"Der Kontrapunkt der Linien ist durch den Kontrapunkt der Klangflächen abgelöst" : i modelli policorali storici nella prospettiva di Luigi Nono

Autor(en): **Dal Molin, Paolo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **33 (2013)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835162

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Der Kontrapunkt der Linien ist durch den Kontrapunkt der Klangflächen abgelöst». I modelli policorali storici nella prospettiva di Luigi Nono

PAOLO DAL MOLIN (Cagliari)

> Lo spazio è suddiviso tra i nove solisti (nove microfoni, anche chiusi) situati ad arco di fronte al pubblico, e il *live electronics* per otto «*cantorie*» (altoparlanti suddivisi e raggruppati per qualità, per funzione, per mutazione, per combinazioni dei nove solisti) disposte a diverse altezze attorno e sopra il pubblico.[1]

Sarebbe molto più utile, in luogo di perdersi in aride esercitazioni scolastiche e *convenzionali*, analizzare durante lo studio dell'armonia, del contrappunto, della fuga e della composizione le opere dei grandi maestri del passato che offrono i migliori esempi nel corso dello studio, seguendo così, passo a passo, l'evoluzione musicale dal XVI secolo alla metà del secolo scorso.[2]

Da Gian Francesco Malipiero, che queste convinzioni espresse già nel 1917, e dagli allievi di Malipiero Raffaele Cumar e Bruno Maderna, Luigi Nono recepì un magistero impostato sul confronto e l'esercizio con le opere musicali e i trattati teorici anteriori al XIX secolo.[3] E lo considerò esemplare per il resto della propria vita, non soltanto rievocandolo con gratitudine nel *Ricordo di due musicisti* e in diverse interviste dell'ultimo periodo, ma soprat-

---

* *Per Veniero, in occasione del suo sessantesimo compleanno*

Sono grato agli eredi di Luigi Nono che hanno autorizzato la pubblicazione di trascrizioni e riproduzioni dai documenti, nonché alle istituzioni, in particolare la Fondazione Archivio Luigi Nono e l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, che hanno favorito questa ricerca. Ringrazio inoltre Angela Ida De Benedictis per aver condiviso i materiali in suo possesso della conferenza di Nono alla Chartreuse di Villeneuve-lès-Avignon e avermi invitato a precisare alcuni passi di questo contributo.

1 Luigi Nono, *Verso* Prometeo. *Frammenti di diari* (1984), in Id., *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi (d'ora innanzi *SeC*), 2 voll., Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001, vol. 1, p. 392 (a proposito di *Guai ai gelidi mostri* del 1983).

2 Gian Francesco Malipiero, *Pietra su pietra*, «Rivista Musicale Italiana», 24/3-4, 1917, pp. 483-490: 485.

3 I suoi appunti e le corrispondenze risalenti alla fine degli anni Quaranta e ai primi anni Cinquanta brulicano, com'è noto, d'informazioni a questo proposito.

tutto coltivando nelle proprie esplorazioni e ricerche l'approccio comparato delle epoche e delle culture.[4] Un anno prima del '73, invitato ad un seminario didattico sul linguaggio musicale, Nono contestò i modelli culturali e formativi dominanti, opponendo alcune indicazioni per l'insegnamento del contrappunto che richiamavano, di fatto, il proprio ricordo d'allievo:

> quando si parla di studio del contrappunto, e questo è molto praticato in Italia, si parte da Palestrina [...] compositore ufficiale di un preciso mondo egemonico italiano. E, si conosce e si studia appena nei conservatori il periodo dall'organo, cioè dall'800, da Ucbaldo fino avanti alla scuola di Parigi, la scuola fiamminga nei suoi differenti periodi storici, ecc. Altro esempio: non si studia la differente tecnica contrappuntistica delle messe dei fiamminghi in rapporto all'utilizzazione o meno dei canti gregoriani, o rispetto ai canti cosiddetti profani.[5]

1.

Dagli anni di apprendistato fino al *Prometeo* (e oltre) ricorre in Nono il riferimento a contesti storici, generi, categorie storiografiche e autorità quali la musica nella Cappella Ducale di San Marco, la policoralità e i 'cori spezzati', la 'scuola veneziana', Andrea e Giovanni Gabrieli.[6] Un interesse specifico non sembra però essersi sviluppato durante il periodo di formazione, o questo perlomeno restituiscono i documenti del tempo – soltanto poche annotazioni, legate ad un progetto di trascrizione della *Battaglia* di Andrea Gabrieli, il cui titolo, nel cosiddetto blocco d'appunti Ars Viva, è associato alle menzioni di «A. Padovano (doppio coro)» e di un concerto a venire.[7]

---

4 Luigi Nono, *Ricordo di due musicisti* (1973), in *SeC*, vol. 1, pp. 307-309.

5 Luigi Nono, *La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)* (1972), in *SeC*, vol. 2, pp. 113-128: 114-115. Cfr. la lettera di Nono a Maderna del 1° maggio 1952 conservata alla Paul Sacher Stiftung di Basilea (CH-Bps, *Sammlung Bruno Maderna*) e trascritta in Susanna Pasticci, *Memorie di Petrucci a Venezia, quattro secoli dopo*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2005, pp. 683-737: 697.

6 Questo tema è stato affrontato con presupposti e obiettivi diversi da Laurent Feneyrou, *Luigi Nono: Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, «Genesis. Revue internationale de critique génétique», 4, 1993, pp. 87-109: 98-101.

7 Venezia, Archivio Luigi Nono (I-Valn), Blocco 10, f. 14. Le annotazioni contenute in questo documento riguardano perlopiù la collaborazione di Nono con l'Ars Viva Verlag di Hermann Scherchen, rinato nel 1949 con l'intento di promuovere la produzione contemporanea e il recupero di 'antiche' musiche in trascrizione moderna. Fra i libri appartenuti a Nono si trova peraltro la monografia su Padovano di Giacomo Del Valle De Paz (1933).

D'altronde, urgeva allora esplorare il più ortodosso schema genealogico della scrittura musicale che, passando per i fiamminghi e Bach, portava alla Seconda Scuola di Vienna e a Dallapiccola.[8] Lo stesso Maderna non trascrisse gli «amati Andrea Giovanni Gabrieli» che a partire dagli anni Sessanta. Per non dire di Malipiero, che nel proprio canone degli antichi autori – tutt'altro che eccentrico – poneva fra Willaert e Monteverdi soltanto Palestrina e Gesualdo (ma già in subordine), seguiti da una schiera di valenti seconde o terze file; e che neppure cambiò avviso ai tempi di *Gabrieliana* (1971).[9]

Un'eredità policorale marciana e specificamente di Giovanni Gabrieli, indipendente da prospetti occasionali,[10] iniziò ad emergere negli scritti di Nono fra la seconda metà degli anni Cinquanta e il 1962, in seguito ad una indagine del compositore «sulla simultaneità in musica» avviata presumibilmente nel 1956. Lo attesta il Quaderno 6 dell'Archivio Luigi Nono di Venezia, annotato nelle prime dodici pagine (ff. 1-6) e nelle ultime dodici (a ritroso), scritte in buona parte a penna rossa, dove figurano:

a) alcuni schemi per il settimo e per l'ottavo movimento de *Il canto sospeso* (ff. 1-2);[11]
b) qualche idea per un numero dei *Gravesaner Blätter* («scrivere per Gr. Bl. | sulla simultaneità in musica» ecc.), per un'altra rivista o serie di conferenze di compositori e musicologi,[12] nonché (a matita) i dati dell'edizione Breitfkopf und Härtel delle opere di Guillaume de Machaut[13] e dell'edizione Bärenreiter di *Das Klug'sche Gesangbuch* (f. 3r);

8 Cfr. Luigi Nono, *Luigi Dallapiccola e i* Sex Carmina Alcæi (ca. 1948), in *SeC*, vol. 1, pp. 3-5: 3.

9 Cfr. Paolo Dal Molin – Michele Chiappini – Francisco Rocca, *Giovanni Gabrieli and the New Venetian School (Malipiero, Maderna e Nono)*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and reception of a Venetian musical tradition*, ed. Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Trento, Tangram, 2015 (Musica Veneta – Studies, 1; in corso di stampa), §§1-2. Il virgolettato nel testo proviene da Luigi Nono, *Ricordo di due musicisti* (1973), in *SeC*, vol. 1, p. 309. La congiunzione è omessa da Nono.

10 Cfr. per esempio i progetti di concerti dedicati alla 'scuola veneziana' e alla 'scuola italiana' antica e moderna descritti dallo stesso Nono nella lettera a Gian Francesco Malipiero del 4 dicembre 1952 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini [I-Vgc], *Archivio Gian Francesco Malipiero*) e in quella ai genitori del 9 aprile 1954 (I-Valn), quest'ultima con una previsione di un programma concertistico (cfr. I-Valn, P19541025).

11 Cfr. la catalogazione di I-Valn.

12 Nono stava formulando alcune ipotesi per le conferenze dei Ferienkurse di Darmstadt. Cfr. la sua lettera a Wolfgang Steinecke del 25 febbraio 1956 (Internationales Musikinstitut Darmstadt, D-DSim): alcuni nomi e temi coincidono con quelli indicati nell'appunto.

13 1926-1943, ristampata nel 1954 (I-Valn, mus C 17-20).

c) diverse note di lettura dal terzo volume della *Geschichte der Musik (im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina)* di August Wilhelm Ambros, ossia: informazioni sul repertorio policorale veneziano (Adrian Willaert, Lodovico Balbi, Claudio Merulo, Valerio Bona e di Andrea e Giovanni Gabrieli) tratte dal capitolo «Die Venezianische Musikschule und ihre Ausläufer»;[14]
d) gli estremi bibliografici delle raccolte gabrieliane a stampa del 1578 (Gardano), 1587 (Gardano) e 1615 (Magni e Gruber), un richiamo al *Deus misereatur nostri* di Andrea Gabrieli incluso nel *Thesaurus* di Giovanelli (1568), i nomi di D'Alessi e Benvenuti-Cesari (ritrascritti anche all'inizio del f. 4v), e, accompagnati dalle segnature della biblioteca marciana, i titoli *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia* di Caffi (1854-55, già ripreso dall'Ambros), dei *Concerti* di Andrea e Giovanni Gabrieli (Gardano 1587) e delle *Dimostrationi Harmoniche* di Zarlino (Francesco dei Franceschi 1571);
e) una serie di appunti sotto il titolo «ACUSTICA. (Righini)» (ff. 4v-6).[15]

L'impronta lasciata dall'inchiostro di un altro documento autografo proprio sulle annotazioni del f. 3v, suggerisce il termine *ante quem* della loro stesura: il 25 maggio 1956 («Luigi Nono [...] 26 5 56»).

Lo sfondo di simili preoccupazioni in quei frangenti s'intravvede, fra l'altro, in uno scambio epistolare di Nono risalente agli inizi dello stesso mese, suscitato da una lettera di Karlheinz Stockhausen sul *Gesang der Jünglinge*. Vi si riferiva di cinque gruppi di altoparlanti disposti nella sala attorno al pubblico e di uno speciale apparecchio in grado di azionare cinque nastri («Tonbänder», in realtà cinque piste) prodotti indipendentemente e sincronizzati – e perciò irriducibili ad uno solo, pena annullare i movimenti del suono nella sala. E che, in occasione dell'imminente prima esecuzione assoluta, l'auditorium del Westdeutscher Rundfunk di Colonia

14 Già in queste pagine Nono avrebbe potuto trovare uno spunto comparativo foriero di sviluppi nella propria traiettoria (cfr. la nota 49): «Dass eine zufällige architektonische Eigenthümlichkeit der Marcuskirche gegründete venezianische Uebung ihn auf einen folgenreichen Gedanken brachte, zeigt den Blick des Genies. Wir erinnern uns, dass Chore in Wechselgesang schon in der allerersten christlichen Kirche im Gebrauche waren, ja schon die hebräischen Psalmen deuten mit ihrem Parallelismus auf zwei einander antwortende Chore. Der Ambrosianische Lobgesang ist sichtlich darauf berechnet und im rituellen Gesange sind *Versus* und *Responsio* gleichsam ein Rest davon» (August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3: *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Breslau, Leuckart, 1868, p. 504).

15 L'*Acustica* di Pietro Righini, prima dell'edizione Zanibon del 1960, circolò in una stampa confidenziale della RAI Radiotelevisione Italiana. Una copia, con testo aggiornato dopo il gennaio del 1955, si trova in I-Vgc, *Archivio Camillo Togni*, fra i materiali di *Recitativo*, pezzo elettronico del 1961.

sarebbe stato dotato di un simile dispositivo tecnologico, producendo le condizioni d'ascolto ideali che il compositore tedesco riteneva irrealizzabili altrove negli anni immediatamente a venire.[16] Nell'impulsiva e sintomatica risposta, Nono si dichiarò più fiducioso sul rapido equipaggiamento delle sale da concerto per le necessità delle opere elettroniche e allo stesso tempo ricordò all'amico come l'inadeguatezza degli spazi concertistici riguardasse invero la musica più in generale, a maggior ragione quella «mit vielen Quellen»:

wenn Du denkst, z. B., an doppelte Chor wie war und wie war hier in Markus Kirche, noch in der Zeit von Monteverdi: man machte Messe und anders von 1 bis 6 Choere, in verschiedenen Platzen der Kirche plaziert: schon keine einzige Quelle, wie nacher bis heute ein Konzert ist. (und Theater genau dasselbe). selbst die Kompositionsart (doppelt-mehr Chor) war anders, man sollte an verschieden Platzquelle denken, aber Du weisst das.

[...] die Komposition mit vielen Quellen, ist schon vor mir, genau wie das theater mit verschiedenen optischen-akustischen Quellen: von einiger Zeit das ist mein Ziel.
aber wo ist ein Theater so gebaut????
das ist nur Projet geblieben, ein das das konnte sein; Du kennst, von Gropius.
aber heute soll noch mehr moeglich sein.
ein ganz neue Sinn-Funktion von Theater!
auch das wird kommen. nur Ruhe und Arbeit![17]

Egli alludeva qui evidentemente alle idee per il teatro musicale che stava elaborando e che un suo appunto, vergato probabilmente nello stesso periodo, restituisce in formule pressoché visionarie: «simultaneità di azioni – di pensieri. da situazioni complesse, per la loro simultaneità, a situazioni uniche»; «sulla scena solo personaggi-attori. azione scenica – luci – masse» mentre «gli attori-cantanti» sono dietro la scena assieme agli strumenti, fuori buca, trasmessi in sala da altoparlanti.[18]

---

16 Lettera non datata ma con timbro di arrivo del 3 [maggio 1956] (I-Valn). Cfr. Pascal Decroupet – Elena Ungeheuer, *Through the sensory looking-glass: the aesthetic and serial foundations of* Gesang der Jünglinge, «Perspectives of New Music», 36/1, Winter 1998 pp. 97-142. Alcuni recenti rilievi sull'opera sono presentati in Pascal Decroupet, *Vom Finden zum Erfinden. Stockhausens Theorie von der 'Musik im Raum' durch die Brille seiner Werke* Gesang der Jünglinge, Gruppen, Kontakte *und* Carré *betrachtet,* in *Kompositionen für hörbaren Raum: die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte / Compositions for audible space: the early electroacoustic music and its contexts,* hrsg. von Martha Brech und Ralph Paland, Bielefeld, Transcript, 2015, pp. 237-258: 248-255.

17 La lettera di Luigi Nono a Karlheinz Stockhausen del 7 maggio 1956 (Kürten, Stockhausen-Stiftung für Musik). Gli estratti riproducono letteralmente il dattiloscritto originale, salvo sopprimere i ripensamenti (espressioni, parole o frammenti annullati) e gli spazi di troppo, oppure aggiungere gli spazi mancanti.

18 Trascritto in Angela Ida De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di* Intolleranza 1960, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero

In seguito, alcuni eventi disparati contribuirono a definire gli *enjeux*: non tanto le celebrazioni del quarto centenario della nascita di Giovanni Gabrieli (1957),[19] quanto la prima esecuzione assoluta del *Canticum Sacrum* (13 settembre 1956)[20] che offrì tempestivamente l'esempio negativo (per Nono) del rapporto tra composizione e contesti performativi.

Il *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* di Strawinsky è dedicato «alla città di Venezia, in lode del suo Santo Patrono, il Beato Marco, Apostolo». Cantata in latino, come tutto il testo, a guisa d'introduzione, questa dedica fa quindi parte del lavoro. Ma il *Canticum Sacrum* non è soltanto l'omaggio di Stravinsky ai veneziani, alla loro città e al loro Santo, ma anche alla loro gloria musicale. Tutto lo indica: soggetto, scelta e forma del

---

di Musicologia», 28-29, 2008-2009, p. 328. La datazione è incerta. Sulla stessa pagina si trovano la menzione di un quintetto a fiato mai composto e alcuni appunti per *Varianti* (*avant la lettre*): una «musica per violino – orchestra – elettronica», di cui sembrano parlare le corrispondenze con Heinrich Strobel dei primi mesi del 1956 (Cfr. I-Valn e Baden-Baden, Südwestrundfunk, Historisches Arkiv), o «forse [per] violino – soprano e orchestra» su testi dalla *Terra Promessa*, la raccolta che Ungaretti aveva donato a Nono alla fine di marzo dello stesso anno (cfr. Paolo Dal Molin, *Intorno a Didone. Varia Ungarettiana nell'archivio di Luigi Nono*, «Lettere Italiane», 66/2, ottobre 2014, pp. 297-298). In quegli stessi giorni Nono riferì al proprio editore che una commissione gli era giunta dal Bläserquintett del Südwestfunk (cfr. la lettera a Werner Pilz del 28 marzo 1956, Mainz, Schott Music, Archiv, D-MZsch) e il 5 maggio successivo annunciò il piano di lavoro per i mesi a venire, annoverando il quintetto a fiato, un'opera per coro e la composizione per violino e orchestra (senza più esitazioni sull'organico dunque) di cui era già stata fissata la prima esecuzione assoluta (cfr. la lettera di Nono a Wilhelm Strecker, D-MZsch). Il verso dello stesso foglio reca le sinossi del *Doktor Faust* e della *Turandot* di Busoni, studiate da Nono al più tardi nell'aprile-maggio del 1956 (cfr. la lettera di Nono a Hartmann del 30 aprile 1956, München, Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass K. A. Hartmann, e quella a Steinecke del 9 maggio 1956, D-DSim). Nella pagina seguente sono elencati i titoli di alcuni *desiderata* librari, fra i quali il secondo volume dei *Musikalische Denkmäler* di Schott (*Die Chansons von Gilles Binchois*), pubblicato però nel 1957 e inviato dall'editore a Nono nel settembre di quell'anno (cfr. la lettera di Wilhelm Strecker a Nono del 19 settembre 1957, I-Valn).

19 Sul centenario e le iniziative veneziane si leggano: Egon F. Kenton, *Nel quarto centenario della nascita di Giovanni Gabrieli*, «La Rassegna Musicale», 28/1, gennaio 1958, pp. 26-31; Guido Pannain, *Giovanni Gabrieli e la Cappella di S. Marco*, «Ricordiana», 3/2, Febbraio 1957, pp. 82-86, successivamente aggiornato e riedito con il titolo *Musicisti di San Marco (Nel quarto centenario della nascita di Giovanni Gabrieli)*, in Guido Pannain, *L'Opera e le Opere. Ed altri scritti di letteratura musicale*, Milano, Edizioni Curci, 1958, pp. 252-259; il programma delle *Manifestazioni musicali all'isola di San Giorgio Maggiore organizzate dalla Fondazione "Giorgio Cini" e dalla XII Sagra Musicale Umbra con la collaborazione della Biennale di Venezia* (26-27 settembre e 2 ottobre 1957) nel programma ufficiale generale del XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia.

20 Cfr. Luigi Nono, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno* (1987), in *SeC*, vol. 2, p. 509. Nono avrebbe assistito alle prove ma non al concerto (comunicazione personale di Nuria Schoenberg Nono all'autore).

testo, compagine esecutiva; ed ancora la musica della "scuola di Venezia" prescelta da lui per integrare il concerto in cui sarà eseguito per la prima volta il suo *Canticum Sacrum*: musica appunto dei due Gabrieli [i ricercari del duodecimo e del sesto tuono di Andrea e *In Ecclesiis benedicite Domino* di Giovanni], di Monteverdi [*Pulchra es amica mea* e *Lauda Jerusalem* dai *Vespri della Beata Vergine*] e di Schütz [*Es ging ein Sämann aus, zu säen seinen Samen*].[21]

Così iniziavano le note al programma, un lungo ed autorevole testo esplicativo e dagli intenti persuasivi, che nel prosieguo rivelava fra l'altro, non senza disinvoltura, l'esistenza di un rapporto simbolico fra le cinque parti della composizione e le cupole della basilica e di un debito della scrittura e dell'organico strumentale verso la tradizione veneziana. L'operazione non sortì tuttavia l'effetto desiderato, tanto che il *Canticum* fu notoriamente accolto con «estrema disparità di pareri»:[22] Stravinsky d'altronde non portò a Venezia la promessa e attesa *Passione secondo San Marco*, bensì «un brano di [soli] diciassette minuti»[23] il cui legame con l'evangelista ed il suo tempio parve a molti pretestuoso. «Di San Marco – fu scritto – non c'è forse più che il nome nella dedica».[24] Anche Massimo Mila rilevò una maggiore vicinanza ad altri modelli (Machaut) che non «alla magnifica maturità rinascimentale [del contrappunto] della scuola veneziana».[25] Quanto al «fattore acustico» alcuni poterono paradossalmente giudicare il luogo d'ascolto inadatto alla composizione («mancando ogni buona sonorità sotto le volte di San Marco, in cui abbondavano echi e interferenze acustiche, la esecuzione nella basilica si è dimostrata non rispondente a specifiche esigenze

21 Robert Craft, *Un concerto per San Marco*, in *XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea. 11/22 settembre 1956. La Biennale di Venezia*, a cura di Emilia Zanetti, Venezia, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, 1956 (non paginato). Soltanto l'esordio dell'estratto citato figura in Robert Craft, *A Concert for Saint Mark*, «The Score», 18, Dicembre 1956, p. 35: «The *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* is Stravinsky's tribute 'To the City of Venice, in praise of its Patron Saint, the Blessed Mark, Apostle'. Sung in Latin as an introduction, this dedication is part of the work itself. The *Canticum* is wholly Stravinsky's conception: subject, selection and form of the texts, the performing ensembles». Il passaggio da «Ma il *Canticum Sacrum*» innanzi potrebbe essere invece il frutto di un intervento editoriale. Né la *Sammlung Igor Stravinsky* di CH-Bps né l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale (I-Vasac) conservano una copia del testo consegnato da Craft ad Alessandro Piovesan e che fu trasmesso a Emilia Zanetti per la traduzione e la pubblicazione nel programma del festival (cfr. I-Vasac, *Fondo Storico*, *Musica*, busta n. 18, corrispondenza tra Alessandro Piovesan e Emilia Zanetti).

22 Massimo Mila, *Canticum sacrum ad honorem sancti Marci nominis* (1956), riveduto e aumentato in Id., *Compagno Strawinsky*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 149-152: 149.

23 Giorgio Vigolo, *Accadde a San Marco* (25 settembre 1956), in Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 333-335: 333.

24 Ibid.

25 Mila, *Canticum sacrum*, pp. 149-150.

dell'orecchio, ma solo consigliata da un criterio di spettacolarità, piuttosto discutibile»).[26] E ciò, nonostante gli 'accorgimenti' messi in opera:

Creato appositamente per l'esecuzione in S. Marco, il *Canticum Sacrum* include tra le sue componenti espressive il fattore acustico che vuol essere quindi considerato determinante quanto i valori della musica e del testo. Mancando un'esperienza diretta dell'acustica propria a questo tempio, Stravinsky l'ha desunta da quella esemplata nella musica dei compositori che scrissero per la cappella marciana, basandosi soprattutto su un espediente d'ordine generale, quello cioè di far scorrere rapido il moto della musica quando è in atto, ma anche di arrestarlo a tempo e luogo con delle soluzioni di continuità che permettano al suono di decantarsi. Di conseguenza le cadenze ricevono il dovuto sostegno e i diversi episodi sono separati da pause. Inoltre per i pochi momenti di sonorità massiccia la scrittura è semplice, mentre per quelli più elaborati, come ad esempio, tutta la seconda parte, esigui complessi sonori provvedono ad evitare una eccessiva differenziazione acustica.[27]

Proprio su questo punto, a trent'anni di distanza, durante l'elaborazione di *Prometeo*, Nono riaffermò, al contrario, l'inadeguatezza del *Canticum Sacrum* allo spazio performativo, con argomenti confortati da una decennale mitologia dei cori spezzati che nuovi studi musicologici cominciavano proprio allora a contestare:[28]

Bisogna assolutamente evitare errori presenti e passati come fu per Stravinskij a Venezia; in quella occasione si posero coro e orchestra nel centro della chiesa di San Marco. Fu una operazione 'mondana': l'occasione non era farsi sentire, ma farsi vedere; vista la tradizione della scuola Marciana e le caratteristiche del luogo una soluzione di quel tipo appare decisamente improponibile.[29]

---

26 Vigolo, *Accadde a San Marco*, p. 335.

27 Craft, *Un concerto per San Marco* (cfr. Craft, *A Concert for Saint Mark*, p. 35-36: «Composed specifically for performance in St. Mark's, the *Canticum Sacrum* has a strictly ordered sonority, contingent to the musical and dramatic shape. Though Stravinsky lacked direct practical experience of the acoustics of St. Mark's, he was able to predict its anti-Stravinskyan properties from the music of composers who had enjoyed the experience. He follows these composers in the general method of sustaining rapid movement and then stopping it periodically in order to allow the sound to clear. Consequently, the cadences are usually held, and new sections are prepared for by pauses. Also, the few full passages are simple in style, while the most intricate music, as for example the whole of the second movement, is confined to ensembles that are too small or too independent to be subjected to acoustical changes»).

28 Per una descrizione della prassi policorale veneziana del Cinque-Seicento aggiornata sul piano documentario e bibliografico cfr. Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, l'Epos, 2012, pp. 233-272.

29 Luigi Nono, *La tecnologia per scoprire un universo di suoni. Intervista di Walter Prati e Roberto Masotti* (1983), in *SeC*, vol. 2, pp. 309-315: 312. Sembra tuttavia che, nella prima esecuzione del *Canticum Sacrum*, i musicisti avrebbero dovuto suonare dai «balconies» della basilica se non fossero stati infine giudicati insicuri – un'affermazione che merita di essere verificata nei documenti (cfr. Craft, *A Concert for Saint Mark*, p. 36).

> Ho studiato metro dopo metro San Marco dove i cori che cantavano in quattro punti diversi della basilica si componevano nella cupola centrale[30], quindi per la gente che camminava attraverso arcate e gallerie l'ascolto cambiava continuamente. Le colonne, le volte, le stesse pietre contribuivano a quel cambiamento.[31]

In seguito, prima del 1960, Nono analizzò i mottetti di Giovanni Gabrieli curati da Denis Arnold (1956) donde trasse il celebre passo per *Text – Musik – Gesang* su *O magnum mysterium*,[32] sicché la musica policorale di scuola veneziana cinque-seicentesca fu intesa anche come precorrimento fra altri del potenziamento fonetico e semantico del testo verbale che il compositore perseguì nell'intonazione delle *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*, in *La Terra e la compagna*, nei *Cori di Didone* e innanzi.[33] Tuttavia, nello sviluppo del comporre e del pensiero di Nono che da *Il canto sospeso* condusse a *Intolleranza 1960*, essa fu anzitutto l'archetipo di una «concezione spaziale della musica» fondata sulla dislocazione di sorgenti sonore e azioni musicali diverse e concomitanti e sulla differenziazione della scrittura musicale secondo le destinazioni – entrambe fondamentali nel progetto del suo «nuovo teatro musicale».[34] Anche il convincimento, affermato poi negli anni Ottanta, che i compositori 'antichi' conformassero lo stile alle specifiche forme e materie degli spazi performativi,[35] era già fissato venti, venticinque anni prima.[36]

Mentre altri negarono perentoriamente che la scienza orchestrale moderna contasse degli avi veneziani

> La musica elettronica scoprì ben presto che le era necessaria la stereofonia, e quindi localizzazioni stazionarie o mobili delle sorgenti sonore nello spazio come elementi di

30 Sulla ricomposizione del suono proveniente da diverse fonti in uno spazio dato, si veda il passaggio dedicato al *Moses und Aron* in Luigi Nono, *Testo – musica – canto* (1960), in *SeC*, vol. 1, pp. 57-83: 64. Luciano Berio espresse idee simili in una conferenza dedicata a *Rendering* e pubblicata ora con il titolo *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]* (1989) in Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, pp. 444-461: 446.

31 Luigi Nono, *«Ascoltare le pietre bianche. I suoni della politica e degli oggetti muti. Intervista di Franco Miracco* (1983), in *SeC*, vol. 2, pp. 287-308: 290, e Id., *Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Sinigaglia* (1984), in *SeC*, vol. 2, pp. 335-337: 335.

32 Cfr. Luigi Nono, *Testo – musica – canto* (1960), in *SeC*, vol. 1, p. 73-74.

33 Cfr. ibid. Jeannie Maria Guerrero ne ha ricavato alcuni interessanti stimoli analitici nel suo *Text-setting techniques in Luigi Nono's choral works (1956 to 1960)*, PhD diss. Harvard University, Ann Arbor, UMI, 2003, pp. 63-79.

34 Cfr. in particolare Luigi Nono, *Composizione per orchestra n. 2 – Diario polacco '58* (1960), in *SeC*, vol. 1, pp. 433-436: 435.

35 Cfr. *infra* §3.

36 Cfr. gli appunti di Nono per le proprie lezioni a Dartington del 1962 (I-Valn, Quaderno 95).

composizione. Ciò fa pensare subito a Berlioz e a Mahler, ed evidentemente alle teorie di Varèse, ma chiunque abbia assistito alla prima del *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen ha dovuto comprendere che si era di fronte a qualcosa di radicalmente nuovo. D'altra parte la distribuzione spaziale di più orchestre in opere altrettanto anti-elettroniche nella loro concezione come i *Gruppen* di Stockhausen e gli *Allelujah* di Berio, non risalgono a Gabrieli, ma all'esperienza elettronica[37]

Nono rivendicò quella tradizione avvertendo invece la necessità di superarne i limiti, in specie quelli che riattualizzava il «ping-pong» 'antifonale' di certe composizioni recenti, legato alla diffusione della stereofonia in ambito discografico.[38] La lezione paradigmatica sulla perseguita «simultaneità» di azioni e fonti sonore si trovava nel teatro di Arnold Schönberg:

Per questa grandiosa concezione [del *Moses und Aron*], Schönberg è necessitato a considerare e a far uso di una nuova dimensione spaziale dell'elemento sonoro, finora centralizzato nell'orchestra e sulla scena.

Nella prima scena del I atto, Schönberg indica per il coro parlato, a 4 e 6 parti, «Voce dal Roveto»: «è possibile farle parlare dietro la scena, isolate tra loro, ciascuna ad un telefono collegato direttamente con altoparlanti disposti in sala, di modo che solo in sala si riuniscano».

Già nell'oratorio incompiuto *Die Jakobsleiter* (La scala di Giacobbe), Schönberg pensa all'utilizzazione di varie sorgenti sonore in sala.

In una nota relativa all'idea finale dell'oratorio, ancora nel 1921 indicava: «Iniziano dal podio i solisti e il coro, poi a poco a poco sempre più i cori lontani nelle orchestre lontane, così che alla fine la musica si diffonde nella sala da tutte le parti». (Per cori e orchestre lontane – *Fernchöre* e *Fernorchester* – Schönberg intende cori e gruppi orchestrali separati dal podio e collegati per mezzo di microfoni a gruppi di altoparlanti situati in vari punti della sala).

---

37 Heinz-Klaus Metzger, *La musica elettronica: a proposito di una situazione*, «la biennale di venezia. Rivista dell'Ente Autonomo "La Biennale di Venezia"», 9/35, aprile-giugno 1959, pp. 28-30: 29.

38 Cfr. Luigi Nono, *Composizione per orchestra n. 2 – Diario polacco '58* (1960), in *SeC*, vol. 1, p. 435. L'opera in oggetto si iscrive nella tendenza contemporanea delle opere a più ensemble, con o senza elettronica, composte da Berio, Boulez, Maderna, Stockhausen e altri, alcune delle quali menzionate da Metzger nell'estratto appena citato. Per *Diario polacco '58*, Nono immaginò sin dall'inizio diversi dispositivi e organici, anche con l'intervento di tre nastri magnetici da altrettanti gruppi di altoparlanti: cfr. Stefano Bassanese, *Sulla versione 1965 della «Composizione per orchestra n. 2 (Diario polacco '58)*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 1999 (Studi di Musica Veneta. Archivio Luigi Nono. Studi, 1), pp. 95-103 e Matteo Nanni, *Auschwitz. Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg i. B., Rombach, 2004, pp. 185 e sgg. Sulle produzioni discografiche gabrieliane in epoca di diffusione delle «meraviglie della stereofonia» e sul discorso promozionale loro associato si vedano i primi paragrafi del contributo di Philippe Canguilhem, *On the performance of Giovanni Gabrieli's instrumental ensemble music*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and reception*.

La centralizzazione prospettica di un'unica sorgente sonora – orchestra-scena – veniva così infranta, nella possibilità d'impiego di varie sorgenti dislocate in differenti punti nella sala-teatro.

Ma le soluzioni lì individuate richiamavano l'età dorata della musica marciana e attendevano dall'elettronica il potenziamento inaudito:

È facile riscontrarvi un attuale sviluppo della pratica dei cori spezzati del '500.

(A proposito: sarebbe quanto mai auspicabile uno studio e una ricerca su tale pratica musicale condotto con criteri rigorosi per analizzare il rapporto esistente allora tra concezione musicale e realizzazione a fonti acusticamente diffuse, in uso non solo nel duomo di Treviso e in S. Marco, ma anche sicuramente in altri luoghi all'aperto o al chiuso in Venezia. Oltre alla ricostruzione di tale rapporto deduttivamente dalle musiche e dalle particolarità acustiche di talune architetture, sarebbe necessaria una documentazione, possibile con una ricerca all'Archivio di Stato di Venezia).

Lo sviluppo recente dell'elettroacustica aumenta di molto le possibilità di realizzazione per una concezione spaziale a più fonti sonore.[39]

La critica non tardò a recepire, ancorché parzialmente e per probabile influsso dei luoghi. Recensendo la prima esecuzione assoluta di *Intolleranza 1960* (Venezia, 13 aprile 1961), Robbins Landon aveva già rilevato nell'uso dell'orchestra e dei cori «il vero figlio di Venezia» e «l'ultima lontana eco della tradizione di Gabrieli nella basilica di San Marco».[40] E l'anno successivo, dopo aver assistito alla prima italiana di *Cori di Didone* e *«Ha venido». Canciones para Silvia* (sempre a Venezia, il 15 aprile 1962), Henry Weinberg osservò:

The world of Luigi Nono is, on the other hand, very far from this metaphysical sphere, as far as it is from the formal concerns of Webern with which it shares only a superficial surface. This is music whose every emphasis is upon beauty of sound, color, the tiniest gradation of differences in surface appearance. The *Coro di Didone* [sic] for chorus and percussion and *Ha Venido – Canciones Para Silvia* for soprano solo and chorus of six sopranos exploit subtle differences of doubling, density of attack, minute proportional subdivision, all in the service of subtlety of color. This surface is of primary importance in Nono's music; the pitch organization is simple and the rhythmic subdivision does not add up to any

39 Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* (1962), in *SeC*, vol. 1, pp. 118-132: 124-125. Ma si vedano già Id., *Testo – musica – canto* (1960) e Id., *Appunti per un teatro musicale attuale* (1961), in *SeC*, vol. 1, pp. 64 e 88-93: 89-90. Cfr. poi Veniero Rizzardi, *Nono e la 'presenza storica' di Schönberg. Appunti per una ricerca*, in *Schoenberg & Nono. A birthday offering to Nuria on May 7, 2002*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Firenze, Olschki, 2002 (Civiltà Veneziana. Saggi, 48), pp. 229-250: 242-250.

40 Howard Chandler Robbins Landon, *Prima esecuzione tempestosa dell'Intolleranza 1960 di Nono*, in *XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea. 9-27 Aprile 1961. Giudizi della critica e notizie di stampa*, a cura dell'Ufficio stampa della Biennale di Venezia, [Venezia], La Biennale, 1961 (non paginato; orig. in «Abend-Zeitung» [München], 17 aprile 1961).

complex rhythmic serialization but is rather a means of achieving variety among points of attack within the unit. Ironically, this serial music perhaps evokes more truly the Venetian world of Giovanni Gabrieli than does all the neo-Renaissance music of past decades.[41]

2.

Il carteggio con Gian Francesco Malipiero informa sull'attualità dell'interesse di Nono per Giovanni Gabrieli alla fine degli anni Sessanta, momento in cui Nono peraltro esplicitava a posteriori, negli scritti su *La terra e la compagna* e *Sarà dolce tacere*, la peculiare dialettica da lui ricercata tra la «frammentazione linguistica» e la «ricomposizione» del testo nella musica e nello spazio.[42]

Caro Nono,
durante una delle sue ultime visite ella mi fece sapere che avrebbe voluto studiare i Gabrieli. È per questo che ho pregato la Fondazione Giorgio Cini di inviarle il I° volume delle opere di Giovanni Gabrieli. L'edizione riproduce l'originale, senza deformazioni, né aggiunte. È utile
Coi più cordiali saluti
G. Francesco Malipiero[43]

Si noti che con «deformazioni» e «aggiunte» Malipiero intendeva gli accidenti congetturali inseriti nelle moderne edizioni con l'effetto di alterare «i modi (o tonalità greche che si vogliano chiamare) che dominarono la

41 Henry Weinberg, *Letter from Italy*, «Perspectives of New Music», 1/1, autunno 1962, pp. 192-196: 194, cit. in Guerrero, *Text-setting techniques*, p. 217. La prima frase dell'estratto si riferisce ai precedenti passaggi dell'articolo in cui l'autore commenta il secondo libro delle *Structures* di Pierre Boulez e *Carré* di Stockhausen, uditi (il secondo tramite una registrazione) nella stessa edizione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia.

42 Cfr. le note di programma de *La terra e la compagna* e *Sarà dolce tacere* riedite in *SeC*, vol. 1, pp. 430-431 e 437. Cfr. anche Luigi Nono, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno* (1987), in *SeC*, vol. 2, pp. 513-514.

43 I-Valn, biglietto manoscritto (1 f.), datato e intestato in calce «31011 Asolo (Treviso) •8•XI•1970• | Al Maestro Luigi Nono, | Giudecca, San Giacomo 882, Venezia» (già trascritto in *SeC*, vol. 1, p. 309), rinvenuto come inserto nella copia degli *Opera Omnia di Giovanni Gabrieli*, t. I, *Sacrae Symphoniae. Libro primo*, a cura di Virginio Fagotto conservata nel fondo del compositore (I-Valn, mus C 60, cfr. *infra* Tav. 1a). Il volume con la lettera di accompagnamento furono inviati al più tardi il 16 novembre 1970. Fu Piero Nardi a farsene carico (cfr. I-Vgc, *Archivio Gian Francesco Malipiero*, lettera di Nardi a Malipiero del 16 novembre 1970).

musica sino alla metà del XVII° secolo» – una prassi bollata dal Maestro come «una invenzione della ignobile bestialità della cosidetta musicologia tedesca, che per spacciare musica antica in un paese nel quale Beethoven e Compagni dominano, per fare cioè benaccetta pure la musica dei predecessori, l'ha "modernizzata"!».[44] E che su tale convinzione si sarebbe espresso in seguito proprio Denis Arnold, il sofisticatore (britannico) della volontà gabrieliana implicitamente additato, fra altri, dal vecchio maestro.[45]

A Nono, però, il gradito omaggio di Malipiero suggerì una lettera su ben altri temi che il presunto rispetto dell'«originale»:

Maestro carissimo,
se Le dico che Le sono molto grato, è POCO.
se Le dico che il Suo atto mi ha commosso, è POCO.
se Le dico che Le voglio molto bene, è ancora POCO.
oltre a tutto, che è già moltissimo nel nostro rapporto amicizia simbolo esempio, Lei è finora (?!) l'unico musicista che mi testimonia concretamente che i nostri incontri e i nostri conversari lasciano un segno vero.
e Giovanni Gabrieli è qui, grazie a Lei.
capisce, il segno non è sul piano di semplice scambio di esperienze, di polemiche anche e sempre possibili, di banalità organizzativa ("io ti organizzo, tu mi organizzi") o "dilettevoli pomeriggi", MA sul Suo aiuto, indicazione, interesse allo studio alla conoscenza allo sviluppo [f. 1*v*] sempre continuo e necessario di un altro musicista, il quale per età posizione "stranezze" suscita e si crea difficoltà e opposizioni.
ed è proprio qui allora che s'è creato fra me e Lei quell'amicizia simbolo esempio, di cui prima Le scrivevo.
anche questo Suo aiuto da vero MAESTRO lo ribadisce.
umanisticamente, come è esemplare della Sua intelligenza umanistica.
e mi fa sentire in grave colpa, verso Lei e verso me stesso, per la discontinuità dei nostri incontri.

---

44 I-Vgc, *Archivio Sandro Dalla Libera*. La lettera inviata a Francesco Siciliani il 1° aprile 1970, dopo la pubblicazione del primo tomo degli *Opera Omnia di Giovanni Gabrieli*, è ancora più esplicita (cfr. Dal Molin – Chiappini – Rocca, *Giovanni Gabrieli and the New Venetian School*, §1). Sui modi antichi visti da Malipiero si espresse già Nino Pirrotta, *Malipiero e il filo di Arianna*, in *Malipiero. Scrittura e critica*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1984 (Studi di Musica Veneta, 8), pp. 5-19: 12.

45 «The main peculiarity is indeed that Maestro Fagotto refuses to add musica ficta, so that there are quite a number of flattened leading notes. In this, I suspect that he is a follower of that doughty Venetian, Gian Francesco Malipiero, who in his old age insisted that composers had always written exactly what they wanted; but most knowledgeable people would surely nowadays discount this view, and one very easy rule of thumb works extremely well with Gabrieli, merely to sharpen every suspended 'leading note' in a cadential progression (those without a syncopated approach are harder to decide about). This the performer can do for himself»: Denis Arnold, [recensione a Giovanni Gabrieli, *Canzon et sonates tirées des Sacrae Symphoniae*, transcriptions et réalisations de Virginio Fagotto, Paris, Costallat, 1973], «Early Music», 6/1, gennaio 1978, pp. 123 e 125: 125.

anche se tante volte ne parlo, e non solo con il carissimo amico Dallapiccola – altro simbolo e esempio per me – resta il fatto [f. 2*r*] della discontinuità per mia colpa.[46]
mi son "buttato" sulla musica di G[iovanni]. G[abrieli]. non solo vero entusiasmo, ma nuovi insegnamenti ne sto derivando.
il materiale sonoro, nuove leggi di composizioni [*sic*], di uso tipo "fascie [*sic*] armoniche" e non più lineari contrappuntistiche, formali acustiche, espansione e invenzione spaziale del suono, uso acustico musicale del testo (fonetico – altezza di suono – sua espressione – formale) uso dei registri – contrapposizioni e formanti – tra i cori differenziati appunto nei registri e nel loro uso.
dopo 10 anni di esperienze nello studio elettronico, oggi lo ascolto diversamente.
in parte mi riconferma la pratica musicale aggiornata, in parte mi apre e provoca nuove [f. 2*v*] invenzioni.
tra l'altro, proprio per questo nuovo e diretto studio, ho ripreso un lavoro mio del '64 per due cori (suddivisi 9 S | 9 A | 9 T | 9 B || 9 S | 9 A | 9 T | 9 B) non terminato per vari motivi anche tecnici, e ho capito gli errori e i limiti, che giustamente m'avevano impedito di portarlo a termine, e ora lo sto rivedendo completamente e diventa – trasformato, il finale della composizione che sto terminando, per coro e orchestra e soprano solista.[47]
può capire anche qui, il valore del Suo gesto, e perché il Suo è un atto concreto da MAESTRO.
[f. 3*r*] da tempo sto cercando invano il mottetto di Alessandro Striggio "ecce beatam lucem" per 9 cori (40 voci) eseguito a Monaco nel 1568 da Orlando di Lasso.
può Lei aiutarmi, mi basta solo sapere in quale biblioteca è conservato.

---

46 Il gesto segnò Nono al punto da rievocarlo all'inizio della commemorazione di Malipiero (Luigi Nono, *Ricordo di due musicisti* [1973], in *SeC*, vol. 1, pp. 307-309: 307). Il rapporto tra i due compositori non fu per nulla costante. Nei primi anni Cinquanta, Nono omise spesso di menzionare Malipiero fra i propri maestri, per dissenso, dissapori o anche per imbarazzo. Lo provano i commenti apposti all'esemplare di *Cossì va lo mondo* (I-Valn, A 87), alcune lettere a Maderna e ai propri familiari, i profili biografici pubblicati nei programmi di concerto (che descrivono Nono come un allievo di Maderna e Scherchen, ma non di Malipiero). La corrispondenza tra Nono e Malipiero documenta una ritrovata amicizia all'inizio degli anni Sessanta, poi una nuova interruzione, dal 1963 al 1967, provocata dalla pubblicazione dell'articolo di Malipiero su *Intolleranza 1960* (cfr. Massimo Mila – Luigi Nono, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2010, pp. 70-73).

47 Nono si riferisce al Coro I del progetto incompiuto *Un diario italiano*, di cui una partitura autografa (datata «Fine I Parte | Gennaio 1964 | Giudecca», poi modificata in «1 maggio 1964») fu spedita a Schott che la stampò confidenzialmente con il titolo *Da un diario italiano*. Il testo fu successivamente rielaborato nella sezione finale (D) di *Ein Gespenst geht um in der Welt*, completata nell'agosto del 1971. Un esemplare della stampa Schott annotato da Nono in funzione di questo progetto si trova fra altri schizzi (I-Valn, 37.07).

Le mando due dischi miei
a) a floresta é jovem e cheja de vida (cori – voci – materiale elettronico)[48]
b) y entonces comprendió[49]
totalmente differenti sia nel materiale usato, nella composizione, nella provocazione umana, nell'espressione.
y entonces comprendió è solo con voci umane
[f. 3*v*] Cioè: sperimentazione – registrazione – elaborazione e composizione nello studio elettronico, MA SOLO MATERIALE VOCALE trasformato elettronicamente PIÙ 6 voci femminili dal vivo.
è sempre la voce umana che mi affascina e mi provoca.
molti riconoscono in ciò una derivazione o continuità della cappella di S. Marco.
vero è che ne continuo a imparare, anche grazie a Lei.
e insieme continui studi comparativi di altre culture storie (giapponesi – indiane – cinesi – africane – sinagoga – canti originali popolari fino a oggi – i modi di parlare di oggi di esprimersi, anche di gridare).[50]
tra il 27 e il 30 prossimi vorrei venirLa trovare. quando e come Le sarà possibile. cioè mi dica lei quale giorno, a che ora preferisce.
e sarò veramente felice.
Suo
Luigi Nono[51]

Fra tutte le preoccupazioni del compositore, quella di confrontarsi con il mottetto di Alessandro Striggio proveniva certamente dallo studio del libro di Paul Winter, *Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für heutige*

48 Disco Arcophon AC 6811, non datato. Prodotto nel 1967 (cfr. Luigi Nono, *A floresta è jovem e cheja de vida*, a cura di Maurizio Pisati e Veniero Rizzardi, Milano, Ricordi, 1998, pp. VIII-IX, XIII), fu commercializzato tra la fine del 1968 (il 16 novembre, Nono scrisse a Eugenio Clausetti di Ricordi chiedendo di completare le formalità necessarie per la pubblicazione del disco: cfr. Milano, Archivio Ricordi, lettera consultabile in fotocopia presso I-Valn) e l'inizio dell'anno successivo, quando uscirono le prime recensioni.

49 Dischi Ricordi SAVC 501, stampato il 15-16 giugno 1970.

50 Nello studio e nel pensiero di Nono, Andrea e Giovanni Gabrieli figurano sempre in assetti comparativi che, nel corso del tempo, si estesero dal campo della 'musica antica' (nei tardi anni Quaranta – primi anni Cinquanta) alla sfera degli interessi interculturali, con particolare riferimento alle culture del mediterraneo (a partire dalla fine degli anni Settanta), passando per una fase intermedia rappresentata in Luigi Nono, *La battaglia del musicista per una nuova società* (1964) e *Risposte a 7 domande di Martine Cadieu* (1966), in *SeC*, vol. 1, pp. 165-170: 166-167, e 196-205: 200-201.

51 I-Vgc, *Archivio Gian Francesco Malipiero*, lettera manoscritta (3 fogli), datata in calce «15-12-70». Cfr. anche i commenti di Veniero Rizzardi, *La scuola della nostalgia. Malipiero e Maderna (e Nono): note da un apprendistato anomalo*, in *Maderna e l'Italia musicale degli anni '40*, a cura di Gabriele Bonomo e Fabio Zannoni, Milano, Suvini Zerboni, 2012, pp. 83-96: 83-86. Malipiero reagì ringraziando Nono («a una lettera come la sua non si può rispondere "sotto le feste"») e proponendo un incontro il 28 dicembre successivo (cfr. la lettera del 23 dicembre 1970, I-Valn). Nella lettera a Luigi Dallapiccola del 14 gennaio 1971 Nono raccontò di aver visitato Malipiero ad Asolo il giorno prima (Firenze, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, *Fondo Luigi Dallapiccola*).

Praxis (Frankfurt, Peters, 1964). La biblioteca di Nono ne conserva un esemplare abbondantemente segnato, con numerose sottolineature presumibilmente risalenti ad almeno tre periodi distinti, una delle quali pone in risalto il seguente passo intorno all'*Ecce beatam lucem*:

Das 30-stimmige Madrigal zu 7 Chören von Cristoforo Malvezzi bei der Medicihochzeit (Florenz 1589) und die 40-stimmige Motette "Ecce beatam lucem" zu 9 Chöre von Alessandro Striggio (durch Orlandus Lassus bei der Fürstenhochzeit München 1568 abgeführt), bilden in dieser Zeit das Maximum an Stimmenzahl und Chordisposition.[52]

Nei grafici di «Schematische Darstellung der funktionellen Mehrchörigkeit» di *Omnes gentes plaudite manibus* e della *Sonata XX a 22*[53] e in certe funamboliche affermazioni del libro, Nono poté trovare, soprattutto, una conferma 'musicologica' del proprio ascolto «per fasce» della musica policorale, rimodellato sull'esperienza elettronica.

Es gelingt ihm, die Vision eines neuen Klangbildes in erhabener Weise zu verwirklichen. [ ] Seine Polyphonie löst sich aus der Formenwelt des strengen Kontrapunts, er macht nur noch von der kontrapunktischen Stimmen-Imitation in freier Weise Gebrauch. Wer diese Satztechnik abwertend als "Pseudokontrapunkt" bezeichnet, urteilt nur aus der Sicht des "strengen" Kontrapunkts und übersieht, dass hier nach einem anderer Prinzip musiziert wird: der Kontrapunkt der Linien ist durch den Kontrapunkt der Klangflächen abgelöst.[54]

E nel corso delle reiterate letture, egli reperì nel Winter diverse informazioni che contribuirono a formare un corpus di autorità e titoli sulla questione cruciale dello spazio che, oltre a Gabrieli e a Striggio (*Ecce beatam lucem*), finì per comprendere Thomas Tallis (*Spem in alium numquam habui*), «la grande scuola spagnola pressoché sconosciuta del Cinque e Seicento»,[55] Nicola Vicentino, Gioseffo Zarlino, Tiziano, Tintoretto e altri, fino a Giordano Bruno (cfr. Figg. 1-2).[56]

52 Paul Winter, *Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für heutige Praxis*, Frankfurt, Peters, 1964, p. 28 (I-Valn, D 30).

53 Ibid., p. 62.

54 Ibid., p. 19. Sottolineato da Nono.

55 Cfr. Luigi Nono, *Dedicato a Nono. Conversazione radiofonica tra Massimo Cacciari, Heinz-Klaus Metzger, Giovanni Morelli, Luigi Nono, Alvise Vidolin, coordinata da Mario Messinis* (1986) in *SeC*, vol. 2, pp. 373-379: «La grande scuola spagnola del XV e XVI secolo con autori che nelle grandi cattedrali di Toledo, di Cordoba o di Granada arrivavano anche a composizioni con trenta voci, otto organi, quattro cori... tutta una scuola che noi ignoriamo» (p. 377). Il richiamo è frequente nei documenti noniani degli anni 1986-1989.

56 Si confrontino, a questo proposito, il rinvio di Winter a *De l'infinito, universo e mondi* (Winter, *Der mehrchörige Stil*, p. 12) e la citazione di Bruno (che ricorda però anche la *Lebens des Galilei* di Brecht) in Luigi Nono, *Altre possibilità di ascolto* (1985), in *SeC*, vol. 1, pp. 525-539: 531. Gabrieli e Bruno sono compresenti nella concezione di *1°) Caminantes... Ayacucho* (1986-87). Cfr. le note all'opera in *SeC*, vol. 1, pp. 499-501.

12

Zu diesen äußeren, praktischen Beweggründen gesellt sich ein mächtiger Impuls des Zeitalters: Alles lebt im Hochgefühl der "Wiedergeburt" (rinascita) und der umwälzenden Entdeckung des Raumes. Das Bewußtwerden der dritten Dimension durchdringt alle Gebiete des Lebens und der Kunst und erfüllt sie mit neuen Antrieben. Es ist die Epoche der Weitung der sichtbaren und der geistigen Welt. Dem Vorstoß der Denker in den Weltenraum vorauseilend, hatten Christoph Columbus (1492) und Vasco da Gama von Europa aus über die trennenden Ozeane hinweg Brücken geschlagen. Eine neue Vorstellung des Räumlichen der Erde tritt seitdem in das Bewußtsein der Menschheit ein. Das Weltbild, das die Astronomie eines Kopernikus eröffnet[22], verlegt den Mittelpunkt des Weltalls von der Erde in die Sonne. Den Gedanken der räumlichen Unendlichkeit der Welt und ihrer unbegrenzten Einheit, den schon Nicolaus von Kues (+1464) verkündet hatte, greift Giordano Bruno auf. In seinem Dialog "Vom Unendlichen, dem All und den Welten" (1584) reißt er das Gewölbe des Kopernikanischen Fixsternhimmels noch weiter auf, indem er den Nachweis führt, unser Sonnensystem sei nur als eines unter unendlich vielen zu denken[23].

Die neue Raumidee ergreift zunächst Malerei und Baukunst. Von diesen Künsten breitet sich dann der Wandel der Raumvorstellung allgemein aus. Die Perspektive erschließt der Malerei den Raum, es entstehen die ersten tiefräumigen Landschaftsbilder eines Konrad Witz und Albrecht Altdorfer. Das Phänomen der Proportion und der Funktion tritt überall hervor. Schon Leonardo da Vinci (+1519) hatte verkündet: "Proportion ist nicht bloß in den Zahlen und Maßen aufzufinden, sondern auch in den Tönen, Gewichten, Zeiten und Orten und in welcher Kraft immer es sei"[24]. Ebenso beginnt das Denken in der Architektur von der Vorstellung eines allseitigen Raumkontinuums auszugehen und innerhalb desselben die Raumgrößen zueinander in ein engeres Verhältnis zu setzen. Oft ist ein Raum zugleich in verschiedene Raumsysteme verankert und erhält dadurch eine mehrdeutige Beziehung innerhalb eines Bauwerkes. So entsteht der Eindruck einer neuen, korrespondierenden Raumdynamik.

Der Weitung des Raumes in der Baukunst entspricht die raumumspannende Dynamik der mehrchörigen Musik. Beide Ausdrucksformen wird man - bei aller Verschiedenheit der an sich nicht vergleichbaren Vorstellungswelt von Architektur und Musik - als Parallelerscheinungen allgemeiner Geistes-Tendenzen und gleichgerichteten Kunstwillens ansehen können. Mit den Proportionen und Funktionen des architektonischen Raumes verbinden sich die den Raum umspannenden und durchflutenden Klänge verteilt aufgestellter Chöre. Indem der Raum akustisch und ästhetisch als Novum in die Musik einbezogen wird, findet das neue raumbewußte Weltbild zuletzt in der Musik der funktionellen Polychorie einen adäquaten Ausdruck. Die Musik wird gleichsam in eine kosmische Dimension erhoben. Wer das mehrchörige Prinzip nur als Prunkstil wertet, übersieht die metaphysische Wurzel seiner Ausdrucksform. Darin drängen nicht minder religiöse Inbrunst als ein Hochgefühl des individuellen und staatlichen Daseins nach emotionaler Ausbreitung, die freilich auch dem damaligen Streben nach gesteigerter Repräsentation entsprach[25].

---

der zuerst die Konsequenzen der Chromatik gezogen hat" (Kroyer, Chromatik S.105,108) unterscheidet zwischen Aufführungen in der Kirche, wo man mit voller Stimme (voci piene) und zahlreichen Sängern singt (fol.86 r.) und Aufführungen "in camera" (fol.84 v).

22 Nikolaus Kopernikus, De revolutionibus orbium coelestium libri VI, 1543.

23 Giordano Bruno, Dell'infinito, universo e mondi, Venedig 1584 (Neudruck 1907, Bari). - V. Dialog S.399: uno il spacio immenso - S.406: questi sono gl'infiniti mondi, cioè gli astri innumerabili: quello è l'infinito spacio. - G. Bruno hielt sich zuletzt 1591-1593 in Venedig auf. Von dort wurde er, der Irrlehre angeklagt, der Inquisition ausgeliefert und bestieg 1600 zu Rom den Scheiterhaufen.

24 Leonardo da Vinci, Manuskripte, K, Fol.49 r (Paris 1881-91).

25 H. Besseler, "Musik und Raum" in Fs Max Seiffert, 1928, S.152: "So ist der Lebensraum der Musik stets ein Ganzes von sinnlich-geistigen Kräften und Ordnungen. Zur sichtbaren Raumform mit ihrer Klangfülle gehört eine geistige Ausrichtung und Umgrenzung des Werks, über die allerdings das Notenbild in der Regel ebenso wenig aussagt wie über den Klangraum." S.153: "Ob das Schloß oder die knapp eingeteilte Stadtwohnung den täglichen Lebensraum bot, ob man sich in Sälen und Treppenhäusern oder in der bürgerlichen Stube und auf engen Stiegen sich zu bewegen pflegte, dürfte nicht nur im Raumgefühl der Generationen seine Spuren hinterlassen haben, sondern ebenso sehr in ihrem Klangsinn, ihren Erwartungen von der Musik und deren Einfügung in den Tages- und Lebenskreis." S.156: "Zur Mehrchörigkeit gehören verhältnismäßig klei-

Fig. 1: Paul Winter, *Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für heutige Praxis*, Frankfurt, Peters, 1964, esemplare annotato di Luigi Nono (I-Valn), p. 12. © Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

22

sich der Spezzato-Technik bedient. Hier steigern sich die Choreinwürfe in syllabisch klarer Thematik gegen- und übereinander bis zum Vollklang des Tutti[63].

Häufig hebt Giovanni Gabrieli - auch darin Lassus und Andrea folgend - die Tuttiabschnitte durch eine Generalpause hervor, die er vor den Einsatz des Tutti legt. Dadurch verleiht er der vorausgehenden Steigerung die höchste Spannung. Regelmäßig fügt er die Generalpause auch zum Abschluß eines Höhepunktes als Cäsur ein. Hierbei zeigt sich ein neues, nur der Mehrchörigkeit in solchem Umfang eigenes Klangphänomen: der verhallende Gesamtklang aus allen Richtungen und in alle Richtungen[64]. Andererseits zwingt gerade in der Mehrchörigkeit der Nachhall großer Räume dazu, häufige und schnelle Harmoniewechsel zu vermeiden[65]. Wie Andrea nimmt auch Giovanni Gabrieli

63 "Omnes gentes" ab Takt 81 "Ascendit in jubilo"
"Buccinate" ab Takt 105 "Cantate et exultate"
"O quam gloriosa" ab Takt 41 "multitudo prodivit"

64 R. v. Ficker, Primäre Klangformen, in JbP 1929, S. 26: Es ist der Augenblick, in dem "die Klangerscheinung in den Zustand kontinuierlicher Ruhe übergeht" und "der schwingende Tonkörper den Eindruck tönender Naturgewalten, dem Weltall immanent verbunden, erwecken kann". - Siehe auch: Lothar Cremer, Wesen und Wertung des Nachhalls in Mf II, 1949, S. 22 f. Fritz Winckel, Phänomene des musikalischen Hörens, Berlin 1960, S. 60: "Die optimale Nachhallzeit beträgt im vollbesetzten Konzertsaal 1,4 - 2,2 Sekunden, bezogen auf eine mittlere Frequenz von 500 Hz. In Kirchen stellt man Nachhallzeiten bis zu 7 Sekunden und mehr fest. Der günstigste Wert hängt auch von der Gattung der gebotenen Musik ab. Umgekehrt kann man sagen, daß der Stil bzw. die Musikgattung sich auf Grund der vorhandenen Räumlichkeiten entwickelt hat. In den gewaltigen gotischen Domen aus Stein mit einem Innenvolumen von 250 000 m^3 war nur der einstimmige gregorianische Choral möglich, während in der Thomaskirche in Leipzig (18 000 m^3) sich die polyphone Satzweise J. S. Bachs ausbilden konnte."
Th. Dart, The Interpretation of Music, Deutsche Übersetzung von A. Brinner, 1959 (Sammlung Dalp Bd. 29) S. 57: "J. van der Elst, 1657, widmet sich in 4 Abschnitten den akustischen Bedingungen, die resonante Räume der Vokalpolyphonie auferlegen. ... Ebenso wie die Säulen einer langen Halle für das Auge gegen den Hintergrund langsam zusammenrücken, obschon die Abstände eigentlich immer gleich sind, ebenso verschwindet die Musik, wenn sie aus der Distanz gehört wird. Wenn mehrere Noten auf eine einzige Silbe gesetzt werden, so muß unbedingt jede ganz deutlich und klar wiedergegeben werden, um ein Verschwimmen zu vermeiden, das den Eindruck eines bloßen melodischen Summens machen würde. Werden die einzelnen Noten einer solchen Melodie von einander etwas abgesetzt, so erreichen sie auch den entfernten Hörer in einer ebenmäßigen, deutlich wahrnehmbaren Bewegung."
Zur psychologischen Wirkung der Generalpause: Ernst Kurth, Musikpsychologie, 4. Kap. das Raumphänomen S. 124. - Erwin Strauss, vom Sinn der Sinne, Berlin 1935, S. 111 (Das Problem der Leere), Albert Wellek, der Raum in der Musik, in Archiv für die gesamte Psychologie, 91, 1934, S. 423. -

65 Die umgestaltende Wirkung des Raumes auf das reale Klangbild wird bei der üblichen Beurteilung eines Werks nach dem abstrakten Partiturbild meist übersehen. Zweifellos beeinflußte die akustische Eigenart der Aufführungsräume die Kompositionsweise, die Art des Musizierens und des Hörens. Das Klangbild der verschiedenen Stilepochen wird also wesentlich durch die Architektur der Musikräume und ihre akustischen Folgen mitbestimmt.
Hierzu Thursten Dart, The Interpretation of Music, Deutsche Übersetzung v. A. Brinner, 1959 (Sammlung Dalp Bd. 29) S. 56 Einteilung in "resonant-music" (= schallige Akustik weiter Räume), "room-music" (= Zimmerakustik) und "open air music" (= Freiluftmusik). S. 57: "Resonant-Music sind die von Gabrieli für die Markuskirche geschriebenen Stücke für Chöre und Blechbläser. ... Purcell machte einen Unterschied zwischen der Musik, die er für die Westminster Abbey und jener, die er für die Chapel Royal schrieb. Diese Stücke differieren wieder von Purcells Theatermusik, die für die tote Akustik des Theaters geschrieben ist."
Kurt Blaukopf, Raumakustische Probleme ... in Mf 15, 1962, S. 238/39: "Die Dauer der Nachhallzeit (vom Verstummen der Schallquelle bis zum Verschwinden des Schalls aus dem Raum) ist abhängig a) von der Größe des Raumes, b) von der Art und dem Schallschluckgrad seiner Begrenzungsflächen, c) von der Anzahl und Kleidung der anwesenden Menschen. - ... Der Nachhall entsteht durch die Schallrückwürfe der Begrenzungsflächen des Raumes. Schallabsorbierendes Baumaterial verkürzt den Nachhall, schallreflektierendes Material verlängert ihn. Jedem Werkstoff ist die Bevorzugung und Benachteiligung bestimmter Frequenzenbereiche eigen. Der Nachhall ist also nicht in allen Tonhöhenbereichen gleich. Es ist also nicht nur die Dauer des Nachhalls, sondern auch die Frequenzabhängigkeit des Nachhalls, die der Musik ganz bestimmten Klangcharakter verleiht." Der Nachhall im Salzburger Dom mit seinen glatten Wänden ist sehr groß, in San Marco Venedig mit seinen durch Mosaiken vielfach gebrochenen Wänden gering. K. Blaukopf definiert in "Raumakustische Probleme der Musiksoziologie" (Gravesaner Blätter V, 1960, S. 165) die Modulationsgeschwindigkeit (= Th. Dart "the rate at which harmonie change") als Geschwindigkeit der harmonischen Modulation pro Zeiteinheit. "Damit war auch schon grundsätzlich die Abhängigkeit eines Elements der Komposition von der Raumakustik angedeutet. In modernen Harmonie-Lehrwerken wird auf dieses Raummoment nicht Bezug genommen."
Ähnliche Erfahrungen machte C. M. v. Weber bei der Aufführung seiner "Missa sancta" in Es (mit 8-stimmigem Sanctus) in der Dresdener Hofkirche (1. 3. 1818). Seinem Freunde Gänsbacher, der eine Messe für Dresden schreiben will, rät er: "Du mußt auch sehr in breitem Maaße für unsere Kirche schreiben, da sie entsetzlich widerhallt und alle schnellen Rückungen sich verwirren" (24. 12. 1818). "Vergiß nicht, daß unsere Kirche sehr groß ist und ungebührlich schallt; kleine Figuren sind undeutlich, ein langer Vorschlag frißt die Hauptnote. Cherubinische, Beethovensche Musik z. B., die schnell moduliert,

Fig. 2: Paul Winter, *Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für heutige Praxis*, Frankfurt, Peters, 1964, esemplare annotato di Luigi Nono (I-Valn), p. 22. © Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

Agli anni Sessanta e Settanta risale anche la parte più consistente delle pubblicazioni (studi, partiture, dischi) direttamente o indirettamente relative a repertori e autori di musica policorale conservate nell'Archivio Luigi Nono.[57] Le elenchiamo qui succintamente in ordine cronologico distinguendo le pubblicazioni inerenti i Gabrieli – Giovanni soprattutto – (Tav. 1a) dagli altri titoli, che includono un nucleo di acquisizioni, datato o databile agli anni Ottanta, su Striggio, Tallis e la 'scuola spagnola' (Tav. 1b; per gli esemplari privi di data di edizione e stampa si è considerata quella del copyright).[58] Sono state escluse le unità monteverdiane, che ammontano, con beneficio d'inventario, a ventiquattro (di cui 13 dischi e 3 edizioni musicali).

Tav. 1a

©1933	Giovanni Gabrieli, *Canzoni per sonar a quattro* [...], hrsg. von Alfred Einstein, Mainz, Schott (Antiqua): I-Valn, mus FC 8[1]
©1941-1942	Andrea Gabrieli, *Musiche di chiesa da cinque a sedici voci*, a cura di Giovanni D'Alessi, Milano, I classici musicali italiani (I classici musicali italiani. *Fondazione Eugenio Bravi*, 5): I-Valn, mus C 73[2]
1956	Giovanni Gabrieli, *Opera Omnia*, ed. Denis Arnold, vol. 1, *Mottetta*, Rome, American Institute of Musicology (CMM 12): I-Valn, mus C 273
1960	Giovanni Gabrieli, *Buccinate*, hrsg. von Paul Winter, Frankfurt, Peters (Canticum): I-Valn, mus FB 23
[1962-1963]	Giovanni Gabrieli, *In Ecclesiis*, ed. by Frederick Hudson, London, Eulenburg: I-Valn, mus FA 34
1965	Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (1834), Hildesheim, Olms, 3 voll.: I-Valn, C 35-37[3]
1967	Egon Kenton, *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, Rome, American Institute of Musicology (Musicological studies and documents, 16): I-Valn, fotocopie della sola bibliografia[4]
1969	*Musica antifonale di Giovanni Gabrieli* (edizione CBS ITALIANA di *The Antiphonal Music of Gabrieli*), Philadelphia Brass Ensemble, Cleveland Brass Ensemble, Chicago Brass Ensemble, S 72729: I-Valn, DS 481
©1969	Giovanni Gabrieli, *Opera Omnia di Giovanni Gabrieli*, t. 1, *Sacrae Symphoniae. Libro primo*, messe in partitura da Virginio Fagotto, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Mainz, Universal Edition: I-Valn, mus C 60
	Giovanni Gabrieli, *Opera Omnia di Giovanni Gabrieli*, t. 1, *Sacrae Symphoniae. Libro primo*, messe in partitura da Virginio Fagotto, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Mainz, Universal Edition, 3 voll.: I-Valn, mus C 61-63

57 Una lettera di Paul Dessau del 26 maggio 1973 (I-Valn) attesta anche che Nono gli regalò alcune partiture di Gabrieli, Schütz e Monteverdi in occasione di un precedente incontro a Milano.

58 All'inizio del decennio successivo, Nono lamentava l'arretratezza della ricerca italiana sui Gabrieli («per non parlare di Willaert!») affermando di conoscere soltanto studi inglesi e tedeschi (cfr. Luigi Nono, *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia* [1984], in *SeC*, II, p. 343).

1972 *Giovanni Gabrieli. Sacrae Symphoniae* (vol. 1), Chœur Symphonique, Chœur de Chambre et Orchestre Gulbenkian, Michel Corboz, STU 70674: I-Valn, DS 479 1

Giovanni Gabrieli. Sacrae Symphoniae (vol. 2), Ensemble Vocal, Grand Chœur Universitaire et Orchestre de Chambre de Lausanne, Michel Corboz, STU 70675: I-Valn, DS 479 2

1974 Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli*, London, Oxford University Press (Oxford Studies of Composers, 12): I-Valn, B 35

1975 Wendelin Müller-Blattau, *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli*, Kassel, Bärenreiter (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 4): I-Valn, C 1018

1979 Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*, London, Oxford University Press: I-Valn, C 25

1983 *Gabrieli. Canzoni – Sonate* (ristampa di *The Antiphonal Music of Gabrieli*), Philadelphia Brass Ensemble, Cleveland Brass Ensemble, Chicago Brass Ensemble, MP 38759: I-Valn, DS 480

1987 *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki (Studi di Musica Veneta, 11): I-Valn, C 422

1988 Andrea Gabrieli, *Psalmi Davidici*, a cura di Denis Arnold e David Bryant; *Gli anni di Andrea Gabrieli*, a cura di Gino Benzoni, David Bryant e Martin Morell, Milano, Ricordi (Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli ([1533]-1585), 9): I-Valn, mus B 219-220

1 Il 30 gennaio 1956, Nono chiese all'editore Schott di inviargli le seguenti partiture della collana «Antiqua. Eine Sammlung alter Musik»: Frescobaldi (Edition Schott 2304), Purcell (4165), Willaert (2316) Gabrieli (2306), *Benedicamus Domino. Drei dreistimmige Organa aus der Zeit um 1200* (2305), Gibbons (1628). Cfr. la lettera a Werner Pilz (D-MZsch). Delle sei partiture ricevute (cfr. le annotazioni apportate da Pilz sulla stessa lettera del 30 gennaio e la risposta, conservata in I-Valn, che egli inviò al compositore il 24 febbraio), solo quelle Gibbons (I-Valn, mus FC 7), Willaert (I-Valn, mus FC 9) e Gabrieli sono conservate nella biblioteca personale di Nono.

2 Con passi delle «Notizie biografiche» (p. 91) evidenziati da Nono in verde (come la monografia di Winter I-Valn, D 30).

3 Il I volume contiene alcune annotazioni nel capitolo 2 («Venedigs Anstalten für kirchliche Tonkunst, und ältere Tonmeister bis auf Johannes Gabrieli»: Nono vi sottolineò tra l'altro la frase sugli studi di giurisprudenza di Willaert, che richiamava la propria formazione) e nel capitolo 3 («Johannes Gabrieli; dessen Lebensverhältnisse und Zeitgenossen»). Nel 1985 il compositore riportò alcuni dati dallo studio di Winterfeld nel Quaderno 88 (I-Valn).

4 Carlo Piccardi spedì a Nono, su sua richiesta, le fotocopie. Cfr. lettera di Piccardi a Nono, mutila (I-Valn). Secondo il musicologo lo scambio risale alla fine del 1976 (comunicazione personale all'autore).

Tav. 1b

1959 Denis Arnold, *The Significance of «Cori Spezzati»*, «Music & Letters», 40 (1959), pp. 4-14: I-Valn, PER C 64[1]

[1960] *Music for Antiphonal Choir*, The Gregg Smith Singers, Gregg Smith, MGVS 6151 Verve: I-Valn, DS 482[2]

1961 Kurt von Fischer, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», 18 (1961), pp. 167-182: I-Valn, PER C 11[3]

1961 Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley, University of California Press: I-Valn, D 59

1961 Hellmuth Christian Wolff, *Die Musik im alten Venedig*, in *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1961: I-Valn, D 772[4]

1963 Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 31): I-Valn, A 774[5]

1964 Paul Winter, *Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für heutige Praxis*, Frankfurt, Peters: I-Valn, D 30

1965 *Venezianische Mehrchörigkeit um 1600*, Capella Antiqua München, Konrad Ruhland, SAWT 9456: I-Valn, DS 478

©1966 Thomas Tallis, *Spem in alium numquam habui. Motet in Forty Parts* (*Tudor Church Music*, vol. 6, 1928), rev. ed. by Philip Brett, London, Oxford University Press: I-Valn, mus E 3[6]

1972 Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia* (1854-55), Bologna, Forni: I-Valn, B 272-273

1975 Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, Basil Blackwell (Blackwell's music series): I-Valn, C 301[7]

1977 *Baroque Brass*, Empire Brass Quintet, SA 2014: I-Valn, DS 553

1977 *Musica in fondo oro*, Quintetto Pesarese, Alberto Mencucci, C 001: I-Valn, DS 515[8]

©1980 Alessandro Striggio, *Ecce beatam lucem for 40 voices*, transr. and ed. by Hugh Keyte, London, Mapa Mundi Renaissance Performing Score (Serie E: Italian Church Music, No. 8): I-Valn, mus FD 80[9]

©1981 James H. Moore, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, UMI Research Press, 2 voll. (I-Valn, C 346, mus B 83)

1982 *Música Barroca Española*, vol. 2, *Polifonía Policoral Litúrgica*, por Miguel Querol Gavaldá, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, xli): I-Valn, mus C 65[10]

1983 José López-Calo, *Historia de la música española*, vol. 3, *Siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Música): I-Valn, B 2167

(p)1985 *Thomas Tallis. Spem in alium*, The Tallis Scholars, Peter Phillips, Gimell 1585-06: I-Valn, DS 1216.

1 Con segni d'uso. Nessun altro numero della rivista è conservato nella biblioteca personale di Nono.

2 Nono sottolineò, sulla copertina, il titolo e la descrizione del mottetto di Giovanni Gabrieli *O magnum mysterium*. Probabilmente si servì del disco in occasione di interventi pubblici.

3 Con sottolineature di Nono.

4 Estratto dalla *Festschrift Heinrich Besseler*, con dedica dell'autore che ebbe con Nono alcuni scambi epistolari (cfr. I-Valn).

5 Sottolineato e annotato anche nel sottocapitolo «La scuola veneziana».

6 Il numero 8 aggiunto a mano sulla prima di copertina indica probabilmente il numero di cori dell'opera. Qualche segno e due annotazioni di scarso rilievo si trovano, rispettivamente, sulla prefazione, sul margine superiore della prima pagina e sulla quarta di copertina. Nono acquistò questa partitura assieme a quella di *Ecce beatam lucem*, al *Vespers at St. Mark's* di Moore e ad altre importanti pubblicazioni di musica antica (facsimili e edizioni moderne) nell'autunno del 1982. Cfr. la ricevuta della libreria londinese Brian Jordan datata 17 November 1982, rinvenuta all'interno del libro (I-Valn, C 346).

7 Nel capitolo su Antonio Vivaldi si trovano alcune annotazioni autografe.

8 Stampato il 10 maggio 1977, il disco fu verosimilmente donato a Nono in segno di gratitudine per la sua partecipazione ad un convegno tenutosi a Vicenza nel mese di marzo (cfr. la lettera di Gastone Zotto a Nono del 16 novembre 1977, I-Valn).

9 Il numero 10 aggiunto a mano sulla prima di copertina indica probabilmente il numero dei cori. Qualche annotazione autografa si trova sulla quarta di copertina.

10 Con nota di possesso autografa «Madrid 8-85».

3.

Nell'ultimo decennio di vita, in occasione di diversi interventi pubblici – e dunque in modo frammentario, ellittico, ripetitivo, con importanti contributi altrui –, Nono iscrisse il retaggio policorale, non più soltanto veneziano, in una vasta costellazione referenziale. E questa irradia da allora la vita musicale, dalla composizione alla programmazione concertistica, alla critica militante e musicologica, ora come riflesso o séguito di una ricerca artistica, ora come suo cliché (fra potenza dell'aura e assenza – o al contrario eccesso – di disincanto). Ai Gabrieli e alla musica nelle cattedrali dell'Escorial e di Granada, a Tallis, ma anche a numerosi altri contesti e modelli come Henry Purcell[59] o «la spazialità bachiana, spesso dimenticata»[60] che il compositore suggeriva a allievi, collaboratori e colleghi di studiare,[61] rinvia il discorso sulla composizione «per e con» lo spazio di esecuzione e di ascolto (proprietà dei materiali comprese), sulla mobilità del suono e del fruitore (contro l'appiattimento operato dalle sale da concerto moderne, dal disco e dai media più diffusi), sull'irriducibilità della prassi ad una serie di prescrizioni e, infine, sulla riduzione del materiale a favore della sua trasformazione e spazializzazione mediante il mezzo elettronico:[62] convinzioni maturate da tempo[63] e nel tempo affinate, che numerose carte degli anni Ottanta restituiscono evocando i modelli tardorinascimentali. Su questi temi, illustrati dall'ascolto di due estratti dal *Diario polacco n. 2* (Ia e IIIa) e dal commento di *Spem in alium*, Nono concluse la conferenza quasi testamentaria alla Chartreuse di Villeneuve-lès-Avignon.[64]

---

59 Cfr. Luigi Nono, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno* (1987), in *SeC*, vol. 2, pp. 477-568: 557 e Winter, *Der mehrchörige Stil*, p. 22 nota 65 (fig. 2).

60 Luigi Nono, *Verso* Prometeo. *Frammenti di diari* (1984), in *SeC*, vol. 1, pp. 392.

61 Cfr. per esempio la lettera già citata di Paul Dessau a Nono (nota 55), la lettera di Nono a Claudio Abbado e Renzo Piano del 6 dicembre 1983 (fotocopia conservata in I-Valn) e quella di Mauricio Sotelo a Nono dell'11 febbraio 1986 (I-Valn).

62 Cfr. in particolare Luigi Nono, *Verso* Prometeo. *Frammenti di diari* (1984), in *SeC*, vol. 1, pp. 385-395, e *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia* (1984), in *SeC*, vol. 2, pp. 338-358: 347.

63 Tra numerose altre fonti degli anni Cinquanta, si veda il commento formulato da Nono sulla prima esecuzione, ascoltata alla radio, di *Allelujah II* (lettera a Luciano Berio del 21 maggio 1958, in CH-Bps, *Sammlung Luciano Berio*).

64 Chiosando le prime misure della sezione Ia, Nono affermò: «Una voce viene a utilizzare l'altra attraverso il *gate* e il movimento. Ci sono delle alterazioni minimali che lo spazio viene a rendere estremamente udibili». Poi continuò: nel mottetto *Spem in alium*, «tipica opera spaziale», sia gli otto cori sia la musica sono in «relazione con lo spazio»: i primi, in virtù della loro dislocazione nei possibili contesti performativi; la seconda, perché «con otto e più cori si può usare quasi soltanto la tonica, la dominante e la sottodominante. Ma la cosa straordinaria è che con queste piccole – per

Abstract

The work and thinking of Luigi Nono involved a complex interplay of references to music from other epochs and cultures. References to composers, works and contexts of polychoral and *cori spezzati* repertoire from the sixteenth and seventeenth centuries emerged at the beginning of his career in the early 1950s. During the following decades until the end of the 1980s, they evolved in parallel with the development of Nono's compositional experimentation with acoustic space and electronics. This article brings together and discusses those references to Gabrieli, Striggio, Tallis and to the Venetian and Iberian polychoral traditions, as they appear in Nono's writings, correspondence, notes and personal library. Three relevant phases are identified: his research on simultaneity in music, dating from the second half of the 1950s; a widening of perspectives suggested by his close reading of Paul Winter's book of 1964, *Der mehrchörige Stil*; and the dissemination of Nono's knowledge and views on polychorality and *cori spezzati* in his public discourse on *Prometeo* and other late works.

Bibliografia

Ambros August Wilhelm, *Geschichte der Musik*, Bd. 3: *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Breslau, Leuckart, 1868.

Arnold Denis, [recensione a Giovanni Gabrieli, *Canzon et sonates tirées des Sacrae Symphoniae*, transcriptions et réalisations de Virginio Fagotto, Paris, Costallat, 1973], «Early Music», 6/1, gennaio 1978, pp. 123 e 125.

Baroncini Rodolfo, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, l'Epos, 2012.

Bassanese Stefano, *Sulla versione 1965 della* Composizione per orchestra n. 2 (Diario polacco '58), in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 1999 (Studi di Musica Veneta. Archivio Luigi Nono. Studi, 1), pp. 95-103.

Berio Luciano, [*In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert*] (1989) in Id., *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, pp. 444-461.

così dire – possibilità si viene ad esplorare lo spazio, a far vivere lo spazio, a far in modo che lo spazio stesso canti». E infine aggiunse, come già nella conversazione con Cacciari e Bertaggia: «Cosa tipica della musica del Rinascimento: sempre in alto. [...] Ho contato nella cattedrale di Granada fino a otto possibilità di collocare due o tre voci, o nella grande cattedrale dell'Escorial la possibilità di avere fino a otto organi» (Luigi Nono, *Conferenza alla Chartreuse di Villeneuve-lès-Avignon* [1989], in *SeC*, vol. 1, p. 544; i virgolettati modificano leggermente la traduzione sulla base della registrazione del seminario). Da qui al testo citato in esergo al presente contributo, il passo – a ritroso – è breve.

Canguilhem Philippe, *On the performance of Giovanni Gabrieli's instrumental ensemble music*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception*.

Craft Robert, *A Concert for Saint Mark*, «The Score», 18, dicembre 1956, pp. 35-51.

Craft Robert, *Un concerto per San Marco*, in *XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea. 11/22 settembre 1956. La Biennale di Venezia*, a cura di Emilia Zanetti, Venezia, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, 1956 (non paginato).

Dal Molin Paolo, *Intorno a Didone. Varia Ungarettiana nell'archivio di Luigi Nono*, «Lettere Italiane», 66/2, ottobre 2014, pp. 297-298.

Dal Molin Paolo – Chiappini Michele – Rocca Francisco, *Giovanni Gabrieli and the New Venetian School (Malipiero, Maderna e Nono)*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception*.

De Benedictis Angela Ida, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di* Intolleranza 1960, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia», 28-29, 2008-2009, pp. 321-376.

Decroupet Pascal, *Vom Finden zum Erfinden. Stockhausens Theorie von der 'Musik im Raum' durch die Brille seiner Werke* Gesang der Jünglinge, Gruppen, Kontakte *und* Carré *betrachtet*, in *Kompositionen für hörbaren Raum: die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte / Compositions for audible space: the early electroacoustic music and its contexts*, hrsg. von Martha Brech und Ralph Paland, Bielefeld, Transcript, 2015, pp. 237-258.

Decroupet Pascal – Ungeheuer Elena, *Through the sensory looking-glass: the aesthetic and serial foundations of* Gesang der Jünglinge, «Perspectives of New Music», 36/1, Winter 1998 pp. 97-142.

Feneyrou Laurent, *Luigi Nono: Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, «Genesis. Revue internationale de critique génétique», 4, 1993, pp. 87-109.

Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition, ed. Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Trento, Tangram, 2015 (Musica Veneta – Studies, 1; in corso di stampa).

Guerrero Jeannie Maria, *Text-setting techniques in Luigi Nono's choral works (1956 to 1960)*, PhD diss. Harvard University, Ann Arbor, UMI, 2003.

Kenton Egon F., *Nel quarto centenario della nascita di Giovanni Gabrieli*, «La Rassegna Musicale», 28/1, gennaio 1958, pp. 26-31.

Malipiero Gian Francesco, *Pietra su pietra*, «Rivista Musicale Italiana», 24/3-4, 1917, pp. 483-490.

Metzger Heinz-Klaus, *La musica elettronica: a proposito di una situazione*, «la biennale di venezia. Rivista dell'Ente Autonomo "La Biennale di Venezia"», 9/35, aprile-giugno 1959, pp. 28-30

Mila Massimo, *Canticum sacrum ad honorem sancti Marci nominis* (1956), riveduto e aumentato in Id., *Compagno Strawinsky*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 149-152.

Mila Massimo – Nono Luigi, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2010.

Nanni Matteo, *Auschwitz. Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg i.B., Rombach, 2004.

Nono Luigi, *A floresta è jovem e cheja de vida*, a cura di Maurizio Pisati e Veniero Rizzardi, Milano, Ricordi, 1998.

Nono Luigi, *Altre possibilità di ascolto* (1985), in *SeC*, vol. 1, pp. 525-439.

Nono Luigi, *Appunti per un teatro musicale attuale* (1961), in *SeC*, vol. 1, pp. 88-93.

Nono Luigi, *«Ascoltare le pietre bianche». I suoni della politica e degli oggetti muti. Intervista di Franco Miracco* (1983), in *SeC*, vol. 2, pp. 287-308.

Nono Luigi, *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno* (1987), in *SeC*, vol. 2, pp. 477-568.

Nono Luigi, *La battaglia del musicista per una nuova società* (1964), in *SeC*, vol. 1, pp. 165-170.

Nono Luigi, *Composizione per orchestra n. 2 – Diario polacco '58* (1960), in *SeC*, vol. 1, pp. 433-436.

Nono Luigi, *Dedicato a Nono. Conversazione radiofonica tra Massimo Cacciari, Heinz-Klaus Metzger, Giovanni Morelli, Luigi Nono, Alvise Vidolin, coordinata da Mario Messinis* (1986) in *SeC*, vol. 2, pp. 373-379.

Nono Luigi, *La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)* (1972), in *SeC*, vol. 2, pp. 113-128.

Nono Luigi, *Luigi Dallapiccola e i* Sex Carmina Alcæi (ca. 1948), in *SeC*, vol. 1, pp. 3-5.

Nono Luigi, *Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Sinigaglia* (1984), in *SeC*, vol. 2, pp. 335-337.

Nono Luigi, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* (1962), in *SeC*, vol. 1, pp. 118-132.

Nono Luigi, *Ricordo di due musicisti* (1973), in *SeC*, vol. 1, pp. 307-309.

Nono Luigi, *Risposte a 7 domande di Martine Cadieu* (1966), in *SeC*, vol. 1, pp. 196-205.

Nono Luigi, *Sarà dolce tacere*, in *SeC*, vol. 1, p. 437.

Nono Luigi, *La tecnologia per scoprire un universo di suoni*. Intervista di Walter Prati e Roberto Masotti (1983), in *SeC*, vol. 2, pp. 309-315.

Nono Luigi, *La terra e la compagna*, in *SeC*, vol. 1, pp. 430-431.

Nono Luigi, *Testo – musica – canto* (1960), in *SeC*, vol. 1, pp. 57-83.

Nono Luigi, *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia* (1984), in *SeC*, vol. 2, pp. 338-358.

Nono Luigi, *Verso* Prometeo. *Frammenti di diari* (1984), in *SeC*, vol. 1, pp. 385-396.

Pannain Guido, *Giovanni Gabrieli e la Cappella di S. Marco*, «Ricordiana», 3/2, Febbraio 1957, pp. 82-86; aggiornato e riedito come *Musicisti di San Marco (Nel quarto centenario della nascita di Giovanni Gabrieli)*, in Guido Pannain, *L'Opera e le Opere. Ed altri scritti di letteratura musicale*, Milano, Edizioni Curci, 1958, pp. 252-259.

Pasticci Susanna, *Memorie di Petrucci a Venezia, quattro secoli dopo*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2005, pp. 683-737.

Pirrotta Nino, *Malipiero e il filo di Arianna*, in *Malipiero. Scrittura e critica*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1984 (Studi di Musica Veneta, 8), pp. 5-19.

Rizzardi Veniero, *Nono e la 'presenza storica' di Schönberg. Appunti per una ricerca*, in *Schoenberg & Nono. A birthday offering to Nuria on May 7, 2002*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Firenze, Olschki, 2002 (Civiltà Veneziana. Saggi, 48), pp. 229-250.

Rizzardi Veniero, *La scuola della nostalgia. Malipiero e Maderna (e Nono): note da un apprendistato anomalo*, in *Maderna e l'Italia musicale degli anni '40*, a cura di Gabriele Bonomo e Fabio Zannoni, Milano, Suvini Zerboni, 2012, pp. 83-96.

Robbins Landon Howard Chandler, *Prima esecuzione tempestosa dell'Intolleranza 1960 di Nono*, in *XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea. 9-27 Aprile 1961. Giudizi della critica e notizie di stampa*, a cura dell'Ufficio stampa della Biennale di Venezia, [Venezia], La Biennale, 1961 (non paginato; orig. in «Abend-Zeitung» [München], 17 aprile 1961).

SeC = Nono Luigi, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.

Vigolo Giorgio, *Accadde a San Marco* (25 settembre 1956), in Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 333-335.

Weinberg Henry, *Letter from Italy*, «Perspectives of New Music», 1/1, autunno 1962, pp. 192-196.
Winter Paul, *Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für heutige Praxis*, Frankfurt, Peters, 1964.