

UAB DHC/80

Doctor Honoris Causa

ALBERTO BASSO



Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



1501354551



Universitat Autònoma de Barcelona

Doctor Honoris Causa

ALBERTO BASSO

Discurs llegit a la
cerimònia d'investidura
celebrada a l'Auditori de la Facultat
de Filosofia i Lletres el dia 20 d'octubre
de l'any 2004



Universitat Autònoma de Barcelona

Editat i imprès
pel Servei de Publicacions
de la Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Barcelona)

Imprès a Catalunya

PRESENTACIÓ
D'ALBERTO BASSO
PER FRANCESC BONASTRE

Excel·lentíssim i Magnífic Senyor Rector
de la Universitat Autònoma de Barcelona,
Senyors Doctors de la Facultat de Filosofia i Lletres,
Senyores i Senyors,

És per a mi un immerescut honor l'encàrrec de redactar la *laudatio* del professor Alberto Basso en la solemne cerimònia de col·lació del grau de doctor *honoris causa* de la nostra universitat. Immerescut perquè el prestigi del candidat demana una congruïtat d'escaiença que no crec estar en condicions de posseir; honor perquè és bo, des de la discreta talaia del postulador d'aquesta causa, poder pouar en l'excel·lència del llegat que Alberto Basso ens ha estat oferint des de més de cinquanta anys ençà.

La seva vocació per la música sorgeix amb força en la joventut, amb la monografia escrita el 1952 titulada *L'opera di Igor Stravinskij*, amb la qual aconseguí el premi del concurs nacional organitzat pel Ministeri d'Instrucció Pública. L'Stravinsky de 1952 havia iniciat un canvi radical en la seva activitat compositiva; mort Schoenberg el 1951, el compositor rus —naturalitzat nord-americà— es decanta pel dodecafonisme, al qual dóna un tractament tonal, que seguirà fins als *Requiem Canticles*, la darrera obra de la seva vida. El jove Alberto Basso palesa un coratge ben singular en fer aquest treball, dedicat a l'etapa més controvertida del compositor viu més important del segle XX, i que curiosament va establir un lligam espiritual i artístic amb Itàlia a través de la cantata *Canticum Sacrum* (1956), encàrrec per al mil·lenari de la basílica de Sant Marc de Venècia; la veneració stravinskiana per l'art italià es consagra amb la seva decisió de ser enterrat a l'illa de San Michele de Venècia.

L'interès per la música contemporània sembla marcar els seus anys de joventut; mentre es llicencia en jurisprudència amb una tesi de filosofia del dret, dirigida pel professor Norberto Bobbio el 1957 (*Premesse e sviluppi del problema della libertà nell'opera di Nicola Berdaieff*), obra que li féu merèixer el primer premi de llicenciatura de la Facultat de Filosofia de la Universitat de Torí, publica el mateix any a la prestigiosa revista *La Rassegna Musicale* l'article «I "Gurrelieder" di Schoenberg», conscient d'arrenglerar-se a les antípodes de l'estètica stravinskiana.

El conreu de l'esperit crític i la pregonesa de la dialèctica seran des d'ara —amb el rigor metodològic i la càrrega conceptual— els signes i els símbols que l'acompanyaran en tota la seva producció intel·lectual, dedicada i consagrada, des de final dels anys cinquanta, a la música.

Després d'aquesta empenta inicial, apareix l'etapa de reflexió en la reposada tasca de professor d'Història de la Música al conservatori de Torí (1961-1974), i acreix encara més el seu capteniment racionalista en la nova responsabilitat com a director de la biblioteca de l'esmentat centre, riquíssima en documentació musical. Des d'aquest recés de serena realimentació, comença a dissenyar els contorns de la seva dedicació musicològica, que abraça, fonamentalment, quatre temes: en primer lloc, Johann Sebastian Bach, a qui dedica el 1961 el seu primer llibre, *Il Corale organistico di J. S. Bach*; el segueixen *L'età di Bach e di Händel*, volum v de la *Storia della Musica* de la Società Italiana di Musicologia, 1976 (traducció castellana de l'editorial Turner, Madrid, 1986; nova edició italiana revisada i augmentada el 1991) i culmina amb *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, en dos volums de prop de mil vuit-centes pàgines, editats el 1979 i 1983 (traducció francesa de Fayard, París, 1984-1985); encara el 1985 publica l'assaig *J. S. Bach. Tracce d'una vita profonda*. Com a complement indispensable, cal esmentar la llarga vintena d'articles de recerca sobre la matèria bachiana, relacionada tant amb temes del barroc europeu, com també amb els de la recuperació de la seva figura el segle XIX; la publicació del corpus d'aquests articles transcorre des del 1963 fins al 2001.

El segon bloc temàtic és el dedicat a la maçoneria i la música europea. La primera configuració d'aquest important tema apareix el 1973, en un article sobre «La rappresentazione a Torino (1804) dell'Armida di Haydn»; el segueixen una llarga desena d'aportacions documentals i de recerca, de les quals cal destacar «Origini e ispirazioni massoniche della Nona Sinfonia: Beethoven e la Philharmonic Society di Londra» (1983), «Massoneria e musica nel'700 italiano» (1985), «La musica di conce-

zione massonica e il mito della fratellanza universale» (1990), que contornegen la publicació de l'extraordinari assaig *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi* (1994).

Els estudis sobre el fet musical al Piemont constitueixen el tercer bloc temàtic, dedicat especialment a la recerca i al treball arxivístic i documental. Des d'*Il Teatro de la Città dal 1788 al 1936*, publicat el 1976 com a segon volum dins la col·lecció titulada *Storia del Teatro Regio di Torino*, dirigida per ell i acabada el 1991, fins a la direcció d'obres col·lectives, com els cinc volums dels *Monumenti di musica piemontese*, publicats entre 1975 i 1985; els vint-i-tres d'*Il Gridelino* (1981-2004), els tres *Quaderni de l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte*, des de 1993; els setze volums de *L'arte armonica* (des de 1991), i els tres de la *Collana di cataloghi di fondi musicali piemontesi* (2000-2003), com també la vintena d'articles de recerca al voltant d'aquest tema, Alberto Basso ha palesat les seves dotes extraordinàries de mentor i d'impulsor de la cultura musical del seu país, i també l'amor a la seva terra nadiua.

Les inquietuds del professor Basso a l'entorn de la recerca en matèria de música revelen una dimensió universal que constitueix un llegat d'ampli abast. Així ho podem palesar en la major part de la seva producció, però especialment en el talent a dirigir i coordinar les obres col·lectives com *La Musica. Enciclopedia storica e dizionario*, en sis volums (1966-1971); *Storia dell'Opera*, tres volums en sis toms (1977) i *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, sis volums, 1995-1997. Un cas extraordinari és el *Dizionario encyclopedico universale della musica e dei musicisti* (DEUMM), en tretze volums (1983-1990), que constitueix un dels tres punts més importants de referència internacional sobre la música, al costat del *Grove* i el *MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart)*; aquesta obra l'ha continuada amb el *Dizionario musicale di titoli e personaggi*, tres volums (1999), i prepara per al 2005 l'*Appendice 2005-Novecento* i una *Cronologia della storia della musica*.

Alberto Basso no deixa, emperò, d'exercitar el seu talent personal. Havent demostrat a bastament la seva capacitat d'organització de la recerca i amb l'experiència de la fructífera solitud, retorna ara a l'obra interior, fruit de la maduració lenta i la reflexió creativa, i ens ofereix la seva *Storia della musica*, de la qual acaben de sortir els dos primers volums, que esperem encetar i degustar amb delit.

Amb aquestes ratlles he tractat de descriure els trets més significatius de la personalitat acadèmica i científica del professor Alberto Basso. Els seus mèrits són el nostre honor, i l'amplària i la pregonesa del seu llegat, que esperem que produeixi encara molts més fruits ben saborosos, constitueixen un exemple per a la nostra generació i un veritable *speculum* per als musicòlegs.

La universalitat del seu pensament el convertí, ja fa molts anys, en especialista en un dels músics universals més prestigiosos i de major complexitat: Johann Sebastian Bach; i aquesta especialització la compartí, també fa molts anys, amb els alumnes i els professors de la nostra universitat. Alberto Basso ho ha realitzat en cicles de conferències, en ponències a congressos, en cursos de doctorat, en sis edicions del Seminari Internacional «El Barroc Musical Hispànic», i en el Simposi Internacional Johann Sebastian Bach, que organitzàrem, la UAB i la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, el 2000, amb motiu del 250 aniversari de la mort del *Kantor* de Leipzig.

Pels seus mèrits i per la seva sapiència, però també per la seva gentilesa i magnanimitat envers la nostra universitat, us demano, Excel·lentíssim i Magnífic Senyor Rector, que li concediu el grau de doctor *honoris causa*.

DISCURS
D'ALBERTO BASSO

Il mito di Bach nell'Ottocento

Fra i vari significati che il termine «mito» ha assunto – distinguendosi e scostandosi da quello originario di racconto, di favola, di leggenda – c’è anche quello di qualcosa che non corrispondente alla realtà ed è privo di valore razionale; il personaggio mitico (presto trasformato in personaggio mitizzato) viene elevato a modello supremo di vita e in qualche modo è considerato come un essere appartenente alla sfera del divino più che a quella dell’umano. L’immagine che ne risulta appare falsata, distorta, impropria, ma è dotata di una straordinaria carica emotiva, affascinante oltre misura e vagheggiata al punto da essere oggetto di ammirazione nostalgica, di amore viscerale, di venerazione esclusiva e feticistica.

La costruzione di un mito non avviene in breve tempo; essa, anzi, è il frutto di una operazione che si autoalimenta, che conquista a poco a poco e progressivamente porzioni di spazio sempre più estese e che, come direbbero gli antichi teorici della musica, procede *per augmentationem*, dilatando le proporzioni dell’evento sino a rendere irriconoscibile il dato originario di partenza. Perché il fenomeno abbia modo di manifestarsi in tutta la sua evidenza e consistenza occorre che l’immagine persista nel tempo, che l’impulso iniziale acquisti valore quasi di eternità, si riveli immortale. Ora, in tutta la storia della musica io penso che si possano individuare due soli casi veramente esemplari di «persistenza dell’immagine» nel tempo, che in altre parole siano solamente due i musicisti ai quali è toccato di poter godere dell’incommensurabile privilegio di essere assunti a paradigma assoluto, ad archetipo non solo di un’epoca – della loro epoca – ma soprattutto di un modo di essere e di un

modo di stare nella storia. Questi due musicisti sono Giovanni Pierluigi da Palestrina e Johann Sebastian Bach, due compositori che sono stati proposti all’imitazione e all’ammirazione in maniera fortemente normativa, come maestri di etica professionale, come espressioni supreme di una civiltà – quella cristiana – e soprattutto, naturalmente, come *fundamenta* della «vera» scienza musicale.

A Palestrina è toccato di dominare, dall’alto della sua cattedra di *princeps musicae* come già i suoi contemporanei lo chiamavano, tanto la propria epoca che pur è stata feconda di geni, quanto le età seguenti. La sua opera nel Seicento, si sa, continuò a essere eseguita (persino nella Germania luterana) e talvolta anche pubblicata, rielaborata e imitata come espressione emblematica di *stylus gravis* e come magniloquente testimonianza di *stylus antiquus*, di quello stile nel quale si riteneva abitasse la più alta concezione della musica. Nel 1725 Johann Joseph Fux, *Kapellmeister* alla Corte Imperiale di Vienna, ne avrebbe elevato a modello assoluto gli elementi linguistici, sviluppando sugli insegnamenti del Prenestino nel suo ben noto trattato del *Gradus ad Parnassum*, tutta la teoria del contrappunto, una teoria che poi sarebbe rimasta come pietrificata quasi sino alle soglie del nostro tempo. L’ascesa al Parnaso sarà poi completata dall’idealismo romantico, nel momento della sua quasi invereconda eppure necessaria rincorsa sul versante della Restaurazione, cogliendo nel maestro romano il campione indiscutibile della «sacralità» e proponendolo alla devozione del mondo intero, per il tramite principalmente dei movimenti che si impegnarono nella rinascita del canto corale e in particolare del Cecilianesimo, che lo congelò, cristallizzò e fissò come un reperto da custodirsi nel laboratorio e nel museo delle idee.

A Bach, dall’alto di un magistero ineguagliabile, per virtù del quale l’arte si fa scienza e la scienza si propone come arte, è toccato d’imporre un corso forzoso al divenire musicale obbligando tutti, indistintamente, a tenere conto del suo passaggio in terra. Non c’è approccio o approdo alla musica che non si realizzi nel nome di Bach: da Bach si parte, ma – parimenti – a Bach si arriva, compiendo un periplo, un circolo perfetto che annulla i concetti stessi di inizio e di fine agganciandoli l’uno all’altro. Bach è la coscienza musicale stessa; su quell’altare, grondante di doni, si sono consumati i più grandi misteri della musica, ma al tempo stesso anche le più banali espressioni del discorso musicale. Se da un lato Bach è il filtro attraverso il quale la grande storia della musica si purifica, dall’altro lato egli è il veicolo di conoscenza, a livello di apprendimento

puro, non appena dalle nozioni grammaticali si deve passare alla pratica, alla organizzazione sintattica del pensiero, alla traduzione in suoni degli elementi costitutivi del linguaggio musicale. Il più grande dei maestri e il più modesto degli allievi si trovano ad attingere alla medesima fonte, ad alimentarsi della medesima sostanza. Così, il musicista professionista e il dilettante – il principiante addirittura – sono accomunati da un destino e da un meccanismo che fanno capo al *Kantor maximus*, portatore ineffabile di una straordinaria carica istruttiva ed esortativa. Aperta in massimo grado verso il mondo circostante, la musica di Bach detta a quel mondo norme di comportamento, gli fornisce *exempla*, gli suggerisce esercizi, applicazioni, progetti.

Già Mozart e Haydn, e successivamente anche Beethoven, avevano avvertito il peso di quella musica ed erano stati «moralmente» costretti a invertire il senso di marcia e a riproporre, proprio nelle fasi finali della loro parabola artistica, quando saggezza e sapienza fanno maggiormente sentire la loro presenza, non un generico ritorno alla maniere antiche, bensì una responsabile attenzione nei confronti di Bach (e del suo *alter ego* Händel), quasi per celebrare un rito, per adempiere a un voto, per coronare il proprio cammino artistico.

E' un fatto importante, forse più significativo di tante altre conquiste negli spazi della forma, del linguaggio e dell'espressione, che della universalità di Bach si siano fatti convinti assertori e adepti anche i grandi esponenti della cerchia viennese di estrazione principalmente cattolica e prima che la stessa nazione tedesca, di confessione prevalentemente luterana, ne prendesse coscienza. E' chiaro, tuttavia, che la cosiddetta *Bach-Renaissance* non poteva che avvenire sul suolo tedesco e per mano degli studiosi, dei musicisti e degli editori locali. Il punto di partenza è dato anche, e forse soprattutto, dalla pubblicazione di una esile monografia firmata da Johann Nikolaus Forkel, il fondatore della musicologia germanica. Pubblicata a Lipsia nel 1802 (ma già progettata nel 1774), l'operina è importante anche per essere stata scritta – come è impresso a chiare lettere sul frontespizio – «per i patriottici ammiratori dell'autentica arte musicale»; all'invocato sentimento nazionale, alla gloria della patria si univa, in perfetta comunanza con le ambizioni e le aspirazioni del Romanticismo, l'affermazione che autentica e pura è unicamente l'arte antica.

Una schiera innumerevole di seguaci aveva fornito gli impulsi necessari e sufficienti perché l'immagine di Bach non cadesse nel vuoto dissacratore rappresentato dalla dimenticanza, dall'annullamento della

memoria, e potesse «persistere» nel tempo come emblema, quasi, di una confraternita votata a esercizi di ascesi. In una lettera indirizzata nel 1801 agli editori Hoffmeister & Kühnel, il Forkel aveva potuto affermare che non vi era organista, *Kantor* o *Musikdirektor* di Germania che non possedesse almeno una copia manoscritta di qualche opera bachiana. Quel patrimonio, disperso in provincia, continuava a circolare con insistenza come oggetto di studio, costituiva materia di scambio; ancora a metà dell'Ottocento, in mancanza di edizioni a stampa, i librai non esitavano a offrire in vendita copie manoscritte realizzate in tempi più o meno recenti.

Accanto alla monografia del Forkel, nei primi cinque o sei anni del secolo si registrano le edizioni di alcune importanti opere: l'*Arte della fuga*, le *Variazioni Goldberg*, il *Clavicembalo ben temperato* e molte altre pagine per cembalo, le Sonate e partite per violino solo, le Sonate per violino e cembalo, i mottetti e una quarantina di corali per organo. E' l'avvio concreto, non occasionale o improvvisato, di una idea, quella che porta alla consacrazione della *Bach-Renaissance*, fenomeno non marginale della storia della musica e, anzi, capitolo fondamentale – quasi un baricentro – dell'esperienza romantica. E se Lipsia è la sede naturale per l'avvio del movimento, che può trovare il trampolino di lancio più confacente nell'attività di editori come Breitkopf & Härtel e come Hoffmeister & Kühnel (la Peters verrà fondata un po' più tardi, nel 1814), è molto significativo che il messaggio venga recepito anche a Parigi, a Zurigo, a Bonn, a Londra e a Vienna.

L'ambiente di Lipsia era sicuramente il più adatto e il meglio preparato per assolvere ai compiti non solo della *Bach-Renaissance*, ma anche dell'attività espressa dalle nuove tendenze della musica tedesca. Lipsia, insomma, era la capitale, il centro verso il quale convergevano le manifestazioni del frastagliato territorio tedesco, sensibile alle più disparate innovazioni, ma contemporaneamente capace di preservare i valori della tradizione, di imporre la continuità operativa delle sue salde istituzioni musicali, confortate dalla presenza di un mercato editoriale musicale che era avviato divenire il primo nel mondo. L'attività corale – il vero portatore di sangue arterioso di una nazione – si era vistosamente incrementata e dopo la fondazione della Singakademie nel 1815 era stata creata una *Liedertafel*, mentre una società corale maschile sorgerà nel 1843. E il 1843 è anche e soprattutto l'anno nel quale Mendelssohn può finalmente coronare il progetto, per lungo tempo vagheggiato, di dare vita al Conservatorio di Musica.

Il nome di Mendelssohn, naturalmente, è quello che ricorre più frequentemente quando si deve illustrare il movimento che portò alla rinascita della musica di Bach. Il culto di Bach si era prepotentemente imposto in casa Mendelssohn. Già il padre di Felix, Abraham, berlinese di nascita, aveva collezionato opere di Johann Sebastian durante il soggiorno ad Amburgo, la città ove Felix sarebbe nato; quelle opere provenivano per lo più dalla quota di manoscritti di proprietà di Carl Philipp Emanuel e Abraham Mendelssohn, una volta rientrato a Berlino, ne avrebbe fatto dono a Zelter, che del precocissimo genio musicale del figlio fu il principale precettore. Fra quelle musiche figurava anche una copia manoscritta della *Matthäus-Passion*, dalla quale la nonna materna del piccolo Felix fece poi apprestare un'altra copia che ella volle donare al nipotino in occasione del Natale del 1823. E' su questa copia del capolavoro bachiano che il ventenne Mendelssohn preparò e realizzò l'esecuzione alla Singakademie di Berlino nel marzo 1829, un'esecuzione avvenuta alla presenza di Federico Guglielmo III, di numerosi membri della Corte prussiana, di alte personalità quali Hegel, Schleiermacher, Heine e Spontini e di un pubblico costituito da oltre 900 persone (ma un migliaio di altre non ebbero possibilità di accedere alla sala, sicché si dovettero programmare due altre esecuzioni dell'opera).

Tutti sanno che la partitura originale fu pesantemente sfoltita da Mendelssohn, consapevole che comunque la *Matthäus-Passion* aveva ora una destinazione concertistica e non era più legata alla celebrazione di un ufficio liturgico, quello previsto a Lipsia, ai tempi di Bach, ai Vespri del Venerdì Santo. Timoroso di proporre a un pubblico totalmente impreparato un'opera che era stata creata cent'anni prima e che sarebbe risultata poco comprensibile alla stessa comunità luterana, Mendelssohn comunque aveva gettato il seme su un terreno indurito da una lunga astinenza e che ora pareva pronto a dare buoni frutti, al punto che in breve tempo si avviò una serie di sorprendenti reazioni a catena che avrebbero mutato radicalmente non solo l'atteggiamento riservato e timido sino ad allora mantenuto nei confronti di Bach, ma anche il panorama stesso della vita musicale tedesca.

Quanto avveniva in Prussia, a Berlino, costituiva la giusta alternativa rispetto a quanto si verificava a Lipsia, dove gli eredi di Bach nell'ufficio di *Thomaskantor*, proprio nel nome del loro padre spirituale avevano riproposto prassi liturgiche antiche, gettando le basi per la costituita «Bach-Gesellschaft», già auspicata da Schumann e poi definitivamente varata nel dicembre del 1850 e che nel mezzo secolo successivo

procederà alla pubblicazione dell'intero *corpus* delle superstiti opere del *Kantor maximus* e incominciando proprio dalla musica sacra.

Il rinnovato interesse per la musica destinata al servizio liturgico coincideva con la scoperta dell'antica arte musicale. L'Illuminismo nella sua ultima fase di sviluppo aveva segnato la crisi della musica evangelica, nonostante lo sforzo costruttivo di poeti come Klopstock e Gellert impegnati nel difendere una tradizione secolare che essi, pietisti, ritenevano essenziale per una giusta valutazione sentimentale del messaggio luterano. Con l'entrata in scena del Romanticismo, venuta meno la spinta creativa dei *Kirchenlieder*, vale a dire dei corali, la visione critica e storica del patrimonio preesistente s'impone come una necessità «espressiva». La *Bach-Renaissance* ora può indicare su quale via si deve procedere: il linguaggio di Bach diviene per i romantici il punto di riferimento obbligato, a maggior ragione quando si deve provvedere alla musica destinata a ornare il servizio liturgico. Così, tutti i *Thomas-kantoren* ottocenteschi si ispireranno ai mottetti e ai corali bachiani (considerati «esemplari» sul fronte luterano, così come sul fronte cattolico vengono considerati esemplari i mottetti di Palestrina); ma il fenomeno non avrebbe potuto avere una grande portata se fosse stato limitato unicamente a quei maestri, eredi diretti di una funzione che Bach aveva ricoperto per ventisette anni. Ciò che è invece sommamente significativo è che la grande cultura musicale di estrazione luterana, da Mendelssohn a Schumann a Brahms, attinge a Bach come alla sorgente primaria, dando vita a mottetti che nella maggior parte dei casi sono su testi tedeschi e sono composti in un vigoroso stile contrappuntistico, spesso utilizzando la tecnica del doppio coro.

Quella celebrazione e quel ricupero del messaggio bachiano sono, appunto, le coordinate del mito che investe la figura del *Kantor* e la rende universalmente intangibile; sottraendola addirittura alla storia ed elevandola a un piano che in qualche modo è metastorico, che trascende la storia, che rende incomprensibile persino il divenire stesso della storia. Ma ci si chiede: perché Bach? Perché l'arte di Bach si fa paradigma, modello supremo, punto di riferimento inattaccabile, principio e fine della musica? Le ragioni del mito sono molteplici: nessuna è determinante, ma tutte insieme concorrono allo stabilimento dell'immagine, un'immagine che con impressionante sicurezza si risolve in emblema, simbolo, epifania e apoteosi dell'arte musicale.

Al primo punto di un ipotetico catalogo delle circostanze che favorirono la creazione del mito collocherei l'iniziativa di riportare alla

luce gli antichi monumenti della musica, un'iniziativa che nasce dall'esperienza romantica, incline per vocazione e per ideologia a rivalutare nostalgicamente il passato, a cogliere finalmente i valori della storia. Da quella spinta verso l'ignoto, oltre le colonne d'Ercole della pratica musicale corrente, nascerà una disciplina, la musicologia, che saprà raggiungere importati risultati prima ancora che si valichi il passo del 1850, spartiacque naturale dell'età romantica. Nella rivalutazione degli antichi repertori l'attenzione maggiore (e per lungo tempo pressoché esclusiva) va alla musica di chiesa il cui riconosciuto campione è il Palestrina. Il movimento luterano, entrato in crisi nella seconda metà del Settecento, tarderà molto a recuperare la strada perduta e a individuare in Bach il campione da opporre al Prenestino. E lo farà, talvolta, mettendo a profitto i suggerimenti che il Cattolicesimo della Restaurazione gli offre. Così, alla catena di pubblicazioni di estrazione palestriniana che in tutta Europa dilagano, si contrappongono le edizioni dei corali a quattro voci di Bach, realizzate a più riprese da vari editori di Lipsia a partire dal 1832.

Non a caso la preferenza va ai corali (e sul versante della musica strumentale ai preludi-corali per organo): essi rappresentano al meglio lo spirito di «germanizzazione» che è in atto da qualche tempo un po' in tutti i settori della cultura, mentre a poco a poco si fa strada il concetto che Bach rappresenti qualcosa di «puramente tedesco», qualcosa che risponde perfettamente alla domanda che tanti in quel tempo si pongono: *Was ist deutsch?* Già il Forkel, l'ho ricordato, aveva dedicato la sua biografia bachiana ai «patriottici ammiratori dell'autentica arte musicale»: l'uso del termine patriottico è assai eloquente e ha per noi, che conosciamo la storia del Novecento tedesco, un significato anche sinistro e inquietante. Proiettato alla ricerca di una propria identità, il mondo della cultura germanica, immerso ancora in una situazione politica fortemente instabile e contrassegnata dall'esistenza di una miriade di Stati, rivolgeva allora l'attenzione a ciò che essa possa rappresentare la tradizione autentica. Temi come popolo e razza, lingua e costume, religione e pensiero, leggende e canti popolari erano invocati per tracciare il profilo di una nazione che formalmente ancora non esisteva, ma che il sentimento nazionalistico imponeva che dovesse esistere.

I *Discorsi alla nazione tedesca* di Fichte avevano fatto strada e generato la nozione hegeliana di «spirito del popolo», recante in sé la cellula dalla quale germinerà il concetto di «missione fatale» della nazione per disegno della Provvidenza. La ricerca dei segni distintivi, dei

privilegi che il pensiero romantico si ingegnava di scoprire per affermare con forza i caratteri tipicamente nazionali e per dichiarare la superiorità su quelli propri di altri popoli porterà a individuare nella musica di Bach il modello, il prototipo che doveva e deve essere venerato e custodito nel santuario delle memorie. Lo stesso nome Bach, che vuol dire ruscello, viene ora interpretato come un segno premonitore: un ruscello che avanzando nella storia aumenta la propria portata, diventa fiume e da ultimo confluisce nel mare.

Ma Bach è soprattutto il paladino delle virtù cristiane, il *defensor fidei*, il rappresentante tipico del Luteranesimo schietto e ortodosso. Dopo i rigurgiti pietisti (si pensi, ad esempio, al sentimentalismo religioso di Schleiermacher) un nuovo corso s'impone alla teologia. Dalle ceneri della Restaurazione reazionaria è sorto il liberalismo cattolico; parimenti dalle ceneri della Rivoluzione tedesca del 1848 nasce il razionalismo del Neoluteranesimo, che difende il dogmatismo, concede il massimo di spazio e di valore possibile al ritualismo, alla liturgia, e fa del Cristianesimo una religione di Stato, anzi dello Stato. La grandezza della Confessione luterana (che nel pensiero di un teologo come Wilhelm Löhe è superiore a qualsiasi altra Confessione e, anzi, è la migliore possibile), quella grandezza – dicevo – viene colta anche negli uomini che la professano: e Bach è fra questi, poiché in lui i principii della fede e della pietà, ma anche i valori della liturgia appaiono evidenti.

Vi è però di più. Agli occhi della media borghesia tedesca Bach s'impone come il figlio prediletto di una terra (la Turingia) che è stata culla della lirica germanica, che ha visto operare Lutero e che a cavaliere fra Sette e Ottocento ha radunato nella piccola Weimar, la città che fu anche di Bach, alcuni fra i massimi esponenti della più alta stagione della cultura tedesca: Goethe, Schiller, Herder, Wieland. Si aggiunga che il *Kantor* scelse come seconda patria la Sassonia, una terra ricca di storia per la nazione tedesca e che egli fu cittadino di una Lipsia che nel XIX secolo è il punto focale della cultura universitaria e la capitale musicale della Germania quanto meno sotto il profilo dell'attività concertistica, dell'editoria, degli studi e della didattica musicali. Infine – ma il catalogo dei segni potrebbe essere anche più ampio – Bach è il campione di una stirpe di musicisti, originati da un unico ceppo (e ben sappiamo quale forza di persuasione avesse già allora un tale argomento); è il *pater familias* ideale, prolifico e attento a preservare la tradizione della famiglia e del casato; è il paladino del gusto anti-operistico col quale si vogliono salvaguardare gli antichi valori della musica tedesca e la

priorità diciamo così «ideologica» della musica che non è soggetta alle contaminazioni e ai compromessi del teatro; è il rappresentante più tipico di una concezione musicale che sfiora l'assoluto, che è l'assoluto, e che, utilizzando l'arma invincibile del contrappunto, si esaurisce nella pura costruzione geometrica e architettonica.

Poiché la più alta e complessa delle concezioni architettoniche è quella che si realizza nel tempio, quella della cattedrale sarà allora l'immagine più confacente e più conveniente a Bach. Di qui il passo per giungere all'esaltazione dei valori di grandiosità e di perennità è breve: il Romanticismo, e specialmente l'ultimo Romanticismo con le sue ampie propaggini nel primo Novecento, esalterà nel *Kantor* il senso di enfasi, di magniloquenza, di perorazione e, condizionato dall'immagine del tempio, interpreterà la sua musica in chiave mistica e leggerà il suo stile nei termini appropriati all'imperante voga del Neogotico, negazione del Barocco. Quello spirito sarà duro a morire: ancora nel 1927 la prima esecuzione «moderna» dell'*Arte della fuga* sarà proposta non in una sede concertistica, bensì nella Thomaskirche, col chiaro intento di sottolineare la sacralità di quell'incompiuto messaggio bachiano e di ammonire l'ascoltatore che l'accostamento alla musica di Bach deve avvenire nei medesimi modi coi quali ci si inoltra nella casa di Dio.

L'*Arte della fuga* era stata proposta allora, nel 1927, in una versione orchestrale e riordinando (ma dovremmo dire sconvolgendo) la serie dei *contrapuncta*. Proseguiva, in altre parole, l'opera di «modernizzazione» dell'opera bachiana che era in atto dal tempo del recupero della *Passione secondo Matteo* da parte di Mendelssohn. Il mito, come si sa, per funzionare deve essere sempre aggiornato. Così, in un campo ormai reso fertile da una ben dosata combinazione di elementi determinanti (spirito patriottico, tradizione luterana, nostalgia del passato e visione dell'avvenire) le grandi opere di Bach furono intese in un senso che potremmo definire «post-beethoveniano», dotandole di apparati esecutivi e interpretativi che andavano oltre la Nona Sinfonia beethoveniana e tenevano conto della grande sensibilità romantica, della lezione che scaturiva dall'affermazione prepotente e audace dell'individualismo esasperato e da un modo magniloquente di affrontare il discorso musicale originale. Tutto il contrario, insomma, di ciò che le Passioni bachiane, e non soltanto queste, avevano rappresentato nella società della Lipsia illuminata, pia e galante al tempo stesso, della prima metà del Settecento. E quel modo di eseguire Bach – un modo corposo, sodo, patetico, ricco di vibranti perorazioni e di struggenti incantamenti, profondamente

espressivo (sin troppo!) e illustrativo, possente, monumentale, processionale, ieratico – investirà anche altre musiche, i concerti, le *ouvertures*, le opere per organo, molte delle quali saranno trascritte per grande orchestra alla luce delle conquiste strumentali di Wagner, di Brahms e di Bruckner, e sarà consegnato anche agli interpreti della prima metà del Novecento. Il mito si era radicalizzato, il modo antico di fare musica era stato ritenuto troppo povero per essere degno di ben rappresentare quella perfetta congiunzione di umano e di divino nella quale si riconosceva il valore perenne dell'arte di Bach.

CURRICULUM VITAE
D'ALBERTO BASSO

Alberto Basso va néixer a Torí el 21 d'agost de 1931. Essent estudiant, el 1952 va guanyar el concurs nacional convocat pel Ministeri d'Instrucció Pública amb una monografia titulada *L'opera di Igor Stravinskij*. El 1957 es va llicenciar en jurisprudència amb una tesi de filosofia del dret, dirigida pel professor Norberto Bobbio, sobre el tema *Premesse e sviluppi del problema della libertà nell'opera di Nicola Berdiaeff*; amb aquest treball va obtenir el primer premi de llicenciatura de la Facultat de Filosofia de la Universitat de Torí.

De 1961 a 1974, va ser professor d'Història de la Música al conservatori de Torí, i després va ser nomenat, de 1974 a 1993, director de la biblioteca de l'esmentat centre.

Ha estat president de la Società Italiana di Musicologia en dues etapes: de 1973 a 1979, i de 1994 a 1997; tanmateix, va ser membre del Consell d'Administració del Teatro Regio de Torí des de 1969 fins a 1978.

El 1986 va fundar l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, que presideix i des del qual ha desenvolupat una tasca excel·lent de recerca musicològica.

L'excel·lència de la seva trajectòria és reconeguda per les grans institucions musicals italianes: el 1982 va ser nomenat *accademico nazionale* de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma, de la qual és vicepresident del Consell Acadèmic des de 1996, i membre del Consell d'Administració; el mateix any 1986 va ser nomenat *accademico filarmonico romano*, i el 1996, *accademico filarmonico di Bologna*. El 2000, any del 250è aniversari de la mort de J. S. Bach, va ser nomenat acadèmic corresponent de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

El 1984 va obtenir el guardó de *cavaliere dell'Ordine della Repubblica Italiana*, i el 1991 va ser nomenat president del Comitè Científic de les celebracions del mil·lenari de Guido d'Arezzo.

Alberto Basso ha estat invitat a nombroses universitats per dirigir seminaris i dictar conferències; a més a més de les italianes, ho ha fet a París, Estrasburg, Tours, Lilla, Grenoble, Viena, Bonn, Varsòvia, Lausana, Ginebra, Nova York, Toronto, Vancouver i Buenos Aires; al nostre país, a Barcelona (UAB), Madrid (Complutense), Granada i Oviedo. Ha intervenit en nombrosos congressos nacionals i internacionals de musicologia.

Quant a la seva tasca d'alta divulgació, cal destacar la seva intervenció en el *Terzo Programma* de la Radio-Televisione Italiana, especialment l'any 1985 —celebració del quart centenari del naixement de Bach—, en què va dirigir i intervenir en 96 programes sobre J. S. Bach: 60 sobre les cantates, seguint l'ordre litúrgic, i 36 sobre la resta de la seva producció.

Ha format part de comitès científics de diverses revistes, entre les quals cal citar *Rivista Italiana di Musicologia*, *Note d'Archivio per la Storia Musicale. Nuova Serie, Musica/Realtà i Studi Piemontesi*.

Amb motiu del seu 65è aniversari, li va ser dedicada una *Miscellania di Studi*, a cura d'Isabella Data, del Centro di Studi Piemontesi de Torí, el 1996 (*Il Gridellino*, 17).

Publicacions

Llibres

«Il corale organistico di J. S. Bach». *L'Approdo Musicale* 4, núm. 14-15. Torí: Edizioni RAI-ERI, 1961. 263 p.

«Il Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Torino». *Storia e documenti dalle origini al 1970*. Torí: UTET, 1971. 416 p.

L'età di Bach e di Händel (= vol. v de la *Storia della Musica*, a cura de la Società Italiana di Musicologia. Torí: EDT, 1976. 181 p.) (Edició espanyola: Madrid: Turner Musica, 1986). Nova edició revisada i augmentada: 1991. 283 p.

Il Teatro della Città dal 1788 al 1936 (= vol. ii della *Storia del Teatro Regio di Torino*, diretta da Alberto Basso). Torí: Cassa di Risparmio di Torino, 1976. 856 p.

Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach. 2 vol. Torí: EDT, 1979 i 1983. 782 i 972 p. (Edició francesa: París: Fayard, 1984-1985).

Sui sentieri della musica. En col·laboració amb Luciano Berio. Milà: Idea Libri, 1985. 195 p.

J. S. Bach. Tracce d'una vita profonda. Il·lustracions de Carlo Rapp. Torí: Associazione ex Allievi FIAT, 1985. 108 p.

L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi. Milà: Garzanti, 1994. 733 p.

Storia della musica. Vol. I-II. Torí: UTET, 2004. 1108 p. En preparació per al 2005 el vol. III.

Direcció d'obres col·lectives

La musica. Enciclopedia storica e dizionario. 6 vol. Torí: UTET, 1966-1971. 6330 p.

Storia del Teatro Regio di Torino. 6 vol. Torí: Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1991. 3700 p.

Storia dell'Opera. 3 vol. 6 toms. Torí: UTET, 1977. 3435 p.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. 13 vol. Torí: UTET, 1983-1990. 9820 p.

L'Arcano incanto. Catàleg de la mostra (projectada i dirigida per Alberto Basso) pels 250 anys del Teatro Regio di Torino. Milà: Electa, 1991. 839 p.

Enciclopedia della musica. Milà: De Agostini, 1995. 1215 p.

Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale. 6 vol. Torí: UTET, 1995-1997. 3863 p.

Dizionario musicale di titoli e personaggi. Continua al DEUMM. 3 vol. Torí: UTET, 1999. 2160 p.

Storia della musica. Vol. IV. Torí: UTET, 2004. En premsa.

Cronologia della storia della musica. Torí: UTET, 2005. En preparació.

Appendice 2005 – Novecento (DEUMM). Torí: 2004. En premsa.

Direcció de col·leccions

Opera. 8 vol. Torí: UTET, 1973-1975.

Il Gridelino. 23 vol. Torí: Centro di Studi Piemontesi, 1981-.

Monumenti di Musica Piemontese. 5 vol. Milà: Suvini Zerboni, 1975-1985.

Musica ragionata. 15 vol. Lucca: LIM, 1991-.

Quaderni dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte. 3 quaderns. Torí: Regione Piemonte, 1993-.

Biblioteca dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte. 8 vol. Torí: Regione Piemonte, 1994-.

L'arte armonica. 4a sèrie (I. *Fonti*; II. *Musica palatina*; III. *Studi e testi*. IV. *Iconografia e cataloghi*). 16 vol. Lucca: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, LIM; Milà-Ginebra: Skira, 1991-.

Le Chevalier errant. Studi sulla musica degli antichi Stati Sabaudi e del Piemonte. 3 vol. Lucca: LIM, 2000-.

Collana di cataloghi di fondi musicali piemontesi. 3 vol. Lucca: LIM, 2000-.

Corona di delizie musicali. Musiche di antichi autori piemontesi. 6 vol. Lucca: LIM, 2000-.

Col·leccions discogràfiques

Ha ideat la col·lecció discogràfica *Tesori del Piemonte*, en l'àmbit de la qual es troba la *Vivaldi Edition*, edició integral en CD de totes les composicions (prop de 450 autògrafes) d'Antonio Vivaldi que es conserven a la Biblioteca Nazionale de Torí. Les previsions de l'edició, publicada a París des de 1995 pel segell Opus 111, són de 120 CD, dels quals ja se n'han publicat 27.

Articles i assaigs

No hi són inclosos els articles periodístics, les recensions, els pròlegs, les veus de diccionari —llevat d'algunes importants—, ni els comentaris —al voltant de 850— de programes de concert i d'edicions discogràfiques.

«I “Gurrelieder” di Schoenberg». *La Rassegna Musicale*, xvii (1957): 219-24.

«La musica strumentale del Rinascimento polacco». *La Rassegna Musicale*, xviii (1958): 293-303.

«Introduzione alle sinfonie di Anton Bruckner». A: *Anton Bruckner Symposium*. Gènova: Associazione Italiana Anton Bruckner, 1958. P. 25-37.

«L’Amfiparnaso di Horatio Vecchi (1597). Commedia armonica a 5 voci». Torí: Unione Musicale Studentesca–Interfacoltà, 1960. P. 55.

«La musica italiana nel Rinascimento». A: *Terzo Programma*. núm. 1. (1962): 219-71. Textos de deu retrasmissons radiofòniques.

Autografi di musicisti e stampati di interesse musicale. Catalogo. Torí: Auditorium di Torino–RAI, 1962. 67 p.

«1813-1963. 150° Anniversario della nascita di Giuseppe Verdi». *Autografi dell’Archivio Ricordi esposti per l’esecuzione del Simon Boccanegra*. Torí: Auditorium di Torino–RAI, 1963. 42 p.

«Chopin et l’esprit de la musique instrumentale baroque». A: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin. Warszawa 16th–22nd February 1960*. Cracòvia: PWN–Polish Scientific Publisher, 1963. P. 271-4.

«Il ritorno all’antico». , in «Terzo Programma», A: *Terzo Programma*. núm. 1. (1965): 289-342. Textos de deu retrasmissons radiofòniques.

«La collezione di autografi della RAI di Torino». *Nuova Rivista Musicale Italiana*, III (1969): 942-9.

«Repertorio generale dei “Monumenta Musicae, delle antologie, raccolte e pubblicazioni di musica antica sino a tutto il 1970». *Rivista Italiana di Musicologia*, VI (1971): 3-135.

«Alcune precisazioni storiche in merito a “Les Nations” di F. Couperin». *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all’età moderna offerti a Federico Ghisi* (= *Quadrivium*, XII [1971]). Bolonya. P. 165-73.

«Introduzione a Johann Pachelbel». A: *Quaderno del II Festival Internazionale di Musica Organistica*. Venècia: Basilica dei Frari, 1972. P. 5-27

«“I Solisti di Torino”: un vuoto incolmabile». *Piemonte Vivo* 2 (1973): 5-15.

«La rappresentazione a Torino (1804) dell’“Armida” di Haydn». A: *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892-1973)*. Bolonya: AMIS, 1973. P. 235-47.

«Guido M. Gatti (1892-1973)». *Studi Musicali*, II (1973): 3-14

«Temi e vicende degli “Amici della Musica”». A: *Venticinque anni di concerti, 1946-1971*, a cura de Roberto Abbondanza i Leonardo Serego Alighieri. Perugia: Associazione Amici della Musica, 1974. P. VII-XXVIII.

«L’educazione musicale nel Piemonte “Rivoluzionario”». *Studi Napoleonici* (1975): 15-35.

«Un episodio di servilismo al Regio al tempo della prima occupazione francese». A: *Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo*. Torí: Centro di Studi Piemontesi, 1975. P. 217-28.

«Note biografiche sulle famiglie Somis e Somis di Chiavrie». A: *Giovanni Battista Somis: Sonate da camera op. II* (= *Monumenti di Musica Piemontese*, 1). Milà: Suvini Zerbini, 1976. P. VII-XXXIII.

«Antonio Vivaldi 1678/1978». *Mostra dei manoscritti dei fondi Foà e Giordano*. Torí: Città di Torino Assessorato per la Cultura-Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, 1978. 62 p.

«La musica massonica. Rassegna storica con particolare riferimento al secolo XVIII». A: *La massoneria nella storia d'Italia*. Torí: Quaderni dell'Assessorato per la Cultura, Comune di Torino, 1980 P. 183-213.

«Si tacciono le arpe eolie». A: *Nell'Italia di allora (1879)*. Milà: Beppi Battaglini, 1980. P. 93-100.

«Origini e ispirazioni massoniche della “Nona Sinfonia”: Beethoven e la “Phiharmonic Society” di Londra». A: *Storia della Massoneria*. Torí: EDI, MA, 1983. P. 21-59.

«Musica, spettacoli e feste». A: *Immagini della Collezione Simeom*, a cura de Luigi Firpo. Torí: Archivio Storico della Città di Torino, 1983. P. 267-80.

«Corale». A: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Part I: *Il lessico*. Vol. I. Torí: UTET, 1983. P. 675-88.

«Rossini e la musica sacra». *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* (1984): 7-20.

«In margine al concorso musicologico del Fondo “C. F. Bona”». *Studi Piemontesi*, XIII (1984): 360-6.

«Un'iniziativa della Massoneria: la rappresentazione dell’“Armida” di Haydn a Torino nel 1804». *Analecta Musicologia*, 22. Laaber: Laaber-Verlag, 1984. P. 383-404.

«Monumenti musicali» i «Musicologia». A: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Part I: *Il lessico*. Vol. III. Torí: UTET, 1984. P. 182-240 i 281-304, respectivamente.

«Società e istituzioni musicali». A: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Part II: *Le biografie*. Vol. I. Torí: UTET, 1985. P. 312-35.

«Bach, famiglia». A: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Part II: *Le biografie*. Vol. I. Torí: UTET, 1985. P. 188-207.

Introducció a PUGNANI, Gaetano. *Werther. Melologo in due parti da Goethe*. Reconstrucció d'Alberto Basso (= *Monumenti di Musica Piemontese*, 4). Milà: Suvini Zerbini, 1985. P. v-xxi.

«Osservazioni sulla scuola strumentale piemontese del Settecento». A: *Studi Musicali*, XIV (1985): 135-56.

«Massoneria e musica nel 700 italiano». A: *250 anni di massoneria in Italia. Atti del Convegno di Firenze. 24-25 giugno 1983*. Foggia: Bastogi, 1985. P. 59-66.

«Bach. La persistence de l'image». *Silences* 2 (1985): 159-65.

«Monumentalità delle esecuzioni ottocentesche». A: *Ritorno a Bach. Dramma e spiritualità delle passioni*. Venècia: Marsilio, 1986. P. 169-84.

«Perché Bach? Il mito di Bach nella seconda metà dell'Ottocento». A: *La trascrizione. Bach e Busoni. Atti del Convegno Internazionale, Empoli-Firenze, 23-26 ottobre 1985*. Florència: Leo S. Olschki, 1987 (= *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 18). P. 47-57.

«La musica nel Risorgimento: cornici di entusiasmo popolare e quadri di buone intenzioni». A: *Soldati e pittori nel Risorgimento italiano*. Milà: Fabbri, 1987. P. 65-71.

«Il '700: J. S. Bach e la Corte di Federico II». *Musica e Dossier* 3 (1987): 66.

Introducció a FRAGALÀ DATA, Isabella; COLTURATO, Annarita. *Raccolta Mauro Foà – Raccolta Renzo Giordano*. Vol. I. *Catalogo dei fondi musicali della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*. Roma: Torre d'Orfeo, 1987. P. I-LXXVI (= *Cataloghi di Fondi Musicali Italiani*, a cura de la Società Italiana di Musicologia, 7).

«Bach tra "Ars" e "Scientia"». A: *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti. Nuova Serie*. Vol. LV. Mântua: 1987. P. 53-72.

«Per una valorizzazione del patrimonio musicale subalpino. Le attività dell’Associazione Piemontese per la Ricerca delle Fonti Musicali e del Fondo “Carlo Felice Bona” del Conservatorio di Torino». *Miscellanea di Studi* 1 (= *Il Gridelino* 7). Torí: Centro Studi Piemontesi, 1988. P. 9-33.

«I codici vivaldiani di Torino, ovvero fatti e misfatti, avventure e disavventure del collezionismo musicale». *Chigiana*, XLI. Nova sèrie núm. 21 (1989): 161-84.

«La musica di concezione massonica e il mito della fratellanza universale». A: *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un’idea*, a cura de Raffaele Pozzi (*Atti del Convegno Internazionale di Studi, Latina, 29-31 ottobre 1987*). Florència: Leo S. Olschki, 1990 (= *Historiae Musicae Cultores*, LVII). P. 65-76.

«Considerazioni sul concetto di sacro in musica». A: *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J., en su 65º cumpleaños*, a cura d’Emilio Casares i Carlos Villanueva. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990. P. 467-81.

«Bach e Haendel-Renaissance alla luce dell’Illuminismo». A: *Studi in onore di Giulio Cattin*. Roma: Torre d’Orfeo, 1990. P. 145-57.

«Innovazioni e consuetudini nei protocolli dell’Augusteo». A: *Gli anni dell’Augusteo. Cronologia dei concerti 1908-1936*, a cura d’Emilia Zanetti, Annalisa Bini i Laura Ciancio. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1990. P. IX-XX.

«Bach e Palestrina». A: *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo a oggi. Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani. Anno Europeo della Musica, 3-5 maggio 1986*, a cura de Lino Bianchi i Giancarlo Rostirolla. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina/Centro Studi Palestriniani, 1991. P. 409-19.

«Lo spiritualismo tedesco fra Riforma e Massoneria». A: *La Musica e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Biblia e dall’Accademia Musicale Chigiana, Siena 24-26 agosto 1990*, a cura de Pasquale Troia. Roma: Garamond, 1992. P. 111-20.

«La tradizione musicale». A: *Storia illustrata di Torino*, a cura de Valerio Castronovo. Vol. II (*Torino Sabauda*). Milà: Elio Sellino, 1992. P. 501-20.

«Luigi Torchi e la musicologia italiana del suo tempo». *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992) (= *Actes del Congrés Internacional «Felip Pedrell i el Nacionalisme musical, Barcelona 1991*). P. 231-41.

«Massoneria e musica nel Settecento italiano». A: *Fausto Torrefranca l'uomo, il suo tempo, la sua opera. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983*, a cura de Giuseppe Ferraro i Annunziato Pugliese. Vibo Valentia: Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1993. P. 141-50.

«Il Teatro Regio e i teatri minori». A: *Storia illustrata di Torino*, a cura de Valerio Castronovo. Vol. X (*La tradizione*). Milà: Elio Sellino, 1994. P. 2921-40.

«Musicisti massoni in Piemonte nell'età napoleonica». A: *Libertà e modernizzazione. Massoni in Italia nell'età napoleonica. Convegno Internazionale di Studi, Cussanio di Fossano, 11-XI-1995*, a cura d'Aldo A. Mola. Foggia: Bastogi, 1996. P. 193-204.

«Oper und “Dramma per musica”». A: *Die Welt der Bach Kantaten*. Vol. II (*Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*), a cura de Christoph Wolff. Stuttgart: J. B. Metzler/Bärenreiter, 1997. P. 49-63. També en edició holandesa i italiana.

«Operazioni di ricostruzione: liceità o licenza?». A: *Musicus Discologus. Musiche e scritti per il 70° anno di Carlo Marinelli*, a cura de Giuliano Macchi, Marcello Gallucci i Carlo Scimone. Vibo Valentia: Monteleone, 1997. P. 110-8.

«La musica in città (1536-1630)». A: *Storia di Torino*. Vol. III (*Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato, 1536-1630*), a cura de Giuseppe Ricuperati. Torí: Giulio Einaudi, 1998. P. 340-51.

«La musica (1916-1998)». A: *Storia di Torino*. Vol. IX (*Gli anni della Repubblica*), a cura de Nicola Tranfaglia. Torí: Giulio Einaudi, 1999. P. 545-71.

«14 Petits Portraits. Le regard du biographe». A: *Une introduction à l'Univers de Bach*. Mas de Vert: Harmonia Mundi 1999. P. 4-22.

«La rivoluzione di Guido Monaco. L'inventore della musica». *Etruria Oggi*, XVII (juny de 1999): 53-57.

«I fondi musicali della Biblioteca Nazionale di Torino». A: *Bulletin du Bibliophile (Colloque de l'Association Internationale de Bibliophilie, Turin, 28 septembre-1er octobre 1998)*, núm. 2 (1999): 269-74.

«Le istituzioni musicali e i musicisti». A: *Il Piemonte alle soglie del 1848*, a cura d'Umberto Levra. Torí: Carocci, 1999. P. 483-94.

«La musica». A: *Storia di Torino*. Vol. VI (*La città nel Risorgimento, 1798-1864*), a cura d'Umberto Levra. Torí: Giulio Einaudi, 2000. P. 771-85.

«La musica». A: *Storia di Torino*. Vol. VII (*Da capitale politica a capitale industriale, 1864-1915*), a cura d'Umberto Levra. Torí: Giulio Einaudi, 2001. P. 991-1006.

«Passioni secondo Giovanni e secondo S. Marco di J. S. Bach». A: *Le voci della Passione*, a cura de Silvia Camerini. Roma: Transeuropa, 2000. P. 97-109; *Le Voci della Passione. Atti del Convegno di Studi, Roma 30-31 marzo 2000*, a cura d'Annalisa Bini. Bolonya: AlfaStudio, 2001. P. 197-208.

«Genesi e struttura della “Johannes-Passion”». A: *Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion*. Torí: Teatro Regio (Stagione d'Opera 2000-2001), 2001. P. 9-29.

«Pietro Metastasio a Torino». A: *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 2-5 dicembre 1998*, a cura d'Elena Sala Di Felice i Rossana Caira Lumetti. Roma: Aracne, 2001. P. 391-404.

«La musica in città (1630-1730)». A: *Storia di Torino*. Vol. IV (*La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*), a cura de Giuseppe Ricuperati. Torí: Giulio Einaudi, 2002. P. 1051-62.

«La musica e il Teatro Regio». A: *Storia di Torino*. Vol. v (*Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime, 1730-1798*, a cura de Giuseppe Ricuperati. Torí: Giulio Eiaudi, 2002. P. 857-79.

«La musica nella corrispondenza di Isabelle de Charrière con Jean-Pierre Chambrier d'Oleyres». A: «*Et facciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Maria Gialdroni i Annunziato Pugliese. Lucca: LIM, 2004. P. 943-62.