a cura di
Annalisa Bini
Tiziana Grande
Federica Riva

scripta sonant contributi sul patrimonio musicale italiano

IAML Italia
Associazione Italiana delle
Biblioteche, Archivi e Centri di
documentazione musicali

a cura di
Annalisa Bini
Tiziana Grande
Federica Riva

Scripta sonant
contributi sul patrimonio musicale italiano

IAML Italia
Associazione Italiana delle Biblioteche, Archivi e Centri di documentazione musicali

Pubblicazione realizzata con il contributo
del Ministero per i Beni e le Attività
Culturali. Direzione Generale Biblioteche
e Istituti Culturali (MiBAC-DGBIC).

© 2018 IAML Italia

IAML Italia, Viale Papiniano 33, 20123 Milano
CF 97143640155
www.iamlitalia.it

ISBN: 978-88-943024-0-0

Proprietà letteraria riservata.
La riproduzione in qualsiasi forma,
memorizzazione o trascrizione
con qualunque mezzo (elettronico,
meccanico, in fotocopia, in disco o in
altro modo, compresi cinema, radio,
televisione, Internet) sono vietate senza
l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Progetto grafico e impaginazione:
Venti caratteruzzi

A Fiorella Pomponi Boceda

Maria Fiore Pomponi Boceda

Il 29 luglio 2018 Fiorella Pomponi ci ha lasciati, improvvisamente, in silenzio per non disturbare amici e colleghi in vacanza.

Con lei abbiamo perso una preziosa collega di lavoro e un'amica discreta e sincera.

Per oltre cinquant'anni ha contribuito all'evoluzione delle norme di catalogazione delle risorse musicali, specializzandosi nella gestione dei documenti sonori e nella classificazione di tutte le tipologie di risorse.

Nella sezione musica della Biblioteca Comunale Centrale, la Sormani di Milano, ha trovato il luogo adatto per esprimere al meglio non solo le sue competenze, ma soprattutto la sua idea di biblioteca come servizio pubblico, in grado di rispondere nel modo più semplice e veloce alle esigenze di fruitori diversi.

Straordinaria lettrice di romanzi, con il marito organizzavano in casa delle "serate letterarie", dove presentavano e commentavano le novità appena lette. La sua passione e l'attitudine per la musica, le ha espresse cantando per molti anni nel Canti-Corum, *diretto dal maestro Vincenzo Simmarano.*

Il volontariato era per Fiorella una delle ragioni di vita e poteva praticarlo per diffondere la cultura come per aiutare gli anziani ammalati, spesso indigenti, ad essere trasportati in ospedale.

Un esempio di vita da non dimenticare.

Agostina Zecca Laterza

Indice

11 Introduzione

15 Patrizia Martini (ICCU, Roma)
La Musica nel Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN)

22 Massimo Gentili-Tedeschi (Biblioteca nazionale Braidense, Milano; ICCU, Roma)
Regole di catalogazione e linee guida in Italia

29 Marzia Piccininno (Roma) - Elisa Sciotti (ICCU, Roma)
Migliaia di suoni a portata di un clic: il progetto "Europeana Sounds"

35 Manuela Di Donato (Conservatorio di musica "N. Rota", Monopoli, Bari) - Maria Teresa Natale (ICCU, Roma) - Elena Zomparelli (Conservatorio di musica "L. Cherubini", Firenze)
MOVIO: la mostra digitale come nuovo strumento bibliografico e di valorizzazione del patrimonio musicale

45 Pierluigi Ledda (Archivio Storico Ricordi, Milano)
Setting the Stage for a Broad Digital Network: Positioning the Archivio Storico Ricordi as a Hub for Collaborative Projects

51 Annalisa Bini (Accademia di Santa Cecilia, Roma)
Archivi audiovisivi nelle istituzioni concertistiche: il caso dell'Accademia di Santa Cecilia

59 Andrea Malvano (Università degli studi di Torino)
Il progetto di catalogazione e studio dei documenti musicali conservati presso l'Archivio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

63 Luisa Maria Zanoncelli (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)
The Fondazione Ugo e Olga Levi and the Role of Music Libraries in the Era of Complexity

69 Angela Carone (Fondazione Giorgio Cini, Venezia)
I fondi musicali della Fondazione Giorgio Cini di Venezia: cenni storici e forme di valorizzazione dei documenti

78 Agostina Zecca Laterza (Milano) con la collaborazione di Valeria Luti (Archivio Storico Ricordi, Milano)
Carlo Pozzi e il "Fondo estero" di Giovanni Ricordi

89 Patrizia Florio (Conservatorio di musica "G. Nicolini", Piacenza)
Un progetto di ricerca e valorizzazione sull'archivio degli editori di musica Giudici e Strada conservato nella biblioteca del Conservatorio di musica "G. Nicolini" di Piacenza

101 Donatella Melini (Università degli studi di Pavia)
The Musical Archive of the Fondazione Antonio Carlo Monzino in Milano: Perspectives and Documentary Resources for the History of Lutherie between the 19th and the 20th Century

105 Maria Borghesi (Hochschule für Musik, Dresden)
Lo studio delle edizioni pratiche: metodologie e prospettive. Il caso delle Invenzioni a due voci *di J.S. Bach in Italia*

113 Elvidio Surian (RIPM-Italia, Pesaro)
Seven Eearly Twentieth-Century Italian Music Periodicals: Accessing their Content in RIPM

119 Annarita Colturato (Università degli studi di Torino)
Il progetto "Cabiria" dell'Università di Torino

127 Anna Claut (Venezia)
Tesori musicali marciani

135 Elisabetta Sciarra (Biblioteca nazionale Marciana, Venezia)
Libri musicali della Biblioteca nazionale Marciana tra Parigi e Vienna

141 Annarosa Vannoni (Conservatorio di musica "G. B. Martini", Bologna) - Romano Vettori (Accademia Filarmonica, Bologna)
L'Accademia Filarmonica e il Liceo Filarmonico di Bologna: una storia comune

169 Giulia Giovani (Università degli studi, Siena)
I primi cataloghi della biblioteca musicale del Conservatorio della Pietà dei Turchini e del Collegio di San Sebastiano di Napoli (1794-1826)

179 Antonio Caroccia (Conservatorio di musica "D. Cimarosa", Avellino)
Inventari e collezioni musicali della biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" di Napoli

221 Sarah M. Iacono (Conservatorio di musica "T. Schipa", Lecce)
Dall'esemplare alla collezione: recupero delle fonti, critica testuale e un caso di studio in Terra d'Otranto

233 Paolo Sullo (Istituto superiore di studi musicali "P. Mascagni", Livorno)
Storia di un "inganno commerciale" e di un manoscritto di solfeggi attribuito a Leonardo Leo custodito presso la Biblioteca provinciale "Nicola Bernardini" di Lecce

245 Ilaria Grippaudo (Liceo musicale "Regina Margherita", Palermo)
Cambiamento e continuità: i manoscritti del fondo musicale del duomo di Enna

257 Roland Pfeiffer (Universität der Künste, Berlin; DHI, Roma)
Digital Opera Manuscripts from Private Libraries in Rome

263 Maria Teresa Dellaborra (Conservatorio di musica "G. Nicolini", Piacenza)
Una felice interazione tra collezioni private e pubbliche: il "caso" Rolla

273 Stefania Gitto (Fondazione Scuola di musica di Fiesole, Firenze; Stvdivm Faesvlanvm, Wien)
Ferdinand III Habsburg-Lorraine Grand Duke of Tuscany: Collector and Cultural Mediator in Europe at the Beginning of the 19th Century

285 Marina Schieke-Gordienko (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin)
Ferruccio Busoni (1866-1924). His Estate in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SBB-PK)

295 Nicola Lucarelli (Conservatorio di musica "F. Morlacchi", Perugia)
Il Fondo Riccardo Schnabl della biblioteca del Conservatorio di musica "F. Morlacchi" di Perugia

303 Federica Biancheri (Casa della Musica. Archivio storico del Teatro Regio, Parma)
Un secolo di musica nell'Archivio storico del Teatro Regio di Parma attraverso i documenti di un musicista cosmopolita: Mieczyslaw Horszowski

315 Rosa Perrotta (Comune di Napoli. Servizio patrimonio artistico e beni culturali)
Fonti per la storia della canzone napoletana: la collezione "Ettore De Mura" del Comune di Napoli

325 Giovanni Vacca (Roma)
The Street, the Voice, the Print: Overturning the Sources in the Making of a Book

329 Consuelo Giglio (Conservatorio di musica "A. Scontrino", Trapani)
Promoting Culture in Communities. The Glocal Experience of Danilo Dolci as Reflected in his Family's Library

339 Maria Rolfo (San Miniato, Pisa)
Danza e musica rinascimentale e barocca: i materiali del fondo archivistico "Andrea Francalanci"

347 Monica Boni (Istituto superiore di studi musicali "A. Peri", Reggio Emilia - Castelnuovo ne' Monti)
Sulle tracce di Armando Gentilucci. L'eredità di un compositore tra produzione e ricerca

364 Annalisa Capristo (Centro Studi Americani, Roma)
Fonti per lo studio della persecuzione antiebraica fascista nel settore musicale

383 Indice dei nomi

Paolo Sullo

Storia di un "inganno commerciale" e di un manoscritto di solfeggi attribuito a Leonardo Leo custodito presso la Biblioteca provinciale "Nicola Bernardini" di Lecce

Gli studi sulla didattica della scuola napoletana del Settecento negli ultimi anni hanno visto una notevole crescita dell'interesse scientifico. Tale incremento ha prodotto una maggiore consapevolezza circa i metodi usati dai maestri napoletani che consentivano di formare giovani compositori capaci di scrivere pagine musicali di rilievo in brevissimo tempo. Oltre ai quaderni di contrappunto, le fonti che testimoniano quello che nel Settecento doveva essere l'apprendistato di un giovane musicista sono le numerose raccolte di partimenti e solfeggi.[1]

1 Per lo studio del partimento e del solfeggio nella scuola napoletana del Settecento, cfr. Rosa Cafiero, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento ed Ottocento: note sulla fortuna delle "Regole" di Carlo Cotumacci*, in *Gli affetti convenienti alle idee*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero e Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 549-579; Ead., *Conservatories and the Neapolitan School: A European Model at the End of Eighteenth Century?* in *Music Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional and Political Challenges*, vol. I, a cura di Michael Fend e Michel Noiray, Berlin, BWV Berlin Wissenschafts Verlag, 2005, pp. 15-29; Ead., *The Early Reception af Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 137-159; Ead., *"La musica è di nuova specie, si compone senza regole": Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento* in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore.* Atti del convegno nazionale (Lanciano, 15-16 novembre 2008), a cura di Gianfranco Miscia, Lucca, LIM, 2011; Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York, 2007; Id., *Partimento, que me veux-tu?*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2007, pp. 85-135; Nicoleta Paraschivescu, *Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata "Perfidia" di Francesco Durante*, in *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, a cura di Gaetano Stella, numero monografico della «Rivista di analisi e teoria musicale», XV/1, 2009, pp. 52-67; Giorgio Sanguinetti, *Decline and fall of the Celeste impero. The Theory of Composition in Naples During the Ottocento*, «Studi musicali», XXXIV/2, 2006, pp. 451-502; Id., *The Realization of Partimenti: An Introduction*, «Journal of Music Theory», LI/1, 2009, pp. 51-83; Id., *Il Gradus ad Parnassum di Fedele Fenaroli* in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*, cit.; Id., *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*, New York, Oxford University Press, 2012; Paolo Sullo, *L'impostazione didattica di Nicola Sala, maestro di Gaspare Spontini,* in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815),* a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2016, pp. 417-454; Id., *La scuola di composizione di Alessandro Speranza: dal contrappunto al solfeggio*, in *Alessandro Speranza e la musica sacra a Napoli nel Settecento*, atti del Convegno nazionale di studi (Avellino, 20-21 novembre 2015), a cura di Antonio Caroccia e Marina Marino, Avellino, il Cima-

La prima difficoltà che gli studiosi hanno affrontato negli anni è stato quello relativo alle fonti, in particolare all'acquisizione delle stesse: le raccolte di solfeggi e partimenti sono numerosissime e capillarmente disseminate in fondi musicali non solo italiani ed europei, ma in tutto il mondo. Numerosi sono anche i compositori di scuola napoletana che hanno scritto solfeggi e partimenti: fra i lavori di Scarlatti e Zingarelli si collocano quelli di molteplici compositori di fama acclarata come Leonardo Leo, Francesco Durante, Pasquale Cafaro, Fedele Fenaroli, Nicola Porpora, Niccolò Jommelli, solo per citarne alcuni.

Una prima analisi delle fonti rivela che la circolazione di questo repertorio avvenne in forma prevalentemente manoscritta. Più nello specifico per quanto riguarda i solfeggi del Settecento, oltre i manoscritti che tra poco saranno presi in esame, l'unica stampa di maggior diffusione è la conosciutissima raccolta *Solfèges d'Italie* edita in Francia nella seconda metà del Settecento.[2] Un altro problema da affrontare nella lettura delle fonti è quello relativo alla definizione di cosa sia un solfeggio di scuola napoletana. Possiamo intendere per solfeggio una composizione per una o più voci, senza testo, di solito con l'accompagnamento del basso continuo.

La parte più importante di questa storia che forse solo ora si sta cominciando a scrivere è quindi quella relativa alle numerose fonti manoscritte. Queste ultime possono essere divise sostanzialmente in tre grosse categorie. Alla prima sono da ascrivere quelle che consistono nel frutto del lavoro dei copisti e destinate certamente alla vendita. Sicuramente pronta per essere venduta era, infatti, la raccolta di *Solfeggi Per Voce sola di Basso* attribuita a Francesco Durante e custodita presso il fondo Noseda della Biblioteca del Conservatorio di musica "G. Verdi" di Mila-

---

rosa, 2016, pp. 179-188; Id., *Una raccolta di solfeggi di Giovanni Battista Pergolesi*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 9 (2015), a cura di Paologiovanni Maione e Francesco Cotticelli, pp. 485-518; Id., *L'insegnamento del solfeggio nella classe di composizione di Fedele Fenaroli,* in *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo*, a cura di Annamaria Bonsante, Cafagna Editore, Barletta, 2014, pp. 39-57; Id., *I solfeggi di Alessandro Scarlatti e la tradizione didattica napoletana,* in *Devozione e Passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, a cura di Luca Della Libera e Paologiovanni Maione, Turchini Edizioni, Napoli, 2014, pp. 323-355; Id., *I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli,* in «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», 2/2014, a cura di Antonio Caroccia e Francesco Di Lernia, pp. 173-198; Id., *Lo studio del solfeggio nella scuola napoletana del Settecento*, in *Ars Sacra 2012. Cappelle Musicali, Suoni di Fede: Storia, Contesto e Liturgia*, a cura di Luciano Rossi, Roma, UniversItalia, 2013, pp. 37-54; Id., *La fortuna europea delle raccolte di solfeggi di Leonardo Leo*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 8 (2012), pp. 407-433; Id., *I Solfeggi di Alessandro Rolla nella didattica violinistica del XIX secolo,* in *Nicolò Paganini Diabolus in Musica*, edited by Andrea Barizza and Fulvia Morabito, Brepols, Turnhout, 2010, pp. 457-468; Id., *I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella Scuola Napoletana del Settecento*, «Rivista di analisi e teoria musicale», 1/2009, pp. 97-115; Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.

2 Jean-Louis Bêche, Pierre Levesque, *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée composés par Léo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caraffa, David Perez etc. recueillis par les sieurs Levesque et Bêche,* Paris, Le Duc, 1772.

no.[3] Il frontespizio della raccolta, redatta a Napoli con molta probabilità tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, è costituito da una elegante cornice a stampa in cui il copista inserisce manualmente il titolo; è presente, inoltre, la scritta «per uso del signor.», destinata ad ospitare un *ex libris*.

Una seconda tipologia è quella ravvisabile nelle raccolte legate all'opera di collezionisti, studiosi e viaggiatori che oltre ad acquistare i solfeggi li copiavano o li facevano copiare per uso personale. Un esempio del genere possono essere le tre raccolte manoscritte di Francesco Durante attualmente custodite presso il Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" di Napoli e appartenute a Giuseppe Sigismondo.[4] Un altro studioso e viaggiatore che contribuì notevolmente alla diffusione della teoria napoletana oltralpe fu il celebre Charles Burney.

L'attenzione di Burney per i maestri napoletani e per le tecniche d'insegnamento praticate a Napoli è testimoniata da numerosi manoscritti correlati alla sua figura, custoditi alla British Library; tra questi vi sono tre manoscritti con la trascrizione integrale delle *Regole del Contrappunto pratico* di Nicola Sala.[5]

Ai manoscritti opera di copisti, destinati alla vendita, e alle copie di studiosi e viaggiatori, possiamo aggiungere una terza tipologia: le raccolte a uso diretto degli allievi. Queste ultime si presentano come veri e propri quaderni di esercitazione, come nel caso della raccolta di *Solfeggi a due Bassi del Sig. D. Francesco Durante*[6] sul cui frontespizio è annotato «Per uso della Scola di D. Salvatore Fighera» che li utilizzò, probabilmente, durante gli anni di insegnamento al Monastero di S. Sebastiano di Napoli. Un altro esempio di questa tipologia è il *Libro Secondo di Solfeggi del Sig.r Leonardo Leo* dove sul frontespizio è aggiunto «in parte autografo di Cafaro».[7]

Una volta individuate queste tre diverse tipologie di manoscritti, volendo iniziare a investigare il contenuto musicale degli stessi, possiamo partire da un modello di riferimento: la produzione di Leonardo Leo.

Questi esercizi, composti probabilmente quando il compositore rivestiva la carica di Secondo maestro di canto al Conservatorio della Pietà dei Turchini, sebbene fossero scritti in maniera estemporanea e a seconda delle difficoltà che ogni singolo allievo doveva superare, si presentano piuttosto standardizzati nella forma musicale impiegata.

Tale forma prevedeva il susseguirsi delle seguenti sezioni:

1. Tema: termina con una cadenza nella tonalità della tonica.
2. Transizione modulante: conduce il brano alla tonalità della dominante.

---

3 Francesco Durante, *Solfeggi per voce sola di Basso,* I-Mc Noseda F.42.

4 A testimonianza dello studio di Giuseppe Sigismondo dei compositori e delle musiche appartenenti alla scuola napoletana, cfr. Giuseppe Sigismondo, *Apoteosi della musica del regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, Roma, SEdM, 2016.

5 GB-Lbl Add. 11589, Add. 11590 e Add. 11591.

6 I-Nc Solfeggio 178.

7 I-Nc Solfeggio 250.

3. Tema alla dominante: il tema iniziale viene riesposto alla dominante
4. Transizione modulante: riconduce alla tonica
5. Tema principale: riesposizione del tema iniziale
6. Periodo delle cadenze che conclude il solfeggio

Un'altra caratteristica di questa tipologia di brani, oltre alla forma musicale altamente standardizzata, era quella della composizione dei solfeggi "a coppie". Molto probabilmente, infatti, ogni lezione del maestro napoletano era composta da due solfeggi. Il primo, di solito in tempo di *Adagio*, si concludeva su un accordo di dominante, mentre il secondo, di norma un *Allegro*, riprendendo a volte il tema del solfeggio precedente, concludeva su un accordo di tonica terminando così l'intera "lezione".

A testimonianza di questa consuetudine compositiva possiamo citare numerose raccolte, fra cui i *42 solfeggi a voce sola di Soprano con Cembalo* attribuita a Leonardo Leo.[8] Datata 1773 e in vendita «In Napoli presso Merola» in realtà la raccolta non si compone di 42 solfeggi come suggerirebbe il titolo, ma di 42 "lezioni", ognuna contenente due solfeggi. Ogni lezione segue un ordine progressivo di presentazione delle difficoltà e rappresenta uno spaccato prezioso nella didattica del maestro napoletano che, come testimoniato dal suo allievo Mancini,[9] componeva solfeggi in maniera estemporanea e su misura per ogni suo allievo. Un'altra raccolta in cui la disposizione a coppie dei solfeggi è esplicita è custodita a Dresda.[10] In questo caso la composizione a coppie è evidente, non solo per la struttura musicale dei solfeggi, ma anche perché sono costruiti sul vocalizzo della parola "amen", che si protrae per due solfeggi. Il *Largo*, infatti, inizia sulla vocale "a", mentre la chiusura "men" è presente solo al termine del solfeggio successivo. Non sempre però nelle raccolte è presente la struttura a coppia dei solfeggi. Molto spesso, infatti, i copisti, collezionando diversi solfeggi di Leo ripresi da diversi testimoni, preferivano riportare solo l'adagio di una lezione del maestro, oppure solo l'allegro e per lo studioso diventava arduo capire se ci fosse e quale fosse il solfeggio precedente o seguente, ricostruendo così l'intera "lezione". Uno stesso solfeggio di Leo, infatti, può trovarsi in un numero cospicuo di raccolte a lui attribuite.

La produzione del maestro napoletano ha sicuramente influenzato quella di altri autori, come nel caso del suo allievo Pasquale Cafaro.[11] Allo stile "arioso" dei solfeggi di Leonardo Leo a cui si informano numerosi maestri del Settecento, è possibile contrapporre un altro modo di comporre solfeggi, di matrice prettamente contrappuntistica e legato alla scuola di Francesco Durante. Nella maggior parte delle fonti i solfeggi di Durante, infatti, si presentano come canoni o fugati a due voci, dove la voce inferiore procedeva in stretta imitazione con quella superiore.

I problemi che si ponevano e si pongono allo studioso nell'affrontare lo studio

8 I-Nc 34.2.5.

9 Cfr. Giovanni Battista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato,* Milano, Giuseppe Galeazzo Stampatore, 1777.

10 Leonardo Leo, *Solfeggi* (D-Dl, Mus.2460-K-500).

11 Cfr. Raoul Meloncelli, "Pasquale Cafaro", in *Dizionario biografico degli italiani,* Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1973, vol. 16, pp. 241-243.

di tutto questo panorama assai variegato di fonti, può essere quindi così riassunto:
• Individuazione delle fonti nei vari fondi musicali: i solfeggi dei maestri napoletani sono presenti nelle biblioteche di tutto il mondo, a volte anche in raccolte non espressamente denominate "solfeggi".
• Riuscire a ricostruire la produzione di un singolo autore, anche a causa delle molteplici attribuzioni dello stesso esercizio, dovuto all'opera dei copisti che destinavano i volumi alla vendita.
• Nel caso dei solfeggi di Leonardo Leo e dei suoi allievi risulta più complesso constatare se il solfeggio singolo fosse parte di una 'lezione', quindi di una coppia di esercizi.

Da queste istanze è nata l'esigenza di compilare un database per catalogare tutti i solfeggi fino a ora acquisiti.[12] Il database, redatto da Peter van Tour e da chi scrive, contiene quasi 12.000 solfeggi composti da oltre 50 maestri tra il 1730 e il 1830. A favorire i nuovi studi sono soprattutto i diversi campi di ricerca presenti nel database. La ricerca, infatti, può avvenire non solo per biblioteca, usando la sigla RISM, ma anche inserendo solo il nome dell'autore, individuando così immediatamente la collocazione di tutte le raccolte aventi la stessa attribuzione. Un importante campo di ricerca è quello relativo all'incipit del solfeggio. Inserendo le prime dieci note di un solfeggio, infatti, è possibile immediatamente verificarne la collocazione e l'attribuzione. Questo parametro di ricerca diventa fondamentale non solo per i casi di molteplice attribuzione di un solo solfeggio, ma anche per comprendere se lo stesso è presente anche in una coppia di solfeggi, quindi è parte di una "lezione".

Proprio grazie alla ricerca delle concordanze per incipit musicale è stato possibile attribuire a Pasquale Cafaro, e non a Leonardo Leo, la maggior parte dei solfeggi presenti nella raccolta *Solfeggi a voce sola di Soprano con l'accompagnamento di Basso Del Sig.r Leonardo Leo* custodita presso la Biblioteca provinciale "Nicola Bernardini" di Lecce (I-LEp).[13] La tabella che segue riassume le tonalità, l'andamento e le eventuali concordanze dei 31 solfeggi presenti nella raccolta.

12 Peter van Tour, *UUSolf, The Uppsala Solfeggio Database,* compiled by Peter van Tour and Paolo Sullo, edited by Peter van Tour, Uppsala, launched 2016. <http://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>.

13 *Lilia – Roma 1879 | Solfeggi a voce sola di Soprano | con l'accompagnamento | di Basso | Del Sig.r Leonardo Leo | Roma – Nel Negozio di Corde Armoniche, e Musica in Piazza di Spagna N.o 65* (I-LEp MS 178). Il manoscritto consta di 32 carte, vergate con 10 pentagrammi per pagina. Il copista è unico. Con le recenti operazioni di restauro, sono state sostituite coperta e guardie originali; non è visibile alcuna filigrana. Dalle caratteristiche codicologiche e redazionali, il volumetto si potrebbe datare alla fine del XVIII secolo. La data che vi compare è da riferirsi alla sola nota di possesso.

TABELLA

Indice de *Solfeggi a voce sola di Soprano con l'accompagnamento di Basso Del Sig.r Leonardo Leo* (I-LEp MS 178) e concordanze con fonti manoscritte e a stampa

Tutti i solfeggi sono attribuiti a Pasquale Cafaro, eccetto dove diversamente indicato nella colonna Concordanze. I manoscritti sono citati attraverso la loro segnatura.

LEZIONE	N.	TONALITÀ	ANDAMENTO	CONCORDANZE
1	1	Sol maggiore	Largo	D-B Mus. Ms. 2704, p. 2 [1] I-Mc Noseda D 17, IV [1] I-MC 1-C-18, fol. IV [1] I-Mc Noseda D 18, fol. IV [1] I-Nc Od 1-2, fol. IV (1)
	2	Sol maggiore	Allegro	D-B Mus. Ms. 2704, p. 4 [2] I-Mc Noseda D 17, fol. 2v [2] I-MC 1-C-18, fol. 2v [2] I-Mc Noseda D 18, fol. 2v [2] I-Nc Od 1-2, fol. 2v (2) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse … ouvrage pour servire de suite aux Solfèges de M. Bailleux* [Paris, auteur] 1784, p. 1 (1) [Leo]; [RISM b 706, bb 706]
2	3	Si minore	Andantino	D-B Mus. Ms. 2704, p. 6 [3] I-MC 1-C-18, fol. 3v [3] I-Mc Noseda D 17, fol. 17v [17] I-Mc Noseda D 18, fol. 3v [3] I-Nc Od 1-2, fol. 3v (3) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse,* cit., p. 2 (2)
	4	Si minore	Allegro	D-B Mus. Ms. 2704, p. 8 [4] I-Mc Noseda D 17, fol. 18v [18] I-MC 1-C-18, fol. 4v [4] I-Mc Noseda D 18, fol. 4v [4] I-Nc Od 1-2, fol. 4v (4)
3	5	Do maggiore	Cantabile	D-B Mus. Ms. 2704, p. 10 [5] I-Mc Noseda D 17, fol. 3v [3] I-MC 1-C-18, fol. 5v [5] I-Mc Noseda D 18, fol. 5v [5] I-Nc Od 1-2, fol. 5v (5)
	6	Do maggiore	Allegro	D-B Mus. Ms. 2704, p. 12 [6] I-Mc Noseda D 17, fol. 4v [4] I-MC 1-C-18, fol. 6v [6] I-Mc Noseda D 18, fol. 6v [6] I-Nc Od 1-2, fol. 6v (6)

LEZIONE	N.	TONALITÀ	ANDAMENTO	CONCORDANZE
4	7	Sol maggiore	Largo	D-WRz Mus. V. 205 [Leo], n.p. (XXIV) GB-Lbl Add. MS. 31617 [Leo], fol. 3r [1] I-MC 3-D-9zg [Leo], fol. 35v [33] I-MC 3-D-10zg [Leo], fol. 41r [33] I-Mc Noseda F 95 [Leo], p. 180 (62) I-Mc Noseda P 16-2 [Leo], p. 39 [11] I-Mc Noseda P 16-4 [Leo], p. 68 [15] I-Mc Noseda P 17-2 [Leo], p. 54 (24) I-Mc Noseda P 17-3 [Leo], fol. 1v [1] I-Nc 34-2-5 (Solfeggio 248) [Leo], fol. 29r [35] I-Nc 34-2-6 (Solfeggio 247) [Leo], fol. 9v (10) I-Nc 34-2-6 (Solfeggio 247) [Leo], fol. 31v (7) I-Nc 34-2-6 (Solfeggio 247) [Leo], fol. 102v (14) I-Rsc G. Mss. 108 [Leo], p. 38 [17] RUS-Mk x1-388, part 02 [Leo], p. 153 [1]
	8	Sol maggiore	Allegretto	
5	9	Re maggiore	Andantino	D-B Mus. Ms. 2704, p. 14 [7] I-Mc Noseda D 17, fol. 5v [5] I-MC 1-C-18, fol. 7v [7] I-Mc Noseda D 18, fol. 7v [7] I-Nc Od 1-2, fol. 7v (7) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse*, cit., p. 3 (3)
	10	Re maggiore	Allegro	D-B Mus. Ms. 2704, p. 16 [8] I-Mc Noseda D 17, fol. 6v [6] I-MC 1-C-18, fol. 8v [8] I-Mc Noseda D 18, fol. 8v [8] I-Nc Od 1-2, fol. 8v (8)

LEZIONE	N.	TONALITÀ	ANDAMENTO	CONCORDANZE
6	11	Fa maggiore	Andantino grazioso	D-B Mus. Ms. 2704, p. 22 [11] I-MC 1-C-18, fol. 11v [11] I-MC 1-C-18, fol. 12r [12] I-Mc Noseda D 18, fol. 11v [11] I-Nc Od 1-2, fol. 11v (11) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, p. 34 (27)
	12	Fa maggiore	Allegro	D-B Mus. Ms. 2704, p. 24 [12] I-MC 1-C-18, fol. 12v [13] I-Mc Noseda D 18, fol. 12v [12] I-Nc Od 1-2, fol. 12v (12) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 35 (28)
7	13	Mi minore	Andante	D-B Mus. Ms. 2704, p. 26 [13] I-MC 1-C-18, fol. 13v [14] I-Mc Noseda D 18, fol. 13v [13] I-Nc Od 1-2, fol. 13v (13)
	14	Mi minore	Allegro	
8	15	Si minore	Andante	D-B Mus. Ms. 2704, p. 54 [26] I-Mc Noseda D 17, fol. 13v [13] I-MC 1-C-18, fol. 34v [35] I-Mc Noseda D 18, fol. 35v [34] I-Nc Od 1-2, fol. 34v (34) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 50 (40)
	16	Si minore	Allegro	
9	17	La maggiore	Andante	D-B Mus. Ms. 2704, p. 18 [9] I-Mc Noseda D 17, fol. 7v [7] I-MC 1-C-18, fol. 9v [9] I-Mc Noseda D 18, fol. 9v [9] I-Nc Od 1-2, fol. 9v (9) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 32 (25)
	18	La maggiore	Fuga	D-B Mus. Ms. 2704, p. 20 [10] I-Mc Noseda D 17, fol. 8v [8] I-MC 1-C-18, fol. 10v [10] I-Mc Noseda D 18, fol. 10v [10] I-Nc Od 1-2, fol. 10v (10) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 33 (26)

LEZIONE	N.	TONALITÀ	ANDAMENTO	CONCORDANZE
10	19	Sol maggiore	Largo	D-B Mus. Ms. 2704, p. 28 [14] D-MÜs SANT Hs. 711, fol. 1v (1) I-Mc Noseda D 17, fol. 11v [11] I-MC 1-C-18, fol. 14v [15] I-Mc Noseda D 18, fol. 14v [14] I-Nc Od 1-2, fol. 14v (14)
	20	Sol maggiore	Fuga	D-B Mus. Ms. 2704, p. 30 [15] D-MÜs SANT Hs. 711, fol. 2v (2) I-Mc Noseda D 17, fol. 12v [12] I-MC 1-C-18, fol. 15v [16] I-Mc Noseda D 18, fol. 15v [15] I-Nc Od 1-2, fol. 15v (15) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 36 (29)
11	21	Sol maggiore	Andante	D-B Mus. Ms. 2704, p. 74 [36] I-MC 1-C-18, fol. 28v [29] I-Mc Noseda D 18, fol. 29v [28] I-Nc Od 1-2, fol. 28v (28) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 46 (36)
	22	Sol maggiore	Allegro	D-B Mus. Ms. 2704, p. 39 [19] D-MÜs SANT Hs. 711, fol. 6v (6) I-MC 1-C-18, fol. 19v [20] I-Mc Noseda D 18, fol. 19r [18] I-Nc Od 1-2, fol. 19v (19) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 40 (32)
12	23	Sol maggiore	Andantino	D-B Mus. Ms. 2704, p. 37 [18] D-MÜs SANT Hs. 711, fol. 5v (5) I-MC 1-C-18, fol. 18v [19] I-Mc Noseda D 18, fol. 18r [17] I-Nc Od 1-2, fol. 18v (18)
	24	Sol maggiore	Allegro	

LEZIONE	N.	TONALITÀ	ANDAMENTO	CONCORDANZE
13	25	La maggiore	Andantino grazioso	D-B Mus. Ms. 2704, p. 41 [20] D-MÜs SANT Hs. 711, fol. 7v (7) I-MC 1-C-18, fol. 20v [21] I-Mc Noseda D 17, fol. 37r [33] I-Mc Noseda D 18, fol. 20r [19] I-Nc Od 1-2, fol. 20v (20)
	26	La maggiore	Allegro	D-B Mus. Ms. 2704, p. 43 [21] D-MÜs SANT Hs. 711, fol. 8v (8) I-MC 1-C-18, fol. 21v [22] I-Mc Noseda D 17, fol. 38r [34] I-Mc Noseda D 18, fol. 21r [20] I-Nc Od 1-2, fol. 21v (21) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 42 (33)
14	27	Si minore	Largo sostenuto	
	28	Si minore	Allegro	D-B Mus. Ms. 2704, p. 56 [27] I-MC 1-C-18, fol. 35v [36] I-Mc Noseda D 18, fol. 36v [35] I-Nc Od 1-2, fol. 35v (35) *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse, cit.*, cit., p. 51 (41)
15	29	Do minore	Molto Largo	
	30	Do minore	Allegro	
	31	Sib maggiore	Andante	

Il primo dato che emerge dalla lettura della tabella è la presenza nella raccolta di un solo solfeggio già attribuito a Leonardo Leo, in contrapposizione a ben ventidue solfeggi già presenti in raccolte attribuite interamente a Pasquale Cafaro. Restano altri otto solfeggi che, allo stato attuale della raccolta delle fonti, risultano essere presenti solo in questo manoscritto e che possono attribuirsi a Pasquale Cafaro. Si evince, inoltre, che la raccolta è costituita da quindici lezioni, più un ultimo solfeggio che, almeno in questo testimone, non è parte di una "lezione".

La scrittura a "coppie" è evidente non solo per il quadro delle tonalità, in quanto i due solfeggi che costituiscono la "lezione" sono nella stessa tonalità, ma anche perché, così come già avveniva di frequente nei lavori di Leonardo Leo, i due solfeggi condividono la stessa successione di intervalli del tema, rivelando un unico gesto compositivo. Degli otto solfeggi presenti solo nella raccolta oggetto del nostro studio, quattro rappresentano la seconda parte della "lezione" (n. 8, 14, 16, 24), il solfeggio n. 27 costituisce il primo dei solfeggi della coppia, mentre i solfeggi 29 e 30 costituiscono insieme una unica "lezione". L'ultimo solfeggio

della raccolta, invece, molto probabilmente costituisce anch'esso il primo tempo di una "lezione", anche se nella raccolta manca il solfeggio successivo per ricostruire la "lezione" del maestro. D'altro canto le concordanze che emergono dalla tabella rivelano che i solfeggi contenuti nella raccolta custodita a Lecce si trovano anche e prevalentemente in quattro raccolte manoscritte:
[104] *Solfeggi A Voce sola di Soprano Con Cembalo Oblig.to Del Sig.r D. Pasquale Cafaro* (D-B Mus. Ms. 2704)
[63] *Solfeggi a voce sola di soprano del Sig.r D. Pasquale Cafaro* (I-Mc 1-C-18)
[104] *Solfeggi Del Sig.r Pasquale Cafaro Napoletano* (I-Mc Noseda D 18)
[103] *Solfeggi A voce Sola di Soprano, col Basso del Sig.r D. Pasquale Cafaro. Maestro della Real Cappella Palatina* (I-Nc Od 1-2)

Queste raccolte sono tutte attribuite a Pasquale Cafaro. Per quale motivo, allora, la raccolta custodita a Lecce è intitolata a Leonardo Leo? Il manoscritto in esame è chiaramente una raccolta opera di un copista che la destinava alla vendita nel «Nel Negozio di Corde Armoniche, e Musica in Piazza di Spagna N.o 65». Tale destinazione d'uso ha probabilmente spinto il copista ad attribuire i solfeggi a Leonardo Leo, in modo da rendere la raccolta più vendibile. La stessa motivazione commerciale può aver spinto il copista a denominare come *Fuga* solfeggi che non presentano alcuna scrittura contrappuntistica, ma sono simili a tutti gli altri solfeggi. Questo tipo di denominazione, infatti, è presente solo nella raccolta leccese mentre in tutte le altre raccolte indicate nel quadro delle concordanze, i solfeggi in esame sono preceduti dalla sola indicazione di andamento. Perché indicare come *Fuga* un solfeggio avrebbe potuto incentivare la vendita del manoscritto? Sicuramente una raccolta dove sono presenti solfeggi fugati si presenta maggiormente completa, compendiando tutte le tecniche di scrittura presenti nei solfeggi dei maestri napoletani.

Un inganno "commerciale", quindi, che ci restituisce la grande considerazione che hanno avuto nel corso degli anni i solfeggi di Leonardo Leo. La fortuna di questi ultimi, infatti, emerge non solo dalla cospicua presenza degli stessi in tutti i fondi musicali, ma anche dalla testimonianza di Burney, che nel resoconto del suo viaggio in Italia annota:

> Di là mi recai da Mr. Beckford con una lettera del Dr. Bever e lo trovai con Mr. Vyse, un simpatico giovane signore a cui il Dr. Bever aveva scritto parlando di me e del mio progetto di lavoro già prima che avessi deciso il mio viaggio in Italia.
> Fu un caso fortunato incontrarlo poiché doveva partire pochi giorni dopo per l'Inghilterra, per la morte del padre. Mr. Vyse stava già raccogliendo materiali utili per me; mi procurò pure una gran quantità di solfeggi di Leo che cercavo invano da molto tempo, la partitura di un'opera di Jomelli, ecc.[14]

14 Charles Burney, *The present State of Music in France and Italy*, London, Becket, 1771, consultato nella traduzione italiana *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EdT, 1979, p. 223.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018
presso Seristampa (Palermo) per conto di
IAML Italia Associazione Italiana delle Biblioteche,
Archivi e Centri di documentazione musicali

L'Italia e la *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML) condividono una lunga e proficua tradizione di collaborazione: la fondazione della IAML venne deliberata a Firenze nel 1949 e diverse conferenze annuali dell'associazione internazionale si sono svolte in Italia: a Milano nel 1963, a Bologna nel 1972, a Como nel 1984, a Perugia nel 1996 e a Napoli nel 2008.

Nel 2016 questo importante appuntamento internazionale si è svolto per la prima volta a Roma, grazie alla stretta cooperazione fra la IAML Italia e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, presso l'Auditorium Parco della Musica, dal 3 all'8 luglio 2016.

La presenza di trenta bibliotecari musicali (il doppio rispetto al convegno IAML di Perugia del 1996), tra gli oltre 120 relatori provenienti da tutto il mondo, è apparsa come una conferma della costante, effettiva crescita della professione in Italia.

Questo volume nasce dal desiderio di far conoscere a un pubblico più ampio l'impegno con cui la comunità italiana di bibliotecari, enti e studiosi ha presentato i propri risultati di lavoro e di ricerca sul patrimonio musicale italiano in ambito professionale internazionale.

ISBN 978-88-943024-0-0

9 788894 302400

EURO 32,00