

*Musiche inedite
e rare del '900* 2

MUSICHE INEDITE
E RARE DEL '900

Collana della

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI TORINO

a cura di

ANDREA LANZA

Comitato editoriale

LUCIANO FORNERO

ENRICO FUBINI

ANDREA LANZA

GIORGIO PESTELLI

ENZO RESTAGNO

VOLUME 2

GIORGIO FEDERICO GHEDINI

RICERCARE

super «SICUT CERVUS DESIDERAT
AD FONTES AQUARUM» (Salmo XLI)

per pianoforte

Versione 1944 e 1956

a cura di
Andrea Lanza

introduzione di
Stefano Parise

LYCOS EDIZIONI MUSICALI TORINO

Direzione e redazione della Collana

Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica
“Giuseppe Verdi” di Torino
Via Mazzini, 11 - 10123 Torino

In collaborazione con il

Centro Studi Musicali “Carlo Mosso” - Torino

e con il

Patrocinio della Città di Torino

Copertina e progetto grafico

Istituto Statale d'Arte “Felice Faccio” di Castellamonte

© 1998 Lycos Edizioni Musicali

Giancarlo Zedde Editore

Via Duchessa Iolanda, 12 - 10138 Torino

Stampa Agit, Beinasco (Torino)

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

ISMN M 705003 04 8

INDICE

<i>Prefazione</i>	VI
Il Ricercare super «Sicut cervus desiderat» di Ghedini (STEFANO PARISE)	VII
<i>Sull' Edizione</i> (A.L.)	IX
I. Versione 1944	3
II. Versione 1956	9

Prefazione

Una collana di inediti novecenteschi

Il Novecento, come forse nessun altro periodo della storia musicale, ha prodotto alacramente non solo musiche ma anche poetiche, non solo opere ma anche formule e teorie per interpretarle. L'immagine con cui il secolo si è consegnato alla Storia ne è rimasta segnata. Un'immagine apparentemente ben definita nelle sue linee guida e nei suoi tracciati evolutivi, ma astratta e irrealista, priva di quella densità d'intrecci, di quella stratificazione di eventi anche contraddittori che distingue una realtà da un teorema. La Collana *Musiche inedite e rare del '900* vuole essere un contributo alla costruzione di uno scenario meno rarefatto, illuminare zone sinora rimaste in ombra e acquisire alla memoria storica opere ed eventi mai entrati in scena o troppo presto usciti. L'asse della nostra prospettiva non sarà quello, più ambizioso ma anche illusorio, dell'evoluzione e del progresso nel tempo, bensì quello della contiguità nello spazio, degli ambienti, dei luoghi.

Il punto di vista torinese di una Collana come questa, che nasce dalla Biblioteca del Conservatorio di Torino, non è senza significato per un ripensamento del Novecento fuori dai percorsi noti. Al di là dell'immagine convenzionale di una città vagamente notarile improvvisamente convertitasi alla religione dell'industria, Torino ebbe nel Novecento un ruolo di primissimo piano nella definizione della cultura italiana moderna, in senso lato. L'impulso al nuovo con cui l'ex capitale del regno d'Italia reagì agli inizi del secolo al declassamento politico non riguardò infatti solo il mondo della fabbrica e della tecnica, ma anche la vita intellettuale, l'arte e la musica. Il fervore della vita musicale torinese del tempo lascia ancora oggi stupiti per il dinamismo e la modernità delle stagioni di concerti (molte promosse da circoli femminili come la redazione de «La Donna» e la Pro Cultura Femminile) e delle iniziative editoriali (i Elli Bocca e la «Rivista Musicale Italiana»), l'energia organizzativa di personaggi come Riccardo Gualino e Guido M. Gatti, la vivacità della vita teatrale (per un certo periodo divisa fra il Regio, il Teatro di Torino e altri due teatri), per non dire della nascente industria cinematografica e della fondazione dell'Eiar, coi loro effetti sul costume musicale. A questo clima in fermento corrispose, in una città tradizionalmente poco generosa in fatto di musicisti, l'emergere di una schiera di giovani compositori attenti alle novità, alcuni nati a Torino, altri in provincia ma formati nel Liceo Musicale torinese (che diverrà Conservatorio nel '35 sotto la direzione di Franco Alfano). Una delle forme del modernismo musicale italiano, quella più votata all'antiretorica, al distacco e alla ricerca nell'antico dell'essenza del nuovo, trovò a Torino, la più «metafisica» delle città di De Chirico, una sede d'elezione, resa propizia da un'innata propensione ai modelli d'oltralpe, della Francia soprattutto.

Alcuni di questi compositori, come Alfredo Casella, si allontanarono presto per una carriera internazionale; altri, come Giorgio Federico Ghedini, conserveranno anche nel successo un vincolo tenace con la città di formazione. Altri ancora (Leone Sinigaglia, Luigi Perrachio, Lodovico Rocca) passeranno a Torino tutta la vita, finendo col rinchiusersi in un isolamento che ha il sapore della rinuncia ma che è anche specchio dell'umore di una città restia a mostrarsi all'esterno. Ma tutti verranno a costituire, con l'esempio e l'insegnamento, una sorta di radice sotterranea che continuerà a dare frutti nel secondo dopoguerra, quando la vita musicale dovrà adattarsi alle nuove condizioni della città-fabbrica.

Di questa vicenda resta memoria nella Biblioteca del Conservatorio di Torino, sia pure nelle forme lacunose e un po' casuali con cui il passato lascia tracce di sé. Dei suoi circa 3.500 manoscritti, molte centinaia riguardano compositori piemontesi (o operanti in ambito torinese) del Novecento, e costituiscono la maggiore fonte oggi disponibile sull'argomento. Fra gli autori, Leone Sinigaglia, Enrico Contessa, Luigi Perrachio, Giorgio Federico Ghedini, Ettore Desderi, Carlo Mosso, dei quali la Biblioteca possiede in autografo la quasi totalità delle opere edite e inedite, come pure di Vittorio Baravalle, Angelo Cuneo, Giulio Cesare Gedda e, in modo più sporadico, di Camillo Artom, Federico Collino, Vincenzo Davico, Ferruccio Negrelli, Luigi Ferraria, Gaetano Foschini, Ulisse Matthey e altri.

La parte più interessante di tale patrimonio formerà appunto l'oggetto delle pubblicazioni della Collana, con edizioni accurate, condotte sull'autografo e sulle fonti e corredate di notizie che ne ricostruiscano circostanze e contesto, nel duplice intento di fornire allo studioso nuovi documenti e nuovi indirizzi di ricerca, e di offrire al musicista "manufatti" dimenticati ma meritevoli di essere nuovamente suonati e ascoltati.

A.L.

Il Ricercare super «sicut cervus desiderat» di Ghedini

Carissimo Poggi,

[...] martedì e mercoledì sono stato a Milano [...] Si trattava di definire nelle particolarità il mio concerto profilo (27 gennaio, pomeriggio alle ore 15, con probabile trasmissione radiofonica). Dunque: dirigerà Gavazzeni, canterà la Elmo, suonerà Nino Rossi. [...] Savagnone, l'organizzatore di questi cicli di moderne audizioni, si è fatto promettere che gli avrei scritto una pagina di musica per «Musica», la rivista che egli fa risorgere, continuazione dell'omonima del Min.[istero] Ed.[ucazione] Naz[ionale]. E così, ritornato a casa, mi sono accinto a comporre questo pezzo, che, trattandosi di un pezzo pianistico, presentava per me sempre una difficoltà. Ho dato mano a un bel tema gregoriano e l'ho liberamente fiorito in forma e contenuto ricercaristici. [...] Il pezzo, pervaso tutto da una biblica austerità, mi pare assai buono. Ci senti voci arcaiche di tempi antichi, un sentenziare grave e dolce insieme, e una temperatura a volte rarefatta, immateriale. Il tema gregoriano è sopra il Salmo LXI: «Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum»¹.

Con queste parole, alla fine del 1944, Giorgio Federico Ghedini annunciava all'allievo torinese la realizzazione di un nuovo lavoro pianistico, composto con la consueta rapidità («in soli due giorni») ma destinato ad entrare nel ristretto novero di composizioni che l'autore revisionò a distanza di anni dalla prima stesura².

La circostanza, piuttosto insolita per un musicista scarsamente incline ai ripensamenti, è enfatizzata dall'esistenza di almeno due versioni posteriori a quella originale e dal permanere di zone d'ombra su alcuni aspetti della genesi del *Ricercare*, a cominciare dall'identità del committente, per il quale tuttavia sembra plausibile l'identificazione con il compositore e direttore d'orchestra Giuseppe Savagnone³.

Nel novembre del '44, alla ripresa delle lezioni in Conservatorio, Ghedini aveva ristabilito i contatti con l'ambiente milanese dove, nel tentativo di restituire una

parvenza di normalità alla vita musicale, era stato progettato un ciclo di concerti dedicati ad autori italiani contemporanei. Il musicista piemontese vi era stato coinvolto con un concerto-profilo che, inizialmente programmato per il 9 dicembre, fu a più riprese rimandato⁴.

L'idea del *Ricercare*, maturata nelle more dei continui rinvii, è dunque da mettere in relazione con i progetti editoriali di Savagnone, ai quali si affiancò presto la prospettiva di un'esecuzione da parte di Nino Rossi⁵.

Sfortunatamente, sia l'ipotesi della pubblicazione sia quella dell'esecuzione non hanno a tutt'oggi ricevuto il conforto di un riscontro oggettivo. L'unico periodico riferibile all'accenno ghediniano - la rivista romana «Musica», diretta da Matteo Glinka - inizierà le pubblicazioni nel gennaio 1946, con il proposito dichiarato di colmare la frattura provocata dalla guerra; Savagnone, tuttavia, non figura fra i collaboratori e il *Ricercare* non vi fu mai pubblicato. In sua vece, nel numero di marzo 1947, la rivista ospitò una breve intervista al compositore il quale, elencando i lavori realizzati durante il conflitto, ometterà di citare il brano in questione⁶.

Non è escluso che sul silenzio di Ghedini abbia pesato l'insoddisfazione per un esito giudicato inferiore alle attese, così come è possibile che, nell'immediato dopoguerra, ragioni di opportunità scongiurassero di dare pubblicità a un lavoro per molti aspetti legato alla vita della Repubblica Sociale.

Comunque sia, il *Ricercare* restò chiuso in un cassetto sino al 1956, quando Ghedini, ormai direttore del Conservatorio di Milano, ne affidò l'esecuzione all'ex allievo Marcello Abbado. Questi studiò sul manoscritto della versione originaria fino a quando il compositore - in prossimità del concerto - decise di revisionarlo, dettandogli letteralmente le modifiche da apporre.

1 Lettera ad Attila Poggi da Borgosesia, 11 dicembre 1944.

2 Il *Ricercare* condivide questa particolarità con il terzo atto di *Re Hassan* e con il *Terzo Quartetto per archi*, entrambi composti nel 1939: il primo fu riscritto in occasione della ripresa dell'opera al San Carlo di Napoli, nel 1960; il secondo, in origine intitolato *Adagio e Rondò per quartetto d'archi*, fu rielaborato nel 1960 in previsione della prima esecuzione, effettuata dal Quartetto di Milano l'anno seguente.

3 Giuseppe Savagnone (Palermo, 27.11.1902 - ivi, 28.10.1984) fu tra l'altro docente di musica corale al Conservatorio di Roma. Il suo nome è soprattutto legato al sistema armonico da lui ideato, detto "prismatismo musicale".

4 Il concerto ebbe luogo il 14 marzo 1945 con un programma ridotto rispetto al progetto originario, che comprendeva la cantata *Lectio libri sapientiae* (1938), tre *Liriche dal canzoniere del Boiardo* (1935) e il *Concerto spirituale* per due soprani e orchestra (1943). Quest'ultimo non fu eseguito,

probabilmente a causa delle difficoltà che una prima esecuzione avrebbe comportato in simili frangenti.

5 Alcuni particolari sono contenuti nelle lettere che il compositore inviò ad Attila Poggi da Borgosesia il 20 dicembre 1944 («Ho anche composto un *Ricercare super Sicut cervus desiderat* che Nino Rossi credo includerà poi nei suoi futuri concerti») e l'1 gennaio 1945 («Un breve profilo scriverà Gavazzeni sulla rivista *Musica*, completato dalla riproduzione in autografia del mio nuovo *Ricercare*). Nino Rossi era una vecchia conoscenza torinese di Ghedini, al quale il maestro aveva dedicato la *Fantasia* per pianoforte del 1927.

6 Il *Ricercare* non è citato neanche nell'articolo che Ghedini scrisse per la rivista «Agorà» nel medesimo anno, in cui è descritta la genesi delle *Baccanti* e di altri importanti lavori del periodo bellico [Si veda Giorgio Federico GHEDINI, *Note su «Le Baccanti» e su altri lavori*, «Agorà» II/1 (1946), pp. 23-24].

Nella nuova versione, il brano fu presentato al pubblico di Barcellona il 5 dicembre 1956. Successivamente Ghedini, forse non completamente soddisfatto, sembrò accennare a un ripensamento, come testimoniano le varianti contenute in un abbozzo manoscritto posteriore alla prima esecuzione. L'incompletezza della fonte e l'entità degli interventi non consentono tuttavia di determinare in maniera univoca le intenzioni dell'autore.

* *

Benché la produzione pianistica possa apparire residuale nel quadro dell'attività di Ghedini, l'attenzione prevalente verso lo sfruttamento delle risorse timbriche del pianoforte e, più in generale, la centralità accordata al timbro collocano il *Ricercare* nel vivo della ricerca che il compositore conduceva attorno alla metà degli anni Quaranta.

I punti di contatto con le opere più significative ed avanzate della sua produzione - segnatamente i *Sette Ricercari* per violino, violoncello e pianoforte e il *Concerto dell'Albatro* - non sembrano infatti limitarsi alla contiguità cronologica ma investono la sfera delle parentele linguistiche e delle affinità espressive, consentendo di rilevare analogie piuttosto stringenti nell'utilizzo dei "centri tonali" (riferimenti armonici non tonalmente funzionali attorno ai quali si organizza il discorso musicale), nel dosaggio e nel controllo della dissonanza (concepita come un complesso di funzioni dinamiche e timbriche ad un tempo) e nell'adozione di particolari strutture accordali o soluzioni armoniche (come, ad esempio, l'impiego simultaneo della terza maggiore e della sua appoggiatura inferiore nella medesima triade, che conduce alla messa in mora della percezione modale, alla neutralizzazione della differenza fra "maggiore" e "minore").

In questa prospettiva, il ricorso al nominalismo di ascendenza rinascimentale e l'adesione convinta ai modelli del passato rischiano di risultare fuorvianti qualora se ne consideri solo la componente legata all'elaborazione contrappuntistica: l'allusione a «forma e contenuto ricercaristici» si riferisce allo svolgimento di tutte le implicazioni - timbriche, armoniche, imitative - del tema gregoriano secondo schemi mediati ora dalla prassi improvvisativa ora dallo stile imitativo rigoroso. Tali componenti sono tuttavia sempre orientate all'espressione di quella severa eloquenza che costituisce la cifra distintiva del brano e rappresenta la manifestazione sensibile dell'ideale di

essenzialità e di fissità sonora che sembra governare il mondo poetico di Ghedini.

Di qui la richiesta di un virtuosismo "di tocco" più che di agilità e la necessità di un esecutore dotato di spiccata sensibilità cromatica e piena padronanza del tasto, in grado di rendere ragione della perfetta distribuzione dei pesi e dei registri fonici, poco o nulla concedendo all'enfasi e alla retorica.

La rielaborazione del 1956 sembra accentuare tali aspetti sia attraverso la revisione - a tratti radicale - delle indicazioni agogiche e la precisazione dei rapporti gerarchici fra i piani in cui è diviso lo spazio sonoro, sia in virtù della vistosa accelerazione del *tactus* e della soppressione di ventisei battute, in corrispondenza dei passi giudicati poco efficaci, ridondanti o eccessivi⁷.

La presenza di due poli di attrazione tonale (La - Si_b), ai quali fanno riferimento altrettante formazioni melodiche derivate dal tema gregoriano, identifica la struttura portante del *Ricercare*. La forma si modella a partire dal gioco delle alternanze, delle sovrapposizioni e degli scambi fra i due universi armonici, secondo un principio di ripetizione "strofica" variata sul quale si distendono frammenti tematici, spunti imitativi e libere fioriture melodiche⁸.

Il criterio di organizzazione del discorso musicale attorno a poli di attrazione antagonistici si trasferisce dalla dimensione armonica alla suddivisione dello spazio sonoro, concepito come somma di fasce giustapposte: l'essenza timbrica del pensiero di Ghedini si manifesta sin dalle battute iniziali, dove un'allucinata *gymnopédie* è distribuita su tre livelli differenti, ciascuno dotato di fisionomia individuale. Analogamente, nella revisione del finale effettuata nel 1956, l'aggiunta nel registro acuto di un bicordo La - Si_b, oltre a configurare modalità di scrittura più vicine alla pratica orchestrale che a quella pianistica, produce il bilanciamento dello spazio sonoro mediante la proiezione verso l'alto delle note fondamentali del *Ricercare*.

Nella coincidenza fra matrice diatonica del linguaggio e attenzione per il suono, nella dialettica fra variazione melodica e uso della dissonanza crediamo di cogliere, in ultima analisi, la componente più autentica di questa pagina «di musica poetica e distesa, dove il pianista può sbizzarrirsi a trovare delle sonorità veramente peculiari dello strumento»⁹.

STEFANO PARISE

7 Il confronto fra le due versioni ha evidenziato anche modifiche di ordine ritmico, melodico e - più raramente - armonico in diversi luoghi del *Ricercare*, attestate soprattutto in prossimità dei tagli effettuati dall'autore. Ascrivibili più alla necessità di ripristinare la continuità del brano che a una reale volontà di metterne in discussione la struttura e il senso, esse giocano - a nostro avviso - un ruolo trascurabile nella ridefinizione delle coordinate espressive del *Ricercare*.

8 A tratti, la dinamica fra polarità tonali sembra voler adombrare

procedimenti apertamente responsoriali (batt. 38 sgg. della versione 1944), che rimandano alla presenza immaginaria di un celebrante e di una comunità in preghiera. Per quanto arbitraria, l'ipotesi potrebbe non essere del tutto campata per aria: è noto, infatti, come Ghedini affermasse di comporre «con una sceneggiatura ideale sempre davanti agli occhi». Si veda in proposito la lettera a Attila Poggi del 1° agosto 1943, pubblicata e discussa in Stefano PARISE, *G. F. Ghedini: L'uomo, le opere*, Milano, T.G.E., 1996, pp. 192-195.

9 Lettera a Carlo Pinelli da Borgosesia, 20 dicembre 1944.

Sull'Edizione

La prima versione del *Ricercare* (datata «dicembre 1944») ci è pervenuta in due copie autografe a penna, senza correzioni, verosimilmente redatte a breve distanza l'una dall'altra e sostanzialmente identiche, salvo lievi varianti e omissioni, oggi nella Biblioteca del Conservatorio di Torino (segnatura MS II 232). Una delle due copie servì in seguito per la revisione del 1956 e reca a matita le cancellature e le modifiche dettate da Ghedini in quell'occasione («novembre 1956»). Lo stesso manoscritto conserva le diteggiature apposte da Marcello Abbado in vista della prima esecuzione del *Ricercare*. Alla versione del 1956 si riferisce anche un terzo autografo incompleto (di due sole pagine, anch'esso nella Biblioteca del Conservatorio torinese), dedicato ad Abbado e contenente alcuni cambiamenti rispetto alla bozza a matita, che fanno pensare a un'ulteriore revisione, interrotta a battuta 29.

In sintesi, le fonti del *Ricercare* si possono così distinguere:

A₁ A₂: copie autografe della versione 1944;

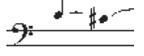
B₁: l'insieme di A₂ e degli interventi a matita della revisione 1956;

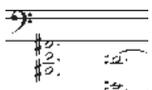
B₂: altro autografo (incompleto) della versione 1956.

Nel presente volume, l'edizione della versione 1944 è stata condotta sulla fonte A₁, con integrazioni da A₂ e con indicazione in nota di tutte le varianti significative attestate

in quest'ultima fonte. Per la versione 1956 è stato preso come testo di riferimento il manoscritto B₁ (l'unica fonte completa), con omissione delle diteggiature, mentre non sono state considerate - per l'incompletezza della fonte - le varianti contenute nel frammento B₂. Di queste ultime, infatti, alcune sono da attribuirsi a sviste, le altre sembrano rinviare a un nuovo assetto dei nessi tonali la cui logica resta indefinita. Si segnalano qui le principali varianti di B₂ rispetto alle prime 29 battute di B₁:

batt. 14  invece di 

batt. 20/21  invece di 

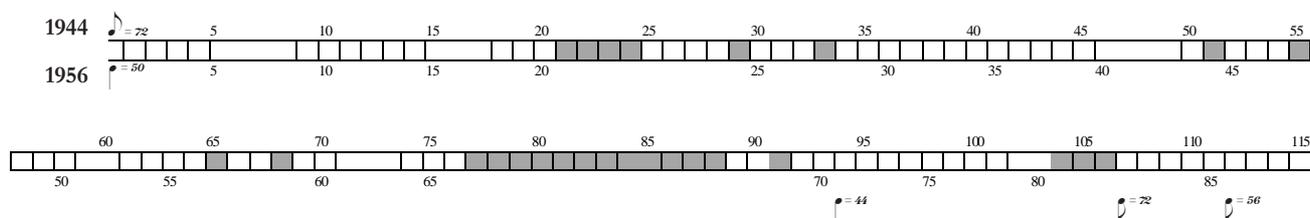
batt. 27/28  in sostituzione enarmonica di 

Inoltre, a batt. 15 appare cancellato a matita, sino al primo ottavo della battuta successiva, il Mi_b dell'accordo ribattuto della mano sinistra.

Il prospetto in calce mostra la collocazione dei tagli operati da Ghedini nella seconda versione del *Ricercare*, nonché la corrispondenza fra le battute delle due versioni (in grigio le battute espunte nella versione del '56).

A.L.

Ricercare per pianoforte



Giorgio Federico Ghedini (1944-1956)

Ricercare per Pianoforte, super "Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum,"
(Salmo XLI)

~~lento, in movimento~~ ^{tr.} (♩ = 50) (Salmo XLI)

Prima pagina dell'autografo del *Ricercare* di G.F. Ghedini con la revisione del 1956.

GIORGIO FEDERICO GHEDINI

RICERCARE
super «SICUT CERVUS DESIDERAT
AD FONTES AQUARUM»

Giorgio Federico Ghedini (Cuneo, 1892 - Nervi, Genova, 1965). Trasferitosi a Torino nel 1905, studiò per tre anni presso il Liceo Musicale torinese (violoncello) e privatamente con Giovanni Cravero (composizione), diplomandosi al Liceo Musicale di Bologna nel 1911. Dopo un periodo di attività come direttore d'orchestra, fu insegnante di armonia, poi di composizione al Liceo Musicale di Torino (1920-38). Nel 1938 divenne professore di composizione del Conservatorio di Parma e nel 1941 di quello di Milano, che diresse dal 1951 al 1962.

Giorgio Federico Ghedini (Cuneo, 1892 - Nervi, near Genoa, 1965). He moved to Turin in 1905, where he spent three years as a student of the cello at the Liceo Musicale and studied composition privately under Giovanni Cravero. In 1911 he received his diploma at the Liceo Musicale of Bologna. After a period as a conductor, he taught harmony then composition at the Liceo Musicale of Turin. He, then, became professor of composition at the Conservatories of Parma (1938-41) and Milan (from 1941), and directed the latter from 1951 to 1962.

I. Ricercare per pianoforte super «Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum» (Salmo XLI)

(1944)

Molto lento, in sei movimenti (♩ = 72)

pp

(Red.)

ppp

* espr.

[p]

pp

pp subito

mf

espr.

5

10

20

* Batt. 7: il segno *p* solo in A₂ (cfr. *supra*: pag. IX, *Sull'edizione*).

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a series of chords and melodic lines, primarily in the right hand, with some accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation, starting with measure 25. It includes dynamic markings *ppp* and *mf molto espr.* in the right hand, and *pp* in the left hand. A measure rest of 7 measures is indicated in the left hand.

Third system of musical notation, starting with measure 30. It features dynamic markings *p*, *mf*, and *pp* across both hands.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *pp*, *dolciss.*, and *espr. e dolce*. It includes a triplet of eighth notes in the right hand.

Fifth system of musical notation, starting with measure 40. It includes dynamic markings *pp* and *poco*, and features several triplet markings in both hands.

* Batt. 25: in A₂ *pp*.