

Rossini round trip: *Un petit train de plaisir* by Azio Corghi

The ballet *Un petit train de plaisir* for two pianos and percussion by Azio Corghi is based on pieces for piano contained in Gioachino Rossini's *Pechés de vieillesse*, and was performed for the first time at the Rossini Opera Festival in 1992. The comparison with the Rossini texts, that Corghi puts into effect in his compositional work, seems to configure an eccentric position both with respect to the keywords of musical aesthetics that were for a long hegemonic in the second half of the twentieth century, and with respect to the 'post-modern' opening that also affected music from the early seventies. Processes of sound amplification and timbre differentiation articulate a sympathetic relationship with the author of the paratexts. A relationship that takes the form of an irony understood as doubling, in which what is said tends to mean something other than what appears.

Keywords: musical rewriting, twentieth century music, hermeneutics, irony

Rossini andata e ritorno

Un petit train de plaisir di Azio Corgi

Livio Aragona

livio.aragona@gmail.com

1. L'attitudine a generare inneschi creativi mediante l'incontro con altre esperienze poetiche è in Azio Corgi sufficientemente nota da non richiedere qui più di un accenno. Basterà ricordare il prolungato sodalizio con José Saramago, o l'incontro con Rabelais per *Gargantua* (1984), la presenza di Monteverdi in *Fero dolore* (1992-93) o di Paganini in *Animi motus* (1994)¹, e ancora, la «reinvenzione» del *Rinaldo* di Händel nella «barocopera» *Rinaldo & C.* (1996)². Alcuni di questi incontri hanno a che fare con ciò che Corgi ha chiamato a volte la «cultura di appartenenza»³, quell'insieme di valori, visioni, modi espressivi sui quali si costruisce una specifica sensibilità e da cui dipendono i propri atti di creazione: «Insisto nel dire che una vera cultura, quella che poggia su una conoscenza approfondita della civiltà musicale cui si appartiene, è il punto di partenza indispensabile per ottenere la necessaria capacità di orientamento fra eterogeneità di stili, contaminazioni, interferenze che l'era della multimedialità ci mette di fronte», dice Corgi a Lidia Bramani a proposito di *Marzapegul*⁴. E a proposito del medesimo titolo: «occorre salvaguardare la propria identità culturale, attraverso lo studio della tradizione, al fine di favorire l'incontro con altre tradizioni»⁵. Discorrendo invece di *Un petit train du plaisir*: «Conoscendo il passato lo si può distinguere dal

¹ Cfr. L. Bramani, *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corgi*, Jaca Book, Milano 1995.

² Per le circostanze che propiziarono questa riscrittura handeliana e per le scelte compositive di Corgi in *Rinaldo & C. Barocopera* si veda M. Uvietta, *Rinaldo & C [orgi's elaboration]. Geometrie di una reinvenzione drammaturgico musicale*, in *La Polifonica Ambrosiana (1947-1980). Musica antica nell'Italia del secondo dopoguerra*, a cura di L. Aragona e C. Toscani, Lim, Lucca 2017, pp. 219-277.

³ «Cultura di appartenenza» è espressione ricorrente negli interventi di Azio Corgi. Lo si può riscontrare, per esempio, proprio nell'esordio del Maestro durante la conversazione con Maddalena Mazzocut-Mis sul tema *Da Gioacasta a Elena: la storia di una collaborazione*, nell'ambito del ciclo *Omaggio ad Azio Corgi. Intelligenza e ironia* (17 ottobre 2017 – 16 gennaio 2018), a cura di NoMus (<https://www.youtube.com/watch?v=PuyxCzY98ll>, consultato l'ultima volta il 31 agosto 2020).

⁴ Bramani, *Composizione musicale*, cit., p. 76.

⁵ *Ibidem*.

presente, anche per orientare in avanti la ricerca»⁶. Tutti enunciati che insistono sulla convinzione che ciò che si è, è determinato in definitiva da ciò che ci appartiene e da ciò a cui apparteniamo, e posto che una storia e una tradizione sempre ci determinano, è decisivo essere consapevoli dei modi in cui esse agiscono su di noi.

Cercherò di dire nelle conclusioni di questo saggio quanto queste convinzioni di Corghi, dal momento in cui iniziano a essere esplicitate nel lavoro creativo, configurino una posizione eccentrica sia rispetto alle parole d'ordine di estetiche musicali a lungo egemoni nel secondo Novecento, sia rispetto alla apertura 'post-moderna' che interessò anche la musica a partire dai primi anni Settanta. Per il momento mi limiterò a considerare Gioachino Rossini come un autore centrale nella 'cultura di appartenenza' di Corghi: il balletto *Un petit train de plaisir* per due pianoforti e percussioni⁷ sembrò l'esito naturale di una commissione del Rossini Opera Festival di Pesaro, indirizzata a un compositore che, nella sua seconda veste di musicologo e di filologo musicale, aveva già realizzato l'edizione critica dell'*Italiana in Algeri*⁸. *Un petit train de plaisir* venne difatti eseguito in prima assoluta a Pesaro per il festival rossiniano il 23 agosto 1992, con Bruno Canino e Antonio Ballista ai due pianoforti, gli esecutori di Les Percussion de Strasbourg al fitto arsenale di percussioni, la direzione di Mauro Bonifacio, la coreografia di Massimo Amodio e i danzatori di AterBalletto⁹.

Corghi ha realizzato una partitura assai articolata partendo da un insieme di pezzi per pianoforte contenuti nei *Péchés de vieillesse* e cioè in quella raccolta che Rossini era andato componendo a Parigi nella sua ultima decina d'anni. L'idea di collegare vari pezzi in uno svolgimento continuativo è ricavato dal *Petit train de plaisir comico-imitative*, uno dei *Péchés de vieillesse* che dà il titolo all'intero balletto e che è a sua volta costruito come una sequenza di brevi immagini sonore collegate le une alle altre in un unico svolgimento narrativo. L'indicazione «*comico-imitative*» vuole alludere innanzitutto al tono leggero, mosso, ricco d'azione, sottilmente ironico. in secondo

⁶ *Ivi*, p. 60.

⁷ Cfr. Azio Corghi, *Un petit train de plaisir*, balletto per 2 pianoforti e percussioni, Ricordi, Milano 1992. Ringrazio l'editore per aver concesso la consultazione della partitura del balletto e la riproduzione di alcune sue parti in questo saggio.

⁸ Gioachino Rossini, *L'italiana in Algeri*, edizione critica a cura di Azio Corghi, Ricordi, Milano 1982. Per l'edizione 1996 del Rossini Opera Festival, Corghi ha realizzato *Isabella, teen opera*, per voci (cantanti e rock), coro, gruppo rock, elettronica e orchestra, da *L'italiana in Algeri*.

⁹ Cfr. *Catalogo delle opere di Azio Corghi*, Ricordi; anche Bramani, *Composizione musicale*, cit., pp. 45-62. La *performance* pesarese andò in onda in mondovisione su Rai1. La versione integrale del balletto la si può ascoltare nel cd Ricordi (CRMCD 1022), con i medesimi esecutori della prima esecuzione.

luogo rende manifesta l'ambizione a sfruttare le qualità descrittive della musica per rappresentare una scena ferroviaria. Didascalie disseminate tra i pentagrammi definiscono con maggior evidenza il senso delle immagini sonore, che descrivono appunto un treno in partenza, l'arrivo in stazione, la ripresa della corsa, l'incidente finale con morti, la marcia funebre, la reazione degli eredi. All'inizio si ascolta una «cloche d'appel», che chiama a raccolta i viaggiatori. Saliti tutti a bordo («montée en wagon»), il treno s'avvia («en avant la machine»). Quando la corsa è al massimo della velocità, si ode un «sifflet satanique», ma poco dopo, una «douce mélodie du frein» annuncia «l'arrive a la gare». Segue un andante cerimonioso che vuole descrivere «les lions parisiens offrant la main aux biches pour descendre du wagon». Poi il treno riprende la sua corsa, finché non giunge all'appuntamento con la catastrofe: «terrible déraillement du convoi», prosegue il commento didascalico; un breve recitativo pianistico accompagna il bollettino dei danni: «premier blessé, «second blessé», «premier mort en Paradis» – arpeggio ascendente –, «second mort en Enfer» – arpeggio discendente. Dopodiché si passa a un largo («chant funèbre») che si conclude con la finta contrizione degli eredi («Douleur aiguë des héritiers»), smascherata da un valzer saltellante da caffè-concerto.

È una rappresentazione della nascente civiltà delle macchine, che un po' atterrava e un po' affascinava il suo autore, rappresentazione nella quale il nuovo orizzonte tecnologico assume una sua consistenza figurale nell'immagine del treno e nelle forme di vita che gli si sviluppano attorno. Quel che ne scaturisce è un teatro senza parole ma che per la chiara gestualità della musica si presterebbe naturalmente, già qui in Rossini, a una realizzazione coreografica. Si prendano per esempio le tre sezioni iniziali, che corrispondono all'avvio del treno (esempio 1, in appendice a questo testo): sol ribattuti con incremento e accelerazione delle figure ritmiche per l'ultima chiamata prima della partenza, *Cloche d'appel*; figure susseguenti di semicrome discendenti per le ultime precipitose salite in vagone, *Montée en wagon*; per la partenza, *En avant la machine*, due sezioni: la prima è data da un incremento graduale di do ribattuti; la seconda è a sua volta divisa in due figure di quattro battute ciascuna, caratterizzate l'una da una figura ritmica di doppia semicroma più croma, l'altra da doppi suoni in ottava molto marcati. L'ipotiposi delle immagini musicali è talmente nitida da suscitare in chi ascolta una sorta di allegra euforia da riconoscimento.

Corghi parte dal *Petit train* rossiniano, ma in questa sua rielaborazione innesta altri 'peccati di vecchiaia', una dozzina in tutto¹⁰, dimodoché il pezzo che dà il titolo alla nuova composizione assume una funzione di cornice (si veda la figura 1), e gli episodi che vi ricadono dentro appaiono come scenari che si aprono lungo la corsa del treno. I pezzi aggiunti determinano oltretutto una moltiplicazione di temi su cui costruire l'azione coreografica, che tende a stabilire con la musica un rapporto omologico, in cui ciascuna delle due dimensioni traduce i gesti dell'altra.

Dopo la *performance* pesarese, il balletto si è prolungato in una serie di rifacimenti per organici diversi¹¹, che, tuttavia, nella loro pluralità manifestano anche la sostanziale autonomia della ideazione musicale dalla componente coreografica. Si direbbe che il rapporto con la danza costituisca sì una produttiva relazione intermediale, che sfrutta un'inclinazione già intrinseca alla musica di Rossini, e che sollecita allo stesso tempo l'interesse di Corghi per il gesto e per il corpo¹², ma che tale rapporto rappresenti solo una delle possibili attuazioni di un'idea germinativa che si compie già tutta nel dialogo con l'ipotesto musicale.

2. Restano da indagare le ragioni per le quali l'attenzione di Corghi si sia orientata sui *Pèchés de vieillesse*: perché, insomma, proprio *questo* Rossini. Nei due brevi testi introduttivi alla partitura del balletto Corghi fornisce qualche indizio:

Rossini, dopo il 1855, anno del suo definitivo trasferimento a Parigi componeva molto per pianoforte e accoglieva nel suo salotto i grandi interpreti del momento. Tuttavia egli acconsentiva di mala voglia alla diffusione dei suoi *Pèchés de vieillesse* (che suonava e custodiva gelosamente). Pezzi pianistici quasi totalmente privi di virtuosismo strumentale ma geniali nella felicità delle trovate musicali e

¹⁰ *Gymnastique d'écartement, Une caresse à ma femme, Ouf! Les petits pois, Petit valse: l'huile de ricin, Fausse couche de Polka-Mazurka, Prélude inoffensif, Impromptu tarantellisé, Bolero tartare / un rêve, Enchantillon du Chant de Noël à l'Italienne, Prélude moresque / Hachis romantique.*

¹¹ La prima, in ordine di tempo, è la «suite» per due pianoforti: Azio Corghi, *Un petit train de plaisir, da Pèchés de vieillesse di Gioachino Rossini*, suite per due pianoforti, Ricordi, Milano 1999. Ma più che di una suite, si tratta più propriamente di un adattamento e una rielaborazione dell'intero balletto. Per le altre versioni cfr. *Catalogo delle opere di Azio Corghi*, cit.

¹² Bramani, *Composizione musicale*, cit., *passim*. In particolare, a p. 21, Corghi: «la musica, quando è ricerca di autenticità, forma di comunicazione, tende a diventare per me un fatto corporeo. Essere musicisti con tutto il corpo può essere un modo di riscattare la musica contemporanea dalle secche degli intellettualismi da carta millimetrata o dallo sbracamento dilettantesco *neo-post*».

nell'ironia caricaturale. Pezzi che appaiono, oggi, come il frutto di una cosciente volontà demistificatoria delle mode romantiche ma nello stesso tempo riflesso del raffinato gusto parigino.¹³

I *Péchés* sono un insieme di pezzi da camera vocali e strumentali che Rossini andò raccogliendo tra il 1858 e il 1868, dopo circa trent'anni dal ritiro dalla scena teatrale¹⁴. Rappresentano dunque a tutti gli effetti, assieme alla *Petite messe solennelle*, gli esiti della sua ultima produzione. L'intero *corpus* è indirizzato a una specifica dimensione della produttività musicale, quella della musica privata, non destinata cioè all'esecuzione pubblica, pensata piuttosto come esercizio quotidiano, o per soddisfare una necessità compulsiva di scrittura¹⁵, in ogni caso per un consumo ristretto, soprattutto non commerciale. È indicativo di questa destinazione il fatto che nel *Petit train de plaisir* l'apparato di didascalie sia rivolto solo a chi esegue, non essendo prescritta alcuna comunicazione a un ipotetico pubblico.

Ordinati dal compositore in 14 volumi, gli autografi sono rimasti inediti fino a metà Novecento, quando ne è finalmente iniziata la pubblicazione a stampa¹⁶. E man mano che questi pezzi si disseminavano, andava prendendo forma un Rossini inconsueto, disorientante, imprevedibilmente 'moderno'¹⁷. In realtà i materiali sono all'apparenza poveri e assai convenzionali, ricavati come sono dall'ambito della musica d'uso: valzerini da caffè, successioni di arpeggi e accordi ordinari, melodie platealmente sentimentali. Eppure l'attenzione che vi ha dedicato il secondo Novecento non è casuale. Rossini sottopone quei materiali a un processo di straniamento, mediante effetti di distorsione, capovolgimento ironico, amplificazione caricaturale dei caratteri, che di fatto impediscono una fruizione ingenua. A cominciare dall'autore stesso, che attraverso

¹³ Corghi, *Un petit train de plaisir*, cit., p. [II].

¹⁴ Per una storia delle fonti manoscritte dei *Péchés*, si veda Philip Gossett, *Rossini e i suoi Péchés de veillesse*, «Nuova rivista musicale italiana», XIV, 1980, 1, 7-26.

¹⁵ Secondo Giuseppe Radiciotti, Rossini avrebbe confidato al figlio di Carl Maria Weber, nel 1865: «Scrivo perché non posso farne a meno» (G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere e influenza su l'arte*, v. II, Arti Grafiche Majella, Tivoli 1928, p. 364); cit. in A. Guarnieri Corazzol, *Rossini oltre Rossini*, in *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000, pp. 195-219.

¹⁶ Nel 1951 con una ridotta selezione di Suvini Zerboni, nel 1951, poi, a partire dal 1954 e fino al 1976 sui «Quaderni rossiniani». Vedi Guarnieri Corazzol, *Rossini oltre Rossini*, cit., p. 202.

¹⁷ La ricezione critica dei *Péchés* ha coinciso con l'interesse editoriale. Si vedano a tal proposito almeno R. Vlad, *Rossini e i compositori moderni*, «La rassegna musicale», XXIV/3, 1954, pp. 242-254; L. Rognoni, *Gioacchino Rossini*, Einaudi, Torino 1977² (prima ed. Guanda, Parma 1956); S. Martinotti, *I Péchés rossiniani: «bague sous laisselle»*, «Chigiana», XXXIV, 1981, pp. 183-208; F. D'Amico, *Il teatro di Rossini*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 37; Guarnieri Corazzol, *Rossini oltre Rossini*, cit.

questa musica si autorappresenta, in quanto musicista, come «pianista senza rivali di 4a classe», come ricorda Corghi¹⁸, per poi proseguire con i paratesti – titoli delle raccolte, titoli dei singoli pezzi, didascalie descrittive – che incrementano queste dinamiche di spiazzamento. Restando ai pezzi utilizzati da Corghi nel suo *Petit train* – e oltre allo stesso *Petit train de plaisir comico-imitative* – tutto questo appare evidente in titoli come *Gymnastique d'écartement*, *Petit valse: l'huile de ricin*, *Prélude inoffensif*. Nella musica, poi, vengono attivate una molteplicità di strategie di distanziamento ironico: il dire una cosa per intenderne un'altra (si pensi ancora al *Petit train du plaisir* che finisce in tragedia), la semplice infrazione della regola dando l'impressione di osservarla o il suo contrario, il guardare le cose con occhio infantile e produrre una 'innocente' sovversione dell'ordine (*Ouf! Le petit pois*), o l'effetto di degradazione del materiale, determinato dalla traduzione di formule convenzionali in meccanismi inceppati, imbambolati, sghembi (*Gymnastique d'écartement*). Tutte queste modalità dell'artificio comico determinano uno spostamento di fuoco, dal soggetto che si esprime alla scrittura. L'esito di questo processo è la trasformazione dell'originaria attitudine sentimentale in una sua artificiosa sublimazione, che invita a recepire questi brevi fogli d'album come musica al quadrato, oggetti sonori.

Tutti questi tratti erano naturalmente predisposti a incontrare una ricezione novecentesca. Nella sua nota monografia rossiniana, Luigi Rognoni ha sostenuto che la vena dell'ultimo Rossini ha «esercitato rispetto al romanticismo dilagante quella stessa *leçon d'équilibre* proposta, agli inizi del Novecento, da Erik Satie».¹⁹ Non è un caso che questa osservazione arrivi da uno studioso che è stato un attento osservatore delle avanguardie primo novecentesche. Di formazione filosofica, indirizzato da personalità come Antonio Banfi e Luciano Anceschi verso prospettive estetiche anticrociane, Rognoni aveva pubblicato nel '54 la prima monografia italiana sulla musica della seconda scuola di Vienna.²⁰ Nell'associare Satie alla musica dei *Péchés* Rognoni compie una torsione interpretativa caratteristica della critica del secondo Novecento sull'ultimo Rossini²¹. Le affinità sono evidenti: lo sviluppo dei paratesti,

¹⁸ Corghi, *Un petit train de plaisir*, cit., p. .

¹⁹ Rognoni, *Goachino Rossini*, cit., p. 242.

²⁰ L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1954, poi riedito con il titolo *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1974.

²¹ Per questa parte mi è stato di fondamentale aiuto lo studio di A. Guarnieri Corazzol, *Rossini oltre Rossini*, in *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000, pp. 195-219.

l'enfatizzazione in forme paradossali delle qualità descrittive, il finto candore, la degradazione del materiale per effetti di inceppamento degli automatismi musicali.

Così, mentre lo si riscopriva, negli anni Cinquanta e Sessanta, si faceva strada l'idea che il Rossini dei *Péchés* avesse anticipato certi percorsi della musica del primo Novecento. Satie, certo, ma anche, per esempio Alberto Savinio, i futuristi italiani, e in generale l'insieme delle esperienze 'neoclassiche' che puntavano a superare l'estetica romantica attraverso strategie compositive fondate sul dislivello, sul montaggio deformante e parodistico. L'assimilazione dei *Péchés* avviene dunque percependo la sua naturale affinità con esperienze che perseguivano l'eversione linguistica per mezzo del rovesciamento ironico. Secondo Adriana Guarnieri Corazzol questa scoperta del Rossini 'minore' ha contribuito a definire l'identità di alcune frange della neoavanguardia del secondo Novecento che, nel fissare la propria origine nelle esperienze artistiche delle prime avanguardie storiche, rilegge in chiave anticipatrice una musica del passato. L'ultimo Rossini «acquista così una dimensione novecentesca, e d'avanguardia: in quanto legata alle forme della trasgressione, alla novità come pratica del grottesco, alle indagini sul riso e sul comico»²².

3. Tuttavia, nel momento di richiamare esperienze artistiche che a partire dal secondo dopoguerra mettono a frutto quei tratti di modernità Guarnieri Corazzol si trova a poter citare protagonisti della poesia italiana contemporanea²³, l'insorgenza di un rinnovato interesse teorico per il comico²⁴, ma non correnti o protagonisti della neoavanguardia musicale, e nemmeno singole opere. Esperienze del tipo più su descritto si situano insomma soprattutto in ambito letterario, anche figurativo, molto meno in ambito compositivo, in cui questo filone ironico rimane decisamente marginale. L'esperienza

²² Guarnieri Corazzol, cit., pp. 205-206.

²³ Ivi, pp. 206-208.

²⁴ Testimoniato dal saggio sull'ironia di Vladimir Jankélévitch, o dalle parti che in *Anatomy of criticism* di Northrop Frye chiamano in causa il «"modo ironico" quale tendenza artistica generale dell'ultimo secolo», oppure lo studio di Roger Shattuck, *The Banquet years* che, uscito alla metà degli anni Cinquanta, si concentra su quattro figure primo-novecentesche, Jarry, Rousseau, Satie e Apollinaire (Guarnieri Corazzol, *Rossini oltre Rossini*, cit., pp. 201-211). Cfr. V. Jankélévitch, *L'ironie* (1964), tr. it.: *L'ironia* a cura di Francesco Canepa, Il melangolo, Genova 1990; N. Frye, *Anatomy of criticism. Four essays* (1957), tr. it.: *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969; R. Schattuck, *The Banquet Years. The Origins of the Avant-garde in France. 1885 to World War I* (1955), tr. it.: *Gli anni del banchetto. Le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918)*, il Mulino, Bologna 1990, e particolarmente le pp. 61-75. Aggiungerei alla riflessione sul comico come tratto specifico del Novecento letterario G. Almansi, *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano 1986.

della 'serialità post-weberniana', che si conquistò un'egemonia estetica per almeno tutti gli anni Cinquanta, fondava il distacco tra opera e autore su una radicale razionalizzazione dei processi compositivi e poneva, oltretutto, il rifiuto delle tradizioni ereditate come condizione essenziale per una ricerca produttiva del 'nuovo'. Teneva dunque a escludere la strada del sovvertimento ironico e uno dei suoi principali dispositivi, il gioco del dislivello tra passato e presente. L'onda lunga del suo progetto teorico durò più a lungo delle poetiche compositive che avevano suscitato quelle istanze, anche per effetto di una saldatura con schematizzazioni assai semplificate degli scritti di argomento musicale di Adorno²⁵. Durò a lungo soprattutto una certa resistenza al 'guardare indietro', bollato in ogni caso, qualunque fosse il modo di quel guardare, come atteggiamento regressivo o restaurativo. Quella resistenza si prolungò in ampie aree di attività della musica contemporanea anche mentre alcuni tra i suoi stessi protagonisti stavano iniziando a muoversi in altre direzioni, che di lì a poco avrebbero configurato una fase ulteriore²⁶.

Segni di cambiamento si percepiscono dai tardi anni Sessanta. Da un lato, la disseminazione discografica e radiofonica della musica del passato, e soprattutto la crescita impetuosa delle 'esecuzioni storicamente informate' ha prodotto una forte dinamizzazione delle 'tradizioni musicali'. Dall'altro, l'indebolimento dei principi teorici e delle parole d'ordine dell'avanguardia seriale e post-seriale lasciava spazio anche in ambito musicale a un nuovo pensiero aporetico che favoriva l'attitudine al molteplice, alla rammemorazione, alla citazione²⁷. Questa nuova prospettiva ha prodotto

²⁵ Per una circostanziata e articolata discussione sul pensiero adorniano, troppo spesso banalizzato, M. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993.

²⁶ Opere 'di svolta' in questo senso sono generalmente considerate *Hymnen* di Karlheinz Stockhausen (1967) e *Sinfonia* di Luciano Berio (1968). *Hymnen* adotta come materiale di partenza numerosi inni nazionali. L'idea che sottende a questa scelta è che il basarsi su materiali preformati e molto noti rende l'ascolto molto più sensibile al processo musicale. In *Sinfonia* il terzo movimento è una riscrittura dello Scherzo delle *Seconda sinfonia* di Mahler, un'estesa citazione che a sua volta veicola una proliferazione di altre citazioni.

²⁷ Cfr. B. Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Presses Universitaires de France, Parigi 1998, tr. it.: *Musica e postmodernità*, Accademia di Santa Cecilia-Ricordi, Roma-Milano 2003. Beatrice Ramaut-Chevassus tenta un bilancio complessivo di questa fase, poggiandola su cardini teoretici desunti dal pensiero di Lyotard, Vattimo e Habermas. Alla «postmodernità» Ramaut-Chevassus fa corrispondere i mutamenti che si sono verificati nella composizione musicale a partire dai tardi anni Sessanta. L'ampia circolazione che i concetti di 'postmodernità', 'postmodernismo', 'postmoderno' hanno a lungo avuto nel dibattito pubblico si è decisamente ridotta in anni più recenti, fino a giungere a una graduale eclissi. Un recente volume di Elio Franzini (*Moderno e post-moderno. Un bilancio*, Cortina, Milano 2017) traccia una mappa delle idee che hanno determinato quelle discussioni, discute il significato che le due categorie poste nel titolo assumono oggi, e analizza i termini della loro relazione (cfr. anche R. Mordacci, *La*

ricadute sia in ambito critico, sia in ambito compositivo. Non è un caso che proprio a partire dagli anni Ottanta e Novanta anche la critica musicale e la musicologia abbiano iniziato a ripensare la modernità in termini di pluralismo delle poetiche, e a riconsiderare fenomeni assai generalizzati e a lungo screditati, come le varie declinazioni del neoclassicismo²⁸. Sul piano compositivo, questa nuova apertura ha prodotto un più libero e disincantato rapporto con la plurisecolare tradizione occidentale, così come con le culture folkloriche, extraeuropee, *popular*, rapporto che si è tradotto concretamente in varie forme di rielaborazione di materiale preesistente, con varie finalità: ironiche o perfino dissacratorie, volte a minare l'idea di opera unitaria e chiusa, o a rispecchiare la molteplicità di forme di vita inconciliabili, o ad affermare il riconoscimento di un'eredità.²⁹ Tutte, comunque, fanno comune affidamento sull'idea di composizione musicale come riscrittura.

condizione neomoderna, Torino, Einaudi, 2017). Resta il fatto che le nuove tendenze che si sono manifestate nel campo della composizione musicale tra la fine degli anni Sessanta e che hanno avuto un costante incremento fino agli anni Ottanta e Novanta, segnano una sensibile discontinuità rispetto ai decenni precedenti, ed è sintomatico che i cardini concettuali che caratterizzano questa fase – nuovo rapporto con la tradizione, trasparenza formale, comunicabilità – emergono anche nel dialogo intrattenuto da Lidia Bramani con Azio Corghi. Cfr.: Bramani, *Composizione musicale*, cit.

²⁸ Sugli sviluppi del pensiero e delle poetiche musicali tra la fine del XX e gli inizi del XXI secolo: P. Albéra, *Avant-garde et tradition*, «Contrechamps», 3, 1984; R. Morgan, *The Pluralism*, in Id., *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, Norton, New York-London, 1991, pp. 407-422: 410-416; R. Taruskin, *Back to Whom? Neoclassicism as Ideology*, «19th-Century Music» XVI/3, 1993, pp. 286-302; G. Borio, *Avantgarde und Klassizismus – eine Antithese?* in *Canto d'Amore: Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst (1914-1935)*, a cura di Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt, Kunstmuseum – Paul Sacher Stiftung, 1996, pp. 368-372; Arnold Whittall, *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press 2003; Ramaut-Chevassus, *Musica e postmodernità*, cit., H. Danuser, *Rewriting the Past: Classicism of the Inter-War Period*, in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, a cura di Nicholas Cook e Anthony Pople, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2004, pp. 260-285; P. Griffiths, *Of Elsewhen and Elsewhere*, in *Modern Music and After*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2010³; R. Taruskin, *Postmodernism: Rochberg, Crumb, Lerdahl, Schnittke*, in *The Oxford History of Western Music*, 5 vv., Oxford University Press, Oxford-New York 2010², V: *The Late Twentieth-Century*, pp. 411-472; P. Griffiths, *La musica del Novecento*, Einaudi, Torino 2014, in particolare da *Il postmoderno, o la caduta del muro*, pp. 252 e seg.

²⁹ Per questi aspetti è assai istruttiva la lettura di Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York 2002, tr. it: *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano 2004. Con il termine 'postproduzione' Bourriaud indica l'attitudine della pratica artistica affermatasi a partire dagli ultimi decenni del secondo Novecento a «ricorrere a forme già prodotte» iscrivendo così l'opera d'arte «all'interno di una rete di segni e significati, invece di considerarla forma autonoma o originale». Secondo Bourriaud, la questione artistica «non si pone più nei termini di un "Che fare di nuovo?", ma piuttosto di "Cosa fare con quello che ci ritroviamo?"» (Bourriaud, p. 8).

4. In un suo recente studio Marilena Laterza ha dedicato un'attenta disamina alle ipotesi teoriche e alle pratiche analitiche legate alla riscrittura nella composizione del XX e del XXI secolo³⁰. Laterza discute procedure e risultati di storici e analisti musicali come Peter Burkholder, Joseph N. Straus, Glenn Watkins e David Metzger³¹, e nell'impostare un proprio approccio alla riscrittura mette a frutto statuti ed esiti consolidati delle ricerche di ambito letterario, da Genette a Eco per approdare a George Steiner, e attraverso Steiner a Gadamer³². In effetti, la prospettiva ermeneutica gadameriana, riconoscendo una dimensione creativa nell'atto di interpretazione, può rivelarsi assai utile alla definizione dei processi di riscrittura, anche della riscrittura come pratica compositiva musicale. La comprensione di un testo può aver luogo nel momento in cui lo avviciniamo cercando di superare la sua estraneità, ponendoci cioè in un ascolto che presuppone un momentaneo oblio della nostra alterità rispetto a esso; nel momento in cui questa comprensione viene formulata in un altro testo, che sia di ordine compositivo o di ordine critico, chi si fa carico di produrlo è spinto a interrogare simultaneamente il testo preesistente e sé stesso. Detto in altri termini, si può immaginare la riscrittura come un'esperienza sempre duplice, ovvero allo stesso tempo comprensione di un testo e autocomprensione del soggetto che si pone in ascolto di quel testo.³³ A sua volta –

³⁰ Cfr. Laterza, *Gesualdo more or less*, Lim, Lucca 2017. Il volume è diviso in due parti. In una prima vengono discusse prospettive teoriche e analitiche sulle strategie di riscrittura musicale; nella seconda vengono analizzate riscritture di musica di Carlo Gesualdo da Venosa, oggetto di un'attenzione non occasionale da parte di compositori contemporanei.

³¹ Tra i vari contributi generali e saggi su repertori specifici, Laterza fa riferimento in modo particolare a J. P. Burkholder, *The Use of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, «Notes», L/3, 1994, pp. 851-870; J. N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge MA – London 1990; G. Watkins, *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Harvard University Press, Cambridge MA – London 1994; D. Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2003.

³² Di Gerard Genette, i due testi ormai classici, *Palimpsestes* (1982) e *Seuils* (1987); per mezzo di Eco e Steiner la questione della riscrittura è affrontata nei termini della traduzione (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003; George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975 e 1992), tr. it.: *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 2004. Di H.-G. Gadamer, naturalmente il riferimento obbligato è a *Wahrheit und Methode* (1960). E tuttavia, rimanendo nell'ambito della riflessione filosofica ed ermeneutica, e sul tema della riscrittura come traduzione, si potrebbe chiamare in causa anche il Benjamin di *Il compito del traduttore*, nel quale la traduzione è concepita proprio nei termini, si potrebbe dire, di un transito ermeneutico da un testo a un altro. Il saggio di Benjamin lo si può leggere in traduzione italiana in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995², pp. 39-70. Si vedano anche le voci *Citazione* e *Traduzione* in *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2018, rispettivamente di S. Marchesoni (pp. 19-22) e G. Gurisatti (pp. 163-166).

³³ I riferimenti al 'soggetto' e alle dinamiche di comprensione e autocomprensione nella fruizione dell'opera d'arte meriterebbero qui una considerazione dei nuovi statuti di soggettività emersi nel vivace

volendo tematizzare non solo la riscrittura come un tratto dei processi creativi contemporanei ma anche l'attività ermeneutica che osserva e interpreta quei processi – la nuova opera parlerà, a chi vi si pone in ascolto, dell'ipotesto su cui è costruita e delle ragioni che hanno spinto il suo autore a (ri)scriverla.

5. Questa prospettiva ermeneutica può rivelarsi assai feconda se applicata alla riscrittura di Corghi dai *Péchés de viellesse. Un petit train de plaisir* per due pianoforti e percussioni fa certo affidamento sul linguaggio familiare dell'ultimo Rossini, ma trasfigura quel linguaggio in un oggetto sonoro completamente ridisegnato sia nella struttura formale sia nella sua identità sonora. Nei brevi testi di introduzione alla partitura Corghi suggerisce una circostanza del tutto immaginaria, anche se storicamente plausibile: «Si suppone che alcuni *Péchés de viellesse*, lasciati incautamente incustoditi da Rossini, siano stati oggetto di curiosità da parte di Liszt e Moscheles: due assidui frequentatori del suo salotto parigino»³⁴. È un preambolo romanzesco, un corrispondente musicale dell'espedito letterario del manoscritto ritrovato. E tuttavia, in questo caso, conoscendo le identità dei due pianisti-compositori, possiamo attenderci il risultato: in primo luogo, un incremento volumetrico delle sonorità, una ricchezza texturale e timbrica assai più differenziata; in secondo luogo, una dilatazione della dimensione complessiva e delle articolazioni strutturali. In effetti Corghi realizza una struttura a «mosaico» in cui altri episodi, ricavati dai *Péchés* o di libera invenzione (si veda la figura 1), sono interpolati alla riscrittura del *Petit train*. Al piano della originaria 'drammaturgia' rossiniana se ne sovrappone un altro, nel quale sono integrati anche gli episodi aggiunti, come scenari o accadimenti che si ascoltano e si 'vedono' durante il viaggio. Lo scorrere delle immagini sonore come paesaggi ai lati di un treno in corsa assume in questo modo anche una dimensione interiore, esistenziale:

dibattito sull'ontologia dell'opera d'arte, e dell'opera musicale in modo specifico; considerazione che però ci porterebbe, evidentemente, troppo lontano dal tema specifico di questo studio. Basterà forse semplicemente sottolineare qui l'ancoraggio di chi scrive al rapporto soggetto-oggetto così come esso si definisce nell'ermeneutica gadameriana, che pur configurandosi come un rapporto dinamico, non configura le aperture, più o meno dissolutive, emerse sia nella filosofia analitica d'oltreoceano, sia nelle riflessioni della più recente filosofia eurocontinentale, pur costituendo un transito verso quelle teorie della soggettività.

³⁴ Corghi, *Un petit train de plaisir* cit., p. [III].

I “contenuti” dei vari pezzi, ironicamente significativi o devianti rispetto al titolo oppure semplicemente destinati alla danza, determinano un’organica divisione del Balletto in tre parti: I) L’esuberanza giovanile (anche sotto l’aspetto puramente fisico, ginnico, estremamente vitale) e i sentimenti travolgenti. II) Lo scatenamento dei sensi nella danza e l’amore; III) Il sogno e la realtà di fronte all’inarrestabile scorrere degli eventi³⁵.

Nelle parti I e III il pezzo rossiniano che dà il titolo all’intera composizione ha, come s’è già accennato, una funzione di cornice (figura 1). La parte II presenta quattro episodi di sola batteria, strumento utilizzato esclusivamente in questo blocco centrale, episodi che costituiscono, nella liberazione dell’elemento puramente ritmico, il tratto caratterizzante del contenuto rappresentativo (lo «scatenamento dei sensi»). Nondimeno, gli assoli di batteria, tutti scritti per esteso, interpolati agli altri episodi e ordinati secondo una sequenza cronologico-stilistica (*New Orleans, Chicago, Swing, Progressive*) assolvono, come si vedrà, anche una funzione strutturale.

Il principio dell’alternanza e della corrispondenza simmetrica appare sistematicamente osservato. Lo smembramento e la distribuzione degli episodi del *Petit train* rossiniano, con il loro ‘programma’ descrittivo, lungo l’arco dell’intera composizione definiscono una corrispondenza delle parti estreme rispetto a un centro secondo il modello ABA. Questa corrispondenza viene riflessa anche in ciascuna delle tre parti, che presentano tutte, in vario modo, una struttura modulare e simmetrica articolata secondo i principi di alternanza e interpolazione di sezioni. Nella parte I (figura 2), ai vari momenti del *Petit train* vengono interpolati tre altri *Péchés* (*Gymnastique d’ecartement, Une caresse à ma femme, Ouf! Le petit pois!*). La loro distribuzione obbedisce simultaneamente a un principio lineare e narrativo e a un principio di circolarità. Lo svolgimento lineare dell’originale rossiniano è rafforzato da ripetizioni letterali di sezioni già esposte – nella terza sezione (c), vengono ripetuti gli episodi «Suite de voyage» e «sifflet satanique» della seconda (b) –, e dalla distribuzione strumentale, che tende ad addensarsi verso la conclusione. La ripetizione di *Gymnastique d’ecartement* (1.2) determina invece l’interferenza di una concezione più circolare, che sposta l’attenzione sull’organizzazione simmetrica, con il proprio fuoco nel secondo modulo del *Petit train de plaisir* (b). La parte II è la più lunga e articolata: qui la ciclicità e la corrispondenza simmetrica delle parti trova una più

³⁵ *Ibidem*.

regolare alternanza delle famiglie strumentali (figura 3). A far da perno è un altro ‘Péché’, il *Petit valse: l’huile de ricin* (4.1, 4.2, 4.3), che incornicia i quattro «Solo» di batteria (d, e, f, h), più due loro varianti con altre percussioni – *Espace d’approche* (f) e *Espace d’eloignement* (g) – che a loro volta incorniciano ulteriori *Péchées* – *Fausse-couche de Polka-Mazurka* (5), *Prélude inoffensif* (6), *Improntu tarantellisé* (7). In questo modo si ottiene una struttura modulare e ipersimmetrica: al centro, come pietra di volta di un ampio arco, si trova un aggregato rappresentato da *Espace d’approche*, *Prélude inoffensif*, *Espace d’eloignement*, e ai suoi lati si profilano due strutture palindrome nel loro ordinamento interno, e simmetriche a loro volta (seguendo lo schema aggiunto nell’ultima riga della figura 4: A B C B A B’ C B’’ A B C B A). La terza e ultima parte del balletto, la più ‘sognante’, allenta questo gioco di corrispondenze anche attraverso un’ibridazione delle famiglie strumentali, che di nuovo attenua la trasparenza strutturale della parte centrale. Inoltre, *Enchantillon du Chant de Noël à l’Italienne* e *Un petit train de plaisir*, che occupano il centro, si intrecciano l’uno nell’altro senza soluzione di continuità (9). Solo qui, peraltro, in quest’ultima parte, Corghi adotta una modalità combinatoria per la quale si generano ‘fusioni’ (*Bolero tartare/un rêve* e *Prélude moresque/Hachis romantique*). Riprende un’attitudine più narrativa: le due famiglie strumentali si riuniscono stabilmente, e tra la discesa in stazione («Les lions parisiens offrant la main aux biches pour descendre du Wagon») e la catastrofe finale si aprono gli scenari offerti dagli ultimi *Péchés*.

6. Tornando all’amplificazione e alla stratificazione degli aggregati sonori, è evidente che la maggiore ricchezza di risorse pianistiche già di per sé determina un’intensificazione dinamica e una differenziazione timbrica. L’ulteriore estensione ad altre tastiere – marimba, xilofono, vibrafono, glockenspiel – e da qui a una ricca gamma di altri strumenti a percussione, provoca un allargamento dello spazio acustico che si estende fino al suono inarmonico. L’unidimensionalità della scrittura pianistica rossiniana si traduce in profondità volumetrica, determinata com’è da un tessuto sonoro screziato e spazializzato. La qualità ‘bruitistica’ di alcune sonorità accentua una dimensione ludica, ancor prima che ironica.

Si prenda per esempio l’inizio. Corghi riscrive le tre sezioni che corrispondono all’avvio del treno (*Cloche d’appel*, *Montée en wagon*, *En avant la machine*, cfr. esempi

1a e 1b) senza mutarne la sostanza diastematica, solo amplificandola e differenziandola nella distribuzione spaziale. Nella sezione *Cloche d'appel* (Allegretto), una sonorità pulviscolare è ottenuta distribuendo i sol³ ribattuti dell'originale pianistico sulle gamme sol²-sol⁴ dei vari strumenti a percussione – glockenspiel, xilofono, marimba, temple blocks, boo-bams³⁶, hand bell (esempio 2, in partitura segnati come Glckn, Xylph, Marmb, TBlck, Boobm, HdBlI) – arricchiti o 'sporcati' da intervalli di seconda o di nona (fa diesis-sol), mentre le figure ritmiche dell'originale rossiniano – nota e due pause di ottavo, pausa di ottavo puntato e sedicesimo, sedicesimo puntato e trentaduesimo –, si trovano disseminate in ordine non lineare, lasciando al progressivo addensamento dei suoni e dei ritmi il compito di rappresentare la partenza imminente; per la seconda sezione *Montée en wagon* (Animato) le figure di sedicesimi alle tastiere si rincorrono e si accalcano in una polifonia (o poliritmia) determinata da continue e intermittenti interruzioni e attivazioni di linee (esempio 3, bb. 14-18); in *En avant la machine*, (esempio 4, bb. 24-27) attorno ai do di xilofono, marimba e timpani (indicati come KtDrm: Kettle drums), riverberano altre sonorità, di frusta (whip, primo rigo del sistema) e di carta vetrata (in partitura indicato come Sndpp: Sandpaper), il cui effetto di strisciamento da un valore ritmico all'altro (ottavo puntato e sedicesimo) è indicato da segni angolari, e da un'indicazione a fondo pagina: «Sfregando fra di loro i due blocchi di carta vetrata [con grana di tipo medio]». L'intero motivo di otto battute (quattro più quattro) che occupa la seconda sezione di *En avant la machine* è diviso tra xilofono (esempio 5: b. 36-39) e glockenspiel (esempio 5: b. 40-43), mentre l'accompagnamento che nell'originale era alla mano sinistra del pianoforte si scinde qui in una stratificazione di linee affidate ancora a marimba, boo-bams, carta vetrata, timpani e scetavajasse (indicato come ScVjs).³⁷

Questa idea di trasposizione spaziale è rafforzata dalla dislocazione degli strumenti in sei gruppi principali (figura 5)³⁸, più batteria e altre percussioni. Il primo gruppo è il più ampio e variamente assortito, tra strumenti melodici/armonici e strumenti che

³⁶ I temple blocks sono blocchi di legno cavo, di origine orientale; i boo-bams sono tamburi ad altezza determinata con fusto di bambù.

³⁷ Lo scetavajasse è uno strumento della musica popolare napoletana e generalmente meridionale, costituito di due bastoncini di legno, di cui uno liscio e l'altro dentato. Il suono si ottiene attraverso lo strofinamento dei due bastoncini.

³⁸ Corghi, *Un petit train de plaisir*, cit., p. [XX].

assolvono a funzioni esclusivamente timbrico-ritmiche; gli altri gruppi sono più ridotti.

Il seguente inventario riorganizza le indicazioni contenute in partitura:

I GRUPPO: *tastiere*: marimba, xilofono; *pelli e tamburi in generale*: grancassa, caccavella (tamburo a frizione napoletano), timpani, boo-bams, tamburi di legno, tamburino basco, tamburo con corde, tom toms cinesi; *metallofoni*: campana giapponese, campane a lastra di metallo, campane da messa, campanella a corda, campanelli a battente, catene e lastre di metallo, cimbali, piatti sospesi, piatto sospeso chiodato, sistro oppure sonagli, tam tam, triangolo; *idiofoni di piccola taglia*: chocalho di legno, claves, roto-toms, scetavajasse, temple blocks, wood bloks; *oggetti che non sono propriamente strumenti a percussione ma produttori di effetti timbrico-ritmici*: carta vetrata, cucù oppure ocarina oppure flauto a becco, effetto tappo di bottiglia, fischietto (da capo stazione), fischietto da locomotiva, frusta, muggito del toro, diavolo del bosco, richiamo del grillo, richiamo dell'usignolo, ruggito del leone; strumenti melodici o melodico-armonici, utilizzati anch'essi in funzione bruitistica: armonica a bocca (cromatica) oppure flauto a coulisse, harmonium, oppure acordeon o fisarmonica.

II GRUPPO: vibrafono, marimba bassa, gong cinese, congas.

III GRUPPO: celesta, tamburo arabo (darabuka), sega musicale, campane tubolari.

IV GRUPPO: tamburo a clessidra, armonica a bicchieri, campane piccole di bronzo, gong thailandese.

V GRUPPO: crotali antichi, bongos, campanelle a vento di ottone cinesi.

VI GRUPPO: freni d'auto a tamburo oppure molle a spirale, tablas, triangolo.

Liberamente disposta in uno di questi gruppi, oppure altrove benché pienamente visibile: batteria jazz completa (cassa a pedale, piatti charleston, piatto ride e piatto crash, rullante, 2 toms, più un campanaccio e wood block); *in un ulteriore punto qualsiasi, ancora effettistica varia*.³⁹

L'espansione sonora e timbrica è determinata, come si è già visto, anche da una moltitudine di modalità di produzione del suono. Se ne offre qui qualche altro esempio per mostrare l'ampia gamma di possibilità sfruttate:

Timpani: li si deve suonare a seconda dei casi «coperti, con sordina, colpo al centro, colpo al bordo di metallo col manico della bacchetta, tremolo o serie di colpi sul bordo del piatto appoggiato (con la cupola) sulla membrana; sul timpano da 26 pollici, con foglio di carta da imballaggio, di medio spessore, appoggiato sulla membrana, la percussione avviene sul medesimo; colpo a sparo (rim shot) sull'orlo dello strumento (pelle e bordo colpiti contemporaneamente); armonico d'ottava ottenuto sfiorando la membrana, con una o due dita, a metà fra l'orlo e il centro della pelle e percuotendola all'orlo; percuotere (sul tamburo muto) il diapason e trasmettere la sua vibrazione alla pelle del timpano mentre si azione irregolarmente e rapidamente il pedale»; per il gong cinese è previsto l'«effetto *water*», che si ottiene «immergendo lentamente il gong, durante il tremolo, nell'acqua contenuta in un recipiente»; e infine alcune sonorità della marimba bassa, ottenute percuotendo «marimba bassa: percuotere le lamine con una bacchetta di legno-cuoio all'estremità superiore strisciando poi con la medesima bacchetta verso il centro in modo da ottenere un abbassamento microintervallare del suono». ⁴⁰

³⁹ Ivi, pp. [V-VII]

⁴⁰ Ivi, pp. [XVI-XVII]

Amplificazione e riscrittura paiono molto diversificati. In generale le figure essenziali del *Petit train* rossiniano le si ritrovano in forme molto aderenti all'originale: stessi rapporti diastematici, stesso ritmo, stessa tonalità, ma integrate in un organismo più ampio. Ciò che può mutare è il grado di densità di ciò che concreosce attorno alle figure originarie, che può oscillare dalla semplice trascrizione, a un'elaborazione che sfronda l'ipotesto e conserva solo l'essenziale, a una vera e propria anamorfosi.

In alcuni casi gli interventi sono minimi, come capita per la cellula ritmica dei mi ribattuti di *En avant la machine*: coppia di sedicesimi e croma in Rossini (esempio 1b, bb. 34-37), terzina di sedicesimi e croma in Corghi (esempio 5, bb. 36-39). Si prenda un passo ulteriore del *Petit train* rossiniano, lì dove una rapida figura ascendente-discendente restituisce l'immagine sonora di un treno lanciato a velocità (esempio 6). Nel balletto il disegno melodico viene esattamente riprodotto, solo con qualche raddoppio d'ottava, al pianoforte I (esempio 7), mentre al pianoforte II è affidato l'accompagnamento accordale, con un ispessimento delle sonorità e un intervallo di seconda a rendere più opaca la direzione tonale. Questi ultimi elementi si irradiano alla marimba (piede armonico di do sui tempi forti della battuta e urto di seconda do-re) mentre tamburo cordato e grancassa (in partitura rispettivamente SnDrm: Snare drum, e BsDrm: Bass drum) provvedono a generare un fondale sonoro inarmonico; anche qui le prescrizioni esecutive sono molto dettagliate: sul tamburo la mano sinistra utilizzerà una bacchetta, la destra sfreggerà la pelle dello strumento con una spazzola da batteria (bacchetta e spazzola sono raffigurati in partitura all'inizio del rigo dello strumento); il suono della grancassa sarà prodotto «percuotendo con una verga una sottile lamina di metallo appoggiata alla pelle».⁴¹

Ouf! Les petits pois, per i soli due pianoforti, è più trasfigurato. Si veda l'inizio: rispetto all'originale rossiniano (esempio 8) vengono tagliate le battute introduttive (bb.1-8), il tema melodico, viene spostato in una gamma più acuta e separato dal movimento arpeggiato, mentre alla mano destra si snoda un nuovo disegno 'ruscellante', di natura cromatica, in terzine di sedicesimi e in trentaduesimi (esempio 9). È come se la placida scorrevolezza dell'originale si fosse trasferita in questo nuovo elemento (mano destra del pianoforte I), mentre la melodia (mano sinistra del pianoforte

⁴¹ Corghi, *Un petit train de plaisir*, cit., p. 39.

I), pur richiamando come un'ombra il disegno originario, appare scomposta in salti e asperità ritmiche:



Gioachino Rossini, *Ouf! Le petit pois*, bb. 9-12



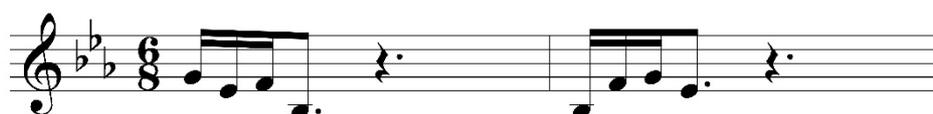
Azio Corghi, *Ouf! Le petit pois*, in *Un petit tran de plaisir* (3), bb. 1-4

In *Enchantillon du chant de Noël a l'italienne / Un petit train de plaisir* il filtro della rilettura è ancora più fine. In Rossini il tema cullante è introdotto da un preambolo piuttosto esornativo che occupa 15 battute iniziali (esempio 10). Il semplice motivo accordale lo si ritrova fedelmente trascritto al pianoforte II (esempio 11, bb. 17-20), solo liberato dalle figure in arpeggio che sono integrate dal rigo di basso del pianoforte I, in modo da rendere anche più nitido il cullante disegno melodico:



Corghi tralascia le battute introduttive dell'originale rossiniano, rafforza piuttosto la staticità circolare evocata da questo motivo semplice e disarmato con una nuova figura affidata al pianoforte I (esempio 12, b. 14 e seg. in *ppp*, *lontano* e *con pedale*, poi riproposta in forma variata alle battute successive), e intrecciata al motivo originario. Questa figura emerge a sua volta dalle sonorità sospese degli strumenti a percussione,

come si vede alle bb. 13 e 14, ma che si colgono più pienamente nelle battute d'esordio (esempio 11). È il momento forse più 'incantato' dell'intero lavoro: una pasta sonora liquida e risonante è determinata da un intreccio di figure ripetute di strumenti metallofoni: campane a lastra di metallo, vibrafono, campane tubolari, campane piccole di bronzo, crotali antichi, freni d'auto a tamburo oppure molle a spirale (in partitura: PIBll: platebells, Vbrph, TbBll: tubular bells, SBrBl: small bronze bell, AnCym: ancient cymbals, BrkDr o WrCls: brake bells). Campeggia in questa *texture* la sonorità del vibrafono, che enuncia un breve motivo riprendendolo in sequenze sempre più ampie. Il materiale diastematico è alla fin fine ricavato dalle battute introduttive del pezzo rossiniano, ma qui viene piegato a richiamare la melodia di campane per essenza, il cui modello nella sua forma più immediata potrebbe essere il seguente:



Naturalmente tale melodia non compare in questa forma, ma traspare in filigrana nei disegni ripetuti del vibrafono. La sequenza base impiegata all'inizio di *Enchantillon / Un petit train* è costituita da quattro esposizioni, delle quali la terza e la quarta ripetono la prima e la seconda un'ottava più in alto:



Ogni esposizione è costituita da due cellule che si muovono per moto contrario: la prima è una figura ascendente di ottavo e quarto, la seconda, una figura discendente di tre sedicesimi e ottavo puntato. A far sì che ogni singola riesposizione venga percepita come ripetizione sono anche la struttura intervallare – contrassegnata sempre dall'attacco di seconda maggiore, dalla terza minore ascendente, e da una prevalenza di sonorità di quarta e di quinta –, e le classi d'altezza: i suoni risultano infatti sempre i medesimi: do, mi bemolle, fa, sol, si bemolle. Pur nella loro ambigua identità armonica annunciano la tonalità in cui si snoda il tema cullante del pianoforte, anche in questo caso, la medesima di Rossini, mi bemolle. Il tutto poi viene prolungato attraverso un incremento graduale delle figure e delle ripetizioni secondo la seguente progressione: 1 12 123 1234321 321 21 1. È un gioco di specchi, semplicissimo nella sua immediatezza eppure assai sottile, in cui si intrecciano elementi familiari e loro mascheramento, identità e differenza.

7. *Un petit train de plaisir* di Rossini ha dato forma a un immaginario musicale i cui esiti si potrebbero ritrovare, prima di Corghi, in Honegger (*Pacific 231*), in Duke Ellington (*Take the A train*), in Steve Reich (*Different trains*). Tuttavia la metafora ferroviaria presente nel titolo di questo studio vuol piuttosto riferirsi a un problema più globale, che riguarda i modi in cui il processo creativo di Corghi si trova a essere innescato dal dialogo con una composizione preesistente distante nel tempo, e come questo dialogo si ponga sotto il segno di una continuità poetica, di un' 'affinità elettiva'.

Come si è già accennato, nei termini sintetici in cui è stato possibile farlo qui, il problema del rapporto con la plurisecolare tradizione musicale occidentale ha attraversato tutto il pensiero della modernità. Dopo le esperienze radicali degli anni Cinquanta e Sessanta, il passato ha ripreso a premere sulla creatività musicale contemporanea, suscitando un'estesa gamma di pratiche di riscrittura, e più in generale l'affermarsi e il moltiplicarsi, nella tarda modernità, di esperienze poetiche della distanza, cronologica o spaziale⁴². La posizione di Corghi è parte di questo movimento, ed è allo stesso tempo eccentrico rispetto alle sue tendenze più caratterizzanti.

⁴² Al tema si è avvicinato anche Giovanni Morelli, secondo prospettive indirette ma ricche di sollecitazioni nei saggi contenuti nel volume *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia 2000, e particolarmente in *Standard della creazione di spazio e lontananza (e relative emozioni) nella musica moderna, non più contemporanea*, pp. 11-41.

Vi è una certa continuità nelle esperienze musicali che si sono succedute nella storia della composizione musicale negli anni Cinquanta e Sessanta, continuità che ha a che fare con il concetto di storicità. Sia la musica seriale degli anni Cinquanta sia le fasi immediatamente seguite alla sua crisi rappresentano gli ultimi tentativi di organizzare il linguaggio musicale secondo sintassi rigorose e direttrici unitarie, e in questo senso hanno costituito l'ultima avanguardia, se con questo termine si intendono quelle esperienze che si situano lì dove il processo storico impone che siano, a garanzia della loro autenticità. Questa aspirazione a un processo di sviluppo unitario e omogeneo dipendeva da un'idea di storicità orientata a una linearità evolutiva, per la quale le singole opere erano concepite più come protocolli dello stato di avanzamento della tecnica che come esperienze individuali e soggettive. Il passato doveva apparire costantemente superato, e la sua sopravvivenza nel presente non poteva che assumere una funzione consolatoria e regressiva. Nell'era della tarda modernità è proprio quel vincolo storicistico a indebolirsi: non essendo più riconosciuta alla storia una direzione, il passato viene praticato per lo più in maniera aperta, non gerarchizzata, non orientata. Nel campo della composizione musicale il pluristilismo appare in generale come una nuova prospettiva aperta dalla diaspora delle poetiche musicali seguite alla fase post-seriale. E tuttavia, come ha scritto Paul Griffiths, tutte le principali correnti del post-modernismo musicale nelle sue varie declinazioni, ironico, elegiaco, giocoso, minimalista, 'spettrale', hanno escluso o almeno messo in dubbio la possibilità dell'espressione diretta, e hanno praticato all'inverso poetiche del distanziamento critico⁴³.

Tra le due alternative, la storia come percorso orientato e la storia come immenso repertorio di figure, Corghi sembra volersi situare in un punto intermedio: da un lato, il Corghi dei primi anni Novanta è ancora calato nella reazione alle poetiche ermetiche dell'avanguardia⁴⁴; dall'altro, reagisce a una nuova tendenza al distanziamento ironico e oggettuale del materiale storico, elaborando una visione in cui la storia è vista come insieme di tradizioni, e la tradizione come «appartenenza». Appartenere a una tradizione, accostarsi a un testo che da essa proviene, nella propria medesima condizione di esseri storici, è la premessa perché quel testo riprenda a parlarci.

⁴³ P. Griffiths, *La musica del Novecento*, cit., p. 270.

⁴⁴ Bramani, *Composizione musicale*, cit., pp. 29, 37, 38, 41, 43, 48, 57.

Il *Petit train* per due pianoforti e percussioni di Corghi appare più incline a una relazione solidale col precedente da cui prende le mosse. È come se la musica di Rossini, nel tornare in Corghi, attivi un modo di immaginare una relazione con il mondo che appartiene ancora a entrambi. Il *Petit train* per pianoforte di Rossini è imperniato sulla graduazione dei dislivelli tra i modi della musica sentimentale da salotto e la loro elaborazione ‘artificiale’. Il *Petit train* per due pianoforti e percussioni di Corghi è giocato sullo scarto tra ciò che muta e ciò che resta dei *Péchés* rossiniani, tra il testo di partenza e quello di arrivo.

Ciò che muta, lo si è visto, è la forma globale, lievitata tramite processi di dilatazione formale, amplificazione dinamica e timbrica, dislocazione spaziale del suono. Le varie strategie di riscrittura adottate, trascrizione, parafrasi, reinvenzione, modularità, ciclicità, corrispondenze interne, mirano a graduare il rapporto di fedeltà con gli ipotesti. L’ampliamento dell’organico strumentale, il suo dosaggio dinamico e la sua distribuzione, la dilatazione della struttura formale, la sovrapposizione di una diversa drammaturgia, esercitano il gioco dell’avvicinamento e del distanziamento (*espace d’approche, espace d’eloignement*, non a caso) dai modelli rossiniani.

Ciò che resta, al di là dei motivi descrittivo-rappresentativi, di un linguaggio sostanzialmente diatonico e di relazioni metrico-ritmiche regolari e solidamente codificate, riguarda qualcosa di più immateriale, un’ironia di fondo, una propensione ludica che, presente in Rossini, in Corghi viene riarticolata e approfondita. Questa relazione si gioca soprattutto sul piano poetico, nella disposizione ‘*comico imitativ*’ che, presente in Rossini, appare prolungarsi in Corghi; un’ironia intesa qui come sdoppiamento: un atto linguistico, o una citazione di un atto linguistico, che nel momento in cui si pone tende a significare altro da ciò che appare.⁴⁵ Viene così a crearsi un rapporto obliquo, talvolta trasfigurato e allusivo con l’opera preesistente e persino con la figura biografica del suo autore.

Un caso è questo: nel *Petit train* corghiano, anche se la realizzazione è integralmente acustica, l’uso di sonorità inarmoniche e la distribuzione dislocata dei gruppi

⁴⁵ Sulle forme dell’ironia si può considerare il volume di sintesi di Paolo Pietrangeli, *Homo ridens*, Olschki, Firenze 1989. Per i modi in cui l’ironia è formulata qui, Beda Allerman, *Ironia e poesia*, Milano, Mursia 1971. Ma anche una pagina di Giorgio Agamben, dove un’ironia tutta moderna è descritta parafrasando il Baudelaire di *De l’essence du rire*: ironia come sdoppiamento, la capacità, o la necessità dell’artista di essere sé e altro simultaneamente. Giorgio Agamben, *L’uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet 2013² (1994), p. 84.

strumentali richiama a volte orizzonti sonori della musica elettronica, ambito nel quale molto lavoro è dedicato all'elaborazione del suono e alla sua articolazione nello spazio. Questa scelta di evocare l'elettronica senza utilizzarla è evidentemente programmatica, visto che Corghi in altre occasioni ha fatto uso di mezzi elettronici. È lo stesso compositore a offrirci una chiave, quando in forma interrogativa si chiede, come se stesse riferendosi a un proprio riflesso inconscio, se l'esclusione del mezzo elettronico sia dovuto all'«idiosincrasia di Rossini per le tecnologie avanzate». Si direbbe un modo per conservare all'interno dell'opera riscritta una delle motivazioni che avevano spinto Rossini a scrivere *Un petit train de plaisir*, e cioè la diffidenza nei confronti del progresso tecnologico⁴⁶.

Un altro aspetto non secondario, per quanto non centrale, è il carattere provocatorio che assume la struttura compositiva del suo *Petit train* nei confronti di uno dei principi basilari dell'estetica seriale, ovvero il divieto della ripetizione, che si è poi prolungato nell'idea di strutture altamente differenziate dell'avanguardia musicale anche successiva. La costruzione modulare delle tre parti di cui si compone il balletto, l'interpolazione di pezzi replicati, le ripetizioni letterali, il carattere iterativo di alcuni motivi, rappresentano l'antitesi del principio di non ripetizione. Un'antitesi intenzionale, certo, che però non pare guidata da una intenzione programmatica, né da una volontà di contrapposizione polemica, piuttosto dalla necessità della ripetizione come forma antropologica dell'agire comunicativo.

Da qui, allontanandosi un po' di più dall'oggetto della nostra analisi, per cogliere più che i dettagli il colpo d'occhio, si potranno scorgere in questo *Petit train* per due pianoforti e percussioni gli effetti di un capovolgimento speculare rispetto a quelli suscitati dal *Petit train* per pianoforte. È un aspetto che avvicina Corghi a Rossini proprio nel momento in cui più se ne discosta: se Rossini aveva operato sui materiali estratti dalla musica da salotto snaturandoli e sublimandoli in una scrittura autonoma, Corghi li piega nuovamente a un'intenzione liberamente espressiva, comunicativa, estroversa. Tutto ciò lo si coglie anche lì dove aleggia un clima di svagata malinconia, l'esatta percezione di un tempo perduto. Anche in quei momenti, come ovunque nel *Petit train* corghiano, il distanziamento intellettualistico si capovolge in una dimensione

⁴⁶ Corghi, *Un petit train de plaisir*, cit., p. [II].

scopertamente giocosa, e la sua esile ironia viene percepita nella sua determinazione antisublime.

6. *(Cloche d'Appel)*
Allegretto

Ped. tenuto

Detailed description: This system shows the first six measures of the piece. The right hand plays a melody with eighth notes and rests, while the left hand has a simple accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A 'Ped. tenuto' instruction is at the bottom left, and a measure number '6' is at the bottom right.

(Montée en Wagon)

pp

senza ped.

10

Detailed description: This system covers measures 7-10. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 3. The left hand has a simple accompaniment. A 'pp' (pianissimo) dynamic marking is present, along with the instruction 'senza ped.' (without pedal). A measure number '10' is at the bottom.

15

Detailed description: This system covers measures 11-15. Both hands play eighth-note patterns. Fingerings are indicated throughout. A measure number '15' is at the bottom.

[sempre staccato]

20

Detailed description: This system covers measures 16-20. The right hand plays a staccato eighth-note pattern. The left hand has a simple accompaniment. The instruction '[sempre staccato]' is in the left margin. A measure number '20' is at the bottom.

(En avant la machine)

25

Detailed description: This system covers measures 21-25. The right hand has a simple accompaniment, and the left hand plays a staccato eighth-note pattern. A measure number '25' is at the bottom.

Esempio 1a. Gioachino Rossini, *Un petit train de plaisir comico imitativo* per pianoforte, bb. 1-29.

Musical score for Rossini's *Un petit train de plaisir comico imitatif*, measures 30-59. The score is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. It includes performance instructions such as "(4 8 2)", "[sempre staccato]", and "loco". Measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, and 55 are marked at the beginning of their respective systems.

Esempio 1b. Rossini, *Un petit train de plaisir comico imitatif*, bb. 30-59.

I	
a) <i>un petit train de plaisir</i>	1.1 Gymnastique d'écartement
	2. Une caresse à ma femme
b) <i>un petit train de plaisir</i>	3. Ouf! Les petits pois
	1.2 Gymnastique d'écartement
c) <i>un petit train de plaisir</i>	
II	
	4.1 Petit valse: l'huile de ricin
d) <i>Solo (New Orleans)</i>	5. Fausse couche de Polka-Mazurka
e) <i>Solo (Chicago)</i>	
	4.2 Petit valse: l'huile de ricin
f) <i>Espace d'approch</i>	6. Prélude inoffensif
g) <i>Espace d'éloignement</i>	
	4.3 Petit valse: l'huile de ricin
h) <i>Solo (Swing)</i>	7. Impromptu tarantellisé
i) <i>Solo (Progressive)</i>	
	4.4 Petit valse: l'huile de ricin
III	
j) <i>un petit train de plaisir</i>	8/9. Bolero tartare / Un rêve
	10. Enchantillon du chant de Noël à l'italienne / <i>un petit train de plaisir</i>
	11/12. Prélude moresque / Haschis romantique
m) <i>un petit train de plaisir</i>	

Figura 1. Azio Corghi, *Un petit train de plaisir*, partitura, Milano, Ricordi, 1992.
Questa visualizzazione della struttura dell'opera riprende, modificandolo, l'ordinamento presente in partitura a p. [IV].

I PARTE

a	1.1	2	b	3	1.2	c
<i>Un petit train de plaisir</i>	Gymnastique d'ecartement	Une caresse à ma femme	<i>Un petit train de plaisir</i>	Ouf! Les petit pois	Gymnastique d'ecartement	<i>Un petit train de plaisir</i>
Allegretto	Allegro brillante	Andantino	Allegretto	Allegretto moderato	Allegro brillante	Allegretto
glockenspiel, marimba xilofono, timpani, percussioni e oggetti vari			glockenspiel, marimba xilofono, timpani, percussioni e oggetti vari		cuçù a mantice oppure ocarina	glockenspiel, marimba xilofono, timpani, percussioni e oggetti vari
	Pianoforte 1 e 2	Pianoforte 1 e 2	Pianoforte 1 e 2	Pianoforte 1 e 2	Pianoforte 1 e 2	Pianoforte 1 e 2
« Cloche d'appel » - « Montée en wagon » - « En avant la machine »			« Suite de Voyage » - « Sifflet satanique »			« Suite de voyage » - « Sifflet satanique » - « Douce mélodie du frein » - « Arrivée a la gare »

Figura 2. Corgi, *Un petit train de plaisir*, schema della I parte

PARTE II

4.1	d	5	e	4.2
<i>Petit valse l'huile de ricin</i>	Solo (New Orleans)	Fausse-couche de Polka-Mazurka	Solo (Chicago)	<i>Petit valse l'huile de ricin</i>
Allegro brillante		Allegretto		Allegro brillante
	Batteria jazz		Batteria jazz	
Pianoforte 1 e 2		Pianoforte 1 e 2		Pianoforte 1 e 2
A'	B	C	B	A

f	6	g
<i>Espace d'approche</i>	Prelude inoffensif	Espace d'éloignement
	Andantino	
timpani		Timpani, campana giapponese, armonica a bocca o flauto a coulisse
	Pianoforte 1 e 2	
B'	C	B''

4.3	h	7	l	4.4
<i>Petit valse l'huile de ricin</i>	Solo (swing)	Impromptu tarantellisée	Solo (progressive)	<i>Petit valse l'huile de ricin</i>
Allegro brillante		Animato		Allegro brillante
	Batteria jazz		Batteria jazz	
Pianoforte 1 e 2		Pianoforte 1 e 2		Pianoforte 1 e 2
A	B	C	B	A

Figura 3. Corghi, *Un petit train de plaisir*, schema della II parte

III PARTE

<i>Un petit train de plaisir</i>	<i>Bolero tartare / un rêve</i>	<i>Enchantillon du Chant de Noël à l'italienne / Un petit train de plaisir</i>	<i>Prélude moresque / Hachis romantique</i>	<i>Un petit train de plaisir</i>
Andante	Allegretto - Andante	Andantino pastorale	Allegro vivace	Allegretto – Lento – Adagio – Largo – Allegro vivace
Celesta, gong cinese, campanelle cinesi, gong thailandese, triangolo	Marimba bassa, vibrafono, celesta, bongos, congas, tamburo arabo, altre percussioni e oggetti vari	Vibrafono, campane tubolari, crotali antichi, , altre percussioni e oggetti vari	Claves, tamburi di legno e altre piccole percussioni	glockenspiel, marimba xilofono, timpani, altre percussioni e oggetti vari
	Pianoforte 1 e 2	Pianoforte 1 e 2	Pianoforte 1 e 2	Pianoforte 1 e 2
Les lions parisiens offrant la main aux biches pour descendre du Wagon				Suite du voyage – Terrible deraillement du convoi – Premier blessé – Second blessé – Premier mort en Paradis – Douleur aiguë des héritiers – Tout ceci est plus que naïf, c'est vrai!

Figura 4. Corgi, *Un petit train de plaisir*, schema della III parte

ALLEGRETTO
(Cloche d'Appel)
① [♩. = 58 - 60]

The score is for a piece titled 'ALLEGRETTO (Cloche d'Appel)' with a tempo of 58-60 beats per minute. It features six instruments: Glockenspiel (Glckn), Xylophone (Xylph), Maracas (Marmb), Bongo (BooBm), Tom-tom (TBck), and Handbell (HdBll). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Glockenspiel part starts at measure 15. The Xylophone and Maracas parts are marked 'pp sempre'. The Bongo part is marked 'pp sempre' and includes a dynamic marking '(f)' at the end of the first measure. The Handbell part is marked 'l.v.' and includes dynamic markings '(f)'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

*) L'indicazione del suono d'effetto (suono reale), per gli strumenti traspositori d'ottava o di quindicesima, risulta considerando il numero che si trova sovraesposto (8^{va} oppure 15^{ma} sopra) o sottoesposto (8^{va} sotto) accanto alla chiave.

**) Possibilmente deve essere utilizzata una campanella (intonazione: sol) appesa, azionata da una funicella.

Esempio 2. Azio Corghi, *Un petit train de plaisir*,
Milano, Ricordi, 1992, (a) bb. 1-10.

ANIMATO
(Montée en Wagon)
[♩ = 69 - 72]

11

15

Glckn

Xylph

Marmb

BooBm

TBck

HdBll

SgWhs

f

f

f

f

f

ff

gradualmente dim. e rall. tutti

15

Glckn

Xylph

Marmb

BooBm

TBck

SgWhs

mf

mp

mf

mp

f

mf

mf

mp

(KtDrm/ ScVjs)

The image shows two pages of a musical score for percussion instruments. The top page, numbered 11, features six staves: Glckn (Glockenspiel), Xylph (Xylophone), Marmb (Maracas), BooBm (Bongos/Bambos), TBck (Tom-toms), and HdBll (Handbell). The music is in 2/4 time and marked 'ANIMATO' with a tempo of 69-72 beats per minute. The score begins at measure 15. The Glckn part has a melodic line with a forte (f) dynamic. The Xylph part has a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The Marmb part has a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The BooBm part has a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The TBck part has a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The HdBll part has a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The bottom page, numbered 15, features the same six staves. The music continues from measure 15. The Glckn part has a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Xylph part has a rhythmic pattern with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Marmb part has a rhythmic pattern with a mezzo-forte (mf) dynamic. The BooBm part has a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The TBck part has a rhythmic pattern with a mezzo-forte (mf) dynamic. The SgWhs part has a rhythmic pattern with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score ends at measure 18. The dynamics are marked as 'gradualmente', 'dim.', 'e', 'rall.', and 'tutti'.

Esempio 3. Corghi, *Un petit train de plaisir*, (a) bb. 11-18.

(En avant la machine)
 (Tempo I)
 [♩. = 58 - 60]

23

Whip

Xylph

Marmb

BooBm

*) Sndpp

KtDrrm

ScVjs

*) Sfregando fra di loro i due blocchi di carta vetrata (con grana di tipo medio).

Esempio 4. Corghi, *Un petit train de plaisir*, (a) bb. 23-27.

35... [♩. = 60 - 63]

Xylph
Marmb
Boobm
Sndpp
KtDrm
ScVjs

39

Glckn
Xylph
Marmb
Boobm
Sndpp
KtDrm
ScVjs

Esempio 5. Corghi, *Un petit train de plaisir*, (a) bb. 36-43.

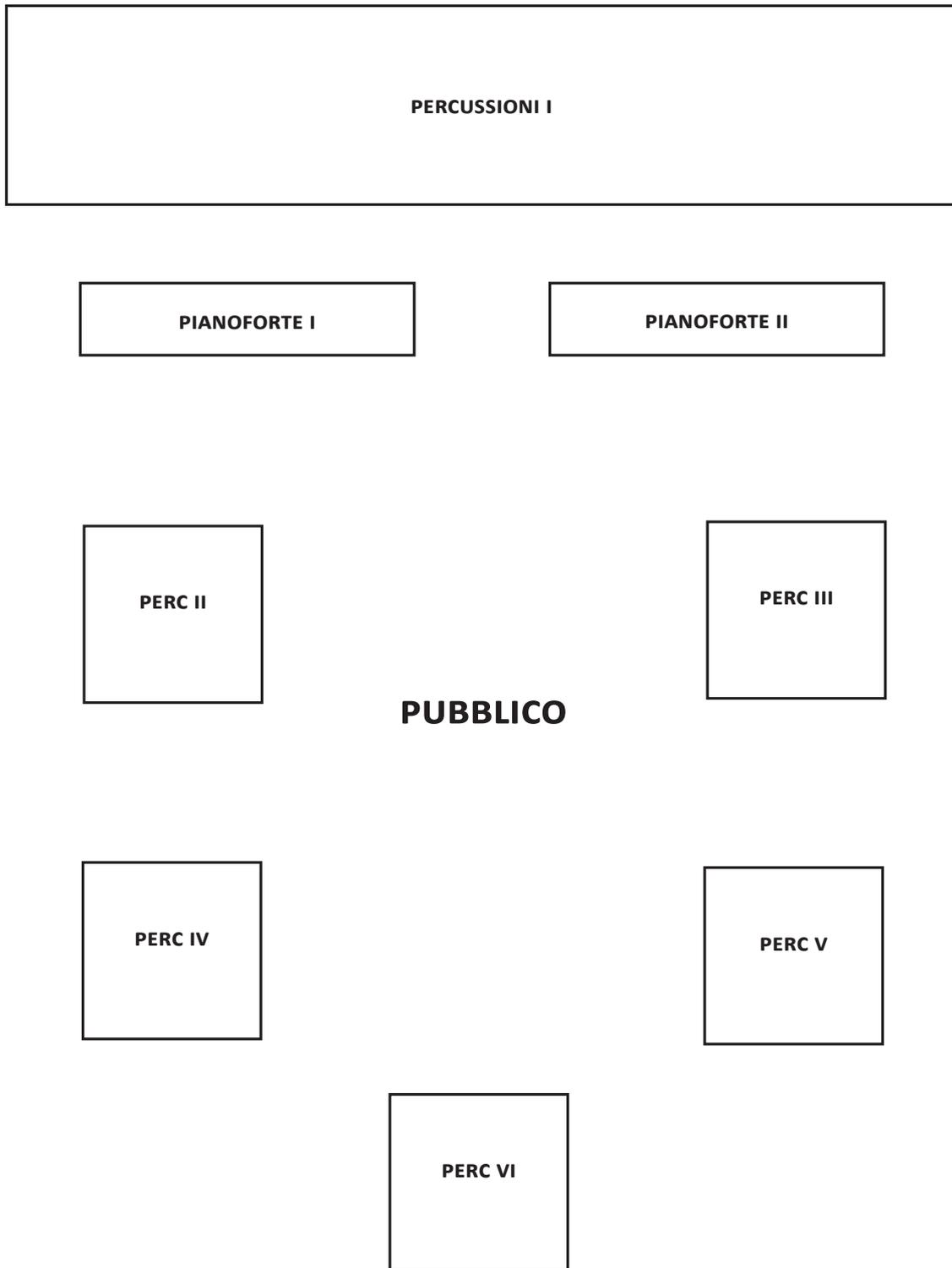


Figura 5. Corghi, *Un petit train de plaisir*,
disposizione degli strumenti, p. [V] della partitura.

Esempio 6: Rossini, *Un petit train de plaisir comico imitativo*, bb. 96-101.

Esempio 7. Corghi, *Un petit train de plaisir*, (b) bb. 91-94.

4. **Allegretto moderato**

p

ppp [dolcemente]

una Corda

cresc.

5 10 15

Esempio 8. Rossini, *Ouf! Les petits pois*, bb. 1-17.

ALLEGRETTO MODERATO

[♩]=116 -120]

① (come "glissando" ma senza alterare il ritmo)

Pf. I

ppp
(cantabile)

pp

Pf. II

(come sfondo)

ppp

③

Pf. I

Pf. II

Esempio 9. Corghi, *Ouf! Les petits pois*, in *Un petit train de plaisir*, (3) bb. 1-4.

Andantino Pastorale

9.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) begins with a *pp* dynamic. The second system (measures 5-8) includes a *cresc.* marking and a *p* dynamic. The third system (measures 9-12) features a *ppp* dynamic, a *pp legato* dynamic, and the instruction *una Corda*. The fourth system (measures 13-16) includes a *pp* dynamic. The fifth system (measures 17-22) also includes a *pp* dynamic. Measure numbers 6, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

Esempio 10. Rossini, *Échantillon du chant de Noël à l'italienne*, bb. 1-22.

13

PIBII (l.v.)
pp

Vbrph
p

TbBII
pp

BrkDr
opp.
 WrCls
pp

Pf I
ppp
 1 C.
con pedale
(lontano)
8va

17

Pf I
mp
8va

Pf II
 1 C.
pp legato
senza pedale
mf

Esempio 11. Échantillon du chant de Noël à l'italienne,
 in *Le petit train de plaisir*, (10) bb. 13-20.

ANDANTINO PASTORALE
 [♩ = 116 - 126]

①

P1B1
 Vbrph
 TbB1
 MscGl
 AnCym
 BrkDr
 opp.
 WrCls

④

P1B1
 Vbrph
 TbB1
 SBrB1
 AnCym
 BrkDr
 opp.
 WrCls

Esempio 12: Échantillon du chant de Noël à l'italienne,
 in *Le petit train de plaisir*, (10) bb. 1-6.