



INTERNATIONAL CONFERENCE

MUSIC CRITICISM 1950-2000

Institut d'Estudis Catalans
Barcelona, Carrer del Carme 47
09-11 October 2017

Organised by

CENTRO STUDI
OPERA OMNIA
Luigi Boccherini



Institut
d'Estudis
Catalans

INTERNATIONAL CONFERENCE
MUSIC CRITICISM 1950-2000

Organized by
Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca
Societat Catalana de Musicologia, Barcelona

Institut d'Estudis Catalans
Barcelona, Carrer del Carme 47
09-11 October 2017



SCHOLARLY COMMITTEE:

JORDI BALLESTER (UAB / Societat Catalana de Musicologia)
TERESA CASCUDO (Universidad de La Rioja)
GERMÁN GAN QUESADA (Universitat Autònoma de Barcelona)
ROBERTO ILLIANO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
MASSIMILIANO LOCANTO (Università degli Studi di Salerno)
GEMMA PÉREZ ZALDUONDO (Universidad de Granada)
LUCA LÉVI SALA (New York University / Université de Montréal)
MASSIMILIANO SALA (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

PROGRAMME COMMITTEE:

JORDI BALLESTER (UAB / Societat Catalana de Musicologia)
IMMA CUSCÓ (Societat Catalana de Musicologia)
XAVIER DAUFÍ (UAB / Societat Catalana de Musicologia)
ROBERTO ILLIANO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
FULVIA MORABITO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
MASSIMILIANO SALA (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)



INVITED SPEAKERS

DAVID HURWITZ (Brooklyn, NY)
MASSIMILIANO LOCANTO (Università degli Studi di Salerno)

MONDAY 09 OCTOBER

9.00-9.30: Welcome and Registration

Room 1. 9.40-10.00: Opening

- JOANDOMENÈC ROS (President Institut d'Estudis Catalans)
- JORDI BALLESTER (President Societat Catalana de Musicologia)
- MASSIMILIANO SALA (Vicepresident Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

Room 1. 10.15-11.15: Music Criticism and Literature

(Chair: **Emilio Ros-Fàbregas**, CSIC / Societat Catalana de Musicologia)

- JUAN JOSÉ PASTOR (Universidad de Castilla-La Mancha), *José Ángel Valente: experiencia musical y escritura poética*
- MARIA GRATACÓS (Societat Catalana de Musicologia), *Crítica musical en la literatura: la obra literaria de Alejo Carpentier*

11.30-12.30: Music Criticism and Gender Perspectives

(Chair: **David Hurwitz**, Brooklyn, NY)

- LEE ELLEN MARTIN (University of Toledo / Bowling Green State University, OH), *Sing a Song of Freedom: Civil Rights and The Reception of Race in Gender in the Work of Lambert, Hendricks & Ross*
- FEDERICA MARSICO (Università degli Studi di Pavia-Cremona), *Homosexuality on the Stage: The Reactions of the Italian Music Criticism to Sylvano Bussotti's Provocations*

12.30-13.00: Music Criticism, the Role of Music Critic and the Social Changes

- MAGDALENA NOWICKA-CIECIERSKA (Adam Mickiewicz University in Poznan), *«Sharp Listening». The Role of a Music Critic on the Example of Andrzej Chłopecki's Life and Work*



13.00 Lunch

Room 1: 15.00-16.00 – Invited Speaker 1

- MASSIMILIANO LOCANTO (Università degli Studi di Salerno), *«Brother Criticus»: Stravinsky 'the Serialist' against Music Criticism*

Room 1. 16.30-18.30: Music Criticism, the Role of Music Critic and the Social Changes

(Chair: **Jordi Ballester**, UAB / Societat Catalana de Musicologia)

- HÈCTOR GASOL CALVO (Escola Superior de Música de Catalunya), *Manuel R. de Llauder y la crítica musical en Barcelona durante los años 60. Un compositor y crítico contemporáneo de Xavier Montsalvatge*
- ABDULLAH KHALAF (PAAET, The Public Authority for Applied Education and Training, Kuwait), *Alan Rawsthorne: The Neglected Chopin Critic*
- INGEBORG ZECHNER (Universität Salzburg), *Function Opposed to Art: Franz Waxman's Activities in Hollywood from the View of the Press*

- MÓNICA VERMES (UFES – Universidade Federal do Espírito Santo / BN – Biblioteca Nacional), *Music Criticism and New Technologies: The Profile of Music Criticism in the Newspaper «Folha de S. Paulo» in the 1990s*

