sezioni, nonostante la diversità di variazioni, ornamentazioni e inversioni di voci, si mantengono costanti nelle due parti del movimento nonché esattamente misurate sulle durate delle frasi del canto della protagonista Gabrielle, che assume quindi la funzione strutturale di un *cantus firmus*. Nonostante la trama contrappuntistica mostri una evidente complessità, l'idea compositiva del Maestro presenta, dal punto di vista della concezione della forma, non solo un rigore nella realizzazione pratica della costruzione ma anche una specifica razionalità derivata, o comunque strettamente collegata, al materiale musicale utilizzato.

Per concludere vorrei ricordare che Azio amava confrontarsi con gli esecutori della sua musica, da cui accettava suggerimenti sempre di buon grado. La violoncellista Silvia Chiesa, a proposito di questa *Chanson*, propose al Maestro di eseguirla senza tener conto dell'agogica scritta nella prima versione della partitura. Il risultato ovviamente trasformò il *Preludio* del *Clavicembalo ben Temperato* in un *continuum* serrato che piacque molto a Corgi che, interrompendo la prova che il duo Baglini/Chiesa era andato a fare nella sua casa di Guidizzolo, telefonò prontamente all'editore (Casa Ricordi) per chiedergli di modificare le indicazioni in vista della pubblicazione della versione definitiva.

4. *Romance Patriotique – sur la mort du jeune Bara*

Enfants, écoutez un récit ... Le parole poste sopra la prima frase del pianoforte, dopo una breve introduzione del violoncello, ci trasportano in un mondo di fiaba, ma il *C'era una volta* di tanti racconti, in effetti, è il primo verso di una composizione di François Devienne. Compositore, flautista e fagottista dallo stile elegante, brillante e melodico, François Devienne (1759–1803) — all'epoca soprannominato il “Mozart francese” — è stato spesso avvicinato a Haydn e soprattutto a Mozart, di cui suonò appunto le composizioni nei *Concert spirituel* della Parigi dell'epoca. La composizione scelta da Corgi per il IV movimento delle sue *chansons* fu pubblicata nel 1794 e scritta in omaggio al giovanissimo Joseph Bara (o Barra), un tamburino dell'esercito repubblicano che, nell'insurrezione contro-rivoluzionaria dei contadini della regione della Vandea, venne ucciso per essersi rifiutato di omaggiare il re.

Ci sono almeno tre motivi per cui il Maestro può aver scelto di utilizzare questo brano:

1) Devienne era membro della Banda militare della Guardia francese, dove gli fu assegnato il grado di sergente con il compito di insegnare ai figli dei suoi colleghi nella Libera Scuola di Musica che, dopo il periodo rivoluzionario, si

trasformò nell'Istituto Nazionale di Musica e poi, nel 1795, divenne il Conservatorio di Parigi;

2) uno degli strumenti suonati da Devienne era il fagotto, la cui forma ricorda una baionetta;

3) la raccolta delle *Chansons d'élite* è basata espressamente su canti rivoluzionari con scopo celebrativo e quindi il brano di Devienne ne contiene, fin dal titolo, l'essenza.

Non sappiamo esattamente le motivazioni del Maestro ma sicuramente era conosciuto il valore simbolico del pezzo di Devienne. In un articolo del 1980, Raymonde Monnier ribadisce che, fin dai primi anni della Repubblica francese, la vicenda del giovane Bara era un tema di propaganda rivoluzionaria e che la sua storia era alla base di un vero e proprio culto, evidentemente sostenuto dal governo rivoluzionario come esempio di sentimento civico e moralità repubblicana. Alla fine dell'Ottocento diversi storici hanno cercato la documentazione di questa vicenda, spesso con obiettivi opposti: tentare di ristabilire la verità storica sul piccolo Bara oppure dimostrare che si trattava di una leggenda, forgiata da Robespierre [Monnier 1980, 321–344].

Joseph Bara, nato a Palaiseau il 30 luglio 1779, era il nono di una famiglia di dieci figli. Nell'autunno del 1792, secondo Monnier, il tredicenne fu arruolato nell'esercito rivoluzionario a seguito del generale Jean-Baptiste-Marie Desmarres d'Estimauville, un ufficiale che conosceva bene la sua famiglia e che comandava la divisione in Vandea. Il 7 dicembre la divisione fu sorpresa dai Vandeani e il giorno stesso Bara venne ucciso. Il giorno successivo, nel riferire ai suoi superiori, Desmarres chiese di aiutare la famiglia di Bara anche in ragione del comportamento coraggioso del bambino. La richiesta ebbe esito positivo e alla madre di Bara fu concessa immediatamente una somma e una pensione. Da diversi documenti sappiamo che la storia del piccolo eroe inizia ad essere citata in diversi libri, al punto che effettivamente interviene Robespierre, richiedendo alla *Convention nationale* (l'assemblea esecutiva e legislativa in vigore durante la Rivoluzione francese) di conferire al giovane gli onori del Pantheon. L'8 Nivôse (il 28 dicembre 1793), Robespierre presenta alla *Convention* la vicenda di Bara come un simbolo di patriottismo e di virtù repubblicana [*ibid.*].

Circondato da briganti che, da un lato gli davano la morte e dall'altro gli chiedevano di gridare "Viva il Re!", morì gridando "Viva la Repubblica!" Questo bambino nutriva sua madre con la sua paga; divise la sua cura tra l'amore filiale e l'amore per la patria. Non è possibile scegliere un esempio più bello, un modello più perfetto per suscitare nei giovani cuori l'amore per la gloria, per la patria e per la virtù, e per preparare le meraviglie che la generazione emergente compirà. Assegnando gli onori alla giovane Bara, voi premiate tutte le virtù, l'eroismo, il

coraggio, l'amore filiale, l'amore per la Patria. Solo i francesi hanno eroi di 13 anni: è la libertà che produce uomini di così grande carattere... [ibid., 324].¹⁶

Nell'Es. 10 ho riportato la partitura di Devienne con la prima strofa del testo, riprendendola da quella che dovrebbe essere la prima pubblicazione.¹⁷ Sulla partitura, edita nel 1794 e scritta per voce e basso continuo, ho indicato anche l'articolazione interna, utilizzando come criteri di segmentazione la costruzione tonale della linea melodica e le armonie relative: la I sezione, in Sol minore, è costituita dai segmenti a-b-a-c-d-e, mentre la II sezione è in Sol maggiore, e presenta i segmenti f-g1-g2.

16. Jean-Clément Martin, in un articolo del 1996, espone i fatti e le motivazioni in modo più critico e circostanziato. La storia di Bara, così come il dipinto di Jacques-Louis David intitolato *La Mort de Bara*, vanno inserite in un contesto storico dove la guerra e il calcolo politico hanno (ieri come oggi) la precedenza. Le notizie sul giovane sono presenti sostanzialmente su due documenti: il certificato di nascita e l'annuncio della sua morte dato dal generale Desmarres alla *Convention*. Sebbene Desmarres descriva Bara alla testa del reggimento, in realtà la sua giovinezza non gli consentiva di essere regolarmente arruolato e ricevere una paga (negli eserciti dell'epoca c'erano i bambini ma con compiti meno esposti di quelli descritti dal generale). Bara, inoltre, non cadde in battaglia ma mentre "guidava due cavalli": quindi proteggeva i cavalli dell'esercito oppure, come affermava la parte avversa, era lui stesso un "piccolo predone"? A ciò si aggiunga la difficile posizione del generale Desmarres che deve anche render conto delle sue difficoltà militari in Vandea davanti a un superiore che appartiene a una fazione politica avversa alla sua. Come se non bastasse Desmarres, coinvolto nelle lotte politiche interne al movimento rivoluzionario, è anche un nobile in un momento in cui diversi generali appartenenti alla nobiltà erano stati rimossi dal comando, mentre altri, accusati di tradimento, aspettavano di salire sul patibolo. Tra il dicembre e il gennaio 1794 la sua posizione diventa insostenibile: la commissione militare di Angers lo solleva dal comando, viene imprigionato con l'accusa di aver nascosto la sua nascita e di aver tradito a vantaggio della Vandea, e infine è condannato a morte. Tutto ciò suggerisce che Desmarres, in un esercito così diviso politicamente, aveva tutto l'interesse a circondarsi di giovani eroi e che anche l'intervento di Robespierre, facendo di Bara un puro prodotto dell'amore patriottico e della virtù civica, va letto in chiave politica. Robespierre evita le improbabili gesta militari di Bara e trasforma la scena mortale facendo gridare a Bara "Viva la Repubblica"; ma il grido è una creazione di Robespierre perché Desmarres, nella sua seconda lettera, mette in bocca al suo protetto un linguaggio meno castigato. In definitiva, a giudizio di Martin, nella storia di Bara c'è stata se non una falsificazione sicuramente una distorsione dei fatti; come altri casi dell'epoca, la vicenda di Bara serve per riunire i valori della Rivoluzione contro i nemici, interni o esterni. Secondo Martin «Bara incarna il tipo di eroe esemplare. Il suo destino esalta il sacrificio del personale cittadino-militare. La sua morte suggella un destino, la sua giovinezza garantisce la virtù. Che appartenga più al mondo dell'immaginazione che a quello della realtà rigorosa è un vantaggio, più che un handicap. La sua gloria non corre alcun pericolo di essere indebolita dalla scoperta di fatti contraddittori alla sua leggenda ed ha un'indiscutibile superiorità su Viala [un altro giovane eroe dell'epoca], di cui si può conoscere la realtà storica.» [Martin 1996]
17. In *Almanach des Muses pour l'an III de la République, ou Choix des poésies fugitives de 1794*, Paris, an III, pp. 15–16. La pagina riportata è in *Musique à l'usage des fêtes nationales*, vol. I, Magasin des Ed. Musiciens de la Garde-Nationale – Parisienne, Paris, An 2.eme [=1794], n. 5; anche in https://opendigi.ub.uni-tuebingen.de/opendigi/Mk90-Rev_01.

ROMANCE Patriotique sur la mort du jeune BARRA.
Paroles d'AUGUSTE, du théâtre du Vaudeville.
Musique de DEVIENNE.

Larghetto.

N.º 5.

Enfans écou- tez un ré- cit qui va faire
couler vos lar- mes plus à vos cœurs qu'a votre es-
prit ce langage of- fira des char- mes loin de lan-
guir dans le re- pos écoutez l'hon- neur qui vous
cri- e Qu'a tout age on est un héros lorsque l'on meurt po-
sa Pa- tri- e lorsque l'on meurt pour sa Pa- tri- e

Es. 10. F. Devienne, *Romance patriotique, sur la mort du jeune Barra*, 1794

Il progetto compositivo di Corghi prevede due ampie parti (indicate con *Larghetto*, bb. 1–39, e *Tempo I*, bb. 40–79), ognuna delle quali riprende interamente la linea melodica di Devienne. Entrambe le parti sono introdotte da tre battute nelle quali rispettivamente il violoncello e il pianoforte presentano il frammento iniziale da *Il vecchio castello*, tratto dai *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky. Nelle prime tre battute la funzione di questo frammento, affidato al registro basso del violoncello e unito a un pedale di *sol*₁, è probabilmente quella di introdurre l'ascoltatore a un clima grave e cupo, il clima che nella prima strofa

di Devienne viene evocato dal testo cantato. Nella Tab. 3 ho riportato il testo e la traduzione della prima strofa del *Romance* di Devienne, mentre nell'ultima colonna, che riguarda la I parte di Corgbi, viene indicata la battuta dove inizia la melodia corrispondente al verso indicato. Occorre ribadire, per evitare fraintendimenti, che nella partitura di Corgbi non c'è tutto il testo di Devienne, ma solo i due versi indicati nella Tabella con "a" e "d"; tutti gli altri versi sono solamente evocati dalla ripresa più o meno variata della corrispondente linea melodica.

DEVIEENNE SEGMENTI	TESTO PRIMA STROFA	TRADUZIONE	CORGHI I PARTE: BATT. INIZIO VERSO
a	Enfants, écouter un recit	Ragazzi, ascoltate una storia	4
b	[qui va faire couler vos larmes]	[che vi farà scorrere le lacrime]	8
a	[plus à vos coeurs qu'à votre esprit]	[più al vostro cuore che alla vostra mente]	12
c	[ce langage offrira des charmes]	[questa storia vi regalerà un incanto]	16
d	loin de languir dans le repos	lontano dal languire nel riposo	20
e	[écoutez, l'honneur qui vous crie.]	[ascoltate, l'onore che vi chiama.]	24
f	[Qu'à tout age on est un héros]	[Perché a qualsiasi età si è un eroe]	28
g1	[lorsque l'on meurt posa Patrie,]	[quando si muore per il proprio Paese,]	32
g2	[lorsque l'on meurt posa Patrie.]	[quando si muore per il proprio Paese.]	36

Tab. 3. Testo e traduzione prima strofa di Devienne e prima parte di IV. *Romance patriotique*

Sul levare della b. 4 (si veda l'Es. 11) il pianoforte riprende il frammento di Mussorgsky esposto dal violoncello modificando alcune durate.¹⁸ Nella voce superiore troviamo invece la linea melodica di Devienne (segnata in rosso), spesso raddoppiata in ottava (i frammenti a-b-a) oppure spostata nel registro basso (frammenti d-e).¹⁹ Diversamente il violoncello alle bb. 4–19 (corrispondenti ai versi a-b-a-c) propone con l'indicazione "... d'après Mozart" delle quartine di semicroma liberamente riprese dal III movimento della Sonata K331 (indicate in verde). In questo caso si può ipotizzare che la scelta del Maestro sia quasi certamente legata al fatto che Devienne, all'epoca, era soprannominato il "Mozart francese".

18. Fino a b. 27, il pianoforte riutilizzerà costantemente il frammento di Mussorgsky (in blu nell'Es. 11) sia nella versione esposta alle bb. 4–8 sia in una versione ancora più ampia, di 8 o 9 battute.
19. Il passaggio della linea melodica di Devienne nel registro basso (b. 20) è accompagnato in partitura dall'inserimento del verso "d" (*loin de languir dans le repos*). A mio avviso l'inserimento di questo verso, non particolarmente significativo all'interno dell'intera strofa, ha solo un valore segnaletico; è come se il compositore volesse sottolineare ai due musicisti un momento importante non tanto dal punto di vista del significato, quanto dal senso formale.

Larghetto (mesto)

[...d'après Musorgski]

Larghetto (mesto)

En - -

Devienne 'a'

[...d'après Mozart] **ecc...**

fant, é - - cou - - tez un

ré - - ch...

Devienne 'b'

pp

p

Es. 11. IV. *Romance patriotique*, bb. 1–10

A b. 28, quando la composizione di Devienne passa in maggiore (in corrispondenza degli ultimi tre versi della prima strofa, f-g1-g2), il pianoforte abbandona

il frammento di Mussorgsky e la scrittura cambia: mentre la mano destra del pianoforte aggiunge qualche cromatismo e degli intervalli dissonanti, la linea melodica di Devienne viene raddoppiata in quanto la troviamo affidata al violoncello, con spostamenti di registro e ottave, e al basso del pianoforte con una diminuzione ritmica che produce semicrome e terzine di crome. Il risultato a cui il compositore probabilmente intende arrivare è un maggiore collegamento con il testo di Devienne: parallelamente al significato degli ultimi tre versi che inneggiano all'eroismo, il carattere della musica abbandona il tono cupo collegato al frammento mussorgskiano a favore di una scrittura non solo più continuativa (si vedano le quartine di semicroma e le terzine di croma) ma anche percettivamente più pregnante, in ragione ovviamente del raddoppio della stessa.

Lo schema dell'intera I parte si ripete variato nella II parte (bb. 40–79), generando di conseguenza una forma bipartita. In questa II parte le strategie compositive di Corghi sono sostanzialmente le stesse, spesso con una inversione dei ruoli tra violoncello e pianoforte e con l'uso di ornamentazioni diverse. Le tre battute di introduzione (con il frammento tratto da Mussorgsky) sono ora affidate al pianoforte; sempre al pianoforte alle bb. 43–58 sono affidati i frammenti melodici a-b-a-c di Devienne con un contrappunto di sestine di semicrome evidentemente derivate da Mozart. Diversamente dalla I parte, il raddoppio della melodia di Devienne al violoncello e al basso del pianoforte lo troviamo nei frammenti d-e (bb. 59–66), mentre la mano destra del pianoforte nel registro acuto esegue il frammento mussorgskiano. Dalla b. 67, corrispondente al passaggio in maggiore di Devienne, Corghi conferma le soluzioni compositive proposte nella I parte, con l'eliminazione del frammento mussorgskiano e il raddoppio della melodia di Devienne al violoncello e al pianoforte. L'unica differenza sostanziale è un ostinato re_2-sol_1 (quasi un V-I) affidato al registro basso del violoncello, che nelle ultime 5 battute (corrispondenti al frammento g2 e al testo evocato *lorsque l'on meurt posa Patrie* [quando si muore per il proprio Paese]) diventa “quasi” una cadenza perfetta composta (IV-V-I) conclusa con un Sol finale “quasi” in maggiore, “sporcato” da un $re\sharp_3$.

Un connubio di certezze e di incertezze: forse possiamo leggerci una allusione simbolica alle incertezze della nostra epoca?

5. Ah! ça ira – sur un Air de contredanse de Bécourt intitulé “le carillon national”

Ah! ça ira, probabilmente composto nel 1790 in occasione della prima celebrazione del 14 luglio, è forse il più celebre inno della Rivoluzione francese dopo la *Marsigliese*, oltre che il prediletto dalle donne parigine che spesso lo intonavano in coro nelle piazze della rivolta. Il titolo di questo canto fu ispirato dall'ottimismo

di Benjamin Franklin, il rappresentante a Parigi delle tredici colonie americane, che rispondeva nel suo cattivo francese *ça ira, ça ira* [“andrà tutto bene, andrà tutto bene”] a chi gli chiedeva circa l’esito della guerra d’indipendenza americana. Sebbene sia considerato di autore anonimo, molte cronache dell’epoca narrano che fosse stato composto da un ex soldato cantante di strada di nome Ladré. Le stesse cronache affermano che egli aveva adattato il testo su una musica del *Carillon national*, utilizzando un motivo molto popolare di *contradanse* composto da Jean Antoine Bécourt, compositore e violinista presso il Théâtre des Beaujoulais, un motivo che la stessa regina Maria Antonietta amava spesso suonare sul suo clavicembalo [Duneton-Baile-Bigot 1998].

Il testo completo di questo canto, secondo la pubblicazione del 1790 realizzata da Bécourt, comprende 5 strofe che sono cantate tutte sulla stessa musica.²⁰ Nella Tab. 4 ho riportato il testo e la traduzione della prima strofa, i cui due versi iniziali sono inseriti da Corghi alle bb. 10–14, sopra la parte del violoncello.

TESTO	TRADUZIONE
Ah! Ça ira, ça ira, ça ira! Le peuple en ce jour sans cesse répète:	Ah! Andrà bene, andrà bene, andrà bene! Le persone in questo giorno ripetono costantemente:
Ah! Ça ira, ça ira, ça ira! Malgré les mutins tout réussira.	Ah! Andrà bene, andrà bene, andrà bene! Nonostante i ribelli, tutto riuscirà.
Nos ennemis confus en restent la Et nous allons chanter alleluja	I nostri nemici confusi rimangono lì E noi canteremo alleluia
Ah ça ira ça ira ça ira Quand Boileau ja dis du clergé parla Comme un prophete il a predit cela En chantant ma chansonnette	Ah andrà bene, andrà bene, andrà bene Quando Boileau parla del clero parla Come un profeta lo predisse Cantando la mia canzone
Avec plaisir on dira Ah ça ira ça ira ça ira, Malgré les mutins tout reussira.	Con piacere diremo Ah andrà bene, andrà bene, andrà bene, Nonostante i ribelli, tutto riuscirà.

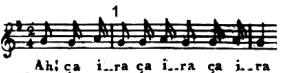
Tab. 4. *Ah! ça ira*, testo e traduzione

Con il suo fiero cipiglio bellicoso questo inno è stato oggetto di un’infinità di variazioni, subendo diversi cambiamenti nella formulazione del testo. Ogni versione, tuttavia, ha utilizzato le parole del titolo e il motivo del primo verso come parte del ritornello e come incipit musicale più rappresentativo. Nell’Es. 12, che riporta la partitura per voce sola del 1790 con il titolo *Ah! ça ira, dictom populaire*,

20. Il testo è custodito presso la *Bibliothèque nationale de France, département Musique*, alla collocazione VM7–16313; vedi anche sul sito di BNF Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108760935#>.

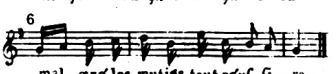
ho segmentato l'intero canto utilizzando la struttura dei versi e l'organizzazione tonale; successivamente ho identificato e isolato i singoli segmenti con lettere e apici.

I parte

a  Ah! ça i-ra ça i-ra ça i-ra

b  le peuple en ce jour sans cesse repè-te

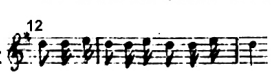
a  Ah! ça i-ra ça i-ra ça i-ra

b'  mal-gré les mutins tout re-us-si-ra

II parte

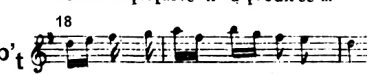
c  Nos ennemis confus en ref-ent la

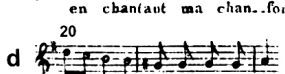
c'  et nous al-lons chanter Al-le-lui-a

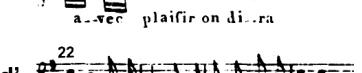
a'  Ah! ça i-ra ça i-ra ça i-ra

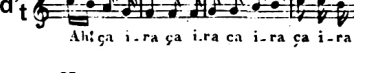
b_t  quand Boileau jadis du clerge' parla

a_t  comme un prophete il a predit ce la

b'_t  en chantant ma chan-son-net... le

d  a-vec plaisir on di-ra

d'_t  Ah! ça i-ra ça i-ra ça i-ra ça i-ra

e  mal-gré les mutins tout re-us-si-ra

Es. 12. *Ah! ça ira*, dictom populaire, 1790
(Abbreviazioni: ' = variazione; t = trasposizione)

L'inno, in Sol maggiore, è diviso in due parti dalle doppie stanghette poste alla b. 8. Nella prima parte troviamo due segmenti che si alternano: a-b-a-b', dove il primo segmento (b) chiude sulla dominante e il secondo (b') sulla tonica. Nella seconda parte troviamo, oltre ai segmenti a e b tutti trasposti alla dominante, anche altri tre segmenti, indicati con le lettere c, d, e. Nella II parte la successione dei segmenti è quindi: c-c'-a_t-b_t-a_t-b'_t-d-d'-e. Se consideriamo che c'è una vera e propria ripresa dei segmenti a-b-a-b' trasposti alla dominante, la forma della II parte potrebbe essere rappresentata nel modo seguente: | c-c' | (a-b-a-b')_t | d-d'-e |.²¹

Nella composizione di questo pezzo, ai segmenti tratti dall'inno francese Corghi aggiunge due ulteriori materiali. Il primo è l'incipit della Toccata in Re minore di Bach, trasposto un tono sotto e con la sostituzione del mordente superiore (*sol-la-sol*), a quello inferiore indicato in partitura (Es. 13). Forse la motivazione che ha spinto Corghi a trasformare l'incipit ritmico/melodico iniziale della Toccata, è stata quella di trovare un diretto collegamento con il primo segmento

21. Nel testo riportato nella Tab. 4 la divisione in gruppi di 4-2-4-3 versi tiene conto di queste considerazioni formali.

del canto rivoluzionario, che inizia proprio in sol_3 e propone esclusivamente una figurazione di nota di volta superiore.



Es. 13. J. S. Bach, Toccata in Re minore BWV 565, bb. 1-2

Il secondo materiale aggiunto è la scala pentafonica, indicata ancora con ... *d'après le mode "slendro"*; a b. 2 sostituisce la scala discendente che seguirebbe l'incipit della Toccata di Bach, mentre a b. 3 — raddoppiata in forma inversa e per moto contrario, che unita a due linee cromatiche, anch'esse per moto contrario — propone una texture a 4 voci che viene indicata da Corghi "*come carillon*".

Nell'Es. 14 ho riportato la parte iniziale della quinta *Chanson* di Corghi, dalla b. 1 alla 10, prima dell'inizio dell'utilizzazione completa del segmento "a" dell'inno francese affidata al violoncello. In queste prime battute, dopo il ritmo del segmento "a" (circolettato in rosso alle bb. 1-2 e 9-10), il Maestro presenta al pianoforte i due materiali aggiunti: il mordente inverso tratto da Bach (in verde alle bb. 2 e 5) e, alle bb. 3-5 e 7-9, le scale pentafoniche (con stanghette in blu e legatura) strettamente collegate al cromatismo (le note circolettate in arancione). Da notare la particolare costruzione dei due passaggi con le scale pentafoniche, la cui costruzione dissonante si ispira all'idea del carillon, a cui il canto francese probabilmente deve la sua origine. Nel primo passaggio (bb. 3-5) la scala discendente, accompagnata da due linee cromatiche per moto contrario (rispettivamente da sol_4 a $do\sharp_4$ e da sol_4 a do_5), è raddoppiata per moto contrario oltre che in forma inversa; nel secondo (bb. 7-9) l'idea compositiva è la stessa e anche la direzione dei moti contrari è la stessa ma alcuni registri sono diversi e le due linee cromatiche per moto contrario iniziano da due $do\sharp$ a distanza d'ottava e arrivano entrambe al sol_3 . È interessante osservare che, nella parte pianistica, la scala pentafonica (in questo caso una scala esatonale: $do\sharp$ - $mi\flat$ - fa - sol - la - si) unita a una linea cromatica serve proprio per trasformare in senso moderno l'idea del carillon. Come in diversi passaggi che abbiamo trovato nelle altre *Chansons*, l'interesse di

Corgi è da una parte utilizzare il materiale della tradizione e dall'altra allontanarlo dalla sua provenienza tonale.

In definitiva la funzione di queste prime 10 battute, con l'esposizione del ritmo iniziale dell'inno francese e l'uso dei materiali aggiunti, somiglia a quella di una vera e propria "introduzione" dove — quasi come fosse in quella di una sinfonia classica — vengono presentati i materiali più importanti della composizione.²²

Per quanto riguarda la forma complessiva della chanson di Corgi il punto di riferimento è sempre la forma del canto francese, sia per la bipartizione complessiva (I parte bb. 1–78; II parte bb. 79–112) sia per l'adozione dei segmenti tratti dal canto stesso. C'è però una differenza essenziale. Rispetto alle forme presentate nelle altre chansons, in quest'ultima la successione di base dei segmenti dell'inno francese viene non solo alternata a passaggi tratti dai materiali "aggiunti" esposti nell'introduzione ma viene soprattutto variata, reiterata, prolungata ed elaborata con ampie e complesse variazioni.

Come esempio di questo processo formale, nella Tab. 5 ho riportato uno schema della I parte di questo movimento (bb. 1–78). La sua articolazione formale non si basa semplicemente sulla successione dei 4 segmenti dell'inno, a-b-a-b', ma viene talmente elaborata con ripetizioni, variazioni e materiali aggiunti, che essa mostra solo una lontana equivalenza con la I parte dell'inno rivoluzionario, costituito da sole otto battute. La stessa concezione formale la troviamo nella II parte (bb. 79–112), costituita anche da sezioni di andamento diverso (*Più lento* e *a tempo*): vengono utilizzati i segmenti provenienti dalla II parte dell'inno (bb. 9–28) unitamente ai materiali aggiunti con diverse ripetizioni e variazioni.

Anche un rapido sguardo alla Tab. 5 suggerisce che, rispetto alle forme delle chansons precedenti, l'articolazione formale di questa chanson è molto più complessa, non solo per la maggiore ampiezza dei materiali dell'inno ma soprattutto per la loro continua elaborazione contrappuntistica. Ciò rende l'interpretazione analitica proposta nella tabella più problematica, anche perché nel momento in cui vengono elaborati materiali, come ad esempio l'incipit di Bach e i segmenti di "a" dell'inno, il risultato finale non è sempre ascrivibile ad una o all'altra fonte originaria. Sebbene l'interpretazione formale data nella Tab. 5 abbia forse un carattere approssimativo, è possibile pensare, sulla base dei materiali utilizzati ed elaborati, che ci siano due diverse tipologie di sezioni: le sezioni principali, dove sono presenti soprattutto i segmenti tratti dall'inno rivoluzionario, e le sezioni secondarie, analoghe all'introduzione (bb. 1–10) e con funzione di intermezzo. In tal senso nella Tab. 5 le sezioni che rappresentano introduzioni e intermezzi

22. Dal punto di vista esecutivo, queste prime battute — tra corone e indicazioni *ad libitum* — somigliano a una toccata per la variabilità dell'andamento e per l'ampio margine lasciato all'interprete.

Moderato
(alla Marcia "funebre")

(con il Pf.)

[...d'après Corghi]

a tempo

ff (come tamburo militare)

Moderato
(alla Marcia "funebre")

ad libitum [...d'après Bach]

f

pp

(come carillon)

a tempo

[...d'après le mode "slendro" et la gamme chromatique]

a tempo

ff

p

f

ff

p

f

Ah! ça i -

mf

p

mf

mp

Es. 14. V. Ah! ça ira, introduzione (bb. 1-10)

sono indicate con uno sfondo grigio: ciò che risulta è una sostanziale alternanza tra sezioni principali e sezioni con funzione di collegamento.

BATTUTE	ANDAMENTO	STRUMENTO	MATERIALI
1–10	<i>Moderato</i> (alla Marcia "funebre")	vlc e pf alternati	ritmo di a, incipit Bach, scala pentafonica+cromatismo
11–18	[con due versi sovrapposti]	vlc e pf	vlc: ritmo e note di a, note di b, segmenti ritmo a, note di b' pf: incipit Bach, scala pentafonica, cromatismo
19–22		pf	scala pentafonica, cromatismo
23–26		vlc e pf	vlc: ritmo di a, note di b' pf: incipit Bach, scala pentafonica, cromatismo
27–30		vlc e pf	vlc e md pf: segmenti tratti dal cromatismo
31–46		vlc e pf	vlc: ritmo di a, elaborazioni varie pf: incipit Bach e elaborazioni spesso in semicrome con cromatismo e ritmo di a
47–55	[corona finale]	vlc e pf	vlc: ritmo di a, note di b, ritmo di a, note di b' pf: incipit Bach, cromatismo, ritmo di a, scale pentafoniche
56–59	[corona finale]	vlc e pf	scala pentafonica+cromatismo, incipit Bach
60–71	<i>A tempo</i>	vlc e pf	vlc: segmenti ritmo di a, note di b e di b' pf: scala pentafonica+cromatismo, frammenti e ritmo di a
71–75		pf	scale pentafoniche, frammenti cromatici
76–78		vlc e pf	vlc: ritmo di a (con armonici), note di b' pf: incipit Bach, cromatismo, ritmo di a, scale pentafoniche

Tab. 5. V. *Ah! ça ira*: articolazione formale della I parte (bb. 1–78)
Abbreviazioni: vlc=violoncello, pf=pianoforte, md=mano destra del pianoforte

Nella II parte di questa *Chanson* l'alternanza tra sezioni principali e intermezzi tende a scomparire e quindi la successione di sezioni, segmenti dell'inno e materiali aggiunti è la seguente:

- bb. 79–92 *Più lento* (vlc e pf, incipit di c e c');
– bb. 93–99 *A tempo* (soprattutto pf, note di a_t e b_t, ritmo di a_t, cromatismi);
– bb. 100–112 *Più lento* (soprattutto vlc, note di d, d_t, e)
– bb. 112–122 *A tempo* (pf e vlc, ripresa al pf delle bb.10–14, scala pentafonica+cromatismi, ripresa del ritmo di a di bb. 9–10 al vlc, elaborazione e conclusione di b').

È interessante osservare la struttura ritmica della parte del pianoforte che regola le due sezioni *Più lento*. Si tratta infatti di due successioni di 13+13 figure ritmiche la cui suddivisione della semiminima è organizzata in forma palindroma. Nella Tab. 6 ho riportato le battute di riferimento, la successione dei numeri che rappresentano la suddivisione della semiminima nella parte del pianoforte e i collegamenti a specchio che mostrano i due palindromi. Sostanzialmente la stessa idea compositiva la troviamo nella seconda sezione *Più lento* alle bb. 100–112.

battute	andamento	pf: successione delle suddivisioni della semiminima	
79-85 e 86-92	<i>Più lento</i>	1 3 5 7 2 4 ⑥ 4 2 7 5 3 1	1 4 7 3 6 2 ⑤ 2 6 3 7 4 1
			
100-106 e 106-112	<i>Più lento</i>	1 5 2 6 3 7 ④ 7 3 6 2 5 (1)	(1) 6 4 2 7 5 ③ 5 7 2 4 6 1
			

Tab. 6. V. *Ah! ça ira*: parte II, struttura palindromica delle sezioni in *Più lento*

L'ultima sezione della II parte (*A tempo*, bb. 112–122) assolve alla funzione di una vera e propria conclusione in quanto troviamo dei passaggi della I parte letteralmente ripresi dal pianoforte e dal violoncello.

Nella scelta di questo canto/simbolo per la conclusione della raccolta c'è il massimo anelito corghiano verso il cambiamento: con un testo improntato alla fiducia nella realizzazione degli ideali rivoluzionari, il compositore cerca di risvegliare le speranze di un'umanità sommersa dal torpore del mal governo. Corghi ha composto questo ciclo di *Chansons* nel 2006, anno delle elezioni politiche in Italia per il rinnovo dei due rami del Parlamento oltre che delle Presidenziali. Il pensiero politico del Maestro, riconducibile al motto "Ora e sempre resistenza" (che spesso ci si scambiava a lezione), potrebbe essere riassunto nella seguente citazione tratta da un testo di Claudio Velardi pubblicato proprio nel 2006.

Se un'intera classe dirigente preferisce candidare al governo nel 2006 gli stessi contendenti di dieci anni prima e non è capace di individuare alternative, vuol dire che non c'è speranza per l'Italia. [...] perché gli altri giovanotti delle seconde file non hanno grandi idee o ambizioni sufficienti per volerle realizzare in prima persona [Velardi 2006, 32].

Nel pezzo che stiamo analizzando, questa volontà di cambiamento, questa tensione emotiva si esplica nelle violente strappate iniziali del violoncello, più volte riprese (bb. 3–5–7–9/10–18–46/47–62/63–71–118/119–122) che passano anche al pianoforte a metà e fine brano (bb. 58–62/63–122), spesso associate all'inciso iniziale della toccata di Bach sopra citato (batt. 2–6). Gesti forti e decisi, quelli sopra descritti, che mirano a svegliare l'ascoltatore (e le coscienze) dalla leggerezza di un carillon che più volte si insinua ad intorpidirne l'attenzione (si vedano ad esempio le bb. 3–4, 7–8, 18–21, 56–57, 60–61 e 71–75).

Nella conclusione del pezzo e dell'intera raccolta, nelle ultime quattro battute (*Più lento*, bb. 119–122, Es. 15), troviamo il “gesto” finale, quasi a voler firmare il pezzo. Dopo l'ultima ripresa del ritmo di a (il tema del *Ça ira*) del violoncello alla batt. 118, viene elaborato il segmento b': il violoncello propone il passaggio ascendente dal *pp* al *mp* (*sol₁-la₁-si₂-do₂-re₃*, seppur con armonici), mentre il pianoforte espone la discesa *do₅-si₄-la₄*, con un *precipitando*, sempre in *mp* e con un *diminuendo*. L'ultima battuta, il gesto finale — l'estremo tentativo di un risveglio delle coscienze? — è ancora una volta costruito intorno al *sol₁-la₂-sol₃* ma ora i due strumenti sono in sincrono ritmico, in *ff* e *sff*: il risultato è la “sberla”, come l'avrebbe definita il Maestro,²³ oltre che la ripresa dell'incipit dell'inno rivoluzionario e la conseguente chiusura della forma.

23. Va ricordato che un altro elemento importantissimo dell'artigianato corghiano è l'attenzione al rapporto con l'interprete per quanto riguarda i “gesti” esecutivi, come anche le difficoltà e le particolarità della realizzazione musicale. Anche a proposito dei brani qui studiati, lo stesso compositore, ospite all'Amiata Piano Festival, descrisse l'importanza del gesto al pianista Maurizio Baglini. Da me interpellato, Baglini ricordava anche un altro episodio accaduto nel 2010. Poco prima dell'esecuzione in prima assoluta di *Filigrane bachiane*, un altro brano a lui dedicato, il Maestro lo chiamò per avere la sua opinione sulla possibilità di incrocio delle mani. Egli voleva aggiungere, soprattutto nei registri estremi, nuove armonizzazioni che ‘mascherassero’ l'incipit di ogni preludio bachiano su cui l'intero ciclo delle *Filigrane* è costruito. Al contempo era preoccupato di appesantire la *texture*, in contraddizione con il titolo del suo lavoro. Alla fine, guardando come l'interprete sgranava sulla tastiera la sua “filigrana” di note, decise di dare priorità alla gestualità del pianista che ponendo particolare attenzione al movimento delle mani riusciva a rendere leggera la scrittura, anche in presenza delle nuove armonizzazioni.

119 *Più lento* Sol-La-Si-Do-Re *precipitando...* Sol-La-Sol *a tempo*
pp *p* *mp* *ff*
Più lento *a tempo*
1 c. *ppp* *mp* *ff*
5 3 5 7 3 c.

Es. 15. V. Ah! ça ira, conclusione, bb. 119–122

BIBLIOGRAFIA

- AZZARONI L. (1997), *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Clueb, Bologna.
- CHOUQUET G. (1900), *Henri Quatre (Vive)*, in *A Dictionary of Music and Musicians*, a cura di George Grove, vol. 1, MacMillan & Co., London.
- CHOUQUET G. (1900), *Gabrielle, Charmante*, in *A Dictionary of Music and Musicians*, a cura di G. Grove, 1900, vol.1, MacMillan & Co., London.
- CORGI A. (2006), *d'après ... cinq chansons d'élite*, Ricordi, Milano.
- CRAVERI B. (2007), *Amanti e regine. Il potere delle donne*, Adelphi, Milano.
- DUNETON C. – BAILE M. – BIGOT E. (1998), *Histoire de la chanson française, Vol 2 De 1780 à 1860*, Éditions du Seuil, Paris.
- MARTIN J.-CL. (1996), *Bara, de l'imaginaire révolutionnaire à la mémoire nationale*, in *Révolution et Contre-Révolution en France de 1789 à 1989*, Presses universitaires, Rennes.
- MELLACE R. (2017), *Ludus e Pathos*, in Azio Corghi. *Catalogo delle opere pubblicate da Casa Ricordi-Universal Music Publishing Classical*, Ricordi, Milano.
- MONNIER R. (1980), *Le culte de Bara en l'an II*, in *Annales historiques de la Révolution française, Pour le centième anniversaire de la naissance de Joseph Bara*, n° 241.
- VELARDI C. (2006), *L'anno che doveva cambiare l'Italia*, Mondadori, Milano.

SITOGRAFIA

- ARBEAU T. (1589), *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x>.
- DODDIS M. (2015), *Le origini nostrane del "secondo inno" francese*, in *Piemontemese.it*, mensile dell'Associazione Piemonte Mese, consultato il 17/12/2024, https://win.piemontemese.it/pm_archivio.asp?articolo=2380&archivio=2015_03&offset=8

Abstract

La composizione è realizzata in cinque movimenti separati che traggono spunto da cinque canti della Rivoluzione Francese: *La Carmagnole*, *Vive Henri Quatre*, *Charmante Gabrielle*, *Romance patriotique* e *Ah! ça ira*. L'analisi si riferisce alla seconda versione (2006), per violoncello e pianoforte, dedicata alla violoncellista Silvia Chiesa e al pianista Maurizio Baglini. Il "contrappunto a tre voci", che è

nato tra il compositore e i due artisti di fama internazionale, è stato un buon punto di riferimento per indagare non solo sul linguaggio del Maestro, fatto di simbolici rimandi ai suoi pensieri, ma anche per riflettere sui suoi ricordi e sui suoi ideali da trasmettere con passione alle future generazioni. Lo stesso Corghi, nella *Nota introduttiva* alla sua partitura, sottolinea due aspetti peculiari della sua attività: l'attenzione alle proprie radici culturali e l'interesse verso materiali presi esplicitamente dal passato. Per approfondire l'indagine di un brano così fortemente legato a riferimenti storici e a citazioni musicali, ho scelto di perseguire la via di un'analisi non solo descrittiva, ovvero basata sull'individuazione dei materiali di base e della loro variazione in funzione formale, ma anche "affettiva", cioè basata su ricordi emersi dalle lezioni del Maestro, oltre che da conversazioni con i primi esecutori delle *Chansons*. I risultati evidenziano come tali riferimenti contribuiscono tanto al collegamento tra la musica e il significato testuale quanto al dispiegamento temporale degli eventi armonico-contrappuntistici e quindi alla costruzione formale dei singoli movimenti.

Parole chiave: Corghi, *chansons*, violoncello, pianoforte, analisi

Abstract

The composition is made in five separate movements that draw inspiration from five songs of the French Revolution: *La Carmagnole*, *Vive Henri Quatre*, *Charmante Gabrielle*, *Romance patriotique* and *Ah! ça ira*. The analysis refers to the second version (2006), for cello and piano, dedicated to the cellist Silvia Chiesa and the pianist Maurizio Baglini. The "three-voice counterpoint", that was born between the composer and the two internationally renowned artists, was a good point of reference to investigate not only the language of the Maestro, made of symbolic references to his thoughts, but also to reflect on his memories and his ideals to be transmitted with passion to future generations. Corghi himself, in the *Introductory Note* to his score, underlines two peculiar aspects of his activity: the attention to his own cultural roots and the interest in materials taken explicitly from the past. In order to deepen the investigation of a piece so strongly linked to historical references and musical quotations, I chose to pursue the path of an analysis that was not only descriptive, that is, based on the identification of the basic materials and their variation in formal function, but also "affective", that is, based on memories that emerged from the Maestro's lessons, as well as from conversations with the first performers of the *Chansons*. The results highlight how such references contribute both to the connection between the music and the textual meaning and to the temporal unfolding of the harmonic-contrapuntal events and therefore to the formal construction of the individual movements.

Keywords: Corghi, *chansons*, cello, piano, analysis

Carla Rebora

De paz e de guerra di Azio Corghi, una poesia possibile¹

al mio carissimo Maestro Azio Corghi

1. L'incontro di Azio Corghi e José Saramago

Il teatro in musica di Azio Corghi e José Saramago è il risultato di un sodalizio artistico, un'amicizia e uno straordinario progetto artistico che si sviluppa in un ampio arco di produzione, esempio di «*musica presente*, [...] musica consapevole e testimone del proprio tempo, partecipante, presente a se stessa e al proprio tempo» [Cresti 2019, XXIII].

Il primissimo contatto tra i due artisti, datato 16 dicembre 1984, è testimoniato dall'inizio di un lungo epistolario. In questa prima lettera, Corghi, dopo aver letto il *Memorial do convento* e aver tentato più volte di mettersi in contatto con lo scrittore attraverso la casa editrice Editorial Caminho, decide di scrivere direttamente a Saramago:

Caro Maestro,
forse avrei dovuto evitare la via "burocratica" delle nostre rispettive case editrici scrivendo a lei direttamente. Se le avessi manifestato sin dall'inizio la mia sincera ammirazione, l'entusiasmo destato in me dal suo romanzo *Memorial do convento*, assieme al desiderio di ricavarne un'opera destinata al teatro musicale, forse avrei già ottenuto da Lei una risposta definitiva.²

La risposta di Saramago giunge con grande ritardo, il 23 febbraio 1985, ma è positiva. È lo stesso Corghi a ricordare:

Nel giorno del mio compleanno del 1985, ricevetti la lettera con la quale Saramago si dichiarava disponibile a incontrarmi. Il che avvenne cordialmente a Roma.

1. Un ringraziamento a Mauro Bonifacio e a Chiara Brizio Falletti di Castellazzo per i preziosi contributi dati alla realizzazione di questo studio.
2. Lettera di Corghi a Saramago del 16 dicembre 1984, Guidizzolo [Seminara 2015, 23].

Dopo avergli esposto l'idea di un Orfeo al femminile, come opera lirica tratta dal suo libro, tagliò corto chiedendomi il titolo: Blimunda!, gli risposi convinto. Lui confermò sorridendo. Per una felice concomitanza di eventi, l'opera andò in scena al Teatro Lirico nella Stagione 1989–90 allestita dal Teatro alla Scala. Saramago venne a Milano. Aveva da poco pubblicato *L'anno della morte di Ricardo Reis* e stava scrivendo *Il Vangelo secondo Gesù Cristo*. Furono giorni bellissimi, con scambio di opinioni politico-culturali rivolte al futuro (che poi tradì le nostre speranze). Giorni in cui ebbero inizio la nostra amicizia e la nostra collaborazione.³

Inizia una lunga trattativa tra i rispettivi editori, le Edizioni musicali Suvini Zerboni e l'Editorial Caminho. Nel 1986 l'accordo è pronto e Corgi inizia a lavorare sul libretto di *Blimunda* (1989), opera di esordio della collaborazione tra i due artisti.⁴ Il sodalizio prosegue fino alla realizzazione del loro ultimo progetto, *Il dissoluto assolto*, teatro musicale in un atto del 2004, dall'omonimo testo di Saramago. Lo scrittore portoghese si dimostra da subito molto interessato ad un nuovo Don Giovanni: «io penso che Don Giovanni, diversamente da ciò che si dice, non sia un seduttore bensì un eterno sedotto».⁵ Tra questi due lavori, *Blimunda* e *Il dissoluto assolto*, troviamo un'interessante lista di partiture che spaziano dai grandi organici alla musica da camera, ricorrendo all'elettronica e all'uso della voce in una incessante ricerca di espressione e versatilità.

In quindici anni di produzione, Corgi e Saramago firmano dieci lavori. Oltre i già citati *Blimunda* (1989) e *Il dissoluto assolto* (2004), troviamo: *Divara* (dramma musicale in tre atti, 1993), *"animi motus"* (per quartetto d'archi ed elettronica, 1994), *La morte di Lazzaro* (cantata drammatica per voce recitante, coro misto, coro di voci bianche, ottoni e percussioni, 1995), ...*sotto l'ombra che il bambino solleva* (per voce recitante-cantante e orchestra, 1999), *Cruci-verba* (per coro e orchestra, 2001) e *De paz e de guerra* (per coro e orchestra, 2002). (Tab. 1)

In tutte le opere, al centro dell'atto compositivo troviamo la voce e la parola nella sua duplice componente fonetica e semantica. La voce, ora strumento negli strumenti, ora protagonista assoluta nel veicolare il messaggio della parola, è utilizzata nelle sue molteplici combinazioni di organico: solista, in coro e come gruppo vocale di solisti. Come gruppo vocale di solisti, Corgi si rivolge in

3. Da "Io con Saramago amicizia e collaborazione", intervista di Azio Corgi, Gazzetta di Mantova, 2 novembre 2010, cit. in <https://www.google.com/amp/s/www.gazzettadimantova.it/territorio-mantovano/io-con-saramago-amicizia-e-collaborazione-1.12254357/amp>

4. *Blimunda* (1989). Opera lirica in tre atti di Azio Corgi, da *Memorial do Convento* di José Saramago. Sceneggiatura e libretto (tratti dalla traduzione italiana di Rita Desti e Carmen M. Radulet) di Azio Corgi e José Saramago. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Lirico, Stagione 1989–1990 del Teatro alla Scala, 20 maggio 1990. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione Zoltan Pesko, regia Jerome Savary, scene Michel Lebois, costumi Jacques Schmidt, maestro del coro Bruno Casoni [Corgi 2017, 21].

5. Lettera di Saramago a Corgi del 1 dicembre 2003, Guidizzolo [Seminara 2015, 159].

particolare all'ottetto vocale, per il quale il suo riferimento interpretativo assoluto sul piano internazionale è il gruppo *The Swingle Sisters*.⁶ Di particolare rilievo, l'uso da parte di Corghi della formazione dell'ottetto vocale, presente in *Mazapegul* (1985), *Blimunda* (1989), *This is the list* (1996), *Rinaldo & C.* (1997), *Tat'jana* (1999), *¿Pia?* (2004) e *Giocasta* (2008).⁷ La voce è trattata come strumento polivalente ed è "orchestrata" esattamente riproducendo le caratteristiche dell'orchestrazione strumentale sinfonica. La voce è ora naturale, amplificata, lirica, non lirica, ora cantante, narrante e cantante-recitante, interessante versione intermedia tra cantante e attore.

TITOLO	ANNO DI COMPO- SIZIONE	GENERE (INDICATO IN PARTI- TURA)	ORGANICO	TESTO	PRIMA ESECUZIONE (LUOGO, DATA)
<i>Blimunda</i>	1989	opera lirica in tre atti	Personaggi principali, Coro, ottetto vocale, orch, elettronica	A. Corghi e J. Saramago da <i>Memorial do convento</i>	Milano, Teatro alla Scala, 20 maggio 1989
<i>Divara</i> ("Waaser und Blut")	1993	dramma musicale in tre atti	Personaggi principali, Coro, Perc., Ar., Tast. el., Spi- netta, Clav., Clavic., Cor- netta a pist., elettronica, archi	A. Corghi e J. Saramago da <i>In nomine Dei</i>	Münster, Stadtische Bühnen Münster, 31 ottobre 1993
<i>"animi motus"</i>	1994		Quartetto d'archi ed elettronica	A. Corghi da <i>Il perfetto viaggio</i>	Milano, I Concerti del Quartetto, Teatro alla Scala, 23 ottobre 1994
<i>La morte di Lazzaro</i>	1995	cantata dramma- tica	Voce rec., Coro misto, Coro voci bianche, ottoni e percussioni	J. Saramago da <i>Memoriale del Convento, Il Vangelo secondo Gesù, In nomine Deo</i>	Milano, Chiesa di San Marco, 12 aprile 1995

6. *The Swingle Sisters* sono un gruppo vocale formatosi in Francia nel 1962, di stanza a Londra. Il gruppo è specializzato in diversi generi musicali e spazia dalla *popular music* alla musica classica contemporanea. L'organico originale di ottetto (2 soprani, 2 contralti, 2 tenori, 2 bassi) è rimasto inalterato fino al 2011 quando, a causa di una defezione del contralto Lucy Bailey, è divenuto un settetto.
7. In *Giocasta* Corghi indica gruppo madrigalistico.

TITOLO	ANNO DI COMPO- SIZIONE	GENERE (INDICATO IN PARTI- TURA)	ORGANICO	TESTO	PRIMA ESECUZIONE (LUOGO, DATA)
<i>... sotto l'ombra che il bambino solleva ...</i>	1999		Voce recitante- cantante, Orch.	A. Corgi da <i>L'anno mille</i> 993 (trad. di D. Corradini Broussard)	Firenze, Teatro Goldoni, 8 giugno 1999
<i>Cruci-verba</i>	2001		Voce rec., Coro e Orch.	A. Corgi, lettura e commento da <i>Il Vangelo secondo Gesù</i> di J. Saramago sopra la <i>Via Crucis</i> di F. Liszt	Münster, Stadtische Bühnen Münster, 2 luglio 2002
<i>De paz e de guerra</i>	2002		Coro e Orch.	J. Saramago, <i>De paz e de guerra</i> (da <i>Poesie possibili</i>)	Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Parco della Musica, 22 febbraio 2003
<i>Il dissoluto assolto</i>	2004	teatro musicale in un atto	Personaggi principali, Coro, Orch.	J. Saramago, da <i>Il dissoluto assolto</i>	Lisbona, Teatro Nacio- nal de São Carlos, 18 marzo 2006

Tab. 1. Opere di teatro musicale di Azio Corgi e José Saramago
(ed. Casa Ricordi – Universal Music Publishing Classical).

2. Le ragioni di una scelta: il testo

Scritto per coro e orchestra, *De paz e de guerra* nasce nel 2002 in occasione della commissione diretta di Luciano Berio per la stagione sinfonica 2002–2003 dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma).⁸ È lo stesso Berio, allora Presidente dell'Accademia, a richiedere espressamente a Corgi un lavoro su testo di Saramago.

Su suggerimento della letterata Luciana Stegagno Picchio, Corgi si rivolge alla lettura di *Os poemas possíveis* (Le poesie possibili), prima raccolta poetica pubblicata da Saramago nel 1966 e rivisitata definitivamente nel 1982. Corgi si ritrova davanti a 147 poesie suddivise in cinque sezioni raggruppate sotto

8. *De paz e de guerra* (2002) di Azio Corgi per coro e orchestra su testo di José Saramago. Organico: Coro (B – T – C – S) / Orchestra 2 Fl (anche Ott), 2 Ob, 2 Cl in sib, 2 Fg, 4 Cr, 3 Trb, 2 Trbn., Timpani, Perc. (3 esecutori), Arpa, Archi. Dedicato: a José. Prima esecuzione assoluta: Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Parco della Musica, 22 febbraio 2003. Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia, direttore Roberto Abbado, maestro del coro Roberto Gabbiani. [Corgi 2017, 30]. Partitura 138981 delle Edizioni Ricordi Universal MPC.

intertitoli differenti⁹ che segnano simbolicamente le tappe di un percorso poetico e di vita, percorso che preannuncia la grande stagione successiva di prosa dello scrittore portoghese. Saramago più volte torna, nel corso della sua vita, sul tema della poesia come altro modo di fare prosa, una poesia fortemente radicata nel passato, sempre protesa verso il futuro e saldamente ancorata al presente che, confrontata con l'estetica corghiana, sembra richiamare il valore del recupero del passato, archetipo transgenerazionale, l'essere "musica presente" e il desiderio di guardare incessantemente al futuro.

Corghi sceglie una lirica d'amore, *De paz e de guerra*, poesia contenuta nell'ultima sezione del testo, *Nesta esquina do tempo* (In quell'angolo del tempo). In una lettera del luglio 2002, a proposito dei motivi della scelta poetica, Corghi spiega a Saramago di essere stato affascinato e colpito dal suono della lingua portoghese e che ha intenzione, per la prima (che sarà anche l'ultima) volta, di utilizzare il testo nella lingua originale e non in traduzione italiana.

Oltre il contenuto semantico su cui, come sempre, mi trovi d'accordo, devo dire che sono affascinato dal suono delle parole e dall'armonia degli accostamenti fonetici. Poiché sarebbe la prima volta che metto in musica un testo in lingua portoghese, vorrei innanzitutto lasciarmi sedurre dalla sua forma musicale.¹⁰

Il suono dei fonemi della lingua portoghese e la «forma musicale» del testo diventano traccia compositiva, tra evocazione e colore per una "poesia possibile". Il colore del singolo fonema e il ritmo naturale della sillabazione dei versi è il presupposto per una prima lettura musicale. Come prassi per il compositore, la ricerca inizia dalla ripetuta recitazione delle parole alla ricerca della fisiologica inflessione del parlato che diventa traccia del profilo melodico, suggestione timbrica, suggerimento di indicazione dinamica, possibile attacco del suono, e si accompagna ad una accentuazione naturale che diventa tesi e arsi di diversi possibili profili ritmici.

È questa ricerca a sondare incessantemente il rapporto "segno-gesto-suono" centralissimo nella scrittura corghiana. È un percorso di ricerca attraverso la scrittura, in relazione alla gestualità al fine di esprimere perfettamente un oggetto sonoro. Ed è nella scrittura per voce che assistiamo alla realizzazione di un modello funzionale ed emblematico di questa ricerca che è allo stesso tempo modello di pensiero, realizzazione e obiettivo estetico: trovare un segno capace di portare l'interprete ad un gesto sicuro e inequivocabile che produrrà il suono

9. *Os poemas possíveis* (Le poesie possibili) è una raccolta poetica divisa in 5 sottosezioni: *Até ao sabugo* (Fino al midollo), *Poema a boca fechada* (Poema a bocca chiusa), *Mitologia* (Mitologia), *O amor dos outros* (L'amore degli altri), *Nesta esquina do tempo* (In quest'angolo del tempo).

10. Lettera di Corghi a Saramago del 16 luglio 2002, Guidizzolo. [Seminara 2015, 152]

immaginato dal compositore. Il “segno-gesto-suono” può diventare, anche simbolicamente e retoricamente, comunicante attraverso l’aspetto puramente grafico del disegno della *texture* musicale.

Corgi si avvicina alla composizione del brano iniziando dal titolo, *De paz e de guerra*, che si trascrive foneticamente in [di 'paʃ i di 'gɛɾɐ] in portoghese europeo e che, nella variante portoghese-brasiliana, diventa [dʒi 'paz i dʒi 'gɛɾɐ]. Il titolo contiene, innanzitutto, le due parole-chiave *paz* e *guerra* che saranno oggetto di realizzazioni di numerose *figurae* all’interno della partitura.

Paz è un monosillabo caratterizzato da *a* (a) lunga tonica, suono vocalico anteriore aperto non arrotondato, a cui segue il fonema *z* [ʃ], consonante fricativa postalveolare sorda, che corrisponde al suono *sh*. *Paz* ha come primo fonema *p* [p], occlusiva bilabiale sorda con enfasi principale, quindi naturalmente “esplosiva” e timbricamente molto connotata dal colore del transitorio di attacco.

Guerra è un bisillabo con *g* [g] iniziale, consonante occlusiva velare sorda con enfasi principale, quindi suono duro anche questo molto connotato dal transitorio di attacco gutturale. *G* è seguita dal dittongo *eu* [ɛ], vocale breve tonica anteriore semichiusa non arrotondata, a cui segue una sillaba di chiusura *rra* [ɾɐ] in cui è preponderante il fonema [ɾ], suono consonantico uvulare africativo, che corrisponde quindi a una doppia *r* molto arrotondata. L’ultima vocale della parola *Guerra* è *a* [ɐ], vocale atona semichiusa non arrotondata. Le due parole, *paz* e *guerra* hanno quindi caratteristiche fonetiche contrastanti per componenti fonetiche, transitorio di attacco, timbro, quantità e qualità delle vocali toniche e atone, ritmo interno, divisione sillabica.

Il titolo incastona queste due parole-chiave in un verso di sei sillabe con la ripetizione di *de*, monosillabo caratterizzato dal fonema *d* [d] che, in portoghese europeo resta invariato e corrisponde al fono consonantico duro alveolare implodivo, seguito da *e* [ɛ], vocale chiusa centrale non arrotondata. È la *d* che più di tutti i fonemi cambia nella variante portoghese brasiliano dove muta in consonante occlusiva velare sonora, *g* dolce [dʒ]. Le due parole-chiave sono collegate dalla congiunzione *e* [i], vocale chiusa centrale non arrotondata.¹¹

Inoltre, dall’osservazione suggerita da Chiara Brizio Falletti di Castellazzo sulla sonorità complessiva del testo ad una lettura sia sillabica che sciolta, si può notare che nelle strofe con messaggi positivi e luminosi, prima e quarta strofa, i valori acustici degli accostamenti fonetici appaiono più morbidi e dolci, mentre nelle strofe con messaggi negativi, seconda e terza strofa, i suoni risultano più duri e scuri. Alla luce di queste considerazioni, sembra lecito pensare che Saramago abbia cercato nell’accostamento fonetico una contrapposizione “musicale”

11. Per la trascrizione fonetica si rimanda all’alfabeto fonetico internazionale, IPA, acronimo in inglese di *International Phonetic Alphabet*.

di concetti, creando così un contrasto pieno sia dal punto di vista del contenuto, ossia valore semantico, che dal punto di vista del risultato sonoro, ossia il valore fonetico. Questa contrapposizione è ancora più evidente nelle varianti lessicali imposte al testo nella versione definitiva del 1982.¹²

A questo doppio canale, fonetico e semantico, Corghi non sfugge, anzi! Il suo teatro in musica si nutre di questa dualità rendendola una diade centrale nell'atto compositivo che traspare nelle scelte timbriche, nel trattamento della voce, nella ricerca di orchestrazione del "gesto" musicale, nella molteplicità di emissioni differenti dei fonemi.

De paz e de guerra, come del resto l'intera collana poetica *Os poemas possíveis*, è stata rivisitata più volte da Saramago fino ad arrivare alla versione che sarà utilizzata da Corghi. In questi passaggi non è solo l'aspetto lessicale ad essere rivisto, ma a volte anche la struttura metrica, come nel caso della nostra poesia. La natura monostrofica del testo nella prima stesura degli Anni Sessanta, nel 1982 lascia spazio ad una divisione in cinque strofe che dipendono dalla nuova struttura anaforica del testo e ne accentuano così la ricorrenza: la ripetizione *Na* ad inizio di ciascun distico [Paldera 2017, 65 nota 202]. Questa struttura anaforica rientra in quella «presenza di procedimenti iterativi» che tendono a sottolineare e a confermare «il "fabricadamente poesia" attribuita all'opera poetica di José Saramago» [ibid., 44].

Il ricorrere alla *figura* retorica dell'*anaphora*,¹³ non solo conferisce al testo una fascinazione formale e fonetica agli occhi di Corghi, ma si traduce, come vedremo nell'analisi figurale, direttamente in *figurae* musicali principalmente connotate sotto l'aspetto del profilo ritmico.¹⁴

Il testo si compone di dieci versi articolati in cinque strofe. Prevale il *decassílabo*, verso principale della poesia in lingua portoghese caratterizzato dall'accento finale sulla decima sillaba e corrispondente all'endecasillabo nella metrica poetica italiana.¹⁵ Le uniche eccezioni metriche sono: il quarto verso (*A parede do*

12. Per un confronto tra la prima pubblicazione e la stesura definitiva del testo di *De paz e de guerra*, si rimanda al contributo di Antonia Paldera [2017, 172].

13. *Anaphora* o *repetitio* (anafora) è una *figura* che, sia nella retorica letteraria che nella retorica musicale, è definita come una forma generale di ripetizione, spesso correlata direttamente alla mimesis come forma di ripetizione in imitazione. Athanasius Kircher in *Musurgia universalis* (1650) definisce l'*anaphora* o *repetitio* «un passaggio frequentemente ripetuto allo scopo di ottenere un'enfasi» [Kircher 1650, libro 8, 144 cit. in Bartel 1997, 184].

14. La stretta connessione fra anafora testuale e ripetizione di *figurae* musicali sarà trattata nel quarto paragrafo di questo studio e, in particolare, nel riferimento agli stessi schemi ritmici utilizzati per delineare la porzione di verso *Na mão*, schemi direttamente connessi alle *figurae* di guerra.

15. Per un approfondimento sulle regole metriche della versificazione poetica in lingua portoghese, si rimanda alla pubblicazione a cura di Paulo Leandro Valoto, 25 novembre 2009, in <https://www.autores.com.br/publicacoes-artigos2/33-literatura/>

tempo em fundos gritos risca) con ultimo accento sulla dodicesima sillaba (portoghese *bárbaro*, italiano alessandrino), l'ottavo verso (*Faz abrir os sonhos como fontes de água*) con accento sull'undicesima sillaba (portoghese *hendecassílabo* o *alexandrino*, italiano doppio senario) e l'ultimo verso di chiusura (*Se já nasceu amor, faz ninho a mágoa*) con accento sulla nona sillaba (portoghese *eneassílabo*, italiano doppio quinario).

L'ultimo distico, che ha funzione di congedo, contiene il titolo.¹⁶ Di seguito il testo.¹⁷

<i>De paz e de guerra</i>	<i>Di pace e di guerra</i>
Na mão serena que num gesto de onda Em estátua musical o ar modela	Nella mano serena che in un gesto d'onda In statua musicale l'aria modella.
Na mão torcida que num frio de gelo A parede do tempo em fundos gritos risca.	Nella mano contratta che in un freddo di gelo La parete del tempo di cupe grida raschia.
Na mão de febre que num suor de chama Em cinzas vai tornando quanto toca.	Nella mano di febbre che in un sudor di fiamma In cenere converte quando tocca.
Na mão de seda que num afago de asa Faz abrir os sonhos como fontes de água.	Nella mano di seta che in un lambir di ala Fa dischiudere i sogni come sorgenti d'acqua.
Na tua mão de paz, na tua mão de guerra, Se já nasceu amor, faz ninho a mágoa.	Nella tua man di pace, nella tua man di guerra, Se è già nato l'amore, la pena fa il suo nido.

3. Per un'analisi formale e tematica

Con una durata di appena 15 minuti, *De paz e de guerra* si colloca come l'esempio di maggiore sintesi all'interno della produzione di teatro musicale a firma Corghi/Saramago. In questa partitura, Corghi sembra giungere ad una perfetta realizzazione di uno degli obiettivi che il compositore si prefigge da sempre di realizzare in ogni sua opera: quella comunione perfetta tra forma e contenuto attraverso la più efficace sintesi dell'atto compositivo. È lo stesso Corghi a mettere direttamente in relazione "forma-contenuto-tempo" con il pensiero di Henry Bergson. All'interno dell'ampia trattazione del filosofo spiritualista francese dedicata all'argomento, Corghi si concentra in particolare sull'idea di sviluppare un pensiero attraverso un tempo che è durata a cui si associa una forma, intesa come successione di eventi prestabilita e ordinata nel tempo, struttura pensata e organizzata. Corghi fonda in parte la sua poetica sul "dare forma alla durata"

[dicas-para-novos-autores/26421-a-metrica-no-poema-e-como-metrificar-os-versos-de-um-poema.html](https://www.dicas-para-novos-autores/26421-a-metrica-no-poema-e-como-metrificar-os-versos-de-um-poema.html)

16. Per un maggiore approfondimento del rapporto della musica con il testo, si rimanda a *Per una contemporanea "seconda prattica"*, quarto paragrafo di questo studio.

17. Traduzione di Fernanda Toriello [Saramago 2002, 144–145].

richiamando il concetto appunto di tempo come durata, dove la durata è propria degli stadi della coscienza, ed è composta da istanti, momenti, eterogenei e irripetibili, unici, condizionati profondamente dal nostro vissuto e dal nostro stato emotivo (ciò che Bergson definiva “intera melodia”).¹⁸

In *Durata e simultaneità* (1922), il filosofo spiega, inoltre, che non si può parlare di tempo senza che questo concetto non sia messo in relazione con la coscienza e la memoria: anche questo ulteriore aspetto è centrale nella poetica corghiana nella diade “tempo-memoria”. Il “dare forma alla durata” costituisce l’unione ultima e perfetta di forma e contenuto e si esprime attraverso l’opera d’arte come oggetto compiuto, oggetto che lo stesso Bergson nel 1907 definisce attraverso il celebre assunto «il tempo di invenzione fa tutt’uno con l’invenzione stessa» [Bergson 2002, 277].

La struttura formale del brano, a cui fa riferimento la Tab. 2, struttura articolata in 177 battute, è un esempio di forma ciclica: A – T1 – B (B1+B2) – C – T2 – A’ – D – E – A’’ – F (F1+F2). L’articolazione formale è fortemente condizionata dalla struttura metrica del testo e la sua “direzionalità drammaturgica” appare plasmata sulla riflessione attorno ai contenuti del messaggio poetico.¹⁹ In questa struttura, la sezione A’ è il centro di una simmetria interna che Corghi decide di creare a partire dal testo poetico. La sezione F funge da estensione dell’ultima ripresa del *refrain*, dove F1 può essere considerata una terza ripresa variata di A (A’’) e la sottosezione F2 funge da coda.

SEZIONE	SOTTO-SEZIONE	BATTUTE	TESTO
A		1–27	<i>De paz e de guerra</i>
T1		28–33	
B	B1	34–50	<i>Na mão serena que num gesto de onda</i>
	B2	51–56	<i>Em estátua musical o ar modela.</i>
C		57–73	<i>Na mão torcida que num frio de gelo A parede do tempo em fundos gritos risca.</i>
T2		74–85	

18. Il tempo come durata è contrapposto al tempo spazializzato che è il tempo della scienza. Questo è il tempo che ci permette di quantificare i dati dividendoli in istanti, momenti, discreti che possiamo isolare e che possono essere ripetuti, scissi, riordinati. È un tempo omogeneo e reversibile, paragonabile a singoli suoni, isolati e non a successioni melodiche ordinate nel tempo [Bergson, 2004].
19. In questo passo, appare essere assolutamente pregnante l’asserzione in cui Bianconi sostiene che «il ritmo del verso imprime profondo il proprio conio sull’invenzione musicale» [Bianconi 1986, 122]. Questa riflessione sul rapporto testo/musica è successivamente estesa sul piano del significante. Infatti Bianconi prosegue: «nel ritmo poetico — che attinge a strati profondi della sensibilità — s’annidano e s’addensano immagini e risonanze e figure tali da dare corposa pienezza comunicativa alla musica che le sappia evocare» [*ibid.*].

SEZIONE	SOTTO-SEZIONE	BATTUTE	TESTO
A'		86–98	<i>De paz e de guerra</i>
D		99–106	<i>Na mão de febre que num suor de chama Em cinzas vai tornando quanto toca.</i>
E		107–129	<i>Na mão de seda que num afago de asa Faz abrir os sonhos come fontes de água.</i>
A''		130–143	<i>De paz e de guerra</i>
F	F1 (A''')	144–163	<i>Na tua mão de paz, na tua mão de guerra,</i>
	F2	164–177	<i>Se já nasceu amor, faz ninho a mágoa.</i>

Tab. 2. Struttura formale di *De paz e de guerra*.

Le sezioni A rappresentano il *refrain* ovvero l'intonazione da parte del coro delle parole contenute nel titolo (*De paz e de guerra*). In queste sezioni troviamo le *figurae* che predominano la scrittura dell'intero brano e i riferimenti ai motivi ricorrenti nell'opera *Blimunda* disseminati in tutte le opere di teatro musicale e cameristiche di Corghi. In particolare, vengono utilizzati il Tema del destino e il Tema dell'assenza. È lo stesso Corghi a definire e catalogare questi due temi. Come scrive in *Temi e osservazioni analitiche*, seconda pagina introduttiva alla partitura di *Affekte* (2005),²⁰ il Tema del destino è un materiale diastematico che si articola nell'ambitus del tritono ed è suddiviso in intervalli che possono essere progressivamente allargati o diminuiti. L'esempio riportato da Corghi è: *do-reb-mib-solb*, quindi 1 semitono + 2 semitoni + 3 semitoni (intervalli progressivamente aumentati) e, aggiungiamo ad integrazione, il contrario con intervalli progressivamente diminuiti, *do-re#-mi#-fa#*, 3 semitoni + 2 semitoni + 1 semitono. Il motivo così costruito può essere utilizzato nelle forme variate di retrogrado, inverso, retrogrado dell'inverso, anche in combinazione, e in tutte le forme di variazione del motivo possibili, tra cui, in primis, liquidazione, permutazione, interpolazione.

Nella stessa nota, subito dopo, Corghi si concentra sul secondo materiale tematico base presente in *Affekte*: è il Tema dell'assenza che avrà uno specifico valore in *De paz e de guerra* diventando il campo armonico delle *figurae* della guerra. Questo tema è costituito da tre altezze, *re-sol#-la*, che sono usate per lo più come verticalizzazioni e spesso inserite in una struttura tematica più ampia

20. *Affekte* (2005) di Azio Corghi. Per quintetto (flauto, clarinetto, violino, viola, violoncello). Commissione: Fundación BBK di Bilbao in occasione del bicentenario della nascita di Juan Crisóstomo Arriaga. Dedicata: *per Alvaro*. Prima esecuzione: Madrid, Festival BBK de Música Actuales, 11 ottobre 2006, LIM: Solistas de Madrid, direttore J. Villa Rojo. Durata: 10' [Corghi 2017, 39].

grazie all'annessione della versione inversa, chiamata da Corghi «proiezione a specchio» dei tre suoni del motivo originale. In questo modo la stringa delle altezze si amplia: *re-sol#-la-sib-mi*. Confrontando i due temi, si nota che il *Grun-dintervall* comune ai due temi è il tritono. Altro elemento fondante la costituzione dei due temi è l'intervallo di semitono che costituisce ora l'elemento base di costruzione degli intervalli interni al profilo tematico del Tema del destino, ora diventa l'intervallo perno dello specchio nel Tema dell'assenza.

La prima sezione espositiva (A, bb. 1–27) si apre con un'ampia frase ascendente delle voci con suoni in *Sprechgesang* staccatissimi a cui si associano attacchi omoritmici in unisono con note lunghe che prolungano la vocale lasciata dallo staccatissimo costruendo così una vera e propria “orchestrazione” della risonanza lasciata dallo *Sprechgesang* (Es. 1).²¹ Le altezze sono derivate, come ha osservato Graziella Seminara [2005, 146, nota], dall'uso combinato del Tema della passarella²² a violoncelli e clarinetto I, variante del Tema del destino utilizzata appunto nell'opera *Blimunda* nel momento del volo della passarella: *re-fa-sol-la*, variante del Tema del destino con tritono suddiviso in 3 semitoni + 2 semitoni + 1 semitono. Il materiale tematico qui proposto è costituito dalla stringa di altezze *sib-si-do-mi* (ulteriore variante di suddivisione del tritono in 1 semitono + 1 semitono + 4 semitoni) ed è articolato in contrappunto con il Tema dell'utopia a contrabbassi e clarinetti II, che coincide con la stesura per intero del Tema dell'assenza (*sib-do-mib-mi-sol-sol#*). Questi materiali tematici compaiono per la prima volta nell'opera *Blimunda* e rappresentano la lotta utopica verso ideali percepiti come comuni dai due artisti.²³ Le prime otto battute del brano portano alla prima percezione in verticalizzazione dei tre suoni del campo armonico del Tema dell'assenza, suoni raggiunti a b. 6, primo quarto.

21. L'“orchestrazione della risonanza” è una tecnica di strumentazione tipica nella scrittura corghiana e consiste nel trattamento suono raggiunto/suono prolungato appena descritto. In *De paz e de guerra* si possono rintracciare numerosi passaggi che ricordano tale tecnica, sia nelle parti vocali che in quelle strumentali.
22. La *passarella* o gondola volante è il primo prototipo di aerostato disegnato e progettato tra il 1709 e il 1720 dal padre gesuita brasiliano Bartolomeu de Gusmão, scienziato e teologo, che presentò la sua invenzione al re del Portogallo, Giovanni V, chiamandola lo “strumento per andare per aria”. Non ci sono prove del concreto tentativo di costruzione del mezzo ma certamente, a posteriori, è stato provato che non sarebbe stato in grado di volare perché non avrebbe potuto rimanere in aria, essendo non rispondente al principio di Archimede.
23. «Avevo bisogno di sentirmi dire, da te prima di ogni altra persona, che non avevo “tradito” il messaggio del *Memorial do convento* e che, pur avendone fatta “un'altra cosa” — sul piano del teatro musicale — la comunanza di idee, le ragioni di una lotta per gli stessi ideali (le utopie della Passarella) restavano comuni.» Lettera di Corghi a Saramago del 6 Giugno 1990, Guidizzolo [Seminara 2015, 57].

Es. 1. *De paz e de guerra*, sezione A, particolare bb. 1-7.²⁴

Es. 2. *De paz e de guerra*, transizione I, bb. 28-29 (particolare).

A questa prima frase (bb. 1-8) seguono tre frasi dove si evidenziano i trattamenti differenti delle parole-chiave *paz* e *guerra* (bb. 8-13, 14-20, 21-27).²⁵

24. Tutti gli esempi musicali originali sono estratti da *De paz e de guerra* di Azio Corghi, Partitura 138981, pubblicata da Casa Ricordi Srl, part of UMP Classics & Screen. Riprodotti per gentile concessione di Hal Leonard Europe BV.

25. Per tutti i riferimenti al trattamento retorico delle *figurae*, si rimanda al paragrafo 4 dello studio.

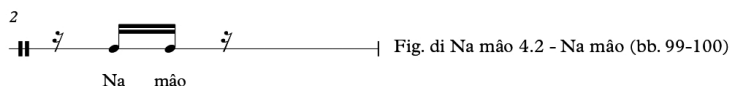
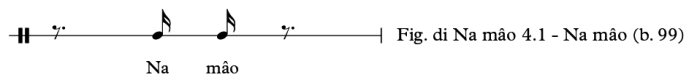
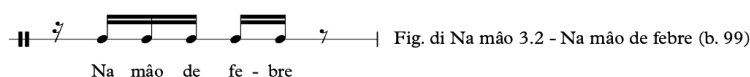
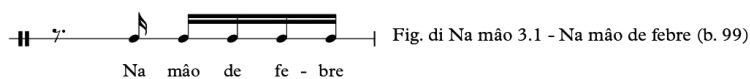
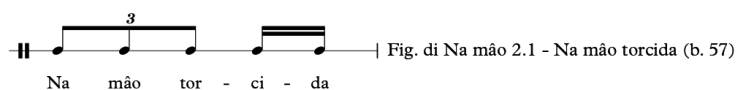
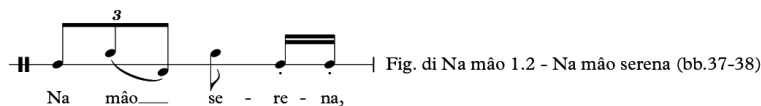
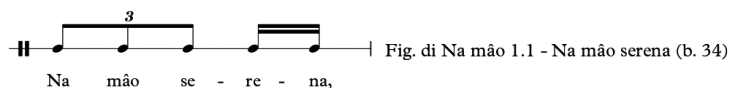
Segue una sezione di transizione solo strumentale (T1, bb. 28–33) in cui Corghi elabora il riferimento monteverdiano del *Lamento di Arianna*, sintetizzato nel motivo di quattro suoni *la-sib-fa-mi* (Es. 2). Questa *figura* è ripetuta sei volte in una frase a schema ternario ossia formata da tre gruppi di due battute ciascuna. È una pagina in tempo lento scritta con un graduale e costante accelerando (*movendo a poco a poco e accelerando*) e la chiarissima indicazione *senza cresc!*. Il motivo del *Lamento* sarà ripreso in forma variata nella transizione II.²⁶

La sezione successiva (B, bb. 34–56) si articola in due sottosezioni di durata fortemente asimmetrica (B1, bb. 34–50 e B2, bb. 51–56) che corrispondono all'enunciazione della prima strofa del testo di Saramago. Precisamente, in B1 troviamo il primo verso del primo distico (*Na mão serena que num gesto de onda*) e in B2 il secondo verso del medesimo (*Em estátua musical o ar modela*). Qui predomina la ricerca ritmico-figurale attorno alla sillabazione di *Na mão* (Es. 3) e la descrizione retorica dell'*estátua musical*.

La seconda strofa della poesia è articolata nella sezione successiva C (bb. 57–73), blocco unico che rapidamente esaurisce l'intero testo (*Na mão torcida que num frio de gelo / A parede do tempo em fundos gritos risca*) dove tornano gli elementi ritmici che avevano caratterizzato in B1 la sillabazione ritmica di *Na mão* (Es. 3). La sezione C si conclude con una pagina rarefatta (semiminima 40–44) con orchestrazione nel registro grave ma "trasparente" e "leggera": ottave giuste non glissate all'arpa in unisono con vibrafono con pedale, rullo sul bordo della pelle della gran cassa e arco tenuto non vibrato a violoncelli e contrabbassi (bb. 68–73). In questa atmosfera rarefatta e statica data dalla *texture* strumentale, si erge una *figura* ascendente in *pianissimo* che attraversa il tessuto corale dai Bassi divisi a due alle voci interne di Tenori e Contralti rispettivamente divisi a due fino ai Soprani qui divisi per la prima volta a quattro parti.

La sezione successiva è la seconda transizione strumentale costruita sul materiale del *Lamento di Arianna* monteverdiano (T2, bb. 74–85). La *figura* del lamento compare enunciata con chiarezza dall'oboe I (bb. 76–77) in una *texture* di soli legni accompagnati da un rullo di marimba su pedale di *solb*. Questa è l'altezza dalla quale si generano i due disegni melodici che contrappuntano il fraseggio dell'oboe I, rispettivamente affidati al flauto I (bb. 75–76) e al fagotto I (bb. 75–77). Il flauto I intona *solb-sol* (primo intervallo del *Lamento*, semitono ascendente) e, in attacco omoritmico in unisono, il fagotto I enuncia il secondo e il terzo intervallo del motivo del *Lamento*: *solb-reb* (quarta giusta ascendente) e

26. Le sezioni T1 (5 battute) e T2 (12 battute) sono indicate come transizioni e sono differenziate, in questo modo, dalle frasi di sutura non riconducibili all'uso del *Lamento* monteverdiano. Queste frasi si trovano alla fine della sezione A' come collegamento con D (bb. 94–99), e alla fine della sezione D come collegamento con E (bb. 104–106).



Es. 3. *Figura* secondaria su *Na mão*.

reb-do (semitono discendente). La seconda citazione del *Lamento* si trova nell'ultima semifrase di T2 (bb. 84–85). È ancora l'oboe I protagonista con l'intonazione dell'intero segmento melodico *re-mib-sib-la*, accompagnato dall'oboe II in raddoppio di ottava/quindicesima. Nelle stesse battute, il *Lamento* compare enunciato integralmente dal fagotto I, anche qui accompagnato in unisono/ottava dal fagotto II. Si caratterizza così l'uso specifico del timbro del legni ad ancia doppia per definire retoricamente la *figura* del lamento.

Segue la prima ripresa variata del *refrain* (A', bb. 86–98) dove si ripete il testo contenuto nel titolo. La sezione è caratterizzata da due frasi in tempo quaternario (bb. 86–89, 90–93) interrotte da una pausa coronata di sedicesimo a cui segue

una terza e ultima frase strumentale (bb. 94–98) che funge da collegamento con la sezione successiva, caratterizzata dai metri 3/8 e 5/8.

La sezione D (bb. 99–106) corrisponde al terzo distico della poesia (*Na mão de febre que num suor de chama / Em cinzas vai tornando quanto toca*) e si incentra sulla lettura sillabica del testo con l'utilizzo solo di sedicesimi. La tessitura grave delle voci caratterizza il "colore" dell'episodio chiuso da una proposizione strumentale (bb. 104–106), breve collegamento con la sezione successiva in cui predomina il timbro degli ottoni.

Nella sezione successiva (E, bb. 107–129), è enunciato il testo del quarto distico (*Na mão de seda que num afago de asa / Faz abrir os sonhos come fontes de água*). Questa sezione è costruita su tre arcate fraseologiche (bb. 107–114, bb. 115–120, bb. 121–126) e chiusa da tre battute di coda (bb. 127–129). La sezione si sviluppa in continuità rispetto alla precedente con la riproposta dei disegni in sedicesimi usati in D ma ampiamente sviluppati in direzione di un'intensificazione del profilo melodico, ora ascendente e fortemente cromatico. L'andamento discendente e a salti del profilo melodico si rileva solo marginalmente, in particolare a b. 124, battuta che precede il *climax*. Corgi, attraverso queste intensificazioni dei profili melodici, raggiunge il *forte* (b. 121–123), dinamica sulla quale costruisce un'estesa frase del coro sulle parole *faz abrir os sonhos*. Questo frammento testuale viene ripetuto fino a raggiungimento del *climax* dell'intero brano alle bb. 125–126 (Es. 4). Il *climax* si collega quindi esplicitamente al significato semantico contenuto nel frammento del verso *faz abrir* e alla sua funzione all'interno della poesia: dopo due distici con immagini negative, questo *far dischiudere* apre nuovamente alla speranza, in particolare, alla speranza dei sogni (*os sonhos*).

Segue una brevissima coda di riflessione e rarefazione (bb. 127–129) in dinamica *piano* per il coro e archi *dal nulla* al *piano* e *dal piano* al *nulla* (Es. 5). È una coda che chiude il senso dell'intero distico sia dal punto di vista della struttura musicale, esaurendo la tensione precedente con la risoluzione semitonale del *do#* acuto dei Soprani I a *si#* (unico suono che era stato lasciato in sospeso dopo l'esaurimento della spinta del *climax*), sia dal punto di vista testuale con la reiterazione ora a valori lunghi dell'inciso testuale *abrir os sonhos*.

Questo episodio chiude la sezione E e introduce e prepara l'inizio della sezione successiva (sezione A''), collegata per giustapposizione con rullo in *pianissimo* della gran cassa e *mi* tenuto, grave e in ottava a violoncelli e contrabbassi. Da notare che il *mi* dei contrabbassi su quarta corda è il suono più grave in assoluto dell'orchestra, ed è qui, sui *sonhos* che saranno solo utopia, che Corgi inserisce il cupo colore di questa corda grave.

125 33

The musical score is for a climactic section of a work titled "Es. 4. De paz e de guerra, sezione E, climax, bb. 125-126". The score is written for a large orchestra and a vocal ensemble. The orchestral parts include Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Contrabass (Cr.), Trombone (Tb.), Trumpet (Tp.), Vibraphone (Vibr.), Mallets (Mrb.), and Arpa. The vocal ensemble consists of Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), Bass (B.), Violini I (Vni I), Violini II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Cb.). The score is in 4/4 time and features a climactic section with various dynamics and articulations. The vocal parts have lyrics in Italian: "faz a - brir, faz a - brir, a - brir, faz...". The instrumental parts include various woodwinds, brass, and percussion, with dynamics ranging from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The score is marked with "cresc." (crescendo) and "al" (all). The page number 125 is at the top left, and 33 is at the top right.

Es. 4. De paz e de guerra, sezione E, climax, bb. 125-126.

Es. 5. *De paz e de guerra*, sezione E, figura secondaria su *abrir*, bb. 127–129 (particolare).

Dopo il *climax* raggiunto sulle parole *faz abrir os sonhos*, la scrittura torna alla *texture* di esordio nella seconda sezione del *refrain* (A'', bb. 130–143). Infatti, in questa sezione A'', Corghi propone una ri-esposizione della prima sezione A ma con un'inversione fraseologica. La sezione A'' si apre con una prima frase (bb. 130–135) che corrisponde alla ripresa della seconda frase di A (bb. 8–13). La seconda frase di A'' (bb. 136–140), invece, ripete parte della prima frase della sezione A (bb. 1–5).

L'ultima sezione del brano (F, bb. 144–177) si articola in due sotto sezioni (F1, bb. 144–163 e F2, bb. 164–177). Nella sezione F è intonato l'ultimo distico del testo di Saramago. La sottosezione di F2 intona il decimo e ultimo verso — *Se já nasceu amor, faz ninho a mágoa* — coda del brano e congedo nel testo. Torna quindi la struttura proposta nella sezione B. In F1 Corghi esaurisce il testo del nono verso — *Na tua mão de paz, na tua mão de guerra* — che funge, come detto, per estensione da terza ripresa del materiale di A (A'''). Nello specifico, la ripresa del *refrain* avviene attraverso la ripetizione delle *figurae* di pace e delle *figurae* di guerra, su altezze che riprendono alcuni profili melodici pregnanti contenuti nella prima sezione del brano, su testo modificato: non più *de paz e de guerra* ma, appunto, *Na tua mão de paz, na tua mão de guerra*. La corrispondenza degli episodi è: bb. 21–24 (sezione A) diventano bb. 144–147 (sezione F1), bb. 17–20 (A) diventano bb. 148–152 (F1). Quindi le due frasi di A sono riprese in ordine invertito in F1. Dopo questo doppio blocco di ripresa dalla prima sezione, la sottosezione F1 prosegue con una terza frase quaternaria (bb. 152–156) basata su uno sviluppo delle *figurae* ritmiche di *paz* e di *guerra*, articolate sui suoni del campo

Es. 6. *De paz e de guerra*, il fungo atomico, pp. 42-43.

armonico del Tema dell'assenza. La chiusura di F1 è su due pagine in cui è disegnata graficamente un'immagine che rimanda alla descrizione madrigalistica del fungo atomico (Es. 6).

La sottosezione F2, coda conclusiva, esaurisce il testo dell'ultimo verso: *rallentando molto e scomparendo* connotano le ultime tre misure che lasciano un soprano solo (su vocale *a*). L'orchestrazione è trasparente ed evocativa con armonici agli archi e un ricordo del *Lamento* all'oobo, crotali, campane tubolari, corno chiuso, marimba nel registro estremo acuto e arpa completano la raffinata scelta timbrica per questo finale: ripiegato, intenso, evocativo, luminoso nella sua dinamica *al nulla* (Es. 7).

rall. molto e scomparendo

Es. 7. *De paz e de guerra*, coda F2, il *Lamento*, bb. 175–177 (particolare).

4. Per una contemporanea “seconda prattica”

Risale al novembre 2002, in piena fase progettuale per la realizzazione di *De paz e de guerra*, uno scambio di lettere dal contenuto particolarmente significativo che permette di ritrovare, all'interno della partitura, una contemporanea “seconda prattica”.

Quando Claudio Monteverdi, nel 1605, conia questa locuzione, ha come fine di contrapporla ad una musica dallo stile antico, da lui denominata “prima prattica”. La spinta nasce da una nuova necessità espressiva, creativa, estetica che trasforma i nuovi dettati per la teoria e, successivamente, per la didattica della composizione. La “seconda prattica” diventa così sinonimo di musica nuova, uno

stile moderno che «per signora dell'armonia pone l'oratione».²⁷ La nuova “pratica” determina una nuova libertà nel movimento contrappuntistico, libera la dissonanza dalle più stringenti regole dell'armonia, volge alla parola l'attenzione maggiore e affida alla scrittura musicale quel potere eccezionale di suscitare negli animi emozioni e sentimenti che possono andare oltre qualsiasi significato puramente fonetico o semantico, oltre la stessa parola, amplificandone la forza in ogni direzione. Si impone così una scrittura con nuove regole, attraverso i madrigalismi, *in primis*, ma non solo. È una scrittura, infatti, che trascende il puro madrigalismo e si connota in modo specifico per tutto il Barocco attraverso un nuovo codice: una ricca classificazione di figure retoriche declinate in ambito musicale dalla tradizione retorica quintiliana che andrà a costituire il corpus di *figurae* utilizzate nella prima *Figurenlehre*.²⁸

Il concetto chiave è la *figura* in musica che, come sostiene Bartel, assume un doppio significato: prototipo e modello continuo. Nella prima accezione, la *figura* assume un carattere di ricerca, un prototipo appunto, *figura* da cui germineranno i modelli continui storicizzati. Nella seconda accezione, la *figura* diventa dispositivo consolidato nella tradizione, memoria collettiva, elemento codificato, andando così a costituire la base per la costituzione della *Figurenlehre* barocca [Bartel 1985, cit. in Civra 2019, 99].²⁹

Al di là delle più moderne tipologie di *Figurenlehre*, di cui il collettivo di compositori che fa capo al *Laboratoire Musique et informatique de Marseille* (MIM) — conosciuto anche come Gruppo MiM — sembra essere senz'altro una delle realtà più interessanti,³⁰ e degli importanti contributi di Franco Donatoni [1982] e Salvatore Sciarrino [1998], la categorizzazione di Bartel si presta perfettamente all'analisi delle *figurae* contenute in *De paz e de guerra*. All'interno della

27. «Prima pratica intende che sia quella che versa intorno alla perfezione dell'armonia, cioè che considera l'armonia non comandata ma comandante, e non serva ma signora dell'oratione (...): Seconda pratica (...) intende che sia quella che versa intorno alla perfezione della melodia cioè che considera l'armonia comandata e non comandante e per signora dell'armonia pone l'oratione». Dalla Prefazione al *Quinto Libro de' Madrigali a cinque voci*, di Claudio Monteverdi, 1605.

28. «*Figurenlehre* è un termine moderno introdotto in un saggio pubblicato nel 1908 da Arnold Schering [...] e denota un insegnamento tradizionale della composizione musicale in termini di *figurae*» («*Figurenlehre* is a modern term expressed in a formative essay published in 1908 by Arnold Schering [...] and denotes a traditional teaching of musical composition in terms of 'figures'») [Williams 1979, 1].

29. Il riferimento alla *Figurenlehre* barocca tiene conto dei limiti di una classificazione delle *figurae* che non può essere in nessun modo totalmente univoca e condivisa. Infatti gli studiosi sono concordi nell'affermare che nel Barocco le *figurae* avevano accezioni anche molto diverse tra di loro nelle varie teorizzazioni.

30. Per un approfondimento sulla ricerca di questo collettivo di compositori, si rimanda a A.A.VV. (1996), *Les Unités Sémiotiques Temporelles : Éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, Éditions MIM – Documents Musurgia.

partitura, rintracciamo entrambe le accezioni di *figurae* indicate da Bartel che definiamo d'ora in poi "figura-prototipo" e "figura-modello". La categorizzazione di Bartel, che nasce attorno alla teoria barocca della retorica musicale, ha una dimensione di lettura storica che vede, lungo la linea temporale, prima la formazione delle "figure-prototipo" e poi la categorizzazione delle "figure-modello". In questo studio, applichiamo un'inversione terminologica lungo l'asse temporale. Analizzando l'opera di Corghi, ora sull'asse temporale spostiamo le "figure-modello" come elemento del passato, archetipo da cui nascono, attraverso l'ideazione corghiana di una personale *Figurenlehre*, nuove figure, figure dell'oggi, le "figure-prototipo" del suo stile, della sua "musica presente".

In questa prospettiva, in *De paz e de guerra* e, più in generale, nel corpus delle opere corghiane, nella prima categoria, la "figura-prototipo", ricadono le *figurae* come madrigalismi grafici, sorta di ipotiposi macroscopica (Es. 4 e Es. 5), e le *figurae* derivanti da disegni originali "tagliati" secondo regole grafiche destinate ad ottenere un'orchestrazione timbrica specifica del suono e/o una direzione chiara dinamica, agogica e di profilo melodico che daranno origine a "figure-prototipo" specifiche dello stile compositivo corghiano. In questo studio, in particolare, osserviamo l'ampia categoria delle figure qui chiamate "Figure triangolo" (Es. 8).

Nella seconda categoria, la "figura-modello", possiamo classificare quelle *figurae* che hanno dei legami indubbi con i dispositivi retorici, archetipi della tradizione.

L'uso delle *figurae* risponde ad uno dei principi fondanti la poetica corghiana: "segno-gesto-suono" in relazione alla parola nella sua doppia identità fonetica e semantica.

Rileggendo una lettera di Corghi, datata 2 novembre 2022, scritta in piena fase progettuale, non sembra affatto lontano l'antico motto firmato dal poeta e pastore dell'Accademia letteraria di Norimberga Johannes Siegmund von Birken (1626–1681): «la poesia è musica silenziosa, e la musica una poesia muta» [Markwardt 1937, cit. in Unger 2003, 45 nota 1].

Per la prima volta, scegliendo la tua poesia, ho utilizzato componenti fonetiche di una lingua diversa dalla mia [...] tuttavia ho ritrovato, nei tuoi versi, suoni e significati 'famigliari'. Ho sempre creduto nel principio monteverdiano che la musica è al servizio della parola. Anche la 'musica pura' tenta disperatamente di esprimere emozioni cercando di diventare 'parola'. Allo stesso modo della poesia che, nella sua ambiguità, nel suo dibattersi fra suono e significato, non può fare a meno di essere significante. E ciò che ammiro nei poeti autentici.³¹

31. Lettera di Corghi a Saramago del 2 novembre 2002, Guidizzolo [Seminara 2015, 153].

Figura triangolo 1

125
Fl. I, Fl. II, Ob., Cl. I, Cl. II, Fg., Cx. I, Cx. II, Cx. III, Cx. IV, Tp.

Figura triangolo 2

131
Fl. I, Fl. II, Ob., Cl. I, Cl. II, Fg., Cx. I, Cx. II, Cx. III, Cx. IV, Trb., Trbn., Tp.

Figura triangolo 3

Vni I, Vni II, Vle, Vc., Cb.

Figura triangolo 4

Vni I, Vni II, Vle, Vc., Cb.

Es. 8. Le Figure triangolo, esempi in *De paz e de guerra*.

La risposta di Saramago giunge rapidissima, il giorno dopo, a riprova della perfetta e straordinaria sintonia che lega i due artisti.

È molto curioso quello che dici sui rapporti parola-musica, soprattutto perché nella mia *Storia dell'assedio di Lisbona* (p. 12 dell'edizione Bompiani,) ho scritto più o meno così: ... la musica continua a resistere da quando è nata, or va, ora viene, vuole liberarsi della parola, immagino per invidia, ma ritorna sempre all'obbedienza. Per essere una coincidenza, è una coincidenza, non è vero?³²

Da questo scambio di lettere, dal contenuto particolarmente significativo, si evince la possibilità di cercare, e trovare, attraverso l'analisi delle *figurae* una dimensione che in questo studio definiamo una contemporanea "seconda pratica", presupposto prima e tecnica dopo, una pratica compositiva e di pensiero fatta di parole tra evocazione fonetica e semantica, profili e "segni-gesti-suoni".

Le *figurae* più pregnanti ruotano attorno ai due poli semantici principali, *paz* e *guerra*. I parametri interessati dalla polarizzazione retorica delle due parole-chiave sono:

- parametro semantico;
- parametro fonetico;
- profilo melodico (temi e motivi);
- campo armonico (verticalizzazioni attorno a suoni-perno);
- altezze simbolo;
- motivo timbrico (con "strumenti-simbolo");
- *texture*.

Il parametro semantico gioca un ruolo fondamentale nell'evocazione della contrapposizione retorica tra le due unità lessicali principali. *Paz* e *guerra* costituiscono una polarizzazione retorica semantica fortissima attorno alla quale si svolge l'intera narrazione del brano. Le due unità lessicali si alternano nelle sezioni A – A' – A'' – A''' (ossia F2) contrapponendosi sempre in modo chiaro e estremo. Utilizzando le due unità in *texture* contrappuntistiche, le *figurae* vengono contrapposte semanticamente anche attraverso timbro, dinamica, profilo ritmico.

Altro aspetto fondamentale è la contrapposizione fonetica tra le due unità lessicali principali. Dal punto di vista fonetico, le *figurae* si articolano attorno alle componenti acustiche della diade semantica, in particolare sull'orchestrazione delle due vocali toniche e del primo suono consonantico. Per il suono vocalico la contrapposizione è tra il fonema *a* di *paz* — vocale lunga anteriore aperta non arrotondata — suono lungo e morbido, e il fonema dittongo *eu* di *guerra*, dove *eu* [ɛ] — vocale breve tonica anteriore semichiusa non arrotondata — è suono

32. Lettera di Saramago a Corghi del 3 novembre 2002, Lanzarote [Seminara 2015, 155].

breve e non risonante, chiuso. Quindi le due vocali sono fortemente polarizzate nelle loro differenze per lunghezza e timbro: la prima lunga aperta e risonante, la seconda breve chiusa e secca. Questa differenza è spesso marcata nella scrittura con disegni dove la *a* di *paz* spesso è lunga, morbida, tenuta, raggiunta frequentemente per sovrapposizione di voci (Es. 9), mentre la *eu* di *guerra* è interrotta dalle pause, troncata, breve e scura articolata su disegni omoritmici sillabici (Es. 10).

Example 9 is a musical score for four vocal parts: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenore (T.), and Baritone (B.). The score is in 4/4 time and features a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are "de paz". The Soprano part has a long, sustained note with a slur. The Contralto, Tenore, and Baritone parts have a triplet of eighth notes. The Soprano part is labeled (a).

Es. 9. *De paz e de guerra*, sezione A, bb. 9–10 (particolare).

Example 10 is a musical score for six vocal parts: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenore (T.), I., B., and II. The score is in 4/4 time and features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are "e de guer-ra". The Soprano, Contralto, and Tenore parts have a triplet of eighth notes. The I., B., and II. parts have a triplet of eighth notes. The Soprano, Contralto, and Tenore parts are labeled *mf*, *mp*, and *p* respectively. The I., B., and II. parts are labeled *mp*, *p*, and *pp* respectively.

Es. 10. *De paz e de guerra*, sezione A, bb. 14–16 (particolare).

Altrettanto significativa è la differenza fonetica del suono consonantico iniziale delle due parole-chiave. La *p* [p] di *paz* — occlusiva bilabiale sorda con enfasi principale — evoca un attacco luminoso e accompagna l'appoggio naturale sulla *a* seguente ed è molto connotata sotto il profilo timbrico da un transitorio occlusivo bilabiale dal carattere “esplosivo”. Mentre la *g* [g] di *guerra* — consonante occlusiva velare sorda con enfasi principale — diventa suono ad emissione rapida, suono duro con transitorio di attacco gutturale. Questa differenza fonetica consonantica è presente nella partitura come fonemi caratterizzanti la lingua originale e suoni-simbolo di attacco dei due poli *paz* e *guerra*.

Sul piano dei motivi utilizzati, come già introdotto nel terzo paragrafo di questo studio, il dialogo fonico e semantico che si instaura tra *paz* e *guerra* è contraddistinto da un materiale tematico comune: il Tema dell'assenza, campo armonico *re-sol#-la* con le sue trasformazioni e permutazioni. In *paz*, il tema tende a esaurire le frasi con un *conclusive motive* ossessivo sul suono *la*, ricordando il significato simbolico di questa altezza che, nell'opera *Blimunda*,³³ è la nota che rappresenta ed evoca la protagonista. Come rileva Graziella Seminara, nel finale dell'opera (atto III, scena 14), è il *la* il suono su cui la scrittura orchestrale si immobilizza e, sul piano visivo «filtra un raggio di sole, che separa Blimunda e Baldasar da tutto il resto» [Seminara 2015, 19 nota 33]. Nelle *figurae* di pace, il *la* è il suono-perno attorno al quale si polarizzano i disegni melodici e simboleggia ed evoca la luminosità, luce, speranza e, per esteso, anelito di pace.

In *guerra*, invece, il Tema dell'assenza si articola sul campo armonico originale *re-sol#-la* presentando i suoni sempre in verticalizzazioni. La prima apparizione di questo campo armonico sottolinea la chiusura della prima frase di apertura del brano, *figura* combinata di *paz* e *guerra* dove, all'entrata delle voci femminili, sulla seconda ripetizione di *guerra* nei Tenori II, si innesta l'apertura di *paz*. Su questa reiterazione di *guerra*, sul primo impulso di b. 6, si presentano i tre suoni del Tema dell'assenza affidati, in orchestra, a violoncelli e contrabbassi raddoppiati da marimba, due clarinetti e flauto I che, a b. 7, in una figurazione di ottavo staccato introdotto da doppia acciaccatura, sintetizza il disegno motivico (Es. 1).

In riferimento alle figure-modello, ovvero le figure retoriche dispositivo desunte dalla tradizionale *Figurenlehre* di matrice barocca, evidenziamo che per la parola *paz* Corghi tende ad usare le *figurae* retoriche di *anabasis* (anabasi)³⁴ e *climax* mentre per la parola *guerra* utilizza le opposte figure retoriche di *catabasis* (catabasi)³⁵ e *anticlimax*.³⁶

33. Da notare che, nell'opera *Blimunda*, Corghi, per dare rilevanza drammaturgica alla figura di Domenico Scarlatti, qui *Historicus*, sceglie, dall'enorme corpus scarlattiano di sonate per clavicembalo, due sonate: la K. 208 in La Maggiore e la K. 206 in Mi Maggiore. Anche in questa scelta, il suono *la* è centrale (dove il *mi* richiama la funzione dominantica del centro tonale *la*).

34. L'*anabasis* (o anabasi) è, come sostiene Vogt, «un'ascesa, come quando c'è l'innalzamento sia della voce sia nel testo» [Unger 2003, 152] intendendo l'innalzamento relativo al registro vocale.

35. La *catabasis* (o catabasi) è la *figura* opposta all'*anabasis*. In pieno accordo con le definizioni di Athanasius Kircher, i teorici tendono a definirla come «un abbassamento delle voci, legato al testo» [Unger 2003, 153] dove, similmente alla descrizione dell'anabasi, l'abbassamento è riferito al registro delle voci.

36. L'*anticlimax* è definibile come *figura* dal significato opposto rispetto al *climax*. Quindi l'*anticlimax* consiste in un'attenuazione progressiva delle idee enunciate, intensificazione delle idee in senso discendente [Mortara Garavelli, 2018].

Fig. di pace 1.1 (b. 9)

Fig. di pace 1.2 (b. 9)

Fig. di pace 1.3 (b. 23)

Fig. di pace 2.1 (b. 17)

Fig. di pace 2.2 (b. 12)

Fig. di pace 2.3 (b. 21)

Fig. di pace 2.4

Fig. di pace 3.1 (bb. 21-22)

Fig. di pace 3.2 (bb. 23-24)

Es. 11. *Figurae di pace* (gruppo 1, 2, 3) in *De paz e de guerra*.

L'anabasi in *paz* assume varie forme: dalla stesura del profilo melodico ascendente dell'andamento corale (Es. 9) fino alla costruzione di forme più complesse derivate dall'orchestrazione in stile corghiano di profili in anabasi. Questo procedimento porta alla costruzione di forme-prototipo: orchestrazioni del "segno-gesto-suono", del "salire verso" che definiscono alcune delle figure-prototipo che, in questo studio, definiremo Figure triangolo 1 e 4 (Es. 8).

Le *figurae di pace* tendono ad un *climax* che sarà raggiunto con una delle *figurae* secondarie correlate a *paz*: è la *figura di Abrir*, su testo *faz abrir* (Es. 4). Queste *figurae* sono fortemente caratterizzate nel profilo melodico al quale, via via, si associano diversi profili ritmici costruiti su modelli binari e ternari presentati

tutti nella seconda e terza frase della prima sezione (A', bb. 8–20). In questo studio, le *figurae* sono classificate e denominate seguendo la sequenza in cui Corghi le espone. Il frammento di testo scelto, *de paz*, desunto dal penultimo verso della poesia, ha una struttura metrica di sole due sillabe con accentuazione tonica tronca, quindi sulla seconda e ultima sillaba. Tutte le *figurae* su *de paz* sono suddivisibili in tre gruppi (Es. 11):

- *figurae* di pace gruppo 1 (1.1 – 1.2 – 1.3), caratterizzate dalla cadenza ritmica ternaria e dalla polarizzazione melodica attorno al suono-perno *la*;
- *figurae* di pace gruppo 2 (2.1 – 2.2 – 2.3 – 2.4), caratterizzate dalla cadenza ritmica binaria e polarizzate, come le *figurae* di pace 1, dalla polarizzazione melodica sul *la*;
- *figurae* di pace gruppo 3 (3.1 – 3.2), caratterizzate dalla doppia ripetizione di *de paz*, e da un profilo melodico in *anabasi*, con la tendenza al raggiungimento del suono *la*, e da un profilo ritmico articolato in sincope.

Paz è da subito associata ad alcuni “strumenti-timbri-gesti” come gli ampi glissandi o figurazioni misurate discendenti dell’arpa (bb. 9–12), l’uso evocativo e simbolico del timbro dell’oboe, i suoni di corni e trombe, in particolare chiusi/aperti o con sordina *straight*, la marimba che “orchestra” il suono tenuto rendendolo ruvido e teso (bb. 9–10) e con il contributo fortemente evocativo del colore delle campane tubolari. Nel finale del brano, Corghi utilizza questi strumenti con funzione di richiamo timbrico nel corso della partitura e li associa a specifici “segni-gesti-suoni” con finalità evocative e riepilogative (Es. 7).

In *guerra* compaiono le *figurae* di catabasi sempre costruite attraverso l’uso di masse corali omoritmiche in scrittura contrappuntistica (Es. 10). Rileviamo la tendenza dell’autore nell’utilizzare queste *figurae* con coro a sezioni battenti sfruttando le voci gravi e, in generale, le tessiture gravi. Le *figurae* di guerra tendono all’*anticlimax* e sono caratterizzate dalla pregnanza del profilo ritmico, dalla *texture* omoritmica e dal profilo melodico in note ribattute (Es. 12).

Es. 12. *De paz e de guerra*, sezione F1, bb. 152–155 (particolare).

Sono dispositivi generati dalla ricerca attorno alla naturale accentuazione delle quattro sillabe del frammento di testo desunto dal penultimo verso — *e de guerra* — quadrisillabo piano, quindi, con accento principale sulla terza sillaba (*gue*). Il metro interno genera una cadenza che Corghi decide di sottolineare definendo diverse strutture ritmiche che, in modo “fisiologico”, provocano un marcato accento sulla sillaba tonica. Da queste *figurae* si generano forme di cupa e inesorabile marcia di guerra e, implicitamente, marcia di morte. L’evocazione della marcia deriva dalla scelta di utilizzare sempre il Tema dell’assenza in strutture omoritmiche e masse corali per lo più non divise accompagnate dal ritmo interno del trisillabo sempre al centro delle diverse figurazioni. L’uso di queste *figurae* amplifica la dialettica tra i due poli semantici dove *paz* si collega alla vita e *guerra* alla morte. Corghi sceglie di esporle in blocco nella terza frase della prima sezione (A’, bb. 14–16) e sono disseminate in tutta la partitura (Es. 10). In questo studio, le *figurae* di guerra sono elencate seguendo la successione di apparizione nella partitura.

Come per le *figurae* di pace, anche per quelle di guerra Corghi sceglie strutture ritmiche che si sviluppano attraverso due modelli, binario e ternario, ma costruisce profili ritmici decisamente differenti. Il modello ternario si articola nella terzina di ottavi e relative pause e il modello binario nella quartina di sedicesimi e relative pause. Le tre varianti del modello binario — *figurae* di guerra 1.1, 1.2, 1.3 — e le tre varianti del modello ternario — *figurae* di guerra 2.1, 2.2, 2.3 — costituiscono le matrici su cui si organizza la scrittura omoritmica e “a cori battenti” che caratterizza i profili di guerra (Es. 13). Queste *figurae* sono associate a strumenti-simbolo, in particolare il tamburo militare e, in generale, gli strumenti a tessitura grave.

Le *figurae* principali di *paz* e di *guerra*, assumono un ruolo fondamentale nella costruzione della drammaturgia musicale del brano. Divengono, infatti, i modelli base per la formazione di *figurae* differenti che ritornano retoricamente allo scopo di evidenziare altre parti del testo. Tecnicamente, Corghi, attraverso le *figurae* principali di *paz* e di *guerra*, collega tutte le parole-motivo secondarie che vengono assegnate ai due campi semantici principali e correlate ad essi attraverso l’uso di *figurae* derivate.

Ritroviamo queste *figurae* derivate sulle parole-motivo secondarie che Corghi sceglie di valorizzare ed evidenziare nel testo. Sono *figurae* spesso composte variando e combinando le caratteristiche pregnanti di entrambi i poli semantici.

La prima *figura* secondaria che compare nella partitura è *Na mão*, in apertura della seconda sezione B. È *Na mão* il bisillabo ripetuto all’inizio di ciascun distico da cui si genera l’anafora testuale già rilevata nell’analisi metrica della poesia di Saramago.

Fig. di guerra 1.1 (b. 14)
e de guer - ra,

Fig. di guerra 1.2 (b. 14)
e de guer - ra,

Fig. di guerra 1.3 (b. 22)
e de guer - ra,

Fig. di guerra 2.1 (b. 14)
e de guer - ra,

Fig. di guerra 2.2 (b. 15)
e de guer - ra,

Fig. di guerra 2.3 (b. 16)
e de guer-ra,

Es. 13. *Figurae di guerra* (gruppo 1, 2) in *De paz e de guerra*.

Le *figurae* associate a *Na mão* sono desunte dalle strutture ritmiche delle *figurae* di guerra, sia a schema binario che ternario. Su *Na mão serena* (sezione B1, b. 34) e *Na mão torcida* (sezione C, b. 57), rispettivamente inizio del primo e del secondo distico, troviamo un profilo melodico in ribattuti, tipico delle *figurae* di guerra, su schema metrico ternario di terzina di ottavi (*figurae* di guerra gruppo 1) a inizio tetico.³⁷ Ci riferiamo, nello specifico, rispettivamente alle *figurae* di *Na mão* 1.1 e 1.2 e di *Na Na mão* 2.1. (Es. 3).

Più interessante, dal punto di vista dello sviluppo del disegno, la trasformazione dei disegni su *Na mão de febre* (sezione E, b. 99) e *Na mão de seda* (sezione F, bb. 107–108), rispettivamente inizio del terzo e quarto distico della poesia. Entrambe le *figurae* sono basate sulla reiterazione di disegni in sedicesimi: la

37. Su queste *figurae* secondarie, la connotazione testuale è fortemente differente e dipende dalle due immagini legate all'aggettivazione di *Na mão*. A b. 34 l'immagine della mano è connotata da immagini positive (*Na mão serena*) e a b. 57 l'immagine torna connotata negativamente (*Na mão torcida*). Si rimanda all'analisi del testo, contenuta nel secondo paragrafo di questo studio.

prima su blocchi di cinque sedicesimi che rispondono perfettamente all'intonazione sillabica del quinario piano *Na mão de febre* (*figurae* gruppo 3) dove Corghi utilizza due varianti dello stesso schema ritmico grazie allo spostamento interno degli accenti. In entrambe le varianti, Corghi evidenzia lo spostamento d'accento grazie ad un ulteriore disegno: è la *figura* di *Na mão* (*figurae* gruppo 4) su due sedicesimi, che sottolinea sempre l'inizio del quinario. Il profilo melodico è omoritmico con molte note ribattute e piccoli spostamenti a carattere ascendente di semitono e tono intero. Su *Na mão de seda*, Corghi ripropone gli stessi schemi ritmici del precedente distico ma su successioni melodiche più ampie in anabasi, riagganciando quindi i disegni che caratterizzano le *figurae* di pace dal punto di vista melodico. Questi disegni raggiungono l'ampiezza dell'ottava diminuita (b. 115), con una scrittura vocale non più solo sillabica.

Su questo disegno Corghi innesta l'ampia arcata fraseologica con cui raggiunge il primo *climax* del brano, nella sezione E (bb. 125–126) dopo aver rapidamente chiuso la lettura del distico grazie alle reiterazioni dei vari disegni di *Na mão de seda*. A partire dalla b. 122, il disegno melodico su ottava diminuita si amplia ulteriormente raggiungendo l'ambito della decima minore. In questo caso, Corghi sceglie di riutilizzare uno schema ritmico di terzine di crome a cui seguono passaggi di sedicesimi in modo da ottenere una dilatazione dell'ampiezza della frase sulle parole *come fontes de água* (bb. 122–123) a cui segue una particolare struttura a entrate “a gradino” sulle parole *faz abrir os sonhos* (bb. 123–124). Il raggiungimento del *climax* avviene con il gruppo di due battute successive (bb. 125–126), secondo elemento fraseologico all'interno della frase ternaria di bb. 122–129. Sono due battute costruite su una dinamica *piano* con *tutti crescendo al fortissimo*. Sulla tripla ripetizione di *faz abrir*, la cui terza reiterazione si interrompe sul raggiungimento del *do#* sovracuto dei Soprani I su *faz* (b. 126): è il suono più acuto raggiunto nelle parti vocali in tutta la partitura. Su questa nota, le voci restano immobili, su semiminima coronata, in dinamica *fortissimo* (Es. 4).³⁸

Il terzo e ultimo elemento fraseologico che segue il *climax* e chiude la sezione E è costruito attorno ad una *figura* in *hypotiposis* (ipotiposi)³⁹ su *abrir os sonhos* (bb. 127–129), Figura triangolo combinata a come si evince dalla Fig. 1. *Abrir os sonhos* rappresenta idealmente un “segno-gesto-suono” che simboleggia in *abrir* “l'apertura verso”, Figura triangolo 1. Nella successiva *figura* discendente

38. Si raggiunge così il «picco sonoro ed espressivo» attraverso un disegno «che si dispiega per ondate successive e sempre più estese» [Seminara 2015, 147].

39. L'*hypotiposis* (o ipotiposi) è una *figura* retorica musicale che viene descritta da Burmeister come «quell'ornamento, per cui il significato del testo è disvelato in modo tale che le cose che si trovano nel testo sembrano prendere vita» [Unger 2003, 133–134].

su *sonhos*, Corghi sembra riflettere sul sogno come utopico desiderio e lo rileva attraverso una *figura* di ripiegamento, utilizzando la Figura triangolo 4.⁴⁰

Un'altra *figura* secondaria di particolare significato è l'*estátua musical*, esempio di madrigalismo grafico, immagine retorica fortemente connotata alla quale Corghi associa *figurae* che evocano la staticità della statua. Affida la descrizione di questa *figura* alle voci maschili con Tenori e Bassi divisi a due. Il disegno si sovrappone alla polifonia delle voci femminili, anch'esse divise a due, che realizzano una articolata "orchestrazione" su alcuni fonemi estratti dalle parole-chiave, sempre in dinamica dal *ppp*. Nelle voci maschili, come un motto, il disegno si ripete tre volte, in anabasi (bb. 51–56). L'elemento della scrittura che caratterizza la fissità e rievoca l'immagine della statua è dato dall'uso delle voci maschili in scrittura perlopiù omoritmica. Nelle prime due ripetizioni (bb. 51–52 e bb. 53–54), l'*estátua musical* è su disegni che iniziano e terminano su unisoni o ottave, unico caso in tutta la partitura. Questi disegni costituiscono un'improvvisa virata espressiva verso le consonanze perfette di unisono e ottava nelle voci, costituendo un rimando alla figura retorica del *noema*.⁴¹ Nella terza e ultima ripetizione della *figura* (bb. 55–56), da una *texture* omofonica iniziale, con Tenori I e II in unisono e Bassi I e II in unisono, Corghi sposta le voci melodicamente verso la verticalizzazione finale del disegno sul campo armonico del Tema dell'assenza (*re-sol#-la*, b. 56, terzo quarto).

Le *figurae* descritte, sia le principali di *paz* e *guerra*, sia quelle secondarie più pregnanti, hanno come caratteristica fondamentale quella di essere spesso associate o associabili all'immagine grafica del triangolo. Sono utilizzate sia nella scrittura vocale che in quella strumentale. Sono queste le più importanti figure-prototipo che contribuiscono a definire lo stile corghiano e si trovano disseminate in tutto il repertorio teatrale, sinfonico e cameristico del compositore.

Sono le Figure triangolo nelle quattro varianti possibili (Es. 8 e Fig. 1) che rappresentano l'applicazione, in termini figurali, delle quattro forme-base del sistema dodecafonico: originale, retrogrado, inverso, retrogrado dell'inverso.

La *figura* del fungo atomico, *hipotiposis* macroscopica, il più evidente caso di madrigalismo grafico presentato nella partitura, rappresenta graficamente l'uso contemporaneo di tre delle quattro forme delle Figure a triangolo (figure 2, 3, 4). È l'iconico riferimento archetipale, immagine evocativa dell'utopica ricerca della

40. Nello specifico, troviamo qui la Figura triangolo combinata di tipo a (Tab. 3), data dalla combinazione lineare e successiva delle Figure triangolo di tipo 1 e 3 (Es. 5). Le Figure triangolo combinate saranno elencate successivamente nella trattazione riservata a questa tipologia di figure-prototipo corghiane.

41. Il *noema* è, secondo Burmeister, una *figura* retorica che rappresenta una sezione omofona di un brano e, che per la sua struttura, si contraddistingue in modo netto rispetto alla scrittura dell'intero brano [Unger 2003, 137].

pace. L'immagine nella partitura è articolata su due intere pagine (pp. 42–43) ed è evocata attraverso una lettura retrograda di tutte le sezioni orchestrali. Nello specifico: legni, ottoni e percussioni a p. 43 sono il retrogrado regolare di p. 42 mentre gli archi a p. 43 svolgono anch'essi una forma regolare di retrogrado di p. 42 ma con taglio delle altezze secondo lo schema della Figura triangolo 3. Per questa ragione, si sottolinea la doppia specularità: da un lato l'immagine dei triangoli in legni, ottoni, percussioni⁴² e, dall'altro, i triangoli nella sezione degli archi (Es. 6).

Alla luce di queste riflessioni, all'interno della narrazione drammatizzata che Corgi offre del testo di Saramago, il fungo atomico si trova, dal punto di vista formale, in un punto nodale, nell'ultima sezione F, alla fine della prima sottosezione F1 e prima dell'attacco della sottosezione conclusiva F2, coda del brano sull'ultimo verso di congedo del testo. Costituisce il secondo *climax* del brano. È il *climax* drammatico associato alle *figurae* di guerra, dopo il *climax* sulla di p. 33 sulla *figura* di pace secondaria di *Abrir* (Es. 5).

Corgi riserva al fungo atomico l'unico momento in cui il Coro, non diviso, utilizza il parlato su altezze in glissando con un profilo melodico dato da altezze approssimativamente segnate sul pentagramma (Es. 6).

Il “segno-gesto-suono” del parlato arriva come inatteso e “di rottura”. Corgi non lo usa mai nel brano se non in quel preciso momento drammaturgicamente nodale e ne amplifica il significato attraverso le accurate indicazioni di esecuzione, con l'indicazione *urlo* in dinamica *fortissimo* sulle parole *de guerra*. Nelle *figurae* di guerra utilizzate fino a quel punto della partitura, Corgi ha sempre utilizzato il testo *e de guerra*, quadrisillabo piano. Ora, tagliando la prima sillaba, la *e* di congiunzione nel testo di Saramago, ottiene un metro differente, contratto: è un trisillabo piano. A questa metrica ternaria l'autore associa la figura ritmica della terzina, elemento ritmico ricorrente nelle *figurae* di guerra del gruppo 1 qui in un disegno perfettamente speculare, con profilo melodico in doppio tratto discendente.

La Figura triangolo ricade nel madrigalismo grafico e rimanda alla *figura* retorica dell'ipotiposi. Nella scrittura corghiana, questa figura-modello diventa una nuova figura-prototipo. Il caso del fungo atomico rappresenta l'*exemplum* più significativo, realizzato attraverso figure che tagliano l'organico orchestrale e vocale dall'acuto al grave, dal grave all'acuto, e dal punto di vista strumentale dagli archi ai legni, dai legni agli archi, dagli archi acuti agli archi gravi e viceversa, dai legni agli ottoni e viceversa, passando per la sezione delle percussioni e il rigo dell'arpa.

42. Anche in questo caso, Corgi utilizza una Figura triangolo combinata, qui nella variante c (Tab. 3). Questa *figura* è data dalla combinazione dei triangoli 2 e 4.

La Figura triangolo 1 “taglia” nel tessuto orchestrale un passaggio disegnato dal grave all’acuto e si costruisce ad accumulo di voci, quindi da minima a massima densità, e chiude con un *tutti* tenuti.

La Figura triangolo 2, inverso o rovescio della Figura triangolo 1 (Es. 8, bb. 125–126), quindi sua versione palindroma, ha le sue stesse caratteristiche di densità e di chiusura ma si costruisce in modo inverso, dall’acuto al grave (Es. 8, bb. 158–159).

La Figura triangolo 3 disegna in partitura un passaggio che si basa sulla sottrazione progressiva delle voci dall’acuto al grave e che, quindi, chiude sulle frequenze limite grave della scrittura. Corrisponde al retrogrado della Figura triangolo 1 (Es. 8, bb. 160–163).

L’ultimo tipo è la Figura triangolo 4. È il retrogrado dell’inverso della Figura triangolo 1 ossia è il retrogrado della Figura triangolo 2, il suo palindromo. Disegna, quindi, un passaggio che si chiude dal grave all’acuto, lasciando, grazie alla progressiva sottrazione delle voci, le frequenze limite acute in chiusura (Es. 8, bb. 170–175).

Il gioco delle figure triangolo dà luogo spesso a strutture simmetriche, palindrome con giochi combinati in strutture speculari regolari o irregolari che indichiamo in questo studio come figure triangolo combinate. Queste *figurae* nascono dalla combinazione delle Figure triangolo base (Fig. 1): tipo a (triangolo 1 e triangolo 3), il tipo b (triangolo 3 e triangolo 4), il tipo c (triangolo 2 e triangolo 4). Interessante, a questo proposito, il caso della struttura perfettamente retrograda, con lettura palindroma di ritmi e altezze, presente nella sezione B (sottosezione B1, bb. 51–56): il retrogrado è regolare e ripetuto per tre volte con spostamento progressivo di terze ascendenti, nella parte dei legni. Per una disamina approfondita dell’uso di Corghi delle Figure triangolo sia nelle 4 tipologie base (tipi 1,2,3,4) che in combinazione (tipi a,b,c) si rimanda alla consultazione della Tab. 3 dove sono indicati i casi più pregnanti di utilizzo di tali *figurae* in *De paz e de guerra*.⁴³

FIGURA	SEZIONE	BATTUTE	ORGANICO
1	A	1–7	Archi
	B1	38–39	Legni
	B1	49–50	Legni
	B2	51–53–55	Legni
	B2	51–53–55	Voci femminili (S. e C.)
	C	64–66	Archi

43. Alcune di queste Figure triangolo sono fortemente caratterizzate dalla struttura contrappuntistica a entrate successive, sia nelle parti corali che in quelle strumentali.

FIGURA	SEZIONE	BATTUTE	ORGANICO
	C	68–73	Coro
	T2	78–79	Legni
	E	125–126	Tutti
	F2	164–169	Tutti
2	B1	34–38	Archi
	T2	80–84	Corni
	A'	90–93	Coro
	F1	156–159	Archi
	F1	158–159	Legni/Ottoni/Timpano
3	B2	52–54–56	Legni
	B2	52–54–56	Voci femminili (S. e C.)
	F1	160–163	Archi
4	A'	86–87	Percussioni/Arpa
	A'	88–89	Percussioni/Arpa
	F1	160–161	Legni/Ottoni/Timpano
	F2	170–175	Coro
	F2	170–175	Archi
a	B2	51–52 + 53–54 + 55–56	Legni
	B2	51–52 + 53–54 + 55–56	Voci femminili (S. e C.)
	E	127–129	Coro
b	A'	94	Legni
	D	104	Legni
	E	121	Legni
c	F1	158–161	Legni/Ottoni/Timpano

Tab. 3. Le Figure triangolo, base e combinate, in *De paz e de guerra*.

Chiudiamo la disamina delle *figurae* contenute nel brano con un caso specifico di figura retorica dispositivo, “figura-modello”, introdotta come vera e propria citazione. È l'utilizzo del frammento melodico desunto dal *Lamento d'Arianna*⁴⁴ di Claudio Monteverdi, parafrasato dallo stesso Monteverdi in ambito sacro ne *Il pianto della Madonna*.⁴⁵ Corghi utilizza il *Lamento* per la prima volta nel 1993

44. *Lamento di Arianna* (1614), SV 107, madrigale a cinque voci e basso continuo di Claudio Monteverdi su testo di Ottavio Rinuccini, inserito nel *Sesto libro de' madrigali a cinque voci* (Edizioni Ricciardo Amadino, Venezia, 1614), versione madrigalista della sesta scena dell'opera *Arianna* del 1608 (cfr. in particolare la voce del Soprano, bb. 1–4).

45. *Il pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna* (1640), SV 288, per Soprano e basso continuo di Claudio Monteverdi su testo *contrafacta* a cura di Claudio Monteverdi, inserito

come citazione nella cantata “... *fero dolore*” I.⁴⁶ È in questa cantata che compare il timbro dell’oboe, nella specifica di oboe d’amore, come strumento simbolo del *Lamento*.

La *figura* del lamento rappresenta, in *De paz e de guerra*, l’archetipo degli archetipi, la memoria collettiva condivisa che è sempre presente, in varie forme, in tutte le opere corghiane. Questa memoria si recupera attraverso la citazione di frammenti musicali del passato che, in questo specifico caso, sono anche già classificati come “figure-modello”. È una memoria sonora che si origina, a seconda delle opere, da diverse aree e che, nel teatro musicale, diventa elemento di connessione profonda anche sotto il profilo drammaturgico e non solo puramente musicale, diventando uno degli «archetipi semantici densi capaci di sostanziare l’azione drammatica» [Mellace 2005, 124]. Qui la memoria si connette direttamente ad una “figura-modello” richiamando a sé i significati impliciti ed espliciti legati al *Lamento di Arianna*. Il lamento è un’invocazione alla libertà, un’intonazione rivolta al futuro, non al passato. È un’ideale proiezione verso un futuro dove l’individuo desidera essere arbitro del proprio destino. E la voce dell’individuo che invoca è simboleggiata dal timbro dell’oboe (Es. 7).

Corghi utilizza la *figura* del lamento nelle due sezioni di transizione (transizione I, bb. 28–33 e transizione II, bb. 74–85) che dimostrano perfettamente come le transizioni per l’autore siano momenti fondamentali di costruzione di materiali fondanti l’intera struttura.

L’esposizione della *figura*, che apre la transizione I (Es. 2), è letterale ed evidentissima anche dal punto di vista percettivo. Si presenta sempre in segmento binario, *la-si♭* e *fa-mi*. La divisione binaria è enfatizzata dalla scelta timbrica e dal metro. Il segmento binario, realizzato in *texture* responsoriale, è affidato al timbro tagliente e nasale delle ance doppie, fagotto I e oboe I, in registro acuto, a cui si aggiungono fagotto II e oboe II a partire dalla seconda enunciazione del *Lamento*. L’oboe, in particolare, rappresenta una scelta di strumento-simbolo, timbro retoricamente evocativo per Corghi: lo ritroviamo nelle ultime battute

nella raccolta *Selva morale e spirituale* (Edizioni Bartolomeo Magni, Venezia, 1640). Da qui anche la denominazione di *planctus* come sinonimo di lamento.

46. “... *fero dolore*” I (1993) di Azio Corghi, cantata drammatica per voce femminile, oboe d’amore, percussioni, archi. Da *Il pianto della Madonna sopra il Lamento d’Arianna* di Claudio Monteverdi. Commissione Festival pianistico internazionale di Brescia e Bergamo e Ferrara Musica. Prima esecuzione: Ferrara, Ferrara Musica, 7 novembre 1993. Orchestra del Festival pianistico internazionale di Brescia e Bergamo e Ferrara Musica, direttore Agostino Orizio, soprano Cecilia Gasdia, oboe Pietro Borgonovo. Organico: oboe d’amore, perc., voce femminile (soprano o mezzosoprano) // Archi. Durata 30’. [Corghi 2017, 31]. Nel 2005, Azio Corghi deriva da questo lavoro una seconda “atto” e scrive una seconda versione: è “... *fero dolore*” II (1993–2005) cantata drammatica per voce femminile, viola, percussioni, archi [*ibid.*].

del brano con l'ultimo ricordo del *Lamento* (Es. 7). L'oboe qui e in molte partiture di Corghi, a partire dagli Anni Novanta, come sottolineato nel riferimento all'oboe d'amore nella cantata "...fero dolore" I, assume un valore simbolico fondamentale diventando spesso la "voce" scelta dal compositore per rappresentare l'individuo nel suo "tendere a". La *figura* è reiterata per sei volte dando origine ad una marcata regolarità nella struttura fraseologica ternaria della transizione I. Sotto il profilo delle durate, Corghi sottolinea la segmentazione binaria del motivo del *Lamento* attraverso l'uso di un'alternanza tra il metro di 6/8 (*la-sib*) e il metro di 4/8 (*fa-mi*).

Nella transizione II, il *Lamento* non è più citato letteralmente ma si trasforma nel Tema del destino, *si-re-fa-mi* (bb. 78–79), nella variante con intervalli diminuiti, affidati ancora al timbro dei due oboi, ma combinati con la "morbidezza" del timbro dei clarinetti e l'intervento luminoso del flauto I e soprattutto del timbro penetrante e acutissimo dell'ottavino.

Interessante la contaminazione della *figura* del lamento con le *figurae* di pace e la trasposizione del *Lamento* nelle parti corali. In particolare sono utilizzate le *figurae* di pace del gruppo 3 (Es. 11) dove il frammento del *Lamento* diventa incipit del profilo melodico sul testo *de paz*. Un esempio di questa contaminazione si trova nella prima sezione A (Es. 14), quindi antecede la transizione I. Affidata ai Soprani non divisi, su schema ritmico della *figura* di pace 3.1, quindi con testo reiterato per due volte, la *figura* del lamento compare trasposta di una quinta ascendente giusta e liquidata sul terzo suono del frammento (*mi-fa-do*, manca il *si* di risoluzione del motivo).⁴⁷

L'analisi delle componenti intervallari della citazione monteverdiana, *la-sib-fa-mi*, mostra la ricorrenza di due intervalli:

- il semitono, sia ascendente (*la-sib*) che discendente (*fa-mi*), che apre e chiude il motivo;
- il tritono, *range* del *Lamento*, che si forma appunto tra le altezze estreme del disegno (*sib-mi*), intervallo presentato come quinta diminuita discendente.

Ritroviamo nel motivo del *Lamento* i due intervalli, seconda minore e tritono, già evidenziati come i due *Grundintervalle* del Tema del destino e del Tema

47. Un secondo caso si trova nelle prime battute della sezione A' (Es. 15). La prima enunciazione è affidata ai Soprani, in questo caso divisi a due (b. 86). Compare in dinamica *fortissimo*, sempre su testo *De paz* e il frammento del *Lamento* è trattato con permutazione, trasposizione e liquidazione (*fa-sib-solb-fa*, mancando così il secondo suono si naturale del motivo *sib-si-solb-fa*, trasposizione di un semitono ascendente dell'originale frammento del *Lamento*). Questo disegno torna con modifica del *solb* in *sol naturale* a b. 88.

S. *f* de paz, de paz *p* e de guer-ra, e de guer-ra,
 C. *f* de paz, de paz *p* e de guer-ra, e de guer-ra,
 T. *f* de paz, de paz *p* e de guer-ra,
 B. *p* e de guer-ra,

Es. 14. *De paz e de guerra*, sezione A, bb. 17–18 (particolare).

dell'assenza. Da questa considerazione analitica, possiamo ipotizzare che questi due intervalli costituiscano la *Grundgestalt*⁴⁸ di *De paz e de guerra*.

5. Conclusioni

Con *De paz e de guerra* si aggiunge una pagina importante al catalogo a firma Corghi/Saramago, una pagina nuova, estrema sintesi poetica del progetto artistico e del sodalizio quasi ventennale tra i due artisti. Quel sodalizio iniziato con *Blimunda*, mostra in un ogni sua tappa, un ulteriore approfondimento di quella perfetta sintonia d'animo e di intenti che aveva spinto Corghi verso la poesia e la prosa del poeta portoghese. Così scrive Corghi in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura a Saramago nel 1998:

Caro José, sono felice per il riconoscimento: dovuto e meritatissimo! [...] Sono contento di aver fatto un pezzettino di strada accanto a te. Che tu fossi un grande uomo lo avevo immaginato sin dalla lettura di *Memorial do convento*. Per questa ragione ti ho cercato cercando di aggiungere “altra musica” alla musica dei tuoi

48. *Grundgestalt* o figura-base o *basic shape*. Concetto formalizzato da Arnold Schoenberg in diversi testi e oggetto di traduzioni e concettualizzazioni differenti da parte di numerosi teorici della musica. Il concetto di *Grundgestalt*, infatti, assume nel pensiero schoenberghiano diverse accezioni nel corso delle diverse fasi creative e di pensiero del compositore e appare come concetto «controverso» più volte richiamato dal compositore anche nelle sue lezioni [Finocchiaro in Schonberg 2011, 65–66]. Infatti, come sottolinea Epstein [1998, 35], Schoenberg nel suo *Structural Functions of Harmony*, utilizza il termine sia come “successione di suoni” (*ton row*), quindi come sinonimo di *Grundmotiv* in ambito tonale e pantonale, sia come “serie fondamentale” (*basic set*), ovvero la serie originale in ambito dodecafónico o, nella più generica accezione di “serie di suoni” (*note series*).

testi (che non ne avevano affatto bisogno). Tu mi hai permesso di dire, attraverso la musica, ciò che io penso degli eventi del mondo.⁴⁹

Attraverso la ricerca attorno al “segno-gesto-suono” Corghi giunge ad un ampio e “controllato” uso della *figura* ora figura-modello, ora figura-prototipo. È, in particolare, nell’ideazione prima e nell’utilizzo dopo, delle Figure triangolo che troviamo gli elementi stilistici e tecnici che più contraddistinguono la *Figurenlehre* corghiana. Le *figurae* contribuiscono infatti in modo autentico e pregnante alla creazione della forma del brano, divengono elementi fondamentali nel “dare forma alla durata” e determinano in modo sostanziale lo sviluppo della drammaturgia musicale che permette la trasposizione in musica di un testo, letterario o poetico che sia, trasformando il testo stesso in «un’altra cosa».⁵⁰

Interessante la lettura proposta da Raffaele Mellace del catalogo corghiano dove le opere di teatro musicale sono suddivise in due gruppi secondo la poetica del *ludus* e del *pathos*. *De paz e de guerra* è iscritto nella seconda categoria, il *pathos*, dove domina la ricerca che nasce dall’incessante esplorazione del destino dell’uomo, individuale, sociale e storico. Opere che nascono alla luce di una «nostalgia inguaribile della speranza», contagioso «desiderio disperato di vita» [Mellace 2005, 121].

L’attribuzione alla categoria del *pathos* dell’opera analizzata in questo studio, alla luce della riflessione analitica sui Temi del destino e dell’assenza, e sulla memoria indotta dall’uso della *figura* del lamento di ascendenza monteverdiana, sembra dimostrata non solo sul versante semantico ed extramusicale, ma anche sotto l’aspetto strettamente musicale: è la *Grundgestalt* di *De paz e de guerra* con il suo “patetico” insistere sugli intervalli di semitono e tritono.

Corghi condivide la categoria del *pathos* con Saramago e questo costituisce un altro punto di accordo tra i due autori. La saggista e lusista Giulia Lanciani descrive lo spazio narrativo delle opere di José Saramago come «un mondo dove i fili del presente si intrecciano con un passato mai perso, dove la rappresentazione simbolica trascorre nella concretezza cronachistica o nel *pathos* memoriale, e si scopre con emozione, commozione, stupore, godimento che “il mondo e quanto esso contiene non è poi quel poco che la gente crede”».⁵¹

Infatti, ebbe a dire Corghi: «Per me la scelta di Saramago è prima di tutto la naturale conseguenza di un incontro di visioni del mondo, dal punto di

49. Lettera di Corghi a Saramago del 8 ottobre 1998, Guidizzolo [Seminara 2015, 117].

50. Cfr. nota 15.

51. Cit. in <https://www.incipitmania.com/aut-s/saramago-jose/di-questo-mondo-e-degli-altri-jose-saramago/>

vista politico e dal punto di vista utopico, nel nostro modo stesso di intendere l'impegno». ⁵²

È questo sodalizio, in nome di una visione comune delle dimensioni del tempo, della storia passata e presente, dell'ideale mondo del futuro, che rappresenta il tessuto in cui Corgi può esprimere il "suo" teatro in musica. E in questo teatro musicale, *De paz e de guerra* è l'estrema sintesi di questo pensiero creativo, insieme messaggio, ricerca, tecnica, riscoperta. Tra archetipi del passato, che risuonano come memoria comune e condivisa, e ricerca incessante di ogni mezzo per essere "musica presente", troviamo un messaggio estetico, poetico direzionato al futuro in questa diade di principi assoluti e imperituri: pace e guerra.

Essere artisti testimoni del proprio tempo, essere autentici, decidere di voler dire qualcosa e di volerlo fare con forza, prendendo una posizione netta nei confronti dell'arte, del pensiero, della politica, della società e dell'etica, sentire la responsabilità di essere attori del presente, testimoni del passato e, allo stesso tempo, salire sulla passerola in volo verso l'utopia di un futuro diverso.

Chiudo il mio articolo con un ricordo, una frase che, per tutti coloro che hanno avuto la fortuna di poter crescere come persone e come artisti con il Maestro, è il motto che ha avuto e ha la forza di ricordare a noi tutti sempre l'importanza di scrivere per una ragione, combattere per gli ideali in cui crediamo, inseguire i nostri sogni, non disilluderci, non arrenderci mai.

«Ora e per sempre, resistenza!» Azio Corgi

52. Cit. in <https://www.google.com/amp/s/www.gazzettadimantova.it/territorio-mantovano/io-con-saramago-amicizia-e-collaborazione-1.12254357/amp>

BIBLIOGRAFIA

- BARTEL D. (1985), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber Verlag, Laaber.
- BARTEL D. (1997), *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, The University of Nebraska Press, USA.
- BERGSON H. (2002), *L'evoluzione creatrice*, a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano.
- BERGSON H. (2004), *Durata e simultaneità*, Raffaello Cortina, Milano.
- BIANCONI L. (1986), *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna.
- CIVRA F. (2019), *Musica poetica: Retorica e musica ne periodo della Riforma*, Libreria Musicale Italiana, Lucca. Ristampa anastatica dell'edizione Utet 1991.
- CORGI A. (2002), *De paz e de guerra*. Partitura 138981, Casa Ricordi – Universal Music Publishing Classical, Milano.
- CORGI A. (2005), *Affekte*. Partitura 139530, Casa Ricordi – Universal Music Publishing Classical, Milano.
- CORGI A. (2017), *Catalogo delle opere pubblicate da Casa Ricordi – Universal Music Publishing Classical*, Milano.
- CRESTI R. (2019), *Musica presente. Tendenze e compositori di oggi*, LIM, Lucca.
- DONATONI F. (1982), *Processo e figura, Il sigaro di Armando: scritti 1964–1982* (1982), Spirali, Bologna, pp. 83–86.
- KIRCHER A. (1650), *Musurgia Universalis, sive Ars Magna consoni et dissoni*, Roma.
- EPSTEIN D. (1998), *Al di là di Orfeo: studi sulla struttura musicale*, Ricordi, Milano.
- MORTARA GARAVELLI B. (2018), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- PALDERA A. (2017), *La poesia di José Saramago. Edizione critico-genetica*, Lusitânia, Bari.
- TEATRO ALLA SCALA (2006), *Sancta Susanna di Paul Hindemith e Il dissoluto assolto di Azio Corghi* (2006), programma di sala, Edizioni del Teatro alla Scala.
- SARAMAGO J. (2002), *Poesie*, Giulio Einaudi editore, Torino; (trad. it. Fernanda Toriello)
- SCHOENBERG A. (2011), *Il pensiero musicale*, a cura di F. Finocchiaro, Astrolabio, Roma.
- SCIARRINO S. (1998), *Le figure della musica: da Beethoven ad oggi*, Ricordi, Milano.
- SEMINARA G. (2015), *Lo sguardo obliquo: il teatro musicale di Corghi e Saramago: epistolario e testi letterari delle opere*, Ricordi, Milano.
- UNGER H. H. (2003), *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*, Alinea Editrice, Firenze (Materiali per la Storia dell'Estetica, vol. 55).
- WILLIAMS P. (1979), *Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 1: What Is 'Figurenlehre'?*, «The Musical Times», 120 (1636), pp. 476–479.

Abstract

Il teatro in musica di Azio Corghi e José Saramago rappresenta la sintesi più alta della ricerca compositiva, drammaturgica e estetica del compositore: otto titoli in circa vent'anni di sodalizio artistico. Scritto per coro e orchestra, *De paz e de guerra* (2002) è un *unicum* nella produzione corghiana e un *exemplum* del legame tra i due artisti. Una poesia d'amore di un giovanissimo Saramago, dal titolo omonimo, diventa una riflessione sulla diade pace e guerra. Unica composizione di Corghi su testo non in lingua italiana, la partitura indaga il valore fonetico e semantico della poesia portoghese, esemplificando alcuni dei tratti più caratteristici della poetica corghiana: la teatralità del gesto, la ricerca del rapporto gesto/suono/segno e la parola come suono/significato/modello musicale. Lo studio rintraccia questi fondamenti attraverso l'analisi del testo, della forma e delle figure retoriche. Centrale è la ricerca di una 'moderna seconda prattica' tra richiami alla *Figurenlehre* barocca e ipotiposi grafiche tipiche della scrittura vocale e strumentale del compositore. Le *figurae*, ora figure-prototipo ora figure-modello [Bartel 1987], contribuiscono in modo autentico e pregnante alla creazione della forma del brano. Sono elementi fondamentali nel processo di "dare forma alla durata" di matrice bergsoniana e determinano in modo sostanziale lo sviluppo della drammaturgia musicale che permette la trasposizione in musica di un testo, letterario o poetico che sia, trasformandolo in teatro musicale.

Parole chiave

Carteggio Corghi-Saramago, Retorica musicale, *Figurenlehre*, Drammaturgia musicale, Teatro musicale.

Abstract

Azio Corghi and Saramago's theatre in music represents the highest synthesis of the compositional, dramaturgical research and of the aesthetics of the composer: eight titles in about twenty years of artistic union. Written for choir and orchestra, *De paz e de guerra* (2002) is an *unicum* in Corghi's production and an *exemplum* of the relationship between the two artists. A love poetry of a very young Saramago, from the homonymous title, becomes a reflection on the peace and war dyad. Corghi's unique composition on a text that is not in Italian, the score analyses the phonetic and semantic value of the Portuguese poetry illustrating some of the most characteristic of Corghi's poetics: the theatricality of the gesture, the research of the "gesture/sound/sign" relation and the word as "sound/meaning/musical" model. The study recovers these principles through the text analysis, the shape and the rhetorical figures. The research of a modern "seconda prattica" is the most significant aspect among the recalls to the baroque *Figurenlehre* and the graphic hypotiposes typical of the vocal and instrumental texture style of the composer. The *figurae*, either prototype-figures, or model-figures [Bartel 1987], contributes in an authentic and significant way to the creation of the piece. They are fundamental elements in the process "to shape the duration" of Bergson's matrix and

they significantly determine the development of the musical dramaturgy that allows the transposition in music of a literary or poetic text transforming it into a musical theatre

Keywords

Corgi-Saramago Correspondence, Musical rhetoric, Figurenlehre, Musical dramaturgy, Musical theatre.

Interventi

L'“archetipo” e i “semi” di un pensiero musicale: alcune osservazioni personali sulla pratica didattica di Azio Corghi

Questo scritto, strettamente collegato alla mia esperienza personale, propone alcune osservazioni sugli aspetti didattici che hanno contraddistinto la figura di Azio Corghi: aspetti che, da una parte, fanno riferimento al concetto compositivo di “*archetipo*” — l'uso di materiali preesistenti derivati da tutta la storia della musica — e, dall'altra, hanno una connotazione molto più personale, al punto che possono essere considerati dei “semi” posti all'origine e all'affinamento del mio pensiero musicale. Semi che hanno permesso l'evoluzione della mia indagine poetica fino ad oggi e che hanno costruito, gradualmente, la mia voce intima; semi che, nel corso degli anni — o, meglio, dei decenni — ho modellato e fatto germogliare dentro di me in modo assolutamente personale, per giungere a una visione sempre più astratta e coloristica del suono, in cui, comunque, è sedimentata un'intrinseca necessità poetica ed espressiva.

L'idea postmoderna dell'“archetipo”, di cui il Maestro parlava durante le sue lezioni, costituisce nella sua musica un nucleo generatore di visioni sonore chiare e distinte che, opportunamente organizzate, danno vita ad una rara originalità e lucidità formale nel panorama della nuova musica. In questo senso Corghi, nel suo percorso creativo, ha superato definitivamente l'idea di citazionismo — fenomeno tanto diffuso tra molti compositori dell'avanguardia storica — distinguendosi come una voce singolare, capace di giungere a una personalissima fusione fra “indagine”, nella più sofisticata ricerca sonora e coloristica, e “riabitazione” di materiali preesistenti, estratti dal loro contesto di origine e inseriti in una nuova struttura musicale. In Azio Corghi, la lucida coscienza etica del passato fiorisce nell'estetica di un nuovo linguaggio musicale, fondato sulla massima espressività e comunicabilità all'ascolto, e definisce un percorso drammaturgico volto a rendere teatrale ognuno dei suoi elementi, ognuno dei suoi oggetti sonori, sapientemente costruiti e scolpiti grazie a un'orchestrazione meticolosa e impeccabile.

Le lezioni del Maestro e la sua esperienza compositiva mi hanno permesso di partire da un punto molto chiaro nel mio percorso stilistico e di comprendere esattamente come allontanarmi senza disperdermi, per raggiungere un punto quasi opposto alla sua poetica, ma che, al contempo, mantiene tutta la ricchezza dei suoi insegnamenti artigianali e della sua ineguagliabile scuola. Rievocherò, in modo assolutamente informale, alcuni ricordi legati ad Azio Corghi e alle sue lezioni, partendo da quei dialoghi pregni di un legame umano e affettivo saldo e speciale, che sempre sfociavano, con estrema naturalezza, in discorsi su tematiche filosofiche, poetiche, estetiche e tecniche: fulcri indispensabili nella ricerca musicale e nei processi creativi di ogni compositore.

La mia conoscenza con Corghi risale agli anni dei miei studi di composizione in Conservatorio, quando, ancora ragazzo, sentii parlare di un Maestro che insegnava all'Accademia Santa Cecilia di Roma e nei corsi estivi dell'Accademia Chigiana. Il mio maestro di allora, Paolo Rotili, mi indicò subito l'opportunità di provare l'ammissione a entrambi i corsi di specializzazione. All'epoca non conoscevo bene chi fosse veramente Corghi, non sapevo che fosse così difficile anche solo accedere ai suoi corsi da effettivo, e non mi rendevo conto dello spessore di un maestro che, insieme a Berio, avrebbe contribuito a scrivere la storia della musica del Novecento, in particolare quella del teatro musicale italiano. Infatti, Corghi si allinea a questa grande tradizione, collegandosi idealmente a una lunga serie di compositori del passato che avevano saputo creare e trasformare il teatro musicale e il melodramma, a partire da Monteverdi.

Non credo di esagerare quando affermo — nella mia visione di musicista e compositore, nonché come suo affezionato allievo — che lui appartiene a una lunga schiera di eminenti compositori della storia e che, con le sue innumerevoli opere, ha contribuito a questa felice stagione storica, definendo nella nostra modernità la sua voce unica e originalissima. Infatti, come Ligeti, non si riconosceva in nessuna corrente, scuola o filone; non si schierava né con le avanguardie, né con le compiacenti e nostalgiche correnti neo-romantiche già imperanti negli anni '80, e neppure con un effimero citazionismo — un modello, peraltro, seguito da una folta schiera di compositori dagli anni '70 ai '90. Corghi si trovava in un punto di equilibrio tra tutto questo e apparteneva a quella ristretta cerchia di compositori di spessore culturale inimmaginabile. Come Berio (suo grande amico, che abbiamo avuto la fortuna di avere in Accademia fino alla sua morte nel 2003), non era solo un grande compositore, ma un uomo di grande cultura e di profondo spessore intellettuale e spirituale; un uomo che esprimeva un pensiero musicale profondissimo grazie al proprio artigianato, che maneggiava in modo sempre originale. Da sommo didatta qual era (ha formato generazioni e generazioni di compositori, ora affermati in tutto il mondo), riusciva a trasmetterci e a

donarci i suoi preziosi insegnamenti anche attraverso la generosità umana che lo caratterizzava.

Nelle sue lezioni, l'interesse verso l'approccio analitico e l'approfondimento delle relazioni musicali era evidente. Ricordo con grande ammirazione le sue dettagliate analisi, in cui si focalizzava su poche battute ogni volta, ponendo l'attenzione su qualche esempio che individuava quasi casualmente all'interno delle centinaia di pagine di qualche sua opera fresca di stampa o che stava ancora scrivendo. Corghi era per me un orologiaio svizzero della musica, dell'orchestrazione, della concezione dell'idea e di come poterla gestire in modo coerente nel discorso-musica; la sua raffinatezza in tutti questi aspetti fondamentali, che rilevavo in lui durante le sue lezioni, si poteva allineare benissimo alla meticolosità e preziosità di un Ravel o Debussy.

Nei tre anni di apprendistato, osservavo in modo particolare la modalità e la strategia del suo metodo, del suo modo di offrire a noi — di offrire a me, ragazzo acerbo, timido e silenzioso — i segreti e le strategie accumulate nella sua grande esperienza; osservavo il suo sapere, pieno di combinazioni tecniche sorprendenti nei processi di invenzione, immaginazione e trattamento della materia sonora, in un senso armonico-contrappuntistico a cui ancora teneva tantissimo. Scoprivo i segreti nascosti anche dietro pochissimi suoni che, orchestrati opportunamente, davano vita a micro-meccanismi perfetti, sofisticatissimi e raffinatissimi. Tutto questo sprofondava lentamente nella mia sensibilità, quasi raggiungendo lo strato più profondo dell'inconscio, si stratificava e si depositava gradualmente.

Non si trattava però solo di nozioni o dell'esperienza creativa che condivideva con noi. Nelle sue lezioni c'era molto di più. C'era un donarsi totale che permetteva di fissare delle regole ferree ma, allo stesso tempo, di lasciare un enorme spiraglio alla nostra creatività e personalità. Per riuscire in questo bisogna essere non solo dei grandi maestri e dei veri compositori, ma anche dei raffinati educatori che proiettano il proprio sapere non per mettere in evidenza la propria bravura ma per trasmettere, con grande generosità d'animo e con grande fiducia, degli insegnamenti preziosi perché provenienti dall'esperienza e dal mestiere di tutta una vita dedicata alla musica. Il Maestro non offuscava mai la nostra immaginazione, non la offendeva o limitava, non imponeva una sua idea estetica, che ci avrebbe posto su un comune livello stilistico. Al contrario permetteva di accrescere la consapevolezza della propria urgenza espressiva, valorizzando le caratteristiche naturali e le radici di ognuno di noi attraverso il dialogo, l'apertura e l'accoglienza delle nostre idee. Aveva l'abilità di mettere a fuoco ogni dettaglio mentre esplorava, come uno psicologo, le nostre pagine. Quasi per tutta la lezione si soffermava sulla prima pagina e andava in profondità con una acutezza incredibile, cogliendo quelli che erano i “nodi” dell'idea e individuando, con estrema

attenzione, quei tratti che davano al brano una chiara fisionomia formale, espressiva, tecnica e poetica.

Ricordo molto bene quanto fosse gentile nell'indagare e analizzare i nostri elaborati, come per psicoanalizzarci attraverso le note che scrivevamo, ma allo stesso tempo ricordo anche quanto fosse implacabilmente severo, soprattutto da un punto di vista tecnico e artigianale. Poteva demolire tutto, giustificando dettagliatamente ciò che non funzionava, ma allo stesso tempo sapeva suggerire sempre un'alternativa costruttiva, ricalibrando la struttura, la costruzione contrappuntistica e l'impalcatura armonica dell'idea musicale che, peraltro, lasciava intatta, rispettandola come se fosse una reliquia preziosa.

Azio Corghi aveva un dono innato nel far crescere il "seme" della pratica compositiva dentro di noi, perché lo comprendeva più di quanto noi stessi ne fossimo consapevoli, lo coltivava in noi e lo curava, lasciandolo crescere fino a farlo sviluppare, come fosse una pianta, con i suoi fiori e i suoi frutti. Mettendo generosamente a disposizione la sua esperienza, Corghi ci guidava nel difficile percorso creativo, accompagnando e agevolando in noi un processo di crescita; forse sapeva focalizzarsi su un potenziale già presente nel nostro essere, ma che senza il suo aiuto avrebbe potuto portarci, anche solo per impazienza, verso errori e conseguenti perdite di tempo. Questo è quello che un vero maestro dovrebbe sempre fare.

Il Maestro aveva ben presente la nostra storia, le nostre caratteristiche, il nostro *background*, ciò che per lui ci rendeva unici e differenti l'uno dall'altro. Ho sempre pensato che avesse davvero una capacità psicoanalitica nell'inquadrare il nostro essere e il nostro mondo interiore, ciò che nemmeno noi sapevamo di avere. Riusciva a scrutare le nostre radici e capiva subito che musica avremmo prodotto. Credeva fermamente nelle radici ed era consapevole del loro potere. Quelle radici, che nella sua opera affondavano nella storia, nella tradizione e che identificava anch'esse come archetipi, erano davvero i punti saldi della sua poetica e, ancor più, della sua essenza di uomo e di intellettuale, che incarnava un senso etico solidissimo da cui non poteva in nessun modo discostarsi.

Nel maturare e confermare un certo orientamento ideologico e politico, non poteva non rilevare la distanza tra il mondo attuale e gli anni d'oro della sua militanza, quando politica, ideologia, arte ed essenza significavano cultura profondissima, senso etico e autenticità. Anche questo faceva parte del suo insegnamento: ci guidava con il suo credo e la sua nobiltà d'animo, che coincidevano con l'etica più pura e genuina. Un'etica che era contenuta, come lui diceva sempre, nell'estetica (scherzosamente faceva notare anche all'interno della parola stessa "est-etica"). Nonostante i tempi, era un infaticabile idealista. E volutamente ho usato proprio i termini "infaticabile idealista", un'espressione che coniuga il suo

ideale utopistico con la passione per la propria arte, un atteggiamento che condivideva con il suo carissimo amico e collaboratore José Saramago: un altro nome che apre una immensità. Insieme collaborarono per la creazione di capolavori di teatro musicale che certamente resteranno nella storia e a cui si dovrà dare il giusto riconoscimento; opere che scrissero insieme e che rappresentano la testimonianza di una cultura altissima, nata in Italia e forse conclusa con loro.

Tornando all'idea dell'archetipo, credo che la lezione più grande di Azio Corghi sia stata quella di mostrarci come la poetica, la porzione più intima e individuale dell'estetica, possa intrecciarsi in un modo naturale e spontaneo con la tecnica e l'artigianato. Posso senz'altro affermare che appresi questo concetto attraverso l'esempio e non dopo spiegazioni o descrizioni verbali. Nella calibrazione dell'idea musicale — che lui sapeva modellare perfettamente su qualsiasi strumento musicale — si intravedeva una sorta di legge naturale interna a questi artifici, una legge assoluta che era davvero sorprendente perché sembrava funzionasse di per sé e non come risultato forzatamente adattato alla scrittura. Percepivo questo senza saperlo comprendere, ma lo percepivo. Questa particolare abilità — che aveva sulla materia sonora — definiva e disegnava qualcosa di molto più grande e trascendente; definiva appunto questo particolare archetipo dovuto all'intreccio tra poetica e tecnica compositiva, che non era solo un concetto astratto, ma che si concretizzava a livello uditivo e visivo sulla partitura attraverso ciò che lui denominava “abito”.

Un qualsiasi materiale musicale costruito in una struttura, con un disegno chiarissimo nell'orchestrazione tanto nella grande forma quanto nella “microorchestrazione” — ovvero un disegno pregno di una logica interna, come fosse un sistema, e di una organicità per cui ogni elemento interdipendente aveva un ruolo e una giustificazione — rappresentava, a mio parere, anche un “miracolo” poetico: una sorta di intimo collegamento tra l'idea poetica costituita dal pezzo (un concetto che si elevava al di sopra del tempo e che incarnava dei principi assoluti) e la sua reale costruzione in partitura.

Ricordo perfettamente quando al pianoforte Corghi ci mostrava come funzionassero quelle strutture che creava in un'unica battuta, avendo un assoluto controllo verticale della musica e sapendo dimostrare matematicamente come ogni elemento che aveva scritto fosse assolutamente indispensabile e interdipendente dagli altri. Gli esempi scelti dal Maestro erano spesso tratti dalle sue partiture, nelle quali non c'erano mai elementi inutili che potessero costituire un mero riempimento: l'idea che per lui doveva essere pregnante, basilare e distintiva era costruita sapientemente con una logica assoluta. Prima delle spiegazioni, davo sempre uno sguardo alle sue partiture; a prima vista sembrava musica semplice, forse anche troppo semplice e scarna, ma quando poi Corghi la analizzava

per spiegarci il motore interno e gli ingranaggi di queste strutture, si realizzava quasi una magia che lentamente si dipanava davanti ai nostri occhi e nella nostra mente. Una magia che si basava sull'estrema lucidità che egli impiegava nel tradurre l'immaginazione più genuina (che potrebbe appartenere a un bambino) nella costruzione di un microorganismo artistico, autonomo e funzionale. Nella mia mente questo alimentava e generava altre idee e altre forme di indagine nella materia sonora e nell'orchestrazione.

Infatti, proprio in quegli anni di studio in Accademia, e grazie alla sua guida eccezionale, iniziai a concepire una mia idea di nuova melodia: la "melodia adombrata", una denominazione che lui stesso mi suggerì guardando la prima pagina del secondo movimento di un quartetto d'archi che stavo scrivendo in quell'anno. Si trattava, nello specifico, di una tecnica che consisteva nel creare attorno a una semplice melodia composta da uno o più strumenti un'alternanza di altri strumenti che affiancano e modellano la melodia su diversi parametri: frequenza, dinamica, ritmo e spazio. Il risultato consisteva in una sorta di "ipermelodia" arricchita timbricamente dagli altri strumenti che si alternavano attorno ad essa più o meno sulle stesse frequenze con qualche inflessione microtonale ascendente o discendente, creando la sensazione di una melodia tridimensionale che si muove nello spazio. In questo processo, i microgesti si conformavano a microstrutture molto dettagliate nella scrittura; il transitorio d'attacco del suono (che viene esaltato solo da alcuni strumenti come il pianoforte, l'arpa, la chitarra, ecc.) rilasciava la sua naturale scia di risonanza che veniva captata e modellata in dissolvenza incrociata da altri strumenti che potevano invece prolungare il suono. Questo principio contrappuntistico poteva essere applicato a vari livelli e in vari complessi strumentali, fino alla grande orchestra. Il risultato era non solo ottenere una sfocatura variamente irregolare dei suoni in successione di una melodia, ma una precisa strutturazione verticale e contrappuntistica che determinava una drammaturgia interna del suono nel tempo e una nuova espressività; in definitiva, si trattava di "riprendere" l'idea di melodia che, in questo caso, veniva ricontestualizzata, rivestita e riabilitata pur restando altamente riconoscibile.

Questa tecnica è stata utilizzata in altri miei lavori di quel periodo, come il Quintetto e un altro lavoro orchestrale. Ho poi ulteriormente sviluppato un potenziale nascosto di questa tecnica, che mi ha portato a un'idea che sto approfondendo anche attraverso l'ausilio dell'elettronica: l'idea di un "suono-luce" che va oltre il concetto di colore del suono e che applico sistematicamente nei miei pezzi più recenti, da brani per ensemble e concerti per solista e grande orchestra (scritti negli ultimi dieci anni) fino a una serie di pezzi che ho denominato *Skin*, dedicati a ciascuno strumento, un'operazione che ha il suo riferimento nelle

sequenze di Berio. Negli ultimi anni, invece, sto sviluppando un'idea più astratta che prende vita da fenomeni chimici, fisici e astrofisici.

Come piccoli “semi” che il Maestro ha piantato nel mio terreno silenzioso, la creazione di un mio stile personale e individuale si è avvalsa non solo delle conoscenze tecniche ed estetiche apprese durante gli anni di studio all'Accademia, ma anche, e forse soprattutto, della guida e del sostegno avuto dall'uomo, dal didatta Azio Corghi. Parallelamente, il compiacimento del Maestro per ciò che lui stesso alimentava dentro di me mi riempiva di gioia, di entusiasmo e di nuove idee: la sua fresca vitalità creativa, di cui ancora oggi sento la forza trainante e che è difficile riscontrare in qualsiasi altro compositore vivente, mi ha portato a scoprire me stesso attraverso la musica, e a voler scrivere non per gli altri o per me stesso, ma scrivere “per la musica”.

Non dimenticherò mai le sue parole: «..., tu sei al di là del bene e del male», una frase su cui ho sempre riflettuto in tutti questi anni e che mi risuona sempre mentre ricerco me stesso attraverso la scrittura. Sono sempre più convinto che non esista un'altra persona che in tutta la mia vita mi abbia capito veramente come lui.

Abstract

Il mio intervento sulla figura di Azio Corghi indaga i “semi” originari di un pensiero musicale che ha alimentato la mia evoluzione poetica e forgiato una voce intima e personale, orientata verso una visione sempre più astratta e coloristica del suono, pur mantenendo un'esigenza poetica ed espressiva profonda. Centrale nella sua lezione è l'idea post-moderna dell'archetipo, generatrice di visioni sonore chiare e viventi, organizzate in un linguaggio musicale altamente espressivo, comunicativo e originale. Corghi supera il citazionismo avanguardistico, fondendo indagine timbrica e “riabitazione” dei materiali storici in una drammaturgia sonora scolpita da un'orchestrazione impeccabile. La sua lezione mi ha indicato un punto di partenza preciso da cui allontanarmi senza perdermi, per approdare a un linguaggio personale che conserva la ricchezza dei suoi insegnamenti artigianali. Racconterò alcuni ricordi informali legati alle sue lezioni, nate da un rapporto umano e affettivo profondo, sempre aperto a riflessioni filosofiche, poetiche, estetiche e tecniche, nuclei vitali della ricerca compositiva.

Parole chiave: ricordi, archetipo, riabitazione, artigianato, orchestrazione

Abstract

My talk on the figure of Azio Corghi investigates the original ‘seeds’ of a musical thought that nourished my poetic evolution and forged an intimate and personal voice, increasingly oriented towards an abstract and colouristic conception of sound, while preserving a profound poetic and expressive necessity. Central to his legacy is the post-modern concept of the archetype, a generative principle that gives rise to clear and vital sonic visions, articulated within a highly expressive, communicative, and original musical language. Corghi transcends the citationism prevalent among many representatives of the historical avant-garde, effecting a synthesis between refined timbral investigation and the ‘re-inhabitation’ of historical materials, all within a dramaturgy of sound meticulously sculpted through impeccable orchestration. His teaching offered me a precise and coherent point of departure, from which I could diverge without losing direction, ultimately arriving at a personal language that nonetheless retains the richness of his craftsmanship. I will recount a number of informal memories related to his lessons, which stemmed from a profound human and emotional bond, always open to philosophical, poetic, aesthetic, and technical reflections-vital cores of compositional research.

Keywords: memories, archetype, re-inhabitation, craftsmanship, orchestration

Catalogo delle opere edite di Azio Corghi

a cura di Marco Targa e Raffaele Mellace

1962–63

Ricordando te, lontano

Tre liriche per soprano e pianoforte

– *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, testo di Giuseppe Ungaretti

– *La rosa bianca*, testo di Attilio Bertolucci

– *Le mie mani*, testo di Sibilla Aleramo

Editore: Suvini Zerboni, 1997

Prima esecuzione: Piccolo Regio, Torino, 11 febbraio 1980

1964

Divertimento per 12 strumenti

(flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba, trombone, percussioni, violino, viola, violoncello, contrabbasso)

Editore: Sonzogno, 1966

Prima esecuzione: Sala Puccini, Conservatorio “G. Verdi”, Milano, giugno 1964

Due movimenti

per violino e pianoforte

Editore: Ricordi, 1964

Prima esecuzione: Centro Culturale “San Fedele”, Milano, 16 marzo 1965

1965

Jeux

per clarinetto e pianoforte

Editore: Sonzogno, 1967

Prima esecuzione: Sala della “Pro cultura femminile”, Torino, febbraio 1966

Lascia pur che il mondo giri

Musiche di scena per un'antologia shakespeariana

per soli, coro di voci bianche e piccola orchestra

Testo di Lorenzo Arruga

(Rielaborazione della musica per lo spettacolo *In una notte come questa*)

Editore: Sonzogno, 1969

Prima rappresentazione: Seregno, 1965

1966

Gli uomini vuoti

cantata su testo di T. S. Eliot

per sei voci e nove strumenti

Editore: Sonzogno, 1967

Prima esecuzione: Centro Culturale San Fedele, Milano, giugno 1966

Roba' iyyat

Quattro quartine di Omar Khayyām

per coro maschile

Editore: Sonzogno, 1966

1967

Musica 3

per violino, clarinetto e pianoforte

Editore: Sonzogno, 1967

Prima esecuzione: Sala Puccini, Conservatorio "G. Verdi", Milano, febbraio 1967

Continually per pianoforte

Editore: Sonzogno, 1967

Prima esecuzione: Sala Puccini, Conservatorio "G. Verdi", Milano, giugno 1967

Intavolature

per orchestra

Editore: Ricordi, 1967

Prima esecuzione: Teatro La Fenice, Venezia, 14 settembre 1967

Stereofonie x 4

per flauto, violoncello, organo e percussioni

Editore: Ricordi, 1967

Prima esecuzione: Conservatorio "G. Verdi", Milano, 20 dicembre 1967

1968

... "in fiëri"

per orchestra

Editore: Ricordi, 1969

Prima esecuzione: Sala da concerto "De Doelen", Rotterdam, 11 settembre 1969

1969

Canti popolari siciliani

in *Canti nel mondo*, raccolta di facili canti con accompagnamento di pianoforte e strumenti a percussione per le scuole elementari e medie

Editore: Ricordi, 1969

Opera didattica

1. Canto di carnevale; 2. Ninna-nanna; 3. Tarantella; 4. Canto dei pescatori di corallo; 5. Canto di caccia; 6. Canto dell'Epifania.

Hop-frog

per clavicembalo e 10 archi solisti

Editore: Suvini Zerboni, 1970

Prima esecuzione: Kleiner Sendesaal, NDR-Funkhaus, Hannover, 27 gennaio 1973

1970

Recordari

per pianoforte, violino, viola e violoncello

Editore: Suvini Zerboni, 1971

Prima esecuzione: Conservatorio "G. Verdi", Torino, 22 febbraio 1971

Alternanze

per orchestra da camera

Editore: Suvini Zerboni, 1971

Prima esecuzione: Auditorium Angelicum, Milano, 5 aprile 1971

Jocs florals

per quartetto d'archi

Editore: Suvini Zerboni, 1970

Prima esecuzione: Sala Bianca, Teatro Sociale, Como, 30 settembre 1970

1971

Symbola

per voce, flauto, violoncello, pianoforte, percussione, con eventuale nastro magnetico e sintetizzatore, possibilità di azione mimica o danzata

mimogramma di Albert Vidal

Editore: Suvini Zerboni, 1972

Prima esecuzione: Villa Olmo, Como, 4 ottobre 1972

1972

Sumer is icumen in...

per cinque violini, due viole, due violoncelli e contrabbasso

Editore: Suvini Zerboni, 1973

Prima esecuzione: Venezia, 15 settembre 1972

1973

Arcs-en-ciel

per due violini e viola

Editore: Suvini Zerboni, 1974

Prima esecuzione: Villa Olmo, Como, 3 ottobre 1973

Umbra

per coro a cappella

Editore: Suvini Zerboni, 1974

Prima esecuzione: Piccola Scala, Milano, 11 dicembre 1973

Consonancias y redobles

per una o più chitarre con nastro magnetico *ad libitum*

Editore: Suvini Zerboni, 1974

Prima esecuzione: Romans-sur-Isère, 10 novembre 2018

1974

Tactus

azione scenica per voci, strumenti e nastro magnetico, con l'intervento di attori, mimi e ballerini

ispirata a *Le opere e i giorni* di Esiodo

Editore: Suvini Zerboni, 1975

Prima rappresentazione: Palazzo del Broletto, Como, 27 settembre 1974

1975

Actus I

per dieci fiati: due flauti (2° anche triangolo), due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni

Editore: Suvini Zerboni, 1977

Prima esecuzione: Sala Verdi, Conservatorio "G. Verdi", Milano, 29 aprile 1975

1976

Ninnios

per soprano, due violini e viola

su canti popolari italiani tratti dal *Canzoniere italiano* a cura di Pier Paolo Pasolini

Editore: Suvini Zerboni, 1976

Prima esecuzione: Teatro Olimpico, Roma, 6 febbraio 1980

Actus II

per viola e pianoforte

Editore: Suvini Zerboni, 1977

Prima esecuzione: Biblioteca Germanica, Milano, 15 dicembre 1976

1977

Actus III

per soprano, baritono, tre percussioni e nastro magnetico
su canti popolari italiani tratti dal *Canzoniere italiano* a cura di Pier Paolo Pasolini
Editore: Suvini Zerboni, 1977
Prima esecuzione: Teatro Comunale, Firenze, 28 giugno 1978

1978

Recordari II

per quintetto (pianoforte, due violini, viola e violoncello)
Editore: Suvini Zerboni, 1985
Prima esecuzione: Piccola Scala, Milano, 28 aprile 1979

Vidire

per flauto, clavicembalo (o pianoforte) e chitarra *ad libitum*
Editore: Suvini Zerboni, 1978
Prima esecuzione: Conservatorio "G. Verdi", Torino, 7 marzo 1980

1974–1980

Tactus (nuova versione)

Balletto per nastro magnetico e percussioni
Editore: Suvini Zerboni, 1980
Prima rappresentazione: Teatro Nuovo, Torino, 10 novembre 1980

1982

Sinfonia dell'esercito di Arlecchino

per fiati, percussioni e *live electronics*
Editore: Suvini Zerboni, 1982
Prima esecuzione: Théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées, Parigi, 8 febbraio 1982

1983

Gargantua

Opera lirica in due atti su libretto di Augusto Frassinetti da F. Rabelais
per voce, ottetto vocale, coro, orchestra, nastro magnetico e *live electronics*
Editore: Suvini Zerboni, 1983
Prima rappresentazione: Teatro Regio, Torino, 2 maggio 1984

1985

Mazapegul

Manifestazione amatoria dello spirito folletto di una storia popolare dell'Emilia Romagna.

Balletto per otetto vocale (due soprani, due contralti, due tenori, due bassi,) e oboe su testi popolari

Editore: Suvini Zerboni, 1986

Prima rappresentazione: Teatro Municipale "Romolo Valli", Reggio Emilia, 17 gennaio 1986

Introduzione, intermezzo I e II, finale

dal balletto *Mazapegul* per oboe solo

Editore: Suvini Zerboni, 1987

Prima esecuzione: Auditorium Comunale, Cagliari, novembre 1986

Musiche di scena per La Piovana del Ruzante

per otetto vocale (due soprani, due contralti, due tenori, due bassi) e trombone

Editore: Suvini Zerboni, 1986

Prima esecuzione: Teatro Romano, Verona, 30 luglio 1987

1986

Intermedi e canzoni

per trombone solo

dalle musiche di scena per *La Piovana* del Ruzante

Editore: Suvini Zerboni, 1987

Prima esecuzione: Auditorium S. Paolo, Reggio Calabria, 2 aprile 1986

Lumina solis

per voce maschile, oboe, pianoforte

Testi da *De Rerum Natura* di Lucrezio

Editore: Suvini Zerboni, 1986

Prima esecuzione: Sala Verdi, Conservatorio "G. Verdi", Milano, 14 dicembre 1986

1987

Chiardiluna

per flauto e chitarra

Editore: Suvini Zerboni, 1988

Prima esecuzione: Chiesa di San Francesco, Sarteano, 22 agosto 1987

1988

Actus III

suite dal balletto, trascrizione di Maurizio Ben Omar
per cinque percussionisti
Editore: Suvini Zerboni, 1989

1989

"...promenade"

per flauto, clarinetto, violino e violoncello
Editore: Ricordi, 1989
Prima esecuzione: Teatro Comunale, Alessandria, 20 settembre 1989

"... promenade" dans l'île de la liberté

per soprano, flauto, clarinetto, violino e violoncello
Testo di Edoardo Sanguineti
Editore: Ricordi, 1989
Prima esecuzione: Teatro Cavallerizza, Reggio Emilia, 26 ottobre 1989

"chansons d'élite..."

per pianoforte (con voce *ad libitum*)
Frammenti o parti integrali di 5 canzoni legate agli anni della rivoluzione Francese
I. La Carmagnole – II. Vive Henri quatre – III. Charmante Gabrielle – IV. Romance patriotique – V. Ah! Ça ira
Editore: Ricordi, 1989
Prima esecuzione: Showa Academia Musicae, Atsugi, 15 aprile 1992

Blimunda

Opera lirica in tre atti da *Memorial do convento* di José Saramago
Sceneggiatura e libretto (tratti dalla traduzione italiana di Rita Desti e Carmen M. Radulet) di Azio Corghi e José Saramago
Editore: Ricordi, 1989
Prima rappresentazione: Teatro Lirico, Milano, 20 maggio 1990

1990

Il pungolo di un amore

Concerto solistico per oboe e archi
Editore: Ricordi, 1991
Prima esecuzione: Sala Verdi, Conservatorio "G. Verdi", Milano, 13 ottobre 1990

1991

Amorsacro/Amorprofano

Balletto da composizioni cameristiche di Giuseppe Verdi
per voce femminile acuta, ottetto vocale, orchestra ed elettronica
Editore: Ricordi, 1993

Prima rappresentazione: Teatro Regio, Parma, 29 gennaio 1994

Un petit train de plaisir

Balletto da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini
per due pianoforti e percussioni
Editore: Ricordi, 1992

Prima rappresentazione: Festival Rossini, Pesaro, 23 agosto 1992

1992

Suite Dodo

per mezzosoprano, flauto e archi
da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini
Editore: Ricordi, 1993

Prima esecuzione: Teatro Donizetti, Bergamo, 20 aprile 1992

Cadenze

per il Concerto in Sol maggiore per flauto e orchestra (K. 313) di W. A. Mozart
Editore: Ricordi, 1997

Petite Caprice (Style Offenbach)

per violino solo
da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini
Editore: Ricordi, 1996

Prima esecuzione: Lincoln Center, New York, 20 ottobre 1992

Un petit train de plaisir

Suite per due pianoforti e percussioni *ad libitum* (2 esecutori)
da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini
Editore: Ricordi, 1992

Prima esecuzione: Società dei Concerti, Trieste, 14 dicembre 1992

I sogni di Blimunda

Suite per ottetto vocale dall'opera omonima
Testo di Azio Corghi e José Saramago
Editore: Ricordi, 1993

Prima esecuzione: Teatro Valle, Roma, 12 febbraio 1995

1993

Divara ("Wasser und Blut")

Dramma musicale in tre atti

dal dramma teatrale *In nomine Dei* di José Saramago

Libretto di Azio Corgi e José Saramago

Traduzione italiana di Giulia Lanciani. Traduzione tedesca di Andrea Molino e Alexander Scherer

Editore: Ricordi, 1993

Prima rappresentazione: Städtische Bühnen Münster (oggi Theater Münster), Münster, 31 ottobre 1993

"...fero dolore"

Cantata drammatica

per voce femminile, oboe d'amore, percussioni, archi

dal *Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi

Editore: Ricordi, 1994

Prima esecuzione: Ferrara, 7 novembre 1993

Amorsacro/Amorprofano

Suite dal balletto da composizioni cameristiche di Giuseppe Verdi

per soprano, coro e orchestra da camera

Editore: Ricordi, 1993

Prima esecuzione: Teatro Regio, Parma, 29 gennaio 1994

Soffio armonico (da Il pungolo di un amore)

per piccola orchestra

Editore: Ricordi, 1993

Prima esecuzione: Conservatorio "G. Verdi", Milano, 30 maggio 1993

1994

animi motus

per quartetto d'archi ed elettronica

Editore: Ricordi, 1995

Prima esecuzione: Teatro alla Scala, Milano, 23 ottobre 1994

La cetra appesa

Cantata su temi popolari verdiani

per soprano, voce recitante, coro e orchestra

da liriche di Attilio Bertolucci e Salvatore Quasimodo, versi di Temistocle Solera e Salmi della Bibbia

Editore: Ricordi, 1994

Prima esecuzione: Chiesa di San Petronio, Bologna, 25 aprile 1995

1995

La morte di Lazzaro

Cantata drammatica

per voce recitante, coro misto, coro di voci bianche, ottoni e percussioni

testo di José Saramago da *Memoriale del convegno, Il Vangelo secondo Gesù Cristo*,

In nomine Dei

Editore: Ricordi, 1995

Prima esecuzione: Chiesa di San Marco, Milano, 12 aprile 1995

Isabella

Teen-opera da *L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini

Sceneggiatura di Azio Corghi, dal libretto di Angelo Anelli

Editore: Ricordi, 1995

Prima rappresentazione (in forma di concerto): Auditorium Pedrotti, Pesaro, 9 agosto 1998

1996

Extraits de "Un petit train de plaisir"

trascrizione per fiati di Paolo Pessina

da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini

Editore: Ricordi, 1996

Prima esecuzione: Società dei Concerti, Trieste, 13 gennaio 1997

This is the list

commedia armonica sull'Aria di Leporello dal *Don Giovanni* di Mozart

per ottetto vocale

Editore: Ricordi, 1996

Prima esecuzione: Rovereto, 29 settembre 1996

"...ça ira!"

Studio da concerto per pianoforte

Pezzo d'obbligo per il Concorso Pianistico Internazionale "Umberto Micheli" 1997

Editore: Ricordi, 1996

Prima esecuzione: Società Umanitaria, Milano, 10 ottobre 1997

Rinaldo & C.

Baroccopera da *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel

Sceneggiatura di Azio Corghi, dal libretto di Aaron Hill, traduzione di Giacomo Rossi

Editore: Ricordi, 1996

Prima rappresentazione: Teatro Massimo Bellini, Catania, 31 ottobre 1997

1997

Sei ariette di Gaetano Donizetti

per voce, due mandolini e archi

Editore: Ricordi, 1997

Prima esecuzione: Teatro Donizetti, Bergamo, 3 ottobre 1997

A mezzanotte – Arietta

Il barcaio – Barcarola

La conocchia – Canzone napoletana

Le crépuscule – Romanza

Il crociato – Romanza

La torre di Biasone – Ballata

L'opera è parte integrante di *Nuits d'été à Pausilippe* di Gaetano Donizetti, comprendente 6 Notturmi (nella trascrizione per piccola orchestra di Sonia Bo, Stefano Chinca, Roberto Frattini, Paolo Pessina, Anne Marie Turcotte e Vittorio Zago) e 6 Ariette "con parole" nella trascrizione di Azio Corghi.

Tu, vita de' sensi...

da composizioni cameristiche di Giuseppe Verdi

per coro amatoriale e 4 virtuosi di strumento (clarinetto e sassofono contralto, fisarmonica, pianoforte, contrabbasso)

Editore: Ricordi, 1997

Prima esecuzione: Teatro Lirico, Milano, 21 aprile 1998

Répit

per coro e orchestra

su versi di Carlo Muscetta

Editore: Ricordi, 1997

Prima esecuzione: Teatro Massimo Bellini, Catania, 23 aprile 1998

Percussions' Suite

Da Un petit train de plaisir

Trascrizione per sei percussionisti di Maurizio Ben Omar

Editore: Ricordi, 1997

Prima esecuzione: Teatro Piccolo Arsenale, Venezia, 21 settembre 2000

1998

Rapsodia in Re(d)

per orchestra

Editore: Ricordi, 1998

Prima esecuzione: Teatro Comunale, Bologna, 10 dicembre 1998

"a 'nsunnari..."

per soprano, flauto, clarinetto, chitarra, violino e violoncello

Testi tratti da *Corpus di musiche siciliane* a cura di Alberto Favara, da *Canzoniere italiano* a cura di Pier Paolo Pasolini, da *Ambarabà* a cura di Lella Gandini

Editore: Ricordi, 1998

Prima esecuzione: Accademia Filarmonica Romana, Roma, 11 aprile 1999

1992–1998

Un petit train de plaisir

Suite per due pianoforti

da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini

Editore: Ricordi, 1999

Prima esecuzione: Portogruaro, 4 settembre 1998

1999

Nocturnus visus

per clarinetto solo

Editore: Ricordi, 1999

Prima esecuzione: Istituto Italiano di Cultura, Los Angeles, 14 aprile 1999

“Muss es sein?”

foglio d’album per quartetto d’archi

Editore: Ricordi, 1999

Prima esecuzione: Teatro Lirico, Milano, 16 maggio 1999

... sotto l’ombra che il bambino solleva

per voce recitante/cantante e orchestra

dal poema *L’anno mille993* di José Saramago, traduzione di Domenico Corradini

Broussard

Editore: Ricordi, 1999

Prima esecuzione: Teatro Goldoni, Firenze, 8 giugno 1999

Tat’jana

Dramma lirico dal dramma in un atto *Tat’jana Repina* di Anton Pavlovič Čechov

Libretto e sceneggiatura di Azio Corgi

Editore: Ricordi, 1999

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala, Milano, 20 ottobre 2000

Amori incrociati

per due voci recitanti e orchestra

dal *Decamerone* di Giovanni Boccaccio nella versione *Da un italiano all’altro* di Aldo Busi

Editore: Ricordi, 1999

Prima esecuzione: Auditorium RAI, Torino, 22 marzo 2001

2000

Alpincord'

Cinque pezzi per coro maschile

testi tratti da filastrocche popolari e da poesie dialettali di Nino Costa e Sandro Cappelletto

Editore: Ricordi, 2000

Prima esecuzione: Teatro Regio, Torino, 4 novembre 2000

2001

"...malinconia, ninfa gentile"

da *Sei ariette per camera* di Vincenzo Bellini e *Fantaisie sur des motifs de l'opéra "La Sonnambula"* di Franz Liszt

per canto, due pianoforti e orchestra d'archi

Editore: Ricordi, 2001

Prima esecuzione: Teatro Massimo Bellini, Catania, 17 ottobre 2001

Cruci-Verba

Lettura e commento da *Il Vangelo secondo Gesù* di José Saramago sopra la *Via Crucis* di Franz Liszt

per voce recitante e orchestra

Editore: Ricordi, 2001

Prima esecuzione: Münster, 2 luglio 2002

"...di bravura"

trascrizione per due pianoforti della *Fantaisie sur des motifs de l'opéra "La sonnambula"* di Franz Liszt

Editore: Ricordi, 2001

Prima esecuzione: Auditorium Vallisa, Bari, 9 aprile 2005

2002

Nocturnus visus II

versione per saxofono di Paolo Pessina

Editore: Ricordi, 2002

Prima esecuzione: Accademia di Ungheria, Roma, 11 novembre 2002

De paz e de guerra

per coro e orchestra

Testo di José Saramago

Editore: Ricordi, 2002

Prima esecuzione: Parco della Musica, Roma, 22 febbraio 2003

Sen'ja

Dramma lirico in un atto

dallo studio drammatico in un atto *Sulla strada maestra* di Anton Pavlovič Čechov

Libretto e sceneggiatura di Azio Corgi

Editore: Ricordi, 2002

Prima rappresentazione: Städtische Bühnen Münster (oggi Theater Münster),
Münster, 7 marzo 2003

2003

... poudre d'Ophelia!

per voce recitante-cantante e orchestra d'archi

Drammaturgia poetica di Quirino Principe

Editore: Ricordi, 2003

Prima esecuzione: Teatro Lirico, Cagliari, 27 aprile 2003

Lalla Rûkh

ovvero *Guancia di tulipano*, da Gaspare Spontini

Festa teatrale con canti e danze e una storia orientale di Aldo Busi

Editore: Ricordi, 2003

Prima rappresentazione: Jesi, 23 agosto 2003

... ite bellu!

"Rondeau" per soprano e archi

Cinque "mutos" dal *Canzoniere italiano*, a cura di Pier Paolo Pasolini

Editore: Ricordi, 2004

Prima esecuzione: Teatro Lirico, Cagliari, 9 maggio 2004

2004

¿Pia?

Dialogo drammatico-musicale in un atto

Libretto di Azio Corgi, liberamente tratto da *Il dialogo nella palude* di Marguerite
Yourcenar

Editore: Ricordi, 2004

Prima rappresentazione: Teatro dei Rozzi, Siena, 8 luglio 2004

It's bis

per due pianoforti

da *Tarantella* per pianoforte (1959)

Editore: Ricordi, 2004

Prima esecuzione: Palazzo del Quirinale, Roma, 26 giugno 2005

Il dissoluto assolto

Teatro musicale in un atto

Libretto di José Saramago e Azio Corgi, dall'omonimo testo di José Saramago

Editore: Ricordi, 2004

Prima rappresentazione: Teatro Nacional de São Carlos, Lisbona, 18 marzo 2006

Siciliana

per sei strumenti: flauto, clarinetto, fagotto, viola, violoncello, contrabbasso
da *My Temptation is quiet* di Francesco Pennisi

Editore: Ricordi, 2004

Prima esecuzione: Palamostre, Udine, 23 aprile 2007

1993–2005

“... fero dolore” II

Cantata drammatica

per voce femminile, viola, percussioni, archi

dal *Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi

Editore: Ricordi, 2005

Prima esecuzione: Sala della Filarmonica, Trento, 2 marzo 2006

2005

... Her Death! (ritratto di Sarah)

per attrice-cantante e orchestra (flauto, armonica a bocca cromatica, percussioni, archi)

drammaturgia poetica di Quirino Principe

Editore: Ricordi, 2005

Prima esecuzione: Auditorium RAI, Torino, 31 marzo 2006

Syncopations

per violino solo

Editore: Ricordi, 2005

Prima esecuzione: Teatro Carlo Felice, Genova, 26 settembre 2006

Affekte

quintetto per flauto, clarinetto, violino, viola, violoncello

Editore: Ricordi, 2005

Prima esecuzione: Madrid, 11 ottobre 2006

2006

“Histoire d'un petit train de plaisir”

Versione per voce recitante e due pianoforti

da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini

Testo di Quirino Principe

Editore: Ricordi, 2006

Prima esecuzione: Castello dei Pico, Mirandola, 30 settembre 2006

(Si tratta della stessa partitura di *Un petit train de plaisir*, Suite per due pianoforti, con l'aggiunta del testo)

Rinaldo & C.

Suite per orchestra

da *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel

Editore: Ricordi, 2006

Prima esecuzione: Corigliano d'Otranto, 9 novembre 2006

Le due regine

Fiaba musicale per voce, flauto e percussioni

da un'idea di Dario Moretti

Editore: Ricordi, 2006

Prima esecuzione: Teatro Bibbiena, Mantova, 13 novembre 2006

Poema sinfonico (Sette scene da *Blimunda*)

per orchestra

Editore: Ricordi, 2006

Prima esecuzione: Teatro alla Scala, Milano, 29 gennaio 2007

"d'apres cinq chansons d'élite..."

per violoncello e pianoforte

Editore: Ricordi, 2006

Prima esecuzione: Aula Absidale di Santa Lucia, Bologna, 15 marzo 2007

2007

Doppia parafrasi

per voce recitante e pianoforte

Testo di Vittorio Sermoni

Editore: Ricordi, 2007

Prima esecuzione: Cortile Mercato Vecchio, Verona, 29 giugno 2007

"Histoire d'un petit train de plaisir"

Versione per voce recitante, due pianoforti e due percussionisti

da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini

Testo di Quirino Principe

Editore: Ricordi, 2007

Prima esecuzione: Aula Magna Palazzo Ateneo, Bari, 25 ottobre 2007

(Si tratta della stessa partitura di *Un petit train de plaisir*, Suite per due pianoforti e percussioni *ad libitum*, con l'aggiunta del testo)

2007–2008

¿... aimez-vous B...?

Trio per violino, violoncello e pianoforte

Editore: Ricordi, 2008

Prima esecuzione: Trieste, 20 maggio 2009

2007–2008

¿...aimez-vous S...?

Quartetto per violino, viola, violoncello e pianoforte

Editore: Ricordi, 2008

Prima esecuzione: Trieste, 20 maggio 2009

2008

Tang'Jok(HER)

per viola solista

Editore: Ricordi, 2008

Prima esecuzione: Paganica, 11 agosto 2008

Giocasta

Tragedia lirica

Testo di Maddalena Mazzocut-Mis

Editore: Ricordi, 2011

Prima rappresentazione: Teatro Olimpico, Vicenza, 19 giugno 2009

2009

Filigrane bachiane

Concerto per pianoforte e archi

Editore: Ricordi, 2009

Prima esecuzione: Auditorium RAI, Torino, 19 febbraio 2010

Bagatelle

per clarinetto solo

Da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini

Editore: Ricordi, 2009

Prima esecuzione: Firenze, 25 febbraio 2010

Tang'Jok(HIM)

per violoncello solo

Editore: Ricordi, 2009

Prima esecuzione: Udine, 14 ottobre 2009

Conte ingioco

per voci recitanti infantili e strumenti (fiati, archi e percussioni *ad libitum*)
su testi dialettali delle regioni italiane

Editore: Ricordi, 2009

Opera didattica

2010

Jopliszt

per trio d'archi

Editore: Ricordi, 2010

Prima esecuzione: Sale Apollinee, Teatro La Fenice, Venezia, 26 settembre 2010

"...me bel amor"

per coro misto

Testo del poeta piemontese Nino Costa

Editore: Ricordi, 2010

Prima esecuzione: Università degli Studi di Torino, Torino, 2011

Tang'Jok(them)

per trio d'archi

Editore: Ricordi, 2010

Prima esecuzione: Teatro Filo, Cremona, 29 settembre 2012

2011

Due canzoni popolari piemontesi

per voce e pianoforte

Editore: Ricordi, 2011

– *Cansun büsiarda*

Prima esecuzione: Teatro Goldoni, Firenze, 19 maggio 2011

– *Le vidire*, preludio antifonico

Prima esecuzione: Teatro Elfo Puccini, Milano, 6 settembre 2011

...la vera storia del "Va' pensiero"...

Cantata su testo di Vittorio Sermoni, con echi di parlate dialettali italiane

per voce recitante, coro di voci bianche, coro, coro misto popolare (*ad libitum*) e pianoforte

Editore: Ricordi, 2011

Prima esecuzione: Chiesa di S. Cristina, Bologna, 26 ottobre 2011

2012

Tang'Jok(Guitar)

Trascrizione di *Tang'Jok(HIM)* per chitarra sola di Sergio Sorrentino

Editore: Ricordi, 2012

Prima esecuzione: Chiesa del Convento dei Padri Cappuccini di Lagonegro, Lauria, 23 agosto 2012

Tang'Jok

per violino solo

Editore: Ricordi, 2012

Prima esecuzione: Auditorium del Carmine, Parma, 6 maggio 2017

Tang'Jok (Jaloux)

per viola sola

Editore: Ricordi, 2012

Prima esecuzione: Teatro La Fenice, Venezia, 3 dicembre 2017

Preludio "Ad una stella"

per voce e 5 strumenti: flauto, clarinetto, vibrafono, voce, violino, violoncello
da composizioni per canto e pianoforte di Giuseppe Verdi

Editore: Ricordi, 2012

Prima esecuzione: Teatro Verdi, Busseto, 26 gennaio 2013

Cori di Ecuba

per coro a cappella

Musiche di scena per il monologo drammatico *Elena, tragedia lirica sulla deriva del mito* di Maddalena Mazzocut-Mis

Editore: Ricordi, 2012

Prima esecuzione: Accademia Perosi, Biella, 12 aprile 2013

2013

Madreterra

Dialogo sacro fra Verdi e Pasolini

per soprano, voce recitante maschile, flauto e due pianoforti

Editore: Ricordi, 2013

Prima esecuzione: Teatro Regio, Parma, 9 ottobre 2013

De nocturno visu

Trascrizione per chitarra elettrica di *Nocturnus visus* a cura di Sergio Sorrentino

Editore: Ricordi, 2013

Prima esecuzione: Auditorium Convento di S. Antonio, Polla, 1 novembre 2013

...un nouveau petit train de plaisir

Suite per pianoforte a quattro mani

Da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini

Editore: Ricordi, 2013

Prima esecuzione: Baeza, 14 giugno 2014

2014

Blanquette

per voce recitante e orchestra da camera

da *La Chèvre de Monsieur Seguin* di Alphonse Daudet

Editore: Ricordi, 2014

Prima esecuzione: Teatro dei Rinnovati, Siena, 10 luglio 2014

2015

“...respiro il tuo respiro...”

per mezzosoprano e pianoforte

Testo liberamente tratto da Saffo nella traduzione di Ilaria Dagnini

Editore: Ricordi, 2015

Prima esecuzione: Villa De Rubeis Florit, Tarcento, 30 maggio 2016

Settestella

per voce recitante e cantante (unico esecutore), vibrafono e percussioni (unico esecutore)

Testo di Maddalena Mazzocut-Mis da un'idea pittorica di Dario Moretti

Editore: Curci, 2015

Prima esecuzione: Teatro Bibiena, Mantova, 28 ottobre 2015

“...Tra la carne e il cielo”

per violoncello concertante, recitante maschile, soprano, pianoforte e orchestra da Pier Paolo Pasolini, drammaturgia poetica di Maddalena Mazzocut-Mis

Editore: Ricordi, 2015

Prima esecuzione: Teatro Comunale “G. Verdi”, Pordenone, 2 novembre 2015

Alzarsi in volo

per soprano, voce recitante, flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte letture di Sandro Cappelletto, tratte da *Il grande balipendio* di Carlo della Corte

Editore: Ricordi, 2015

Prima esecuzione: Sale Apollinee, Teatro La Fenice, Venezia, 6 dicembre 2015

2016

Cadenze virtuose

per fagotto

da opere liriche vivaldiane

Editore: Ricordi, 2016

Prima esecuzione: Milano, 5 febbraio 2016

Arie virtuose

per fagotto solista e archi

da opere liriche vivaldiane

Editore: Ricordi, 2016

Prima esecuzione: Teatro Petruzzelli, Bari, 20 maggio 2017

Recitazione sognante

per chitarra

Editore: Ricordi, 2017

Prima esecuzione: Sala dei Marmi, Conservatorio "G. Rossini", Pesaro, 19 ottobre 2022

...vestita di rose...

per mezzosoprano, violoncello, pianoforte

Da versi di Saffo nella traduzione di Ilaria Dagnini

Editore: Ricordi, 2016

Prima esecuzione: Asti, 19 novembre 2016

1964–2017

Metamorfosi

per mezzosoprano, flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte
(in origine per mezzosoprano e pianoforte)

Testo di Magda Bodrito

Editore: Ricordi, 2017

Prima esecuzione: Sale Apollinee, Teatro La Fenice, Venezia, 3 dicembre 2017

2017

À bord d'un petit train de plaisir...

per voce, pianoforte a 4 mani e quartetto d'archi

Da *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini

Testo di Quirino Principe

Editore: Ricordi, 2016

Prima esecuzione: Vasto, Teatro Rossetti, 19 febbraio 2017

L'eco di un fantasma

Tragedia lirica

per voce recitante femminile, coro e orchestra

Testo di Maddalena Mazzocut-Mis

Editore: Ricordi, 2017

Prima esecuzione: Teatro Lirico, Cagliari, 3 novembre 2017

2018

Redobles y consonancias

per la "chitarra a 11 corde" di Christian Lavernier

Editore: Ricordi, 2018

Prima esecuzione: Sala dei Cavalli, Palazzo Te, Mantova, 19 ottobre 2018

Bibliografia essenziale su Azio Corghi

a cura di Marco Targa e Raffaele Mellace

A. Scritti di Azio Corghi e interviste

- CORGI A. (1978), *La formazione del compositore*, «Musica domani», 8/29–30, pp. 212–216.
- MOLLIA M. (1979), *Autobiografia della musica contemporanea*, Lerici, Cosenza, pp. 127–131.
- CORGI A. (1980), *Contenuti, figure professionali e sbocchi occupazionali (2a commissione: R. Allorto, S. Lattes, A. Corghi)*, in *Il Conservatorio di musica oggi e domani, Convegno nazionale "Istruzione musicale e professionalità del musicista nella riforma della scuola"*, Conservatorio di Musica di Milano, Milano, pp. 46–62.
- CORGI A. – GENTILUCCI A. – ET ALII (1982), *Prima relazione*, in *Il comporre musicale nello spazio educativo e nella dimensione artistica, Atti del Convegno Nazionale del Centro di Ricerca e di Sperimentazione per la Didattica Musicale*, Centro di ricerca e di sperimentazione per la didattica musicale, Firenze, pp. 21–39.
- FEDELE I. (1983), *Intervista ad Azio Corghi*, «I Quaderni della Civica Scuola di Milano», 4/8, pp. 26–36.
- CORGI A. – MELZI G. – OZZOLA V. (1984), *Experiments in Stochastic Approximation of Musical Language*, in M. Baroni e L. Callegari (a cura di), *Musical Grammars and Computer Analysis, Atti del Convegno Modena 4–6 ottobre 1982*, Olschki, Firenze, pp. 325–328.
- CORGI A. (1986), *L'edizione critica come ricerca e creatività*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi "Per la tutela del lavoro musicologico"*, Ricordi, Milano, pp. 12–15.
- ARRUGA L. (1990), *Azio Corghi: comunicare al di là della musica*, «Musica viva», 14/4, pp. 46–53.
- BASSI A. (1990), *Da «Gargantua» a «Blimunda»: intervista con Azio Corghi*, «Civiltà musicale», 4/9, pp. 85–92.
- BRAMANI L. (1990), *Conversazione con Azio Corghi*, in *Blimunda*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano, pp. 47–49.
- CORGI A. (1990), *Note introduttive a Blimunda*, «Musica Realtà», 11/31, pp. 123–131.
- CORGI A. (1991), *Parlando di Blimunda*, in P. Ceccucci (cur.), *Viaggio intorno al Convento di Mafra: dal Memoriale del convento di José Saramago alla Blimunda di Azio Corghi*, Atti del Seminario italo-portoghese, Guerini studio, Milano, pp. 81–99.

- CORCHI A. (1992), *Da «Gargantua» a «Blimunda»*, Programma di sala del Teatro Regio, Torino, pp. 169–173.
- ABBATE L. – U. MASINI (1993), *Azio Corghi, la musica di ieri, di oggi e di domani*, in «Musica», 17/79, pp. 38–45.
- CORCHI A. (1994), *Péchés all'Italiana... (di un compositore quasi musicologo)*, Programma di sala del Rossini Opera Festival, Pesaro.
- BRAMANI L. (1995), *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corghi*, Jaca Book, Milano, (anche in *Enciclopedia tematica aperta. Storia della musica*, vol. I, Jaca Book, Milano, 1995, pp. 97–124).
- CORCHI A. (1996), *Voce dello strumento: strumento della voce*, in G. Tuzi (cur.), *La vocalità nella musica italiana contemporanea*, Istituto di ricerca per il teatro musicale, Roma, pp. 27–36.
- CORCHI A. – LOMUTO M. (1999), *Dialogo della scrittura e dell'interpretazione*, in M. Olivetti Belardinelli e C. Fiorilli (cur.), *Musical Behaviour and Cognition*, Edizioni scientifiche Ma.Gi, Roma, pp. 77–82.
- CORCHI, A. (1999), *Da L'italiana in Algeri a...Isabella*, «De musica» Annuario in divenire del Seminario Permanente di Filosofia della Musica, 3, <https://sites.unimi.it/gpiana/dm3/dm3isaac.htm>.
- MAZZOCUT-MIS M. (2000), *A colloquio con Azio Corghi*, in *Tat'jana*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano, pp. 70–77.
- MAZZOCUT-MIS M. (2001), *Intervista ad Azio Corghi*, «Materiali di Estetica», 3/4, Milano, pp. 81–90.
- CORCHI A. (2002), *Esperienze di teatro musicale contemporaneo, ovvero l'iniziale progetto di «Divara»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 6/2, pp. 149–156.
- CORCHI A. (2003), *La lezione di Alfredo Casella*, in M. De Santis (cur.), *Atti del Convegno internazionale di studi "Alfredo Casella e l'Europa"*, Siena, 2001, Olschki, Firenze, pp. 6–8.
- MAURIZI P. (2004), *Quattordici interviste sul "nuovo teatro musicale" in Italia (1950–1980)*, Morlacchi, Perugia, pp. 39–41.
- CORCHI, A. (2004), *Was ist das Verhältnis zwischen dem Komponisten und dem wichtigsten Interpreten seiner Werke? Qual è il rapporto fra il compositore e l'interprete principale delle sue opere?*, in Schweikert, U., Warnecke, B. (cur.), *Musik und Szene Münster 1992–2004: Musiktheater, szenische Konzerte, Symphoniekonzerte*, agenda Verlag, Münster, pp. 64–67.
- CORCHI, A. (2016), *Il mio (aggettivo possessivo) Verdi*, «Studi verdiani», 35/26, pp. 87–98.
- LUPPI P. (2022), *Uno che cerca con passione. In dialogo con Azio Corghi*, in *Tra la carne e il cielo nei 100 anni della nascita di Pier Paolo Pasolini*, Ravenna Festival, Ravenna, pp. 51–52.

B. Scritti su Azio Corghi

- PRINCIPE Q. (1984), *La musica di Azio Corghi*, in «Il belpaese», 1/1, pp. 175–192.
- SALVETTI G. (1984), *Una sonora abbazia di Thélème*, Programma di sala del Teatro Regio, Torino, pp. 7–10; anche in *Azio Corghi*, «Notiziario Edizioni Suvini Zerboni», Suvini Zerboni, Milano, 1987, pp. 36–42.
- BALLARINI C. (1985), «Gargantua» di Azio Corghi, in «La musica», 1/5, pp. 2–4.
- STROPPA M. (1985), *Rinuncia e artificio* (Azio Corghi), in *L'esplorazione e la manipolazione del timbro*, «Bollettino LIMB», 5, pp. 60–64.
- ZANETTI R. (1986), voce *Corghi, Azio*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Biografie vol. II, Utet, Torino, p. 323–324.
- Azio Corghi, (1987) «Notiziario Edizioni Suvini Zerboni», Suvini Zerboni, Milano.
- PRINCIPE Q. (1987), *Il rapporto tra musica e testo e la sua influenza sulle linee formali della composizione*, in «Piano Time», 5/46, pp. 48–55.
- BRAMANI L. (1988), *Arte – linguaggio come superamento del negativo: la Sinfonia dell'esercito di Arlecchino di Azio Corghi*, in «Quaderni di Musica Nuova», 2/2, pp. 8–37.
- BRAMANI L. (1990), «Blimunda»: *polifonia come metafora della libertà*, in «Sonus», 2/1, pp. 13–20.
- PESTELLI G. (1990), «Blimunda», *dal romanzo all'opera lirica*, in *Blimunda*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano, pp. 35–41; anche in *Blimunda*, Programma di sala del Teatro Regio, Torino, 1992, pp. 163–167.
- CECCUCCI P. (cur. 1991), *Viaggio intorno al Convento di Mafra: dal Memoriale del convento di José Saramago alla Blimunda di Azio Corghi. Atti del Seminario italo-portoghese. Milano, 17–18 maggio 1990*, Guerini studio Milano.
- LOURENÃO E. (1991), *A cantata de Blimunda*, in *Blimunda*, Programma di sala del Teatro Nacional de São Carlos, Lisbona, pp. 13–16.
- SARMENTO DE MATOS J., *Entre a Terra e o Céu*, *ivi*, pp. 17–20.
- BRANCO FREITAS J., «Blimunda» *Opera em 3 actos e 14 cenas, baseada no romance «Memorial do convento»*, *ivi*, pp. 23–30.
- ROSEN D. (1991), *Gioachino Rossini, L'Italiana in Algeri*, edited by Azio Corghi, «Journal of the American Musicological Society», 44/3, pp. 502–512.
- OSMOND-SMITH D. (1992), voce *Corghi, Azio*, in S. Sadie (cur.) *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan Reference, Londra, p. 950.
- PONTIERO G. (1992), *The Apotheosis of Blimunda: An Opera by Azio Corghi Based on Saramago's «Memorial do Convento»*, in A. L. Mackenzie e D. S. Severin (cur.), *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 335–343.
- RATTALINO P. (1992), *Il trenino e il personale di macchina*, in *Un petit train de plaisir r: omaggio a Rossini*, Ricci, Milano, pp. 12–14.

- BRAMANI L. (1993), «...fero dolore», Programma di sala di Ferrara Musica, Ferrara, pp. 9–15.
- BRAMANI L. (1993), *Musica e filosofia nel teatro di Corgi*, in *Divara*, Ricordi, Milano; anche come, *Musik und Philosophie in den Bühnenwerken Corgis*, in G. Wojnarowicz (cur.), *Musikalische Bekenntnisse*, Aschendorff, Münster, 1995, p. 109–112.
- RESTAGNO E. (1993), *Drammaturgia e destino in «Divara – Wasser und Blut»*, in *Divara*, Ricordi, Milano; anche come *Dramaturgie und Schicksal in Divara – Wasser und Blut*, in G. Wojnarowicz (cur.), *Musikalische Bekenntnisse*, Aschendorff, Münster, 1995, pp. 106–108.
- BRAMANI L. (1993), *Percezione timbrica e trasposizione musicale. A proposito della musica di Azio Corgi*, in L. Albertazzi (cur.), *La percezione musicale*, Guerini studio, Milano, pp. 201–221.
- MAZZOCUT-MIS M. (1994), *Il pungolo di un amore. Incontro con Azio Corgi*, in S. Zecchi (cur.), *Scritture dell'Eros*, Il Mulino, Bologna, pp. 211–233.
- BRAMANI L. (1995), *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corgi*, Jaca Book, Milano; anche in *Enciclopedia tematica aperta. Storia della musica*, vol. I, Jaca Book, Milano, 1995, pp. 97–124.
- BRAMANI L. (1995), *L'arcobaleno nel canto di Divara*, in *Divara*, Programma di sala di Ferrara Musica, Ferrara, pp. 55–63.
- HUMBURG W. (1995), *Münster-Mailand-Lissabon: Divara – Wasser und Blut – Ein europäisches Gesamtkunstwerk*, in G. Wojnarowicz (cur.), *Musikalische Bekenntnisse*, Aschendorff, Münster, pp. 102–105; anche in () «*Divara*», *uma obra de arte europeia colectiva*, in *Divara*, Programma di sala del Teatro Nacional de São Carlos, Lisbona, 2001, pp. 21–23.
- MELLACE R. (1995), *Della vita e della morte*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano, pp. 7–13.
- MELLACE R. (1995), *Pietà per Lazzaro, destinato a morire due volte. Un Tombeau di A. Corgi*, in «*L'erbaMusica*», 5/18–19, pp. 51–55.
- MELLACE R. (1996, 2002²), *voci Blimunda, Divara, Gargantua*, in P. Gelli (cur.), *Dizionario dell'opera*, Baldini & Castoldi, Milano, pp. 154–155, 316, 519.
- MELLACE R. (1996), *I colori del suono: quasi un gioco*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano, pp. 6–11.
- VIEIRA DE CARVALHO M. (1996), *Danse et fanatisme religieux dans l'opéra du XX^{ème} siècle*, in G. Morelli (cur.), *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma: studi offerti a Aurel M. Milloss*, Olschki, Firenze, pp. 475–497.
- PETAZZI P. (1997), *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia*, in Idem, *Percorsi viennesi e altro Novecento*, Sonus, Potenza, pp. 181–205.
- SEMINARA G. (1997), *Il canto e la parola nella drammaturgia di «Divara»*, in *Divara*, Programma di sala del Teatro Massimo “Bellini”, Catania, pp. 11–17.
- MATTIETTI G. (1997), *Funzioni simboliche e drammaturgiche in «Divara»*, *ivi*, pp. 19–29.

- SEMINARA G. (1997), *Il Teatro*, in *Omaggio a Azio Corghi in occasione del sessantesimo compleanno*, Ricordi, Milano, pp. 2–15.
- MELLACE R. (1997), *La musica non operistica / Non operatic music*, *ivi*, pp. 16–21.
- SEMINARA G. (1997), *Una festa barocca al quadrato*, in *Rinaldo & C.*, Programma di sala del Teatro Massimo “Bellini”, Catania, pp. 11–18.
- MELLACE R. (1998), *Canti notturni e antichi usignoli: la «Rapsodia in Re (D)» di Azio Corghi*, Programma di sala del Teatro Comunale, Bologna.
- CAPPELLETTO S. (1998), *Rock and Ross*, Programma di sala del Rossini Opera Festival, Pesaro, pp. 10–14.
- SEMINARA G. (1998), *Dal Gargantua a Isabella: il teatro musicale di Azio Corghi*, *ivi*, pp. 21–29.
- SEMINARA G. (1999), *The literary works of José Saramago in the musical theatre of Azio Corghi «Colóquio/Letras»*, 29/151–152, pp. 163–179.
- GIRARDI E. (2000), voce *Corghi, Azio*, in L. Finscher (cur.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^a ed., IV, Bärenreiter-Metzler, Kassel-Stuttgart, pp. 1603–1605.
- MELLACE R. (2000), «non apre la sua bocca...». *L'afasia della sofferenza femminile in «Tat'jana» di Azio Corghi*, in *Tat'jana*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano, pp. 37–67.
- SEMINARA G. (2000), *Da Saramago a Cechov. Il teatro musicale di Azio Corghi e il “teatro epico” del Novecento*, *ivi*, pp. 89–115.
- BERNARDONI V. (2001), voce *Corghi, Azio*, in S. Sadie (cur.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan Publishers, Londra, pp. 465–467.
- MELLACE R. (2001), *Letteratura e musica*, in *Storia della letteratura italiana*, E. Cecchi e N. Sapegno (cur.), *Il Novecento. Scenari di fine secolo I*, Garzanti, Milano, pp. 431–496.
- REIS C. (2001), *Em nome de Divara*, in *Divara*, Programma di sala del Teatro Nacional de São Carlos, Lisbona, pp. 10–13.
- CASEIRAO B. (2001), «*Divara*», *Simbolismo e Destino no Drama Musical de Azio Corghi*, *ivi*, pp. 14–20.
- SCARLATO A. (2001), *Il silenzio dell'agnello (Tat'jana di Azio Corghi)*, «*Materiali di Estetica*» 3/4, pp. 91–93.
- ANTONIONI F. (2001), *Tat'jana, lo sguardo divino di Azio Corghi*, «*Materiali di Estetica*» 3/4, pp. 95–100.
- NEWMAN, G. (2001), *First performances. Milan, La Scala 'Tat'jana'*, «*Tempo*», 55/216, p. 38.
- FLORIDIA E. (2003), *Musicisti e letteratura (II)*, in G. Salvetti e M. G. Sità (cur.), *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, Guerini, Milano, pp. 175–212.
- MELLACE R. (2003), ... *poudre d'Ophélie! Azio Corghi e il dissolversi convulso di un personaggio leggendario*, in E. Sala (cur.), *Suoni di scena da Shakespeare a D'Annunzio. Quaderno delle Notti Malatestiane 2003*, Raffaelli, Rimini, pp. 149–154.

- SEMINARA G. (2003), «Una via debole, e lieta, verso la verità...». *Il teatro musicale di Azio Corghi tra ricerca e provocazione*, «Musica theorica Spectrum», 24/5, pp. 3–12.
- Il dissoluto assolto* (2006), Programma di sala, Teatro alla Scala, (contiene: Raffaele Mellace, *Il dissoluto assolto, o sia il Convitato senza pietra. Corghi, Saramago e il mito di Don Giovanni*, pp. 107–136, *Soggetto, L'opera in breve, Bibliografia e Discografia di Azio Corghi*).
- EICKHOFF, H., (2003) *Azio Corghis Oper Senja in Münster uraufgeführt*, «Das Orchester», 51/5, p. 60.
- MELLACE R. (2006), *Don Giovanni 2006. "Il dissoluto assolto" von Saramago und Corghi*, in H. Lachmayer (cur.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Hatke Cantz, Ostfildern, pp. 707–711.
- MELLACE R. (2007), *Interferenze contemporanee. Mozart, Corghi e "Il dissoluto assolto"*, «E/C», Serie speciale, I, 1, *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, pp. 151–154.
- MILANACCIO R. (cur. 2007), *Azio Corghi. Omaggio per il suo 70° compleanno*, Ricordi, Milano.
- SORRENTINO, S. (2010), *Azio Corghi e la musica per chitarra*, «Il Fronimo», 38/151, pp. 13–20.
- BURONI E. (2010), *Un caso contemporaneo: Giocasta di Azio Corghi e Maddalena Mazzocut-Mis*, in I. Bonomi, E. Buroni (cur.), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Franco Angeli, Milano, pp. 220–238.
- CRISMANI F. (2011), *Giocasta di Azio Corghi: il ritorno del mito di Edipo al Teatro Olimpico di Vicenza*, «Dionysus ex machina», 2/2, pp. 380–427.
- MELLACE R. (2011), *La passione (civile) e la memoria*, in ... *la vera storia del "Va' pensiero"*..., programma di sala, Regia Accademia Filarmonica di Bologna, Bologna.
- MAZZOLINI, M. (2013), *The String Quartet in Italy After 1945*, «Contemporary Music Review», 32/4, pp. 353 – 417.
- MELLACE R. (2014), *Dalla prosa alla lirica: "Tat'jana" tra Čechov e Corghi*, in E. Ripepi (cur.), *Scritti in festa per Eugenio Buonaccorsi*, Edizioni Zem, Vallecrosia, pp. 27–50.
- MISURALE M. (2014), *Il femminile nel teatro musicale di Azio Corghi e José Saramago*, «Rivista di letteratura teatrale», 7/7, pp. 99–110.
- SEMINARA G. (2015), *Lo sguardo obliquo. Il teatro musicale di Corghi e Saramago. Epistolario e testi letterari delle opere*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca.
- VISHNICK, M. (2016), *Creating a sound-based aesthetic for music played on the classical guitar*, «Muzikos komponavimo principai/Principles of music composing», 16/16, pp. 124–136.
- GAVRILOVA L. V. (2016), *Principle of Rilleture: One of the Leading Ideas in the Works by Azio Corghi*, «Journal of Siberian Federal University / Humanities & Social Sciences», 9/1, pp. 117–125.

- MELLACE R. (2017), *Ludus e pathos*, in Azio Corghi. *Catalogo delle opere pubblicate da Casa Ricordi – Universal Music Publishing Classical*, Ricordi, Milano, pp. 7–9.
- MELLACE R. (2017), *La vertigine del Senso nella trama del dialogo*, Programma di sala, la Verdi – Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Milano.
- SEMINARA G. (2017), ... *sotto l'ombra che il bambino solleva*, in Programma di sala, Teatro Regio, Torino.
- UVIETTA M. (2017), *Rinaldo & C[orghi's elaboration]. 'Geometrie' di una reinvenzione drammaturgico-musicale*, in L. Aragona, C. Toscani (cur.), *La Polifonica Ambrosiana (1947–1980). Musica antica nell'Italia del secondo dopoguerra*, LIM, Lucca, 2017, pp. 219–277.
- FONTANESI D. (2020), *Studio IV. La drammaticità del tempo in "Animi Motus" di Azio Corghi*, in Idem, *Studi e intermezzi sulla musica del '900*, Zecchini, Varese, pp. 101–116.
- GAVRILOVA L.V. (2020), "If Music is Not a Memory, then what is it?": on the Modern Approach to Musical Memory in Azio Corghi's Creations, «Journal of Siberian Federal University / Humanities & Social Sciences», 13/6, pp. 1038–1045.
- «Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti» n. 20 (2020): *Tra musica e filosofia. In dialogo con Azio Corghi*. Contiene:
- DI STEFANO N., OLIVA S., *Introduzione*, pp. 1–4.
- SEMINARA G., "Tra strutturalismo e postmodernismo". *La drammaturgia musicale di Corghi alla luce del confronto con Saramago*, pp. 4–20.
- ARAGONA L., *Rossini andata e ritorno. Un petit train de plaisir di Azio Corghi*, pp. 21–60.
- UVIETTA M., *Da Händel a Corghi: la drammaturgia timbrica in Rinaldo & Co**, pp. 62–88.
- PANGRAZI T., *L'eco di un fantasma (2017) di Azio Corghi Un saggio preliminare*, pp. 89–102.
- CIPRANDI D., *Tra drammaturgia e linguistica: analisi di ...tra la Carne e il Cielo e intervista alla librettista Maddalena Mazzocut-Mis*, pp. 103–118.
- MAZZOCUT-MIS M., *Azio Corghi "...tra la Carne e il Cielo" da Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia poetica di Maddalena Mazzocut-Mis per Violoncello concertante, Recitante maschile, Soprano, Pianoforte e Orchestra*, pp. 119–129.
- MELLACE R. (2020), *Musica e letteratura all'alba del Duemila: "Il dissoluto assolto" di José Saramago e Azio Corghi*, in M. Bottaro, F. Cesari (cur.), *Viaggi italo-francesi. Scritti "musicali" per Adriana Guarnieri*, LIM, Lucca, pp. 463–476.
- MATTIETTI G. (2022), *Percorsi narrativi e pungoli letterari nella musica di Azio Corghi*, in *Aus Italien*, programma di sala, Auditorium "Nino Rota", Bari.
- MELLACE R. (2022), *Un nostalgico inguaribile della speranza*, «La domenica / Il Sole 24 ore», 27 novembre 2022, p. XIII.

MELLACE R. (2023), *Provocatorie interferenze e umane confluenze. Ricordo di Azio Corghi*, «La Scala. Rivista del Teatro», gennaio 2023, pp. 52–55.

MAZZOCUT-MIS M. (2023), *...non moriamo mai per sempre. In ricordo di Azio Corghi*, «Materiali di Estetica» Terza serie, n. 10/1, pp. 565-573.

Notizie sugli autori / Notes on contributors



Raffaele Mellace (Milano, 1969), formatosi tra le Università di Milano, Bologna e Vienna e al Conservatorio di Bologna, già docente presso l'Università del Piemonte Orientale e all'Università Cattolica (ancora oggi nel Master in Arts Management), dal 2020 è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, di cui ha presieduto la Scuola di Scienze Umanistiche dal 2021 al 2024. Tra le sue principali linee di ricerca rientrano il teatro musicale dal Settecento a oggi e le relazioni tra letteratura e musica nel Novecento italiano. Ha pubblicato monografie presso Oxford University Press, Carocci, Olschki, L'Epos, e numerosi articoli in riviste e volumi collettanei. Socio effettivo dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, insignito del "Carlo Maria Martini International Award" e dello "Johann Adolf Hasse Preis", è condirettore della rivista *Il Saggiatore musicale* e collabora regolarmente con "Il Sole 24 Ore". Ha collaborato con Casa Ricordi. Dal 2005 al 2023 è stato redattore delle Edizioni Suvini Zerboni News. Autore di programmi di sala per numerosi enti lirici e istituzioni concertistiche, dal 1994 collabora regolarmente con il Teatro alla Scala, di cui dal 2022 è il Consulente scientifico.

Raffaele Mellace (Milan, 1969) studied at the Universities of Milan, Bologna, and Vienna, and at the Conservatorio of Bologna. He has been a Full Professor for Musicology and History of Music at the University of Genoa since 2020, and the Dean of the School of Humanities from 2021 to 2024. He has taught at the Università del Piemonte Orientale and the Università Cattolica (as he still does today in the Arts Management Master). His main research focuses are opera from the 18th century to the present, and the relationship between music and Italian literature in the 20th century. He has been publishing books with Oxford University Press, Carocci, Olschki, L'Epos, and numerous articles in journals and books. Fellow of the Accademia Ligure di Scienze e Lettere, he has been awarded the "Carlo Maria Martini International Award" and the "Johann Adolf Hasse Preis". He co-edits the journal *Il Saggiatore musicale* and regularly collaborates with *Il Sole 24 Ore*. He has collaborated with Casa Ricordi and has edited the Edizioni Suvini Zerboni News from 2005 to 2023. He regularly contributes to the programme books of several opera houses and concert seasons. He has been regularly writing for Teatro alla Scala, Milan, since 1994, becoming its Scientific Advisor in 2022.



Fabio De Sanctis De Benedictis è professore di Teoria dell'Armonia e Analisi presso il Conservatorio di Livorno. Dal 2020 tiene anche i corsi di Composizione. Eseguito in Europa, America Latina e Stati Uniti, tra i suoi interpreti figurano Daniel Kientzy, Giuseppe Giuliano, Giancarlo Schiaffini, Gianpaolo Antongirolami, Carlo Failli, Jonathan Faralli, Abstrai Ensemble e altri. Il suo campo di ricerca va dall'analisi musicale all'enucleazione di tecniche compositive, sino alla loro formalizzazione algoritmica. È autore di una libreria *software* per OpenMusic dedicata alle tecniche compositive del Novecento e figura tra i collaboratori per lo sviluppo del *software* di composizione algoritmica Opusmodus. Oltre all'insegnamento si occupa di Composizione e di Analisi Musicale, opera principalmente su *software Open Source*, Ircam e Opusmodus, su piattaforma Linux e OsX, particolarmente nell'ambito della musica elettronica e della composizione algoritmica. Pubblicato da fonè, SAM, Ars Publica, Setola di maiale, Musica Nova e Cero Records, suoi articoli sono apparsi su riviste quali Sonus, Civiltà Musicale, Musica Domani, Analitica, Musicology Papers, CIM Proceedings, Gli Spazi della Musica, Proceedings of the Fifth International Csound Conference, d.a.t. [divulgazioneaudiotestuale], RATM, Nuove Musiche, Auditorium. Un suo contributo è presente nel terzo volume edito da Ircam/Delatour per la serie "OM Composer's Book", e in "Xenakis rimane", a cura di Renzo Cresti e Marco Giommoni, ed. Diastema. Membro del Comitato Scientifico del GATM per il triennio 2018–2021 e 2021–2024, per la Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale – GATM aps è membro del nuovo comitato scientifico, coordinatore della commissione per Analisi e Nuove Tecnologie, docente presso il Master di Analisi e Teoria Musicale dell'Università della Calabria e membro del Collegio dei Docenti del Dottorato per il XL ciclo per il Conservatorio di Livorno.

Fabio De Sanctis De Benedictis is Professor of Harmony Theory and Analysis at the Conservatory of Livorno. Since 2020 he also teaches Composition. Performed in Europe, Latin America and the United States, its performers include Daniel Kientzy, Giuseppe Giuliano, Giancarlo Schiaffini, Gianpaolo Antongirolami, Carlo Failli, Jonathan Faralli, Abstrai Ensemble and others. His research ranges from musical analysis to the enucleation of compositional techniques and their algorithmic formalization. He is the author of a software library for OpenMusic dedicated to twentieth-century compositional techniques and is one of the contributors to the development of the algorithmic composition software Opusmodus. In addition to teaching, he is involved in composition and music analysis, working mainly with open source, Ircam and Opusmodus software, on Linux and OsX platforms, particularly in the areas of electronic music and algorithmic composition. Published by fonè, SAM, Ars Publica, Setola di maiale, Musica Nova and Cero Records, his articles have appeared in journals such as Sonus, Civiltà Musicale, Musica Domani, Analitica, Musicology Papers, CIM Proceedings, Gli Spazi della Musica, Proceedings of the Fifth International Csound Conference, d.a.t. [divulgazioneaudiotestuale], RATM, Nuove Musiche, Auditorium. A contribution by him can be found in the third volume of the "OM Composer's Book" series published by Ircam/Delatour and in "Xenakis Remains", edited by Renzo Cresti and Marco

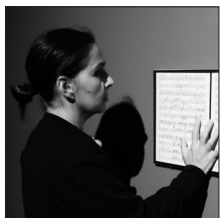
Giommoni, ed. Diastema. Member of the Scientific Committee of GATM for the triennial period 2018–2021 and 2021–2024, for the Italian Society of Analysis and Music Theory – GATM aps, is member of the new Scientific Committee, coordinator of the Committee of Analysis and New Technologies, professor at the Master of Analysis and Music Theory of Calabria University and member of the Doctoral Teachers’ Board for the XL Cycle of the Conservatory of Livorno.



Roberta Vacca, “una delle compositrici, di solida preparazione, più originali e imprevedibili della sua generazione” (L. Tozzi), è docente presso il Conservatorio “A. Casella” di L’Aquila dove ha compiuto anche i suoi studi musicali proseguendoli poi presso l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia con Azio Corghi. Vincitrice di numerosi premi nazionali e internazionali, compositrice residente presso Mac Dowell Colony, Fondazione per le Lettere e per le Arti di Bogliasco e Residenza d’Artista “Le Ville Matte”, è eseguita in Italia e all’estero e pubblica con Ars Publica, Twilight, MEP, Sconfinarte, RAI Com. Le sue composizioni sono incise in sette monografie oltre che in diverse raccolte. Nel 1995 con Paola Campanini ha fondato il Gruppo Teatrale Burattinmusica con cui cura produzioni di teatro musicale per ragazzi e con cui dal 2023 porta in giro *Teatri Minuti*, ciclo d’installazione d’arte interattiva. La componente ludica unita alla passione per il teatro, i cui gesti permeano anche la produzione strumentale, la portano ad essere aperta a numerose ed eterogenee collaborazioni “in cui il progetto compositivo è impostato su impianti formali sempre molto chiari e su figure mutate dalla tradizione e trasfigurate. Gesto teatrale e narrativa, il raccontare sia in senso teatrale che in senso musicale, interni all’elaborazione dell’andamento strumentale, sono il vero bisogno espressivo della compositrice.” (R. Cresti)

Roberta Vacca, “one of the most original and unpredictable composers of her generation, with solid preparation” (L. Tozzi), is a professor at the “A. Casella” Conservatory in L’Aquila, where she also completed her musical studies before continuing at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia with Azio Corghi. Winner of numerous national and international awards, resident composer at the MacDowell Colony, the Foundation for Letters and Arts in Bogliasco, and the artist residence “Le Ville Matte,” her works have been performed in Italy and abroad, and she has published with Ars Publica, Twilight, MEP, Sconfinarte, and RAI Com. Her compositions are recorded in seven monographs, as well as in various collections. In 1995, together with Paola Campanini, she founded the Gruppo Teatrale Burattinmusica, with which she curates musical theatre productions for children, and with which, since 2023, she has been touring *Teatri Minuti*, a series of interactive art installations. The playful component, combined with a passion for theatre — whose gestures also permeate her instrumental production — leads her to be open to numerous and heterogeneous collaborations, “in which the compositional project is based on formal systems that are always very clear, and on figures borrowed from tradition and transfigured. Theatrical gesture and narrativity — the storytelling

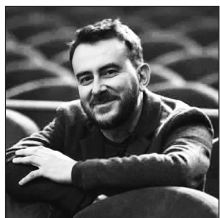
both in a theatrical and musical sense, internal to the elaboration of the instrumental progression — are the true expressive need of the composer.” (R. Cresti)



Carla Rebora (Genova, 1973), compositrice, pianista, docente e analista musicale. Fondamentale l’incontro con Azio Corghi, riferimento assoluto per la sua formazione. Il suo catalogo opere vanta oltre centocinquanta titoli. Ha vinto il concorso “Le settimane musicali di Stresa” con l’Orchestra RAI e il premio “Play It!” assegnato dall’Orchestra Regionale della Toscana. Le sue partiture e incisioni sono distribuite dai maggiori editori italiani.

Absolutamente innovativa è la collaborazione con la compositrice Carla Magnan con cui porta avanti da più di vent’anni progetti di scrittura ‘a quattro mani’, riflettendo sull’aspetto drammaturgico della loro produzione di teatro musicale. Nel 2019 ha fondato il Net-Composing Team, innovativo collettivo dedito alla composizione a catena. Negli ultimi dieci anni ha esteso la sua attività nel campo dell’analisi e della ricerca artistica. Ha presentato e pubblicato numeri articoli e saggi dedicati al rapporto Analisi e Interpretazione, Analisi e Composizione, Creazione Collettiva. È membro del GATM. Dal 2012 è direttore artistico di Errepomeriggi. È docente di Armonia e Analisi presso il Conservatorio di Torino.

Carla Rebora (Genova, 1973), composer, pianist, teacher and music analyst. The meeting with Azio Corghi was fundamental, an absolute reference for her training. Her catalogue of works boasts over one hundred and fifty titles. She won the “Le settimane musicali di Stresa” competition with the RAI Orchestra and the “Play It!” award assigned by the Regional Orchestra of Tuscany. Her scores and recordings are distributed by the major Italian publishers. Absolutely innovative is her collaboration with the composer Carla Magnan with whom she has been carrying out projects of ‘four-handed’ writing for more than twenty years, reflecting on the dramaturgical aspect of their musical theatre production. In 2019 she founded the Net – Composing Team, an innovative collective dedicated to chain composition. Over the last ten years she has extended her activity in the field of artistic analysis and research. He has presented and published numerous articles and essays dedicated to the relationship between Analysis and Interpretation, Analysis and Composition, Collective Creation. He is a member of GATM. Since 2012 he has been the artistic director of Errepomeriggi. He is a professor of Harmony and Analysis at the Conservatory of Turin.



Vito Palumbo ha intrapreso la composizione musicale sin dalla prima età, completando gli studi conservatoriali con i corsi di perfezionamento presso l’Accademia Chigiana di Siena e l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, sotto la guida del Maestro Azio Corghi, la cui influenza è risultata determinante nel suo percorso artistico. È stato insignito di una borsa di studio speciale conferita personalmente da Luciano Berio quale miglior

diplomato. Vincitore di numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali, tra cui il prestigioso Premio Goffredo Petrassi conferito al Quirinale, ha ricevuto commissioni ed esecuzioni da istituzioni di rilievo internazionale. La sua produzione discografica comprende pubblicazioni per le etichette BIS Records, Stradivarius e Rai Trade; le sue opere sono editate da case editrici quali Ries & Erler, Suvini Zerboni e Rai Com. Negli ultimi anni si è dedicato prevalentemente alla composizione di opere sinfoniche di ampio respiro, con lavori di particolare rilievo come il *Concerto* per violino e orchestra, registrato con la London Symphony Orchestra presso gli Abbey Road Studios. Ha altresì intrapreso una significativa collaborazione nel campo del teatro musicale con la cantante e attrice Sonia Bergamasco.

Vito Palumbo began composing music at an early age and completed his formal studies at the conservatory, subsequently pursuing advanced training at the Accademia Chigiana in Siena and the National Academy of Santa Cecilia in Rome under the mentorship of Maestro Azio Corghi, whose influence has been pivotal in his artistic development. He was awarded a special scholarship personally granted by Luciano Berio as the top graduate. A recipient of numerous national and international honors, including the prestigious *Goffredo Petrassi Prize* bestowed at the Quirinale, Palumbo has received commissions and performances from prominent international institutions. His discography includes releases on BIS Records, Stradivarius, and Rai Trade, and his works are published by Ries & Erler, Suvini Zerboni, and Rai Com. In recent years, he has focused primarily on composing large-scale symphonic works, notably his violin and orchestra *Concerto*, recorded with the London Symphony Orchestra at Abbey Road Studios. He has also engaged in a significant collaboration in musical theatre with the singer and actress Sonia Bergamasco.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



·LUCCA MMXXV·
·MMDCLXXVIII AUC·