

L'opera in piazza: per una drammaturgia delle trascrizioni operistiche per banda

di Luca Ferretti

Introduzione

Il recentissimo interesse destatosi in campo musicologico attorno al fenomeno bandistico musicale ha già dato origine, sul versante catalografico, a talune, prime, pietre miliari. Fra queste, la pubblicazione del *Dizionario della musica italiana per banda*¹, curato da Marino Anesa, che ha suscitato apprezzamenti plurimi fra gli studiosi². Programmatica la titolazione dell'opera, che restringe l'*ambitus* d'indagine alla «musica scritta originariamente per banda e fanfara, con esclusione delle trascrizioni da opere liriche e da brani sinfonici o da camera³». Ciò, tuttavia, prosegue Anesa, «non deriva da una sottovalutazione dell'importanza delle trascrizioni [...], ma dal desiderio di porre in evidenza il repertorio specificamente creato per l'organico bandistico». Lo spartiacque delineato in tal modo da Anesa in seno al repertorio bandistico, con l'atto stesso di pubblicare il citato *Dizionario*, rende viepiù manifesto l'annoso assenteismo delle ricognizioni musicologiche sul versante trascrittivo, segnatamente in quelle vaste regioni che attingono

* Presentato dall'Istituto dello Spettacolo.

¹ Marino Anesa, *Dizionario della musica italiana per banda, Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945*, Bergamo, Tipolitografia Secomandi, Copyr. Marino Anesa 1993.

² Uno per tutti, la recensione di Antonio Carlini in «Rivista Italiana di Musicologia», 28 (1993), pp. 405-409.

³ Marino Anesa, *op. cit.*, p. 12.

linfa vitale dal repertorio operistico. Colmare siffatte lacune, iniziando col produrre un catalogo sistematico, compilato sul modello del *Dizionario* anesiano, sarebbe impresa estremamente gravosa non solo per l'immensa mole del materiale manoscritto, ma anche, soprattutto, per le difficoltà contingenti, spesso insormontabili, che impediscono oggi l'accesso diretto alla consultazione di molte partiture (oltretutto, normalmente prive di qualunque inventariazione). Pur non ritenendo di concordare con Anesa, allorquando afferma, a proposito delle trascrizioni operistiche, che non sarebbe «molto significativo darne una catalogazione generale⁴», dobbiamo allinearci provvisoriamente con lui nel momento in cui propone taluni, ristretti, itinerari di ricerca (comunque inediti e comunque gli unici in grado di superare i test di fattibilità, dato lo stato attuale in cui versano i fondi bandistici). Segnatamente, quando suggerisce di «analizzare e confrontare diverse trascrizioni di una stessa opera lirica», assumendo a campione «un piccolo gruppo di archivi di varie zone». Ed è proprio una siffatta direzione 'trasversale' quella da noi intrapresa, e che, pertanto, va ad informare di sé la nostra prospettiva di studio.

Il limite intrinseco ad una simile 'prova d'assaggio' sta tutto, manifestamente, nell'impossibilità di giungere a risultati probatori estensibili sul territorio nazionale. Tuttavia, come sovente avviene quando s'inaugura una nuova pista di ricerca, la messe d'informazioni acquisite (se tanto opportunamente quanto provvisoriamente rubricate) può già di per se stessa prefigurare uno scenario ad ampio respiro, gremito sì d'ipotesi di lavoro, ma innestate una ad una sui suddetti dati. Quindi, tutte legittimate e ramificanti in profondità il seppur breve e superficiale sentiero maestro. In altri termini, la presente ricerca non vuol fornire risposte definitive, bensì indicare alcuni percorsi di lavoro di grossa grana, nel pelago delle trascrizioni operistiche per complessi bandistici: percorsi finalmente fondati su di un'ispezione pionieristica alle fonti documentarie di prima mano.

⁴ *Ibidem*; più innanzi motiveremo, in modo circostanziato, la nostra posizione.

1. Preliminari

Trattandosi, come si è detto, di terreno vergine, inevitabile l'imbarazzo nella scelta dei titoli operistici da prendere in esame. Abbiamo, tuttavia, ritenuto ineluttabile puntar dito sul repertorio lirico da cui maggiormente attingono le trascrizioni bandistiche. Ecco allora, inesorabilmente, farsi avanti quello, cosiddetto, nazionale-popolare, da cui, infine, abbiamo prescelto i melodrammi *Rigoletto* e *La traviata*. Quanto alla dislocazione del materiale musicale: tre le Regioni interessate (Emilia Romagna, Lombardia, Marche); quattro i Fondi conservati in altrettante città (Brescia / Società Filarmonica 'Isidoro Capitanio', Cremona / Museo Civico 'Ala Ponzone', Fano / Biblioteca Comunale 'Federiciana', Parma / Archivio storico del Comune). In totale, ventuno le partiture manoscritte⁵, ivi conservate, a interpretare i due titoli prescelti, considerando qualsivoglia tipologia trascrittiva, ad esclusione dei soli preludi⁶. Per concludere, l'area temporale coperta dagli esemplari va dalla seconda metà dell'Ottocento alla prima metà del Novecento.

2. Gli organici strumentali e gli impianti tonali

Prescindendo da alcuni strumenti superflui alla determinazione di un complesso bandistico di base⁷ (l'oboe, il fagotto

⁵ La scelta di confinare la ricerca ai soli esemplari manoscritti, escludendo le pur presenti partiture a stampa, è dovuta all'attuale inesistenza di studi comparativi fra i due tipi di fonti, gli unici in grado di rilasciarci il nulla osta per una trattazione indifferenziata delle medesime, evitando così il rischio di commettere qualche, altrimenti imprevedibile, errore metodologico.

D'altronde, affrontare uno studio in questi termini da parte nostra, avrebbe travalicato i confini segnati e comunque non avrebbe mutato la precarietà statutaria dei risultati raggiunti.

⁶ I preludi, se de-contestualizzati dalla loro funzione drammaturgica, assurgono a veri e propri brani di musica strumentale, assimilabili a sinfonie, quartetti ecc., dunque appartenenti a zone che esulano dai limiti autoimposti.

⁷ Cfr. ad es., Alessandro Vessella, *Studi di strumentazione per banda. Compendio e appendice a cura di Alamiro Giampieri*, Milano, Ricordi 1987, p. 96. Cogliamo l'occasione per rinviare il lettore alla fondamentale Bibliografia stilata da Marino Anesa (*op. cit.*, pp. 495-514), per tutti i dovuti approfondimenti. Al fine di non appesantire l'apparato delle note (ed anche per l'assenza di letteratura specifica sull'argomento da noi proposto in questa sede), ci siamo limitati alle sole segnalazioni librarie resesi mammano strettamente necessarie.

ecc.), l'unica differenza strutturale, in un'omogeneità di organici pressoché standardizzata⁸, sembrerebbe essere la presenza/assenza della famiglia dei sassofoni. Stando infatti a quanto traspare dalle nostre partiture, l'adozione formalmente compiuta del sax, in seno agli organici bandistici italiani, sembra spesso avvenire nel primo '900, dunque in netto ritardo rispetto all'invenzione dello strumento, risalente, com'è noto, al 1840. Ciò è confermato (questa volta con un'incidenza statistica ben più rilevante), dalla quasi totale assenza del nostro negli organici codificati nel recente catalogo del «Fondo Musicale della Banda della Guardia Nazionale di Parma»⁹ (comprendente esemplari databili sino a tutta la seconda metà del XIX sec.); nonché dal suo ingresso a Novecento inoltrato nelle file delle bande fanesi¹⁰.

Intimamente connessa all'impiego dei fiati per banda, la frequente, per non dire sistematica, modifica degli impianti tonali in chiave. Il motivo è infatti esclusivamente imputabile a mere necessità pragmatiche, ascrivibili ai 'tagli' degli strumenti a fiato impiegati negli organici bandistici, essendo quelli, infatti, quasi sempre 'tagliati' su note bemollizzate. È comunque generalizzata, quando possibile, la tendenza a contenere i trasporti tonali nell'ambito del cromatismo semitonale ascendente o discendente (ad es., da Mi a Mi bemolle maggiore) od anche ricorrendo all'espedito delle trasformazioni enarmoniche (ad es. il Do diesis trasformato in Re bemolle); per cui non sussiste, almeno sul piano delle altezze, un'apprezzabile discrepanza con le armature in chiave originali.

⁸ Cfr. le tavole all'Appendice V.

⁹ Vedi il catalogo a cura di Gaspare Nello Vetro segnalato all'Appendice IV.4. Rarissimo, in effetti, il suo impiego, che constatiamo riservato specialmente a trascrizioni davvero singolari, come l'*Erste [und] Zweite Ungarische Tanze* di Johannes Brahms (cfr. schede nn. 53/54).

¹⁰ La frequentazione delle partiture contenute nell'Archivio delle Bande Musicali Fanesi (cfr. Appendice I), nonché lo spoglio sistematico delle rubriche intestate ai «Filarmonici» presso la Sezione d'Archivio di Stato di Fano, non lascia dubbi sull'epoca in cui i sassofoni fecero il loro primo ingresso nelle bande civiche locali: anni '20/'30 del XX sec. A titolo d'esempio, trascriviamo, in ordine alfabetico, il primo organico attualmente noto, ricavato da una lista dattiloscritta databile intorno all'anno 1930: b (×4) - bombno (×2) - cassa - cl (solista) - cl-picc - cl (×8) - clne - cor (×3) - cnta (×3) - fl - flic-t - flic (×6) - pt - sax (×5) - tamb - timp - tr (solista) - tr (×3) - trb (×2).

3. *Le tipologie trascrittive*

Il primo passo nella nostra lettura dei manoscritti è stato mosso a verificare la maggiore o minore fedeltà rispetto alla lezione originale: 1) nella 'quantità' del materiale musicale passato indenne al vaglio trascrittivo e, 2) nella presenza massiva *vs* assenza totale o non-significativa d'interpolazioni musicali, composte *ex novo* dal trascrittore. Da ciò una divisione preliminare delle trascrizioni bandistiche in tre grandi categorie:

- 1) trascrizioni cosiddette 'totali';
- 2) ri-creazioni parziali senza interpolazioni;
- 3) ri-creazioni parziali con interpolazioni.

Entriamo nello specifico.

1) L'espressione 'trascrizione totale', mutuata da Anesa¹¹, viene qui adoperata nell'accezione più lata di trascrizione fedele di tutti i tratti musicali minimali pertinenti, quanto meno a livello ritmico, melodico, armonico; il tutto applicato tanto alla micro-forma del singolo numero d'opera quanto alla macro-forma dell'intero atto.

2) Con la locuzione 'ri-creazioni parziali senza interpolazioni', s'intendono invece tutte quelle libere selezioni di brani estratte da una medesima opera lirica, che non presentano tuttavia interventi originali (o comunque particolarmente significativi), di mano del trascrittore.

3) L'etichetta 'ri-creazioni parziali con interpolazioni' può essere infine applicata alle miscellanee di pezzi operistici collegati fra loro a mezzo di formule melodiche d'aggancio, ponti modulanti, vere e proprie variazioni e via dicendo: tutte, evidentemente, elaborate *ad hoc* in sede trascrittiva.

4. *Le trascrizioni totali*

Le analisi condotte sulle 'trascrizioni totali', hanno anzitutto consentito di sfatare taluni, più o meno taciti, luoghi comuni.

¹¹ Marino Anesa, *op. cit.*, p. 12.

In primis: l'opinione che tutte le tipologie trascrittive bandistiche di opere liriche si omologherebbero allo schema della miscellanea di brani maggiormente noti (per non dire più 'orecchiabili!'), estrapolati dall'intelaiatura drammaturgica originale, colla conseguente espunzione dei recitativi. Tutto ciò, quindi, accreditando pregiudizialmente l'omogeneizzazione di tutte le partiture, da quelle ad alto tasso di fedeltà trascrittiva alle ricreazioni meno vincolate al modello d'origine. Di contro, i risultati delle analisi ci assicurano che, tanto nelle unità trascrittive minimali (il singolo 'Numero' d'opera), quanto in quelle di portata formale bandistica massima¹² (l'intero 'Atto'), la prassi trascrittiva tende a seguire il più pedissequamente possibile la lezione originale, comportando, fra l'altro, la conservazione pressoché inalterata di gran parte dei recitativi. Un paio d'esempi per tutti:

La traviata (Atto III)¹³

<i>pp.</i> ¹⁴	<i>Sezioni cassate</i>	<i>Aggiunte del trascrittore</i>
346-350	Da <i>Dammi d'acqua un sorso</i> a <i>La tisi non le accorda che poche ore.</i>	3 battute vuote
351	Da <i>Iddio, quanti infelici soffron!</i> a <i>Oh mi saran bastanti.</i>	Nessuna: riaggancio melodico.
368	<i>Sì, o signora.</i>	Nessuna.
405-407	Da <i>Ahimè!</i> a <i>La vedi padre mio?</i>	Nessuna.

¹² 'Massima', relativamente ai Fondi da noi qui presi in esame.

¹³ Cfr. Appendice II.2.3.

¹⁴ I numeri di pagina si riferiscono alle rispettive partiture a stampa di *Rigoletto* e *Traviata* edita da Ricordi, nella ristampa anastatica della statunitense casa editrice Dover.

Rigoletto (Atto III)¹⁵

<i>pp.</i>	<i>Sezioni cassate</i>	<i>Aggiunte del trascrittore</i>
309-312	L'intera 'Scena'.	Nessuna
355-358	Da <i>Venti scudi hai tu detto?</i> a <i>Ah no, partite.</i>	Nessuna
404-415	Da <i>Quest'uscio è chiuso</i> a <i>È d'essa.</i>	Nessuna

Alcune osservazioni. Si vede chiaramente come i tagli interessino un gruppo di recitativi assai ristretto, se relazionato con quello, assai più numeroso, delle sezioni recitate mantenute intatte. Inoltre, va considerata la soppressione di certi frammenti trattati all'origine su una corda di recita monotona, che, mutilati delle debite integrazioni d'azione scenica, si caricherebbero, indubitabilmente, di valenze fortemente umoristiche nell'esecuzione per banda! Da segnalare, infine, la diffusa pratica di riassumere alcune 'scene', consistente nell'estrapolazione dei passi salienti dell'intreccio drammatico e nel loro successivo riaggancio, a mo' di rapido *excursus* narrativo-musicale.

Sempre sul piano conservativo del materiale fonico autentico, almeno due i principali esiti di grossa grana: 1) tutte le trascrizioni, sia parziali che totali, rivelano l'assoluta *costanza* dei musicisti, nell'attribuire le linee melodiche vocali dei singoli personaggi operistici sempre al medesimo strumento a fiato; non solo, ma 2), esercitata con quasi altrettanta assiduità, la *coerenza* nell'impiegare la medesima tipologia strumentale nel ri-convertire una stessa voce.

A integrazione di quanto asserito al punto 1), va operato un distinguo fra le partiture contemplanti tutti i personaggi e quelle che conservano soltanto i protagonisti principali, eliminando le parti secondarie, in specie se rappresentate da Bassi¹⁶.

¹⁵ Cfr. Appendice II.1.3.

¹⁶ Ciò avviene in particolare negli esemplari fanesi. I documenti d'archivio riguardanti la storia delle bande musicali locali dalle origini alla prima metà del secolo corrente, ci consente di avanzare l'ipotesi secondo la quale tali tagli venivano effettuati per la scarsa capacità esecutiva dei suonatori di strumenti gravi (genericamente indicati in partitura col sostantivo 'Bassi'), relegati di norma a ruoli di mero accompagnamento.

Ecco le tavole sinottiche che sistematizzano quanto or ora esposto:

Rigoletto

<i>Personaggi</i>	<i>Voci</i>	<i>Strumenti</i> ¹⁷		
		<i>Parma</i>	<i>Cremona</i>	<i>Brescia</i>
Borsa	T	euf		
Duca	T	trb-cant.		
Gilda	S	cnta ¹⁸ Sib (1°)	cnta (1 ^a)	flighen (1°)?
Giovanna	Mzs	tr Mib		
Marullo	Br	bombno (2°)		
Rigoletto	Br	bombno (1°)	bombno	bombno (1°)
Maddalena	S	flic-s (1°)		
Sparafucile	B	bombno (2°)		
Monterone	B	trb (1°)	trb (1°)	flic (1°)

La traviata

<i>Personaggi</i>	<i>Voci</i>	<i>Strumenti</i>		
		<i>Brescia</i>	<i>Fano</i>	<i>Parma</i>
Alfredo	T	trb-t/flic-t (1°)	trb-t/flic-b	trb
Annina	S		flicor (1°)	cnta (2 ^a)
Dottore	B			bombo (2°)
Germont	Br	flic-b	bombno (1° ¹⁹ /2°)	bombno (1°)
Violetta	S	cnta (1 ^a)/cl (1°)	cnta (1 ^a)/cl	cnta (1 ^a)

¹⁷ Le attribuzioni strumentali sono cumulative rispetto a tutte le partiture di ciascun fondo, tranne le fantasie per strumenti solisti o le fantasie *tout court*, le quali non presentano le tipologizzazioni in esame.

¹⁸ Anche tromba 1^a, ma la sfumatura è del tutto irrilevante.

¹⁹ Bombardino 1° solo in Parma (cfr. Appendice II.2.10).

L'esame delle due tabelle offre il destro ad alcune considerazioni. In primo luogo, va da sé che il nesso principale, associante alla voce lo strumento prescelto per sostituirla, vada ricercato, quanto meno, nei rapporti fra la tessitura della prima e l'estensione del secondo. Evidenti, infatti, l'impiego costante del bombardino (*alias* flicorno baritono) per Rigoletto (Baritono), il trombone tenore per il Duca di Mantova (cioè una voce di Tenore) e, infine, la cornetta (o «cornetto» !) per i personaggi di Violetta e Gilda (entrambi soprani). Se tali corrispondenze sono valide per i citati personaggi principali, minor coerenza, tuttavia, s'avverte nel trattamento di quelli secondari, soggetti a fluttuazioni attributive non giustificabili senza ricorrere a spiegazioni di altra natura²⁰.

Già queste considerazioni sarebbero di per se stesse sufficienti a stimolare una serie di ricerche, svolte su interi fondi, a tentar di carpire simili costanti attributive. V'è, tuttavia, un secondo piano d'accertamento, in cui si può azzardare un'ipotesi di lavoro ancor più affascinante: l'esistenza, nella banda, di strumenti 'maschili' e di strumenti 'femminili' o, meglio, l'attribuzione ad alcuni elementi dello strumentale bandistico di tali antropomorfismi²¹. Ancora, con una più consona formulazione interrogativa: è possibile che, dall'immaginario melodrammatico, si proiettassero su taluni strumenti della banda, sulla scorta di certe affinità di estensione, timbro, potenza sonora (persino forma estetica) una sorta di tipologizzazione 'umanizzante' che li renderebbe maggiormente atti rispetto ad altri al *transfert* trascrittivo dei personaggi del mondo operistico? Lasciamo aperto il quesito a future conferme o smentite, da documentare tanto opportunamente quanto sostanziosamente.

Veniamo, adesso, all'esito più eclatante nel mantenimento delle unità melodrammatiche basilari: la conservazione dei recitativi. Gli spunti di ricerca sul piano drammaturgico, s'intuisce facilmente, sono di ampia portata. Si potrebbe lavorare sul fatto che la preservazione dei recitativi determini non soltanto un *transfert* del codice musicale, bensì anche, potenzialmente, di

²⁰ Cfr. a proposito quanto si dice alla nota 16 sui bassi.

²¹ Antropomorfismi non interessanti i bandisti, vista l'omologazione di questi sia grazie al vestiario 'uniforme', sia per l'assenza quasi totale di figure di esecutrici femminili.

quello letterario, consentendo, sul versante della fruizione, il reinnesto pressoché integrale del testo melodrammatico (altrimenti irrimediabilmente perso) sul tracciato melodico realizzato dagli strumenti. Inoltre: la salvaguardia delle connessioni logiche fra i vari pezzi chiusi del melodramma; il rinvio alla *mise en scène* teatrale cui assistette lo spettatore, sostanzialmente istituibile punto a punto, e via dicendo, aprendo i battenti agli approcci interdisciplinari più disparati. A prescindere da tutti questi risvolti, c'è comunque a monte una riflessione cui vale la pena accennare, se non altro per l'importanza che assume sul piano del fenomeno della diffusione popolare (o volgarizzazione che dir si voglia) del repertorio melodrammatico. Se, com'è noto, negli archivi bandistici un posto di tutto riguardo spetta alle trascrizioni totali (e segnatamente ci riferiamo a quelle, sebbene presenti con quote più esigue, di atti interi), va da sé che ad una siffatta 'offerta' dovesse controbilanciare un pubblico che 'domandasse' un simile prodotto musicale. Dunque un fruitore a perfetta conoscenza del repertorio lirico per averlo reiteratamente frequentato nella sede deputata, cioè il teatro d'opera, presumibilmente quello locale²². Solo una collettività avvezza all'ascolto melodrammatico avrebbe potuto recepire, infatti, la valenza narrativa dei recitativi; ancor più dei loro 'compendi' qua e là predisposti onde snellire il processo di reificazione bandistica. In tal senso, ricerche meramente quantificanti la massa di prodotto operistico trasferito nelle partiture bandistiche, potrebbero già illustrare un quadro della diffusione del repertorio melodrammatico convalidante più radicalmente, ad esempio, l'ipotesi di Roberto Leydi circa la banda «come ripetitore di musica già nota e già presentata in teatro»²³ (e la nostra micro-indagine ne offre una prima conferma). In seconda battuta, focalizzando eventuali devianze, nella produzione di tipologie trascrittive, in quei centri minori dove il teatro non esisteva affatto.

Il pubblico, notoriamente stratificato a priori nella gerarchizzazione topografica dei teatri (dal palco «nobile» al «lubione»),

²² Si apre così un altro, importantissimo, sentiero di ricerca: lo studio dei rapporti fra partiture bandistiche e allestimenti di opere liriche nel teatro d'opera cittadino.

²³ Cfr. R. Leydi, *Viva la banda*, in *Storia dell'opera italiana*, VI, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT 1988, p. 339.

non era comunque il solo ad ascoltare le esecuzioni della banda durante le sue «sortite» «in marcia» o «a piè fermo»: 'mescolato' ad esso, nella piazza «maggiore» del centro urbano, anche il rurale, la massaia, l'operaio, il mercante²⁴ ecc.; tutte figure che, allo stato attuale delle ricerche sul pubblico in teatro, non pare frequentassero abitualmente le sale teatrali. È pertanto ancor più avvalorata l'ipotesi secondo la quale a tutti gli strati della compagine cittadina si rivolgesse la banda, scalettando di fatto programmi 'di piazza' estremamente eterogenei²⁵.

²⁴ Cfr. ad es., alcune foto d'archivio che ritraggono la banda civica nella Piazza principale di Fano, conservate nella Biblioteca Federiciana (Sala mss. / fototeca).

²⁵ Tale affermazione si basa sui risultati di uno spoglio sistematico di tutti i periodici fanesi (in cui vengono spesso annunciati i programmi 'di piazza' delle esecuzioni bandistiche, sia cittadine che militari), dal 1863 al 1926. Alcuni esempi di essi programmi, temporalmente lontani, saranno sufficientemente eloquenti.

(1)

Data: Luglio 1873.

Luogo: Fano,

Programma: *Marcia popolare – Mazurka – Atto 4°. Giulietta e Romeo* (Aut.: Marchetti) – *Polka – Romanza ecc. (Ernani)* (Aut.: Verdi) – *Scotis – Marcia militare.*

Fonte: *L'Annunciatore* [periodico locale], n. 29, p. 124, 27 VII 1873.

Coll.: BCFF / Emeroteca locale.

(2)

Data: Domenica 12 Luglio 1896.

Luogo: Fano, Stabilimento Balneare. **Occasione:** Divertimenti per la stagione estiva.

Programma: *Francia* (Gen.: *Marcia*) – *Valverde* – (Gen.: *Mazurka*) – *G.[azza] Ladra* (Aut.: Rossini. Gen.: *Sinfonia*) – *Atto 4. Mefistofele* (Aut.: Boito) – *Valzer* (Aut.: Chiassis).

Fonte: *Il Gazzettino*, periodico amministrativo settimanale, a. 3, n. 22, Fano, 9 luglio 1896. **Coll.:** BCFF / Emeroteca locale.

(3)

Data: Domenica 21 Agosto 1932.

Orario: 18.00 - 19.30.

Luogo: Fano, Piazza XX Settembre.

Occasione: divertimenti per la stagione estiva.

Programma: *Gabalena* (Aut.: Marini – Gen.: *Passo Doppio*) – *Tancredi* – (Aut.: Rossini. Gen.: *Sinfonia*) – *1° Atto de La Traviata* (Aut.: Verdi) – *Le due gemelle* (Aut.: Ponchielli. Gen.: *Centone*) – *Marcia Sinfonica* (Aut.: Ranella).

Fonte: Manifesto a stampa. **Coll.:** SASF / Categ. 15 / 1932.

Alla fig. 1²⁶ è riportata, in fac-simile, una esemplificazione di condotta recitativo-strumentale²⁷ da parte di uno strumento solista (in questo caso la cornetta→Violetta), sfociante naturalmente, senza interruzioni, nell'aria *Addio del passato*.

Alla fig. 2²⁸ si può invece assistere a un 'dialogo', 'recitato' dai primi leggii di cornetta e flicorno, impersonanti, rispettivamente, Violetta e Annina²⁹. Singolare, infine, il documento musicale proposto alla fig. 3. In esso, il trascrittore fanese Luigi Giammarchi Pettinari³⁰, che aveva affidato sempre al clarinetto principale i cantabili di Violetta, destina alla cornetta 2^a tutte le relative sezioni recitate, quasi a mo' di controfigura della prima donna! (o forse, più semplicemente, per un problema di prestanza sonora, maggiore nella cornetta che nel clarinetto e dunque più adatta a sostenere iterazioni di singole note). L'unico neo, nell'intera partitura, è il *lapsus* nello scambiare il recitativo di Violetta *Pronto è il tutto, miei cari*³¹, collocandolo nel rigo destinato al flicorno basso (Alfredo). Immane la matita (smaccatamente rossa e bleu) di Attilio Marini³² che rimette le cose a posto, restituendo agli strumenti deputati le rette attribuzioni.

Rimanendo ancora nell'ambito vocale, nel caso più specifico degli interventi corali, si è constatato che la loro realizzazione bandistica è normalmente scevra da tipologizzazioni strumentali in qualche modo sistematizzabili. Il coro viene infatti assorbito da una o più famiglie dello strumentale bandistico senza predilezioni apparenti. Digni d'interesse, invece, tutti quei casi di alleggerimento del volume sonoro resi con l'uso parziale dell'organico bandistico e che ricalcano altrettanti abbassamenti volumetrici presenti nella partitura orchestrale. Emblematici, sebbene nella loro 'particolarità', gl'interventi del 'coro muto', impiegato da Verdi nel III Atto del *Rigoletto*: la corrispettiva trascrizione

²⁶ Cfr. Appendice II.2.3.

²⁷ *Attendo, attendo*. In: *La Traviata* / Atto III, n. 8.

²⁸ Cfr. Appendice II.2.3.

²⁹ Sempre ne *La Traviata* / Atto III, n. 8: *Annina? Comandate?*.

³⁰ Cfr. Appendice III.

³¹ Atto I, n. 2, *Introduzione*.

³² Cfr. Appendice III.

Breit:

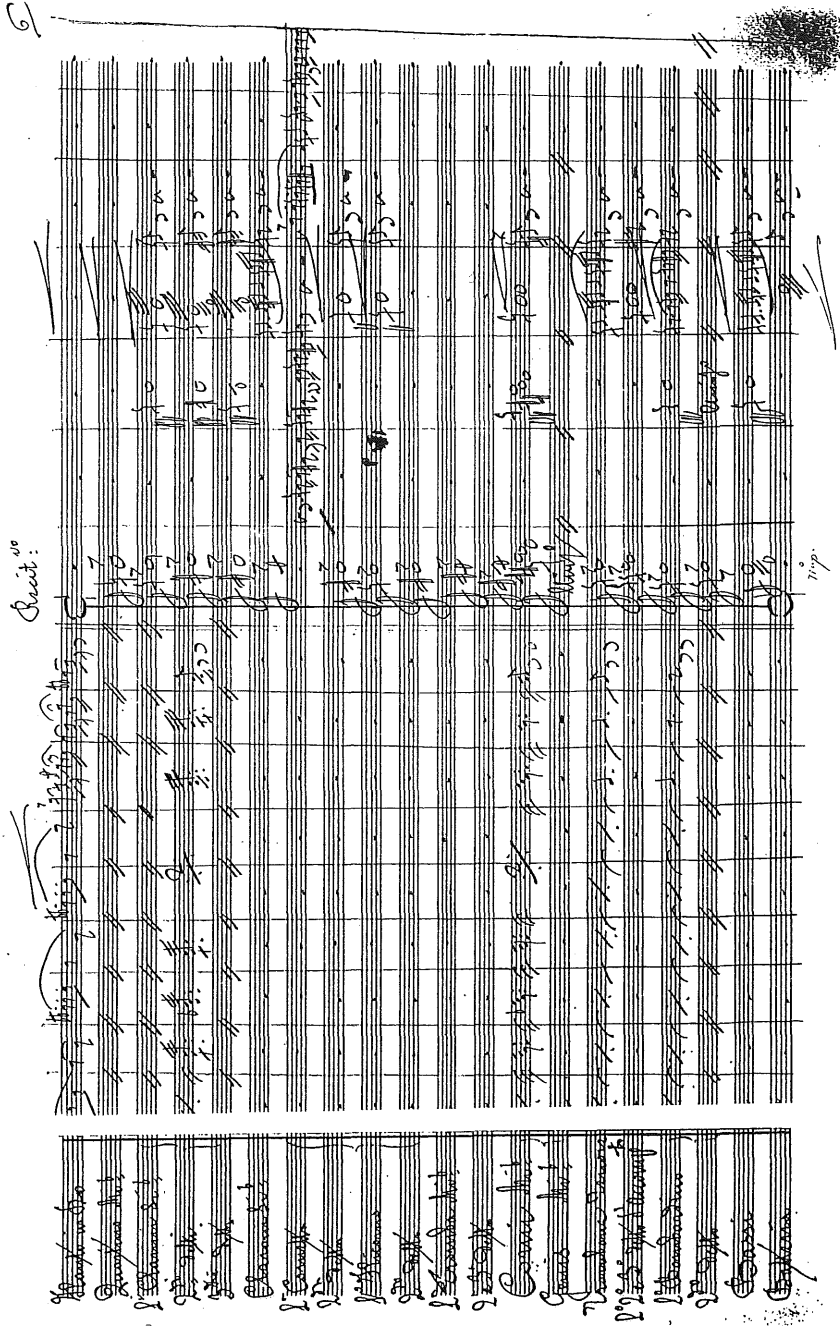


FIG. 1.

Aut. Lymano #

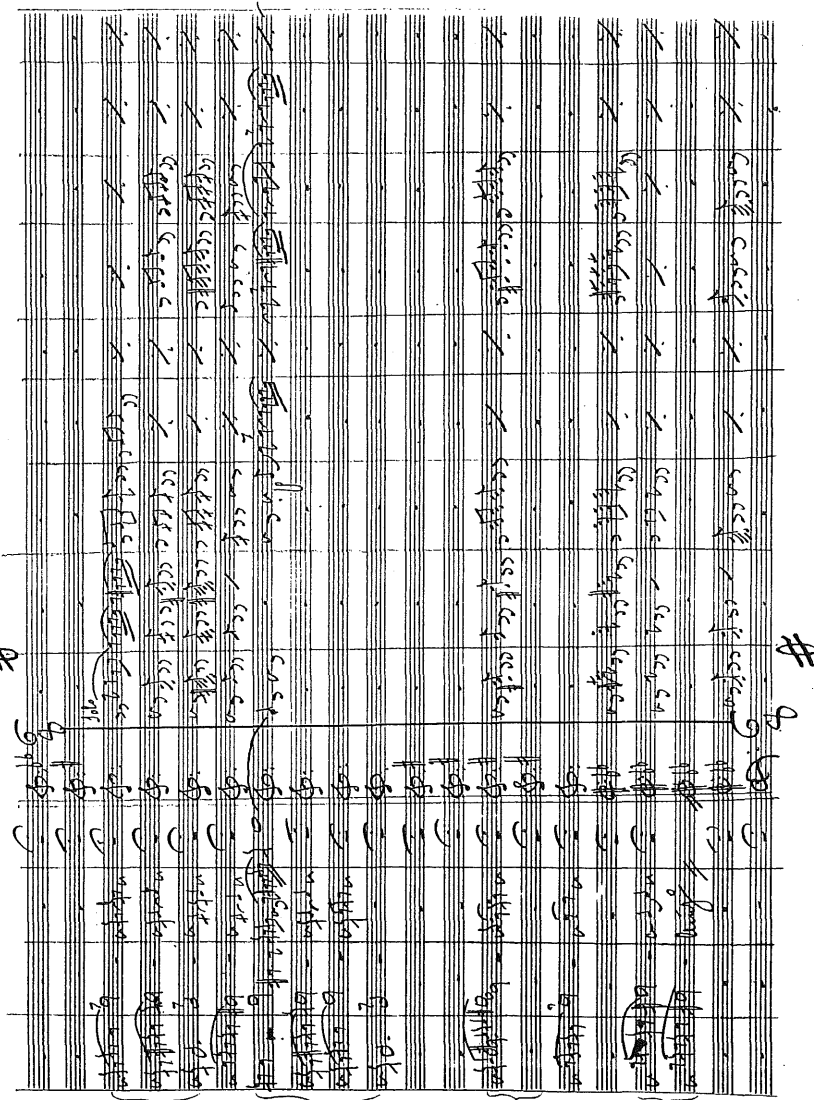


FIG. 1 (segue).

4

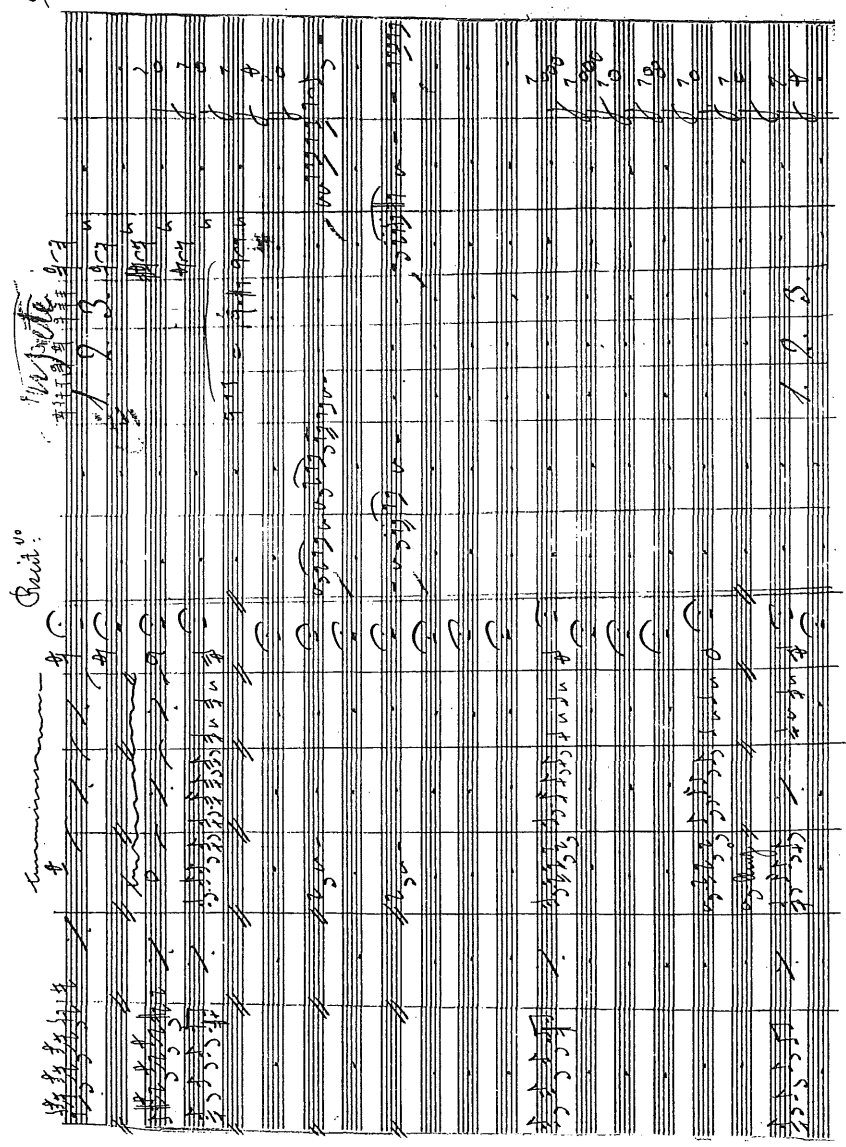


FIG. 2.

$$= \text{all}^0 \text{ resolved} =$$
FIG. 3 (*segue*).

parmense³³, utilizza sempre lo stesso organico ridotto, composto da genis / corni / flicorno basso / trombone / bombardino.

5. Le trascrizioni parziali senza / con interpolazioni significative

Almeno tre, gli scarti notevoli che contraddistinguono, inequivocabilmente, le più o meno 'libere' interpretazioni dalle già analizzate trascrizioni totali di opere melodrammatiche: 1) l'assoluta mancanza di rispetto della sequenzialità diacronica originale dei numeri d'opera; 2) il taglio spesso totale, ma, comunque, sempre sensibile, dei recitativi; 3) la trasformazione / deformazione delle melodie mediante l'uso di una ricchissima tavolozza di tattiche compositive. Approfondiamo alcuni aspetti dei punti 1) e 3) qui sopra elencati.

1) Le scorribande dei trascrittori a far incetta di arie solistiche, pezzi d'insieme, preludi, interventi corali, non si limitano ad un unico atto, bensì ne attraversano, in lungo e in largo, almeno un paio per ciascun'opera lirica.

Ecco alcuni esempi dei percorsi effettuati sulle nostre partiture di *Rigoletto* e *Traviata*:

a)³⁴

Preludio (Atto I)→*Zitti zitti* (Atto I, n. 7)→*Caro nome* (Atto I, n. 6)→[coro muto] (Atto III, n. 13)→*Già da tre lune / Ah! Veglia, o donna* (Atto I, n. 4)→*Quartetto* (Atto III, n. 12)→*Introduzione* (Atto I, n. 2).

[Sintesi. Atti: I, III, I. Numeri: 7 - 6 - 13 - 4 - 12 - 2].

b)³⁵

Introduzione (Atto I, n. 2)→*Ah fors'è lui* (Atto I, n. 3)→*Amami Alfredo* (Atto II, n. 6)→*Introduzione* (Atto I, n. 2).

[Sintesi. Atti: I, II, I. Numeri: 2 - 3 - 6 - 2].

³³ Cfr. Appendice II.1.3.

³⁴ Cfr. Appendice II.1.9.

³⁵ Cfr. Appendice II.2.11.

c)³⁶

[Frammento di aria di Violetta] (Atto I, scena 2, p. 59)→*Ah fors'è lui* (Atto I, n. 3)→*Brindisi* (Atto I, n. 2)→*Amami Alfredo* (Atto II, n. 6)→*Sempre libera* (Atto I, n. 3).

[Sintesi. Atti: I - II - I. Numeri: 2 - 3 - 2 - 6 - 3].

Le sillogi di numeri d'opera, di cui abbiamo or ora fornito alcuni esempi³⁷, non sembrano realizzarsi secondo strategie manifestamente comuni a tutti i trascrittori. Benché soltanto ampie casistiche potrebbero palesare eventuali codifiche largamente generalizzabili, non può sfuggire, già nelle nostre esemplificazioni, l'impiego di talune metodiche. Nella fattispecie, nelle due miscellanee parmensi, si nota ora la scelta delle sole arie inerenti il rapporto d'amore 'romantico' fra Violetta e Alfredo (*Ah fors'è lui* / *Amami Alfredo*), ora la commistione delle stesse inframmezzate dalle arie inneggianti al libero amore (*Brindisi* / *Sempre libera*).

3) Di converso, le tattiche dispiegate a tutto campo per ricucire fra loro i numeri de-contestualizzati dalla logica narrativa dell'opera e resi mutili delle rispettive 'scene', 'tempi di mezzo' ecc., profilano tratti assai omogenei. Anzitutto, una volta pianificata la selezione dei brani dall'opera, i trascrittori operano su due strade ben distinte nel suturare fra loro gli *excerpta* melodici: a) destinando ad almeno uno strumento solista³⁸ il compito di gestire sistematicamente la transizione da una melodia all'altra; b) connettendo quest'ultime senza soluzione di continuità oppure isolandole completamente l'una dall'altra.

³⁶ Cfr. Appendice II.2.9.

³⁷ Val qui la pena di appuntare, fuori programma, la similare evoluzione di una partitura per grande orchestra conservata presso la Biblioteca di Stato della Repubblica di San Marino, un *Poutpourri dall'opera Rigoletto* (contenente numerose diciture in lingua tedesca, ad opera di un non meglio identificato *Franz Tommasi* [?]).

Caro nome→*La donna è mobile*→*Scorrendo uniti remota via*→[Frammento da p. 115 a 117]→*Ah! veglia, o donna*→*Tutte le feste al tempio*.

Cfr. Appendice IV.2.

³⁸ Vi sono tuttavia anche casi di fantasie per 2 strumenti.

Per classificare le trascrizioni operistiche per banda alla luce delle due categorie poco fa illustrate (trascrizioni parziali *senza* o *con* interpolazioni significative), parrebbe sufficiente consultare i titoli apposti dai trascrittori alle partiture manoscritte. I frontespizi delle trascrizioni ascrivibili alla seconda categoria (*senza* interpolazioni) recano infatti, programmaticamente, l'indicazione dello strumento adibito a ri-stabilire le interconnessioni melodiche: «Fantasia per clarinetto», «Potpourri per corno» e similari, le diciture più frequentemente utilizzate. Automatica, di qui, l'appartenenza al primo gruppo delle restanti trascrizioni a titolazione generica («Fantasia su...», «Potpourri ne...»).

Fra le tecniche meno invasive chiamate in causa nei ri-assemblaggi, v'è quella di concludere ogni singola aria, non di rado appena accennata, accodandole la reiterazione ostinata di una sua cellula melodica, sempre concludentesi con un punto coronato³⁹.

Progressivamente, si passa alla fluida penetrazione di una melodia nell'altra – dunque un passaggio di consegna senza alcuna soluzione di continuità – ai ponti di raccordo (anche modulanti, realizzati con scale, spesso cromatizzate, e / o arpeggi) gettati fra un tema e l'altro attraverso uno strumento solista (cfr. ad es. la fig. 4), a tratti accompagnato con discrezione; sino a giungere alle vere e proprie *Variazioni* (talvolta esplicitamente vergate dall'autore in partitura⁴⁰, come alla fig. 5), realizzate in ogni caso da una prima parte solista, sul / sui tema / esposto / i dalla banda⁴¹.

In tal senso, sempre la fig. 5, di concerto colla fig. 6, illustrano un modello tipico della tecnica principe utilizzata: colorature ritmico / melodiche attorcinate sulle note *pivot* della melodia suonata poco addietro (mordenti, arpeggi, note di passaggio, tanto per nominarne alcune), strutturandosi a guisa di aria col 'da capo'; non senza uno o più strumenti solisti che la reiterano

³⁹ Cfr. Appendice II.2.7.

⁴⁰ Cfr. Appendice II.1.10.

⁴¹ *Idem*.

Handwritten musical score for a large orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed on the left are:

- Hautbois
- Quartino
- Clarin
- Clarin B.
- idem 2^e
- idem 3^e
- idem 1^e
- Cornu
- Coru
- Basifonau
- Idem 2^e
- Hicornist
- Cornettes
- Saxo
- Trombone
- Idem 2^e 3^e 4^e
- Hambandin
- Bassi
- Bellouin

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The first staff (Hautbois) shows a complex melodic line with many notes and slurs. The other staves show more rhythmic and harmonic accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

FIG. 4.

1^a Variazione

A handwritten musical score for the first variation of a piece. The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *sf*. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear. The title "1^a Variazione" is written in a cursive hand at the top right of the page.

FIG. 5.



FIG. 5 (*segue*).



FIG. 6.



FIG. 6 (segue).

in parallelo cogli straniamenti prodotti dalle variazioni sui temi originali, contribuendo a mantenerne la intelligibilità.

Tecniche principali, quelle delineate, che, debitamente combinate fra loro, offrono un'ampia gamma di varianti, da cui attingono a piene mani tutti i trascrittori.

Tra gli esiti più considerevoli, segnaliamo almeno quello assimilabile alla 'dissolvenza' cinematografica, prodotto dall'innesto di una nuova melodia, eseguita dal solista in sovrapposizione agli ultimi residui fonici della precedente⁴².

6. *La musica in scena, gli 'effetti speciali'*

Veniamo ora alle modalità trascrittive della 'musica di scena', iniziando dalla 'banda sul palco', presente sia in *Rigoletto* che in *Traviata*. I casi da noi considerati, purtroppo, non avvalorano l'ipotesi di lavoro secondo cui la banda sul palco diverrebbe una sorta di 'banda-nella-banda': per la sua interpretazione ci si avvale, semplicemente, della banda *tout court*, il 'tutti' dello strumentale bandistico. Non decade, ovviamente, tale ipotesi per chi affronterà, nel futuro, lavori votati a sondare, nel profondo, tale tematica. A parte gli effetti di 'spazializzazione sonora' dei nuclei strumentali (ridotti ai minimi termini) utilizzati per differenziare la 'banda nella banda', potrebbero scoprirsi alcune tracce, attraverso le quali risalire a ciò che i trascrittori ritenevano 'essenziale' in un organico bandistico.

Fra l'effettistica dello strumentale d'orchestra, desta curiosità la realizzazione del pizzicato degli archi. Particolarmente interessante, quello del cantabile nel duetto fra Rigoletto e Gilda *Piangi, piangi, fanciulla*⁴³, là dove contrabbassi e violoncelli dipanano un velato pizzicato in 'pianissimo'. Amilcare Ponchielli propone, nella sua versione bandistica cremonese⁴⁴, l'utilizzo della batteria abbinata con 2 bombardoni; non senza puntualiz-

⁴² *Idem.*

⁴³ Atto II, n. 10.

⁴⁴ Cfr. Appendice II.1.4.

zarne la sfumatura dinamica: «pp leggero». Radicalmente differente l'interpretazione dello stesso passo da parte di Gaetano Tosi⁴⁵, che invece delega all'uopo i «clarini 2^{di}». Similmente agisce uno degli anonimi trascrittori parmensi⁴⁶: clarinetti 2i+flicorno basso. Perfetta coerenza si nota, finalmente, nella realizzazione degli interventi in 'pizzicato' degli archi, disseminati nel duetto *Pura siccome un Angelo*⁴⁷ nella *Traviata*, questa volta affidati ai «Bassi» in battere ed all'*ensemble* clarini / corno / genis / flicorno basso, in levare.

Veniamo alla realizzazione della 'macchina del tuono' nella scena della tempesta in *Rigoletto*⁴⁸, e dell'arpa interna nella *Traviata*⁴⁹. L'una non poteva non vedere coinvolta l'intera sezione delle percussioni: «Tamburro [!] / Cassa e Piatti»⁵⁰. L'altra, viene simulata grazie a un drastico e repentino assottigliamento nello strumentale: dal 'tutti' ai Bassi in Fa e in Si bemolle (oltretutto limitati ai «1° Solo») in ritmo tetico, puntellanti i clarinetti (dal 3° al 6°) in arsi.

Ma l'esito più sorprendente ci è regalato dalla realizzazione del corno inglese nel *Rigoletto*⁵¹. Lo strumento, introdotto da Verdi quasi a mo' d'*alter ego* del buffone gibboso, evidenzia, comunque, una situazione drammaturgica fortemente carica di *pathos*. La risposta del trascrittore parmense è puntuale e raffinata: «Saxophon soprano» lo strumento prescritto, mai apparso sino ad allora fra l'organico bandistico impiegato in partitura. Dunque, un sax espressamente chiamato a sottolineare quel momento drammaturgicamente nodale. E nulla muta nelle lodevoli intenzioni del trascrittore (semmai vieppiù ne rafforza il senso), la glossa da questi apposta alla citata indicazione: «in mancanza del saxophon» e poi sotto tale chiosa ne riscrive la parte su di un pentagramma sostitutivo, questa volta destinato ad una tromba in Mi bemolle.

⁴⁵ Cfr. Appendice II.1.5.

⁴⁶ Cfr. Appendice II.1.6.

⁴⁷ Cfr. Appendice II.2.5.

⁴⁸ Cfr. *Rigoletto* / Atto III, n. 13.

⁴⁹ Cfr. *Traviata* / Atto I / n. 3.

⁵⁰ Cfr. Appendice II.2.4.

⁵¹ Cfr. *Rigoletto* / Atto III / n. 9.

7. Conclusioni

Sulla base di questa prima piattaforma di elementi acquisiti e alla luce delle relative considerazioni fin qui elaborate, siamo ora in grado di mantenere quanto promesso nella parte introduttiva: additare nuovi orientamenti per future, auspicabili, ricerche da condurre nel campo delle trascrizioni operistiche per banda. Tutto ciò, non più istituito aprioristicamente, non più viziato da pregiudiziali di sorta: altresì polarizzato attraverso i primi tratti comuni emergenti da un campione documentario ben circoscritto.

Tratti che svelano, in filigrana, la straordinaria consapevolezza di ogni scelta trascrittiva, la perfetta aderenza e la stringente coerenza logica nel trasferire numerosi stilemi della drammaturgia operistica nel mondo bandistico.

Immediata conseguenza di questa semplice considerazione: d'ora in avanti non potrà esservi più dubbio alcuno che le trascrizioni per banda di partiture operistiche non siano affatto un *corpus* manoscritto di infima serie, un ammasso di carta pentagrammata priva di contenuti degni delle attenzioni dei musicologi; esse meritano invece l'emancipazione dallo stato di abbandono e fisico e di studio, subito sino ad ora. Da ciò, in prima battuta, l'assoluta pertinenza nel suggerire ai catalogatori l'inventariazione integrale dei singoli fondi bandistici, evitando dunque la tentazione di arrestarsi alla pur fondamentale rubricazione della letteratura originale⁵². Non è neppure il caso d'incoraggiare catalogazioni parziali che trascurino i trascrittori 'minori' a vantaggio delle personalità di maggiore spessore musicale. Il trattamento paritetico con cui abbiamo livellato tutti i compositori da noi considerati, da quelli famosi, come Amilcare Ponchielli, sino all'oscuro Attilio Marini, non è stato affatto fortuito. La più volte mostrata omologazione delle tecniche trascrittive di base, non ha invero dato adito a incanalare (tanto per

⁵² In aggiunta a ciò, ovviamente, una lunga serie di ulteriori motivazioni, non di certo secondarie, quali la reale incidenza quantitativa delle trascrizioni sul repertorio totale e l'assai probabile corrispondenza fra i titoli operistici di uno stesso fondo bandistico e quelli che furono in cartellone nel teatro storico della stessa città (cfr. p. 456 n. 22).

agganciarci all'esempio precedente) un Ponchielli in una corsia preferenziale rispetto ad un Marini. Saranno semmai osservazioni più minuziose (specialmente nel campo della ri-orchestrazione), a scovare quelle preziosità trascrittive tali da far emergere la personalità musicale più interessante dall'anonimato di massa.

Su altre sponde s'intuisce, invece, sin d'ora, la fecondità di un approccio drammaturgico verso le trascrizioni d'opera per banda, della qual cosa abbiamo fornito qualche spunto di base da cui muovere i primi passi.

A conclusione di questa nostra piccola fatica, tenteremo di riassumere per sommi capi, sotto forma di proposte di tesi, alcune delle prospettive messe a fuoco lungo il testo, augurandoci di aver contribuito a delimitare nuove linee di frontiera in quel mondo, ancora tutto da scoprire, dei rapporti fra il teatro melodrammatico e... la 'piazza' delle sue trascrizioni per banda.

8. *Spunti per la ricerca*

1) Studi attorno agli strumentali, mirati, ad esempio, a individuare l'adozione in organico di nuove famiglie come, nella fattispecie, quella dei sassofoni, fondamentali anche per una storia dello strumentale bandistico.

2) Tipologizzazione strumentale delle voci e nell'estensione e nella timbrica, in relazione, ambedue, sia con il sesso del personaggio melodrammatico, sia con il ruolo primario o secondario svolto.

3) *Transfert* bandistico della musica di scena (banda sul palco, temporale, strumenti *onstage* / *offstage* ecc.).

4) *Transfert* di effetti speciali 'vocali / strumentali' (coro a bocca chiusa, pizzicato degli archi ecc.).

5) Individuazione di scelte strumentali eccezionali per segnalare situazioni di alta pregnanza drammaturgica (ad esempio, le situazioni di 'sdoppiamento' personaggi / strumenti).

6) Sul versante della fruizione delle trascrizioni operistiche, sarebbe proficuo, per esempio, adottare un modello semiologico calibrato *ad hoc* sul tipo di quello elaborato da Jean Jacques

Nattiez, che tiene conto di tutte le possibili interrelazioni fra i versanti poetico-neutro-estesico.

7) Studio dei processi d'inversione diacronica nelle ri-creazioni miscellanee, con particolare attenzione alle programmatiche «Riminiscenze» o «Rimembranze», titolazioni qui non apparse, ma che potrebbero interessare le modalità di riconversione dell'opera sotto forma di tracce mnestiche (quindi, sulla falsa riga di quanto accade, ad es., nel ricordo non strutturato di chi ascolta un'opera le prime volte).

Appendice 1

*Elenco dei fondi in cui sono conservate le partiture esaminate;
ubicazione; sigle relative*

Brescia / Associazione Filarmonica 'Isidoro Capitanio' / Archivio Musicale. Recapito: Via delle Battaglie, n. 61.

Tel.: 030 / 37.56.449.

Archivista: Stefano Tedesco.

Sigla: BS / AFIC.

Cremona / Museo Civico 'Ala Ponzzone'.

Recapito: Via Ugolani Dati, n. 4.

Tel.: 0372 / 46.18.85.

Direttrice: Dott.^{ssa} Ardea Ebani.

Sigla: CR / MCAP.

Fano / Biblioteca Comunale Federiciana / Sala B / Archivio delle Bande Musicali Fanesi.

Recapito: Via Castracane, n. 2.

Tel.: 0721 / 80.34.15.

Direttore: Prof. Franco Battistelli.

Sigla: BCFF / ABMF.

Parma / Archivio Storico del Comune / Fondo Musicale della Banda della Guardia Nazionale + Fondo della Banda Musicale G. Verdi.

Recapito: Via M. D'Azeglio, n. 45

Tel.: 0521 / 21.80.19 oppure 21.85.93.

Archivista: Dott. Roberto Spocci.

Sigle: PR / ASC / FMBGN + FBMGV.

Appendice 2

Elenco delle partiture bandistiche analizzate

II.1. Rigoletto

II.1.1. *Rigoletto / Atto 1° Parte 2ª / M[ae]str.º G.[iuseppe] Verdi.
[II metà XIX sec.].*

Coll.: PR / ASC / FMBGN / A / 55.

II.1.2. *Rigoletto Atto 2º[.] [II metà XIX sec.].*

Coll.: PR / ASC / FMBGN / A / 46.

II.1.3. *Rigoletto Atto 3º[.] [1897].*

Coll.: PR / ASC / FMBGN / A / 51.

II.1.4. *Scena e Duetto / Tutte le feste al tempio. / nel Rigoletto / di
/ Verdi / reso irriconoscibile per Banda da / Ponchielli A.[milcare]
/ Capo M[usica] della G.[uardia] N.[azionale] di Cremona[.] [a c.
31] Fine / il 6. Gennajo 1869. / Epifania / alle ore 3 pom.[eri-
dian]º / Casa Scotti Cremona.*

Coll.: CR / MC / Rubrica y / b) Musicisti / vol. 1 / Ponchielli /
300.

II.1.5. *Duetto / Tutte le feste al / Tempio / nell'Opera / Rigoletto /
Riduzione per Banda / di G.[aetano] Tosi.*

Coll.: BS / AFIC / AA5 / P1 / 1.

II.1.6. *Duetto Nell'Op.[er]ª Il / Rigoletto[.] [II metà XIX sec.].
[Trattasi di Tutte le feste al tempio].*

Coll.: PR / ASC / FMBGN / A / 78.

II.1.7. *Rigoletto / (Fantasia) / M.[aestr]^p Verdi / Riduzione del Maestro / Silvio Fisenò [o Fiserò ?] [.]*

[Un timbro a inchiostro reca la scritta «DOPOLAVORO STABILIMENTO S. EUSTACCHIO»].

Coll.: BS / AFIC / AA2 / P5 / 6.

II.1.8. *Gran Capriccio / per Banda / Miscellanea dei più graditi brani dell'Opera Rigoletto / dell'[!] M.[aes]^{tro} / Verdi / Composto, dal M.[aes]^{tro} della Banda Musicale della G.[uardia] N.[azionale] di Cremona / Ponchielli[.]*

Coll.: CR / MC / Rubrica y / b) Musicisti / vol. 1 / Ponchielli / 286.

II.1.9. *Pot-pourri / Sull'Opera / Rigoletto / di G.[iuseppe] Verdi / Composta da / A.[milcare] Ponchielli / Brescia – 26 Marzo 1914.*

Coll.: BS / AFIC / AA2 / P7 / 13.

II.1.10. *Fantasia per Clarino sib / nell'Opera / Rigoletto / del / Maestro G.[iusepp]^e Verdi / Attilio Marini / Nocera 13 Novembre [18]98[.]*

Coll.: BCFF / ABMF / Fondo] AM / 13 / 11 / 1898.

II.2. La Traviata

II.2.1. *Preludio, Introduzione Atto I / Brindisi / Valzer e Duetto / Stretta nell'Introduzione / nella Traviata di Verdi / Riduzione per Banda / di / Ponchielli A.[milcare][.] [A fine trascrizione:] Basta ? ? ? Fine la sera del 5 9^{bre} 1868 / Cremona. Casa Scotti – Ore 10 e 1/2 di notte[.]*

Coll.: CR / MC / Rubrica y / b) Musicisti / vol. 1 / Ponchielli / 289.

II.2.2. *La Traviata / di / G. Verdi / Atto Primo / =Preludio=Introduzione=Finale 1° / Riduzione per la Banda Com[una]le di Fano / di [Luigi Giammarchi] Pettinari[.]*

Coll.: BCFF / ABMF / [Fondo] LGP / senza segnatrice.

II.2.3. *(Da Pianoforte) / Atto 3°: / Nell'opera / La Traviata=/ del M.^o / Giuseppe Verdi / F[iliberto] Bertolazzi[.]*

Coll.: BCFF / ABMF / Fondo] FB / senza segnatura.

II.2.4. Atto 3° / Traviata / del Maestro / G. Verdi. [a c. 58] Torino li 19 Maggio / 89.

Coll.: PR / ASC / FBMGV / b. 7.

II.2.5. Pura Siccome un Angelo / Duetto / Nell'Op.[er]^a La Traviata[.] [II metà XIX sec.].

Coll.: PR / ASC / FMBGN / A / 112.

II.2.6. Fantasia per Cornetto / sopra motivi dell'Opera / La Traviata / Composta e Ridotta per / Banda / dal M.[aestr]^o Ponchielli A:[milcare][.]

Coll.: CR / MC / Rubrica y / b) Musicisti / vol. 1 / Ponchielli / 282.

II.2.7. Traviata / (Fantasia) / M.[aestr]^o G.[iuseppe] Verdi[.]

Coll.: BS / AFIC / AA2 / P5 / 13.

II.2.8. Fantasia / Sull'Opera / La Traviata / M[aestr]^o G.[iuseppe] Verdi[.]

Coll.: BS / AFIC / AA1 / P4 / 4.

II.2.9. Fantasia per Clarino / sull'Op.[er]^a La Traviata di / D. Lovreglio[.] [II metà XIX sec.].

Coll.: PR / ASC / FMBGN / A / 105.

II.2.10. Melodie Sull'Op.[er]^a La Traviata[.] [II metà XIX sec.].

Coll.: PR / ASC / FMBGN / A / 193.

II.2.11. Pourpori [!] Su L'op.[er]^a La Traviata del M.[aestr]^o Verdi / per Cornetto / Di / D.[omenic]^o Zanichelli[.] [II metà XIX sec.].

Coll.: PR / ASC / FMBGN / A / 128.

Appendice 3

Elenco dei trascrittori indicati nelle partiture

BERTOLAZZI, Filiberto¹ (n. [?], 1855 - † [?], 1932).

FISENO [o FISERO?], Silvio² (n. [?] - † [?]).

GIAMMARCHI PETTINARI, Luigi³ (n. Fano, ca. 1828 - † Fano, 9 III 1908).

LOVREGGIO, D.[?] (n. [?] - † [?]).⁴

MARINI, Attilio⁵ (n. Fano, 5 XII 1875 - † Fano, 16 X 1963)

¹ Cfr. M. Anesa, *op. cit.*, p. 70. A integrazione delle notizie biografico / curricolari fornite da Anesa, aggiungiamo che Bertolazzi fu direttore del «Concerto Cittadino» fanese (dall'anno 1905 intitolato al compositore locale Alessandro Nini) tra il 1901 e il 1906. Il presunto Bertolazzi mutilo del nome, giustamente indicato da Anesa in una scheda separata, può dunque essere tranquillamente identificato sempre con il suddetto Filiberto.

² Non abbiamo rinvenuto traccia alcuna di questo trascrittore in nessun repertorio biografico.

³ Violinista (ebbe quale maestro, a Parma, Giulio Cesare Ferrarini), Luigi Giammarchi Pettinari fu insegnante della prima scuola di archi istituita a Fano nell'anno 1850. Ricoprì, inoltre, la carica di primo violino / direttore d'orchestra presso il locale Teatro della Fortuna, nonché quella di direttore della banda cittadina fanese durante quasi tutta la seconda metà dell'800.

⁴ Come alla nota 47, di p. 473.

⁵ Diplomato in trombone, insegnante di strumenti a fiato (ottoni) presso la Scuola Municipale di Musica a Fano, fu direttore del Concerto Filarmonico «Alessandro Nini», dal 1911 al secondo conflitto mondiale, riprendendo tale attività direzionale in età avanzata (fra il 1950 e il 1954 ca.) capitanando il Corpo Bandistico Autonomo «Mezio Agostini».

PONCHIELLI, Amilcare (n. Paderno Fasolaro, oggi Paderno Ponchielli, Cremona, 31 VIII 1834 - † Milano, 16 I 1886).

TOSI, Gaetano⁶ (n. Carpenedolo, 7 VII 1830 - Carpenedolo, 14 II 1883).

ZANICHELLI, Domizio⁷ (n. Viadana, 9 II 1827 - † [?]).

⁶ Notizie biografiche in Anesa, *op. cit.*, p. 401 e in G. Bignami, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Brescia, Tipografia Mario Squassina, Fondazione Civiltà Bresciana 1985, p. 237.

⁷ Cfr. G.N. Vetro, *op. cit.*, p. 100.

Appendice 4

Cataloghi consultati

IV.1. Sandro Favalli (a cura di), [Catalogo del Fondo di Musica per Banda conservato presso l'Associazione Filarmonica «Isidoro Capitanio» di Brescia, Brescia, 1991-1992. Il catalogo, informatizzato, disponibile anche a stampa, da computer, è consultabile presso la sede dell'Associazione].

IV.2. Cesare Franchini Tassini (a cura di), *Istituto Musicale Sammarinese, Annuario 1975-1985, San Marino Musicale, Tradizioni ed evoluzione*, Repubblica di San Marino, Tipografia A.T.E., aprile 1985.

IV.3. Licia Sirch (a cura di), *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi 1989. [Instituta et Monumenta, Serie II, Instituta N. 12].

IV.4. Gaspare Nello Vetro (a cura di) – Roberta Cenci (con la collaborazione di) – Maria Maddalena Cadossi (per la schedatura), *Il fondo musicale della banda della Guardia Nazionale di Parma*, Parma, Grafiche STEP, novembre 1993. [Archivio Storico Teatro Regio – Strumenti. Collana diretta da Valerio Cervetti].

IV.5. s.a. (aggiornato da Attilio Marini¹), «INVENTARIO / DELLA Musica / Mobili Esistenti nella Scuola di Musica [di Fano] / [...] / Compilato il 16 Agosto 1907»².

¹ Cfr. n. 5 p. 481.

² L'inventario è in realtà aggiornato fino agli anni trenta del Novecento. Da annotarne l'organizzazione per soli generi musicali («polche», «waltzer», ecc.), allora funzionale all'utilizzo del Fondo medesimo da parte dei bandisti. È conservato presso la Biblioteca Federiciana di Fano / Sala B / Filare XI / all'interno dell'Archivio delle Bande Musicali Fanesi.

Appendice 5

Tavole comparative degli strumentali bandistici impiegati nelle partiture¹

V.I. Brescia

Rigoletto

	batt	b batt		batt bombne
bombne	bombne Mib-Fa		bombne	
cl-picc Mib	cl-picc Mib-Lab	bombno	cl-picc Mib	cl-picc Mib
cl Sib	cl Sib	cl-picc Mib	cl Sib	cl Sib
cl-a		cl Sib	cl-a	cl-a
cmta	cmta Sib		cmta Sib	cmta Sib
euf	cor Mib	cor	cor Mib	cor
	fl Do	fl		euf
flic-a		flic	flic	flic-a
flic-cb	flic-cb Sib			flic-cb
flic-s	flic-s			flic-s
	flic-sno	flic-sno		flic-sno
flic-t	flic-t		flic-t	flic-t
g.c.			g.c.	
ott Reb		ott	ott Reb	
	sar		sar	sar
	sax-br			sax-br
sax-c	sax-c		sax-c	sax-c
	sax-s		sax-s	sax-s
sax-t	sax-t		sax-t	sax-t
tamb			tamb	
			tamblo	
timp	timp			timp
	tr Mib	tr	triang	tr Mib
		trb		
trb-b Fa-Sib	trb-b Fa-Sib		tr-b Fa-Sib	trb-b (Sib)
trb-t	trb-t		trb-t	trb-t

¹ Le tavole sono state suddivise per città e disposte secondo l'ordine alfabetico di queste. All'interno di ciascuna tavola, gli organici hanno subito il processo catalografico della 'normalizzazione' della nomenclatura, sulla scorta della lista delle abbreviazioni predisposta dall'Ufficio Ricerche Fondi Musicali (URFM) di Milano e allineati secondo la risultante sequenza alfabetica. Tutto ciò, al fine di ottenere l'immediata percezione visiva dell'omogeneità degli strumentali, sia in seno ad uno stesso fondo, sia all'atto di relazionarli fra loro.

² Cfr. Appendice II.1.7.

³ Cfr. Appendice II.1.9.

⁴ Cfr. Appendice II.1.5.

⁵ Cfr. Appendice II.2.7.

⁶ Cfr. Appendice II.2.8.

V.2. Cremona

<i>Rigoletto</i> ⁷	<i>Rigoletto</i> ⁸	<i>Traviata</i> ⁹	<i>Traviata</i> ¹⁰
b	b	b	b
batt	batt	batt	batt
bombno	bombno	bombno	bombno
cl-picc Mib-Lab	cl-picc Mib-Lab	cl-picc Mib-Lab	cl-picc Mib-Lab
cl Sib	cl Sib	cl Sib	cl Sib
cnto Sib	cnto Sib	cnto Sib	cnto-obbl Sib
cor	cor Mib	cor Mib	cor
euf	euf		euf
flic-sno	flic-sno	flic-sno	flic-sno
flic Sib	flic Sib	flic Sib	flic Sib
tr	tr Mib	tr Mib	tr Mib
trb	trb	trb	trb

V.3. Fano

<i>Rigoletto</i> ¹¹	<i>Traviata</i> ¹²	<i>Traviata</i> ¹³
b	b Fa-Sib	b
batt		batt
	cassa	
bombno	bombno	bombno
cl-picc	cl-picc Mib	
cl-princ	cl Sib	cl Sib
		clne Sib
cnta Sib	cnta Sib	cnta
cor	cor Mib	cor Mib
euf	euf	
fl Reb	fl Do	
		flic
flic-a	flic-a	flic-a
flic-s	flic-s	
ob	ob	
	pt	
sistro		
	tamb	
	tr-b Mib	
trb	trb	trb-t

⁷ Cfr. Appendice II.1.4.

⁸ Cfr. Appendice II.1.8.

⁹ Cfr. Appendice II.2.1.

¹⁰ Cfr. Appendice II.2.6.

¹¹ Cfr. Appendice II.1.10.

¹² Cfr. Appendice II.2.2.

¹³ Cfr. Appendice II.2.3.

V.4. Parma

<i>Rigoletto</i> ¹⁴	<i>Rigoletto</i> ¹⁵	<i>Rigoletto</i> ¹⁶	<i>Rigoletto</i> ¹⁷	<i>Traviata</i> ¹⁸	<i>Traviata</i> ¹⁹	<i>Traviata</i> ²⁰	<i>Traviata</i> ²¹	<i>Traviata</i> ²²
b Fa-Sib bombno cl Sib cl-picc Mib cnta Sib cor Mib euf fl Do	b bombno cl Sib cl-picc Mib cnta Sib cor Mib euf fl Do	b bombno cl Sib cnta Sib cor Mib euf	b bombno cl Sib cl-picc Mib-Lab cnta Sib cor Mib euf	b bombno cl cl-picc Mib cnta cor fl flic flic-a Mib	b bombno cl Sib cl-picc Mib cnta Sib cor Mib euf	b bombno cl Sib cl-picc Mib cnta Sib cor Mib euf	b bombno cl Sib cl-picc Mib cnta Sib cor Mib euf	b bombno cl Sib cl-picc Mib cnta Sib cor Mib euf
flic-a	flic-a	flic-a	flic flic-a Mib flic-cb	flic-a Mib	flic-a Mib flic-cb flic-s Sib	flic-a Mib flic-cb flic-s Sib	flic-a Mib flic-cb	flic-a Mib Sib flic-cb
flic-s	flic-s	flic-s Sib	flic-sno					
gc ott Reb pt	gc pt sax-s ⁸⁴	gc ott Reb pt	gc	gc	gc	gc	gc	gc
tamb tr tr Mib	tamb tr tr Mib	tamb tr tr Mib	tamb tr Mib tr Sib	tamb	tamb tr Mib tr Sib	tamb tr Mib tr Sib	tamb tr Mib tr Sib	tamb tr Mib tr Sib
trb	trb	trb	trb	trombino Mib trb	trb	trb	trb	trb

¹⁴ Cfr. Appendice II.1.1.

¹⁵ Cfr. Appendice II.1.2.

¹⁶ Cfr. Appendice II.1.3.

¹⁷ Cfr. Appendice II.1.6.

¹⁸ Cfr. Appendice II.2.4.

¹⁹ Cfr. Appendice II.2.5.

²⁰ Cfr. Appendice II.2.9.

²¹ Cfr. Appendice II.2.10.

²² Cfr. Appendice II.2.11.

²³ Sullo 'speciale' utilizzo del sax soprano, cfr. il paragrafo 6.