TUESDAY 10 OCTOBER

Room 1. 09.30-11.00: **PANEL: Music Criticism and Italian Film Music**

(Introduzione: **Roberto Calabretto – Antonio Ferrara**, *Il progetto La critica musicale e la musica per film in Italia. L'allestimento del database*)

- UMBERTO FASOLATO (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia), *Il contributo della critica cinematografica militante italiana alla definizione del paesaggio sonoro nei film degli anni '50*
- FRANCESCO VERONA (Università di Padova), *La musica per film nelle riviste cinematografiche nel decennio 1950-1960: il caso di «Cinema»*
- KRISTYAN STOPAR (Università di Udine), *La musica per film nelle riviste cinematografiche tra il 1960-1970: il caso di «Filmcritica»*

11.30-13.00

- DANIELA CASTALDO (Università del Salento, Lecce), *«Colonna sonora», un incontro tra televisione, cinema ed editoria*
- ANTONIO FERRARA (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia), *Il libro «La musica nel film» (1950): pietra miliare della storiografia filmico-musicale italiana*
- ROBERTO CALABRETTO (Università di Udine / Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia), *Gli interventi di Sergio Miceli nel dibattito storiografico sulla musica per film in Italia*

Room 2. 10.00-11.00: **Music Criticism and Ideology**

(Chair: **Fulvia Morabito**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- LADA DURAKOVIĆ (Università Juraj Dobrila di Pola), *Musica e dibattito ideologico: i saggi sulla musica in Croazia (1950-1955)*
- STEPHANIE RIZVI-STEWART (Texas Tech University, Lubbock, TX), *«Babi Yar», the Than, and Cultural Exchange: A Study of Cold War Music Criticism in the American Press*

11.30-13.00

- MARITA FORNARO BORDOLLI (Universidad de la República, Montevideo, Uruguay), *Criticism, Power and Canon in Uruguay (1950-2000): Between Conservatism and Avant-garde*
- JOSÉ ROBERTO DE PAULO (Universitat Autònoma de Barcelona), *«O Chalça» de Francisco Mignone: recepción y reflexiones sobre una ópera nacional*
- MARÍA JESÚS CASTRO MARTÍN (Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona), *«El raje, el pellicço y el duende en los escenarios». La crítica musical en el flamenco*



13.00 Lunch

Room 1: 15.00-16.00 – Invited Speaker 2

- DAVID HURWITZ (Brooklyn, NY), *The Twentieth-Century Recording Explosion: Challenges and Opportunities for Criticism*

Room 1. 16.30-18.30: Music Criticism and the Web

(Chair: **Massimiliano Locanto**, Università degli Studi di Salerno)

- MARIDA RIZZUTI (IULM, Milano), *Italian Music Criticism between «I Like It» and a Bunch of Followers*
- GIACOMO ALBERT (CIRMA – Università degli Studi di Torino), *New Media and the Narrative about Contemporary Music*
- STEFANO LOMBARDI VALLAURI (IULM, Milano), *The Treatment of Music in Italian Multidisciplinary Cultural Blogs*
- PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA (Universidad de Granada), «Facebooking» *Musicology: apuntes para una (¿nueva?) crítica musical 2.0*

WEDNESDAY 11 OCTOBER

Room 1. 10.00-11.00: Criticism, Musical Aesthetics and Theoretical Approaches

(Chair: **Germán Gan Quesada**, Universitat Autònoma de Barcelona)

- CHADWICK JENKINS (City University of New York, Graduate Center, NY), «*What is New is his Tone»: Adorno, Mahler, and the Necessary Failure of Tonality*
- VICENT MINGUET (Universidad de Valencia), *La crítica estética y social de Adorno al determinismo serial: la forma musical y su función social*

11.30-12.30

- LORENZO DE DONATO (Università Statale di Milano), *A Post-modern «Gesamtkunstwerk». The Musical Phenomenon in Dieter Roth's Work*
- HELENA MARTÍN NIEVA (La Salle – Universitat Ramon Llull, Barcelona), «*Música Oberta*» (1960-1971): *Open Warfare for an Open Music in Barcelona*

Room 2. 9.30-11.00: Musicology and Music Criticism

(Chair: **Roberto Illiano**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- CARLA CUOMO (Università di Bologna), *Massimo Mila tra critica musicale e musicologia negli 'anni dell'impegno' (1965-75)*
- FRANCESCO ROCCO ROSSI (Università di Pavia-Cremona / Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra), *La critica dell'edizione critica – Principi mensurali ed ecdotici applicati alla «Early Music»: editore come critico o critico delle edizioni altrui?*
- LIA TOMÁS (Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, Brasil), «*Temáticas brasileñas*» en la investigación académica en música en Brasil

11.30-13.00: Music Criticism and Jazz

(Chair: **Massimiliano Sala**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- CHRISTA BRUCKNER-HARING (Institute for Jazz Research, University of Music and Performing Arts Graz), *The Reception of Jazz in Austria in the 1950s and 1960s*
- RYAN BRUCE (University of Guelph), *Amiri Baraka's «Black Music» as an Avant-Garde Manifesto in Jazz*
- VINCENZO MARTORELLA (Conservatori di Sassari, Venezia e Ferrara), *Intersezioni. La critica musicale e il jazz del XXI secolo*



13.00 Lunch

Room 1. 15.00-17.00: Music Criticism and Reception

(Chair: **Fulvia Morabito**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- SIEGWART REICHWALD (Converse College, Spartanburg, SC), *Making it in the Big Apple: Piazzolla's 1980s New York Experience in the Words of the «New York Times»*
- ARMANDO IANNIELLO (Università di Pavia-Cremona), *Successo di pubblico e insuccesso di critica. Ricezione de «La Strada» di Nino Rota dalla musica per film al balletto*
- ERIC TAXIER (City University of New York, Graduate Center, NY), *Depillarizing the Republic: An Object-Oriented Approach to Louis Andriessen's «De Staat»*
- MARK PINNER (Independent Scholar, NSW Australia), *Criticism in the Antipodes II: Fred Blanks, and 'The Enjoyable Sins of Piano Competitions'*

• MASSIMILIANO LOCANTO (Università degli Studi di Salerno)

«Brother Criticus»: Stravinsky ‘the Serialist’ against Music Criticism

Stravinsky’s struggle with music critics has become legendary. It began early in Stravinsky’s life, at the time of his works for Diaghilev’s *Ballets Russes*. Its origins and motivations are likely to be found in the rather unfavourable reviews of Stravinsky’s ballets scores in his motherland, and in the composer’s need to encourage musical criticism outside Russia in a useful direction for his own ends. Many of Stravinsky’s writings and interviews that appeared between the two wars show that the composer’s contempt for the critics was closely related to his need to establish a direct relationship with the European public. Worried about the possible influence musical criticism could exercise, he tried to gain total control over the reception of his works. By using as leverage the typically modernist notion, also exemplified by Schoenberg, that competence in writing about music consists in knowing what the composer knows, and that the composer is the most qualified person to talk about his own music, Stravinsky not only tried to impose his authority on musical criticism, but also attempted to occupy its place, and to take on its role himself. In this paper I will focus on the continuities and changes that this attitude toward music criticism underwent in the last period of Stravinsky’s life, following his “serial turn”. In his writings of this period, produced in collaboration with Robert Craft, Stravinsky’s challenge to music criticism reached its climax. Here the *mauvais bergers* of the French years became the «professional ignoramus», the «journalist-reviewer pest». Eminent music critics, such as Winthrop Sargeant, of *The New Yorker* magazine, or the musicologist and *New Herald Tribune* columnist Paul Henry Lang, were accused of ignorance, incompetence, and «gratuitous malice» by Stravinsky. The composer also revived some old “objectivist” aspects of his aesthetics in order to justify his condemnation of music criticism. However, if we do not limit ourselves to the composer’s official statements, we can perceive a more nuanced attitude. From its outset, Stravinsky’s crusade against the critics was motivated by psychological, ideological, and, above all, propagandistic reasons. It would therefore be a mistake to believe that he was truly insensitive to the judgments of his work by non-music-professional critics and intellectuals. He was always extremely receptive to the ideas on music expressed by influential thinkers who, albeit not qualifying as music critics in the narrowest sense of the term, had devoted a significant part of their thinking to music and music criticism. More recent archival studies have shown that Stravinsky was centrally concerned with the critical reception of his music: he collected many reviews, articles, press clippings and essays; and this habit became even more systematic in the Californian years. As I will show, Stravinsky’s increased sensitivity to criticism was largely due to the peculiarities of the American post-war cultural context. He probably understood that, at a time when composers were continuously looking for novelties in compositional technique and musical language, audiences were turning to critics for explanations and judgