

*Musiche inedite e rare del '900*

*Archivi torinesi* 5

*Con il sostegno di*



REGIONE PIEMONTE



CITTÀ DI TORINO

■ FONDAZIONE - CRT - CASSA DI RISPARMIO DI TORINO

# MUSICHE INEDITE E RARE DEL '900

*Collana della*

**BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI TORINO**

*realizzata in collaborazione con il*

**CENTRO STUDI MUSICALI CARLO MOSSO**

*Comitato scientifico*

**LUCIANO FORNERO**

**ENRICO FUBINI**

**ANDREA LANZA (Direttore)**

**GIORGIO PESTELLI**

**ENZO RESTAGNO**

**SERIE PRIMA  
ARCHIVI TORINESI  
VOL. 5**

CARLO MOSSO

PRELUDI

*per pianoforte*

(1986-90)

*Revisione e note introduttive di*

MARCO SANTI

TORINO  
GIANCARLO ZEDDE EDITORE  
1999

*In copertina* Piero RUGGERI, *La domanda impossibile*, 1962  
© GAM GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TORINO

MUSICHE INEDITE E RARE DEL '900

*Progetto e direzione della collana* BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA  
«GIUSEPPE VERDI» DI TORINO

*Realizzazione* CENTRO STUDI MUSICALI «CARLO MOSSO» TORINO

*Musiche inedite e rare del '900*  
©1998 Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica «G. Verdi»  
via Bidone, 33 - 10125 Torino

vol. 5, Carlo Mosso, *Preludi per pianoforte*  
Revisione e note introduttive di Marco Santi  
©1999 Giancarlo Zedde Editore - Lycos Edizioni Musicali  
via Duchessa Iolanda, 12 - 10138 Torino

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.  
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise without the prior permission of Giancarlo Zedde Editore.

ISMN M 705003 14 4 GZ18

## 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 irreali, priva di quella densità d'intrecci, di quella stratificazione di eventi 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 che non sono mai entrati in scena o ne sono troppo presto usciti. L'asse della nostra prospettiva non sarà quello, per certi versi 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 allontaneranno 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) rimarranno a Torino, finendo col rinchiudersi 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 radice sotterranea che continuerà a dare frutti nel secondo dopoguerra, quando la vita musicale si adatterà 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 Ferrara, 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 offrire allo studioso nuovi documenti e al musicista 'manufatti' dimenticati ma meritevoli di essere nuovamente suonati e ascoltati.

ANDREA LANZA

## INTRODUZIONE

di Marco Santi

*La genesi dei Preludi*

I ventidue *Preludi per pianoforte*, terminati nel 1990, sono l'ultima opera di ampie dimensioni di Carlo Mosso<sup>1</sup>. Essi rimasero manoscritti e, vivente l'autore, ebbero una sola esecuzione pubblica integrale<sup>2</sup>. Costituiscono peraltro il punto d'arrivo di una produzione pianistica che era iniziata nel 1957 con una serie di brevi 'omaggi' giovanili (*Ricerzare sul nome di Felice Quaranta*, *Omaggio a Ghedini*; *Pulcinella*) ed era poi proseguita con il *Primo Quaderno per pianoforte* (1964), la *Pièce mécanique - alla memoria di Erik Satie* (1968), il *Klavierstück I* (1982), l'*Omaggio a Achille Claudio Debussy* (1982) e il *Secondo Quaderno* (1986)<sup>3</sup>.

Già dai titoli di queste composizioni si può intendere come Mosso abbia posto le radici della propria poetica musicale principalmente nel primo Novecento francese e italiano, e quanto grande fosse l'ammirazione verso quei Maestri che così spesso celebrava. Particolare fu la storia compositiva di Mosso, lontano dalle istanze e dalle mode delle quali era permeato il panorama musicale italiano; scrutò i figli della scuola di Darmstadt (di poco più anziani di lui) con lo sguardo attento del didatta, distribuendo apprezzamenti e scetticismo, ma preferì, in quanto compositore, continuare a lavorare chiuso in quel suo mondo appartato e schivo cui Massimo Mila già accennava alla fine degli anni Sessanta<sup>4</sup>. Ammirò e studiò a fondo Dallapiccola, Casella e, soprattutto, Petrassi, forse perché il loro percorso formativo coincideva con ciò che sentiva più intimamente vicino alla propria natura musicale, in un'ottica scevra dall'urgente bisogno di modernità. Amò più di tutti (fino a mitizzarlo, in alcune occasioni) Gian Francesco Malipiero, dal cui esempio trasse quel gusto modale tipicamente italiano e quella necessità di *dover cantare* derivante «dall'intima commozione», oltre alla convinzione che la forma musicale abbia di per sé un valore espressivo e poetico, e che il compositore debba essere, prima ancora che musicista, uomo di cultura.

I *Preludi* sono permeati da una concezione formale unitaria ma, come si evince dall'esame dell'autografo, l'idea di un vero e proprio ciclo pare essersi concretizzata soltanto strada facendo, ed è evidente solo a partire dal n. 10. I primi due numeri nascono infatti nel 1986 come *Notturmi per pianoforte*; il n. 3 riporta il titolo, poi cancellato, di *Foglio d'album* (dicembre 1986); i Preludi dal n. 4 al n. 9 sono contrassegnati sull'autografo con numeri romani da I a VI e sono riuniti in un fascicolo come a formare

una suite a sé stante (ma la data posta in calce al n. 8, «12 Novembre 1990», ne colloca la composizione tra i Preludi della seconda parte); due brani di questa piccola suite interna alla raccolta, precisamente il n. 4 (*Canzone*) e il n. 7 (*Corale*), sono derivati dal *Liber Organi* del 1975, con una trascrizione pressoché letterale<sup>5</sup>. Gli altri preludi furono composti *ex novo*, probabilmente negli ultimi mesi del 1990. Per quanto si può dedurre dai brani datati, l'ordinamento definitivo del ciclo non si discosta molto dall'ordine in cui i singoli Preludi furono composti:

Preludio		
1		<i>Alessandria, 16-4-1986</i>
2		<i>Alessandria, 21-4-1986</i>
3		<i>Alessandria, Dicembre 1986</i>
4	I	[dal <i>Liber Organi</i> , 1975]
5	II	[s. d.]
6	III	[s. d.]
7	IV	[come il n. 4]
8	V	<i>12-11-1990</i>
9	VI	[s. d.]
10		<i>Ottobre 1990</i>
11		<i>Alessandria, 5-9-1990</i>
12		<i>Alessandria, 12-9-1990</i>
13		<i>Alessandria, 21-9-1990</i>
14		<i>Alessandria, 5-11-1990</i>
15		<i>20-10-1990</i>
16		<i>Ottobre 1990</i>
17 - 22		[s. d., ottobre-novembre 1990 ?]

Nell'opera riecheggiano, velati dal filtro critico dell'autore, aspetti del primo Novecento italiano quali la semplicità formale e la ricercata ingenuità armonica di Ghedini e, in modo appena più marcato, le melodie arcaiche e il contrappunto modale di Malipiero.

Chi volesse trovare nei *Preludi* evidenti parallelismi con la produzione pianistica di Malipiero avrebbe però ben poca soddisfazione: la scrittura strumentale è, nel caso nostro, assai meno densa, più variegata negli atteggiamenti e più propensa a riprendere, attraverso un efficace filtro stilistico, le caratteristiche dei model-

<sup>1</sup> Posteriori ai *Preludi* sono solo due composizioni: il Preludio di una progettata suite per quattro strumenti (*Soirées d'automne*, 1992), e un Preludio per chitarra (1993).

<sup>2</sup> L'autografo (Biblioteca del Conservatorio di Torino, segnatura MS.II.1272) consta di 46 carte pentagrammate in formato in-4°. I *Preludi* vi sono numerati da 1 a 23, con omissione del numero 13 (nella presente edizione sono numerati correttamente da 1 a 22). La prima esecuzione ebbe luogo il 17 maggio 1991

al Teatro Comunale di Alessandria, pianista Giorgio Vercillo.

<sup>3</sup> Nel 1990 l'editore milanese Rugginenti pubblicò l'*Omaggio a Ghedini*, il *Primo e Secondo Quaderno*, e l'*Omaggio a Debussy*.

<sup>4</sup> Recensione su «La Stampa», 16 dicembre 1969.

<sup>5</sup> Le sole differenze di rilievo rispetto alla versione organistica riguardano il profilo melodico della battuta 21 nel n. 4 e i valori delle note sotto corona nel n. 7.

li del recente passato. Nelle pagine dei *Preludi* rivivono infatti anche le rigorose costruzioni intervallari della scuola predodecafonica, il nostalgico cromatismo tonale del giovane Alban Berg, il pianismo francese, spesso mediato dall'argentea e nitida stilizzazione operata da Manuel de Falla, e alcuni stilemi ritmici e melodici propri all'opera di Bartók.

Il riconoscente cammino di Mosso non si ferma però agli autori del primo Novecento, ma procede a ritroso nella storia fino ad incontrare i 'padri' della nostra cultura musicale, ora eretti a veri e propri modelli poetici: non stupiranno pertanto l'esplicito omaggio a Beethoven (n. 11) e i richiami, nella scrittura pianistica e nelle scelte formali, a Schumann e a Brahms. A questo vasto patrimonio Mosso si rivolge senza intenti neoclassici, ma con il proposito di ripercorrere - nella sua estrema opera pianistica - le proprie stagioni compositive, ponendo l'arco evolutivo delle scelte poetiche e linguistiche sotto la lente critica del presente. Per questa ragione il linguaggio musicale dei *Preludi* spazia dalla modalità più lineare alla costruzione intervallare (imparentata con quella concezione seriale da lui più volte adottata nelle composizioni degli anni '60 e dei primi anni '70), dalle strutture armoniche dense di cromatismi sino alle diafonie polimodali. Il tortuoso cammino introspettivo nasce sicuramente dalla volontà - più volte apertamente dichiarata - di tracciare con i *Preludi* un bilancio del proprio percorso artistico: premessa indispensabile per una nuova stagione compositiva, che la malattia e la morte interruppero.

### *Il linguaggio musicale*

I molteplici e variegati riferimenti non intaccano tuttavia l'unitarietà complessiva del ciclo, poiché ogni atteggiamento 'metalinguistico' diviene parte integrante della struttura musicale e viene reso partecipe, se non causa primaria, di quel processo elaborativo fortemente artigianale, riconoscibile come elemento unificatore di una concezione compositiva, chiara essenziale e coerente, che è inconfondibile peculiarità di Mosso.

Per meglio delimitare tale concezione si deve innanzi tutto riconoscere che essa è fondata, almeno per quanto concerne la composizione dei *Preludi*, sui principi basilari della tonalità, i quali si manifestano non in quanto fondamento genetico o limite stilistico, bensì esplicando appieno il proprio potenziale evocativo e poetico, la propria funzionalità strutturale e architettonica, anche quando la tonalità si coniuga con elementi costruttivi desunti dalla modalità e dalle tecniche proprie ai linguaggi seriali.

Assumendo l'aspetto linguistico un significato poetico ed essendo inoltre, di per sé, la principale ragione d'essere di questa composizione, Mosso si adopera per tracciarne al meglio, e con adeguato rilievo, il percorso evolutivo, evidenziandone talora gli elementi coesivi fondamentali, i nuclei germinali (la cadenza e le più basilari relazioni armoniche), e in altri momenti, quando tali nuclei divengono struttura nascosta, portando invece in primo piano le più lontane conseguenze elaborative (secondo un concetto esteso di variazione).

Il percorso linguistico appare così costellato, specie nella seconda parte dell'opera, da solidi pilastri tonali, costituiti da quei Preludi (n. 10, 14, 16, 19 e 22) la cui struttura si nutre di elementi quali la cadenza perfetta, l'accordo concepito nella sua veste

funzionale e una scrittura pianistica che racchiude in sé la memoria della melodia accompagnata. Su queste colonne poggiano ampie e variegata campate, ognuna costituita da un insieme di preludi che progressivamente si discostano - tramite procedimenti di profonda evoluzione linguistica - dalle iniziali premesse.

Al primo dei pilastri sopra elencati segue un Preludio assai particolare (n. 11), se non altro per l'indicazione posta in calce al manoscritto, «Citazione, dall'op. 110 di Beethoven», che Mosso riferisce a due diversi incisi. In nessuno dei due casi si tratta, tuttavia, di una citazione letterale: il primo inciso può essere ricondotto, in quanto trasformazione cromatica, al movimento melodico che nel primo tempo della Sonata beethoveniana segue al raggiungimento del forte e che dalla ripresa del primo episodio in poi diviene parte integrante del tema melodico; l'inciso ritmico-accordale pare invece essere una sintesi degli atteggiamenti assunti nel *Cantabile* dall'accompagnamento (specie nelle riprese) e in particolare di quei suoi movimenti cromatici, ora spogliati della loro valenza funzionale. Il modello originale viene pertanto celato sotto una forma già profondamente variata, al punto che l'aver indicato la fonte (fatto inusuale per un compositore come Mosso, incline a nascondere i propri modelli e a distruggere ogni traccia che potesse svelare gli intimi segreti delle sue composizioni) assume quasi un significato programmatico e allude al chiaro principio di elaborazione che informa la seconda parte del ciclo. Non si tratta quindi di un 'omaggio' alla *Sonata op. 110*, bensì di un atto di riconoscenza a Beethoven, alla sua stagione creativa più matura, a cui Mosso sembra ispirarsi soprattutto per quanto concerne il rapporto compositore-linguaggio: nella ricerca di quell'elevata e nobile astrazione che apre i più ampi spazi all'intima espressività.

La citazione avviene nella parte centrale della composizione e si costituisce quale 'cuore pulsante' a cui ricondurre la ragion d'essere degli altri mutevoli elementi, quali il rapporto tensivo terza maggiore/terza minore dell'esordio e la cadenza perfetta che scandisce le articolazioni formali dell'intero brano. L'entità accordale, per quanto defunzionalizzata, si costituisce quale elemento unificatore dell'intera sezione (dal n. 10 al n. 13): nella sua veste triadica, maggiore e minore, compare come elemento caratterizzante anche nell'ambito modale del Preludio n. 12, dove si presenta disciolta in tenui arpeggi e genera bagliori e risonanze di debussiana memoria (ad es. nella *Sonata per violino e pianoforte*). A questa rarefatta atmosfera si contrappone l'episodio *Allegro vivo*, dal quale traspare la nitida scrittura di de Falla.

Il Preludio successivo (n. 13) si presenta quale ideale continuazione evolutiva del n. 12, del quale riprende uno degli incisi melodici più significativi. La forma musicale si frammenta, assoggettata com'è a contrapposizioni di atteggiamenti tematici assai diversi, e all'urgenza di arrivare a una loro sintesi, sovrapponendoli, modificandoli, plasmandoli in un divenire che dalla seriosità arcaica sfocia nell'eterea libertà di un melodizzare minimo, sillabato, fino a confluire nell'ostinata percussività della bartókiana sezione centrale, quasi a sottolineare la distanza, ora davvero ragguardevole, dalle premesse iniziali di questo cammino (cioè dal Preludio n. 10).

Il secondo 'pilastro tonale' è costituito dal Preludio n. 14, la cui iniziale glicosità si regge sulla più classica delle successioni

funzionali proprie alla tonalità; l'organizzazione formale e il percorso armonico che a questa consegue svelano il tacito riferimento a Brahms (specie alle *Rapsodie*). Il secondo episodio è caratterizzato dall'efficace struttura ritmica e dall'uso di eterofonie, che nella ripresa conclusiva si conformeranno allo schema della quadriade di dominante. La stessa struttura accordale diventa, nel n. 15, parte di un sistema intervallare che sottostà all'evolversi di ogni parte del brano, dapprima incentrato su precise entità verticali e successivamente caratterizzato da brevi incisi ritmico-melodici di ascendenza bartókiana (*Sonata per due pianoforti e percussioni*); anche in questo caso la sovrapposizione dei due elementi principali si manifesta puntuale, secondo una concezione elaborativa comune a tutta l'opera.

Nel Preludio n. 16 l'impianto tonale assimila trasformazioni di scala di matrice modale, secondo l'esempio della *Sonata in si minore* di Liszt. Questa particolarità consente all'autore di avvicinare, fino quasi a sovrapporli, gli ambiti maggiore e minore del tono d'impianto, punto di partenza per le trasformazioni cromatiche alle quali il linguaggio tonale viene assoggettato nel Preludio n. 17, il cui impianto melodico e armonico, unitamente alle caratteristiche della scrittura pianistica, richiamano le sonorità della *Sonata op. 1* di Alban Berg. Il travaglio espressivo di questa breve pagina si dissolve successivamente nella candida *Canzone di culla* (n. 18) che, per quanto ricca di trasposizioni modali e di accortezze timbriche, si dispiega semplice e distesa.

Ancora al pianismo brahmsiano sembra ispirarsi il Preludio n. 19, sebbene dall'impianto ritmico iniziale si intuisca un accenno alla *Sonata op. 111* di Beethoven; il mondo armonico di questo brano - assai caratterizzato dal ravvicinato contrasto fra la vigoria iniziale e l'intima cantabilità della seconda frase - si cristallizza nella politonalità (stravinskiana, a giudicare dal criterio di sovrapposizione dei due ambiti armonici) del n. 20, la cui peculiarità risiede nell'uso sistematico dell'accordo minore, indispensabile elemento coesivo allorché l'impianto armonico cede ad atteggiamenti traspositivi ed eterofonici.

L'accordo, inteso ora come puro elemento intervallare, caratterizza anche il Preludio n. 21, nella cui macrostruttura trova spazio l'utilizzo di una complessa formula metrica, atteggiamento costruttivo assai caro a Mosso compositore e didatta, il quale amava sovrapporre al rigore ritmico la libertà del melodizzare arcaico, in un ideale confronto fra ragione e sentimento, fra pre-determinazione ed estemporaneità.

Il Preludio conclusivo (n. 22), etereo e fugace, sfoggia una scrittura nitida e ricercata che ricorda il delicato virtuosismo di Manuel de Falla e il pianismo di alcuni studi di Debussy. L'evanescente sonorità complessiva (tutto pianissimo, «al limite del percettibile») e il veloce fluire delle figurazioni melodiche ne nascondono l'impianto palesemente tonale, e lasciano nell'aria l'eco incompiuta e nostalgica di un dialogo col passato.

### Sull'edizione

Le prove che precedettero la prima esecuzione dei *Preludi* furono seguite da Mosso con particolare assiduità, resa possibile anche dallo stretto rapporto di collaborazione con il pianista Giorgio Vercillo che se ne incaricò. In vari punti Mosso apportò

modifiche e correzioni direttamente sulla fotocopia del manoscritto utilizzata dall'esecutore, senza aggiornare in seguito l'originale. Per contro, i Preludi n. 2 e 15 contengono correzioni apportate sull'autografo dopo la prima esecuzione.

Per la presente edizione sono state pertanto considerate le seguenti fonti:

*A*: l'autografo, conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Torino.

*B*: la fotocopia del precedente, utilizzata per la prima esecuzione, con correzioni e aggiunte autografe di Mosso (proprietà G. Vercillo).

*C*: l'autografo del *Liber Organi*, limitatamente per i Preludi n. 4 e 7.

Tutte le aggiunte e le modifiche, di carattere non meramente grafico e convenzionale, introdotte in sede di revisione rispetto alle fonti *A* e *B* sono indicate fra parentesi quadrate o - in caso di legature - con linea tatteggiata. Le riprese e i ritornelli, indicati in forma abbreviata nei Preludi n. 1, 2 e 10, sono stampati per esteso. Sono stati inoltre eliminati alcuni accidenti cauzionali superflui e si è generalizzato l'uso del simbolo  $\sphericalangle$  in luogo di  $\frown$  breve.

Di alcuni casi particolari è data segnalazione qui sotto.

### Preludio 1

- bb. 31-45:

la ripresa letterale delle bb. 3-16 è indicata sull'autografo con l'abbreviazione «Da capo al segno».

- b. 46:

autografo:



### Preludio 2

- bb. 25-28 e 31-32:

la ripetizione immediata dei due frammenti è indicata sull'autografo con il segno di ritornello. Il segno iniziale, posto a metà di b. 25, compare solo in *B*.

- bb. 30-33:

le figure della mano destra indicate in note piccole compaiono solo in *A*, dove sono state evidentemente aggiunte dopo la prima esecuzione.

- bb. 36-52:

la ripresa alle bb. 36-52 delle bb. 1-17 è indicata nell'originale con l'abbreviazione «Da capo al fine».

### Preludio 4

Le indicazioni agogiche ed espressive poste tra parentesi quadrate sono desunte dalla fonte *C*.

### Preludio 10

- bb. 81-96:

la ripresa alle bb. 81-96 delle bb. 1-16 è indicata nell'originale con l'abbreviazione «Da capo al segno».

### Preludio 13

- b. 1:

il tempo  $\text{♩}$  ha evidentemente solo un valore indicativo, con riferimento al *tactus* ( $\text{♩}$  oppure  $\text{♩}$ ).



- b. 33:  
nell'originale il passaggio appare disposto su due battute:



#### Preludio 14

In *A* la b. 17 è delimitata da un segno di ritornello, poi cancellato in *B*.

#### Preludio 15

- bb. 1-10:

sull'autografo gli accordi della mano sinistra appaiono inizialmente scritti in semiminime. Durante le prove per la prima esecuzione Mosso decise di dimezzare il valore in crome, introducendo il segno di ribattuta sulla fotocopia *B* e riportandolo successivamente in *A*:



- bb. 12-14, 16 e 18-20 (m. s.):

il segno di ribattuta compare solo in *B*.

#### Preludio 16

- bb. 6-7 (m. s.):

Si $\flat\flat$ : sull'autografo La $\natural$ .

#### Preludio 17

- b. 14 (m. d.):

Sol $\flat$ : sull'autografo Fa $\sharp$ .

#### Preludio 20

- bb. 12, 26 e 28:

le note riportate in corpo minore sostituiscono le indicazioni di prolungamento del suono (legature) indicate sull'autografo.

#### Preludio 22

- bb. 30-35 e 42-47 (m. s.):

le graffe orizzontali sono originali ed evidenziano la struttura ternaria delle figure della mano sinistra.

- bb. 50-53 e 56-59 (m. d.):

Mi $\sharp$ : sull'autografo Fa $\natural$ .

MARCO SANTI  
(giugno 1999)

## ABSTRACT

The twenty-two *Preludi per pianoforte*, most of them written in a few weeks between September and November 1990, constitute Carlo Mosso's last large scale work. In them the composer represents his personal conversation with different models of style and expression through two centuries of music history, guided by a taste for brevity, for terse harmonies and melodies, and a nostalgia for archaic musical gestures in which the influence of the Italian modernism of G. F. Malipiero, Ghedini and Petrassi survives. The intimate character of his dialogue with history excludes a 'neo-classical' attitude; what Mosso tends to extrapolate from the past are isolated details to which he can trace back the secret roots of his musical poetics. This subjective tendency, despite the variety in style of the pieces, confers a strong unity to the collection, even if three Preludes (n. 1-3) date back to 1986 and others (n. 4-9) were initially conceived as a series on their own.

The principle of tonality, though often combined with heterogeneous elements (modality, polytonality, chromatism), is the structural ground of the whole cycle and defines the field of musical imagination. A number of Preludes, in which the

tonal construction is applied with more coherence (n. 10, 14, 16, 19 and 22), function as pivots upon which the other pieces dispose themselves, progressively departing from the initial premise. In Prelude n. 11 a cryptic quotation of Beethoven has a symbolic value, referring to the importance of the thematic process that informs all the second half of the collection. Other reminiscences range from Schumann to Liszt (n. 16) and Brahms (n. 14), to reach Stravinsky and Satie (n. 5), Bartók (n. 15), Berg, Debussy and Falla (n. 12 and 22). Sometimes the reminiscences are presented explicitly, more often are hidden within a syntactical construction or an harmonic device; elsewhere they simply evoke a sound atmosphere.

*On the edition.* The main source for Mosso's *Piano Preludes* is the autograph manuscript held in the Library of the Conservatory of Turin. A complementary source is the photocopy of the manuscript used for the first performance (May 1991), which contains a few additions by the author. For Preludes n. 4 (*Canzone*) and 7 (*Corale*) the manuscript of the *Liber organi* (1975), of which the two pieces are a literal transcription, was also considered.

RINGRAZIAMENTI. L'edizione dei *Preludi* è stata resa possibile dalla generosa partecipazione di molti. Si ringraziano in particolare la signora Rosanna Verecondi Mosso per la sua testimonianza e per aver messo a disposizione i manoscritti del marito scomparso; Giorgio Vercillo che dei *Preludi* è sta-

to il primo e più sicuro interprete; Angelo Gilardino che sin dall'origine ne ha auspicato la pubblicazione; Gianni Monasterolo per le preziose osservazioni; Lidia Benone per la paziente lettura di tutto il materiale di stampa.

Carlo Mosso (La Seyne-sur-Mer, Tolone, 1931 - Alessandria 1995) fu allievo di Luigi Perrachio, Felice Quaranta e Massimo Mila al Conservatorio di Torino. Dal 1971 insegnò composizione al Conservatorio di Alessandria, dove fu anche direttore dal 1976 al 1987. Nelle sue composizioni (circa 150, in prevalenza strumentali) predilisse le forme brevi, ben strutturate, e coltivò sia la modalità arcaica sull'esempio di Gianfrancesco Malipiero e di Giorgio Federico Ghedini sia forme di libero serialismo ispirate a Luigi Dallapiccola. Pubblicò in vita soprattutto musiche per pianoforte (due *Quaderni*, 1964-86; *Omaggio a Debussy*, 1982) e per chitarra (*4 Danze nello stile modale*, 1970; tre *Quaderni*, 1977-86, ecc.), ma la parte più rilevante dei suoi lavori rimase inedita e si trova oggi presso la Biblioteca del Conservatorio di Torino.

Carlo Mosso (La Seyne-sur-Mer, Toulon, 1931 - Alessandria, Piedmont, 1995) studied with Luigi Perrachio, Felice Quaranta and Massimo Mila at the Turin Conservatory. From 1971 he taught composition at the Conservatory of Alessandria, where he was director from 1976 to 1987. In his works (about 150, mostly instrumental) he shows a predilection for short, well built forms and interest in modality which arose from Gianfrancesco Malipiero and Giorgio Federico Ghedini, as well as in a free serialism inspired by Luigi Dallapiccola. During his life he published mostly pieces for piano (two *Quaderni*, 1964-86; *Omaggio a Debussy*, 1982) and for guitar (*4 Danze nello stile modale*, 1970; three *Quaderni*, 1977-86, etc.), but the main part of his production remained handwritten and is now in the Library of the Turin Conservatory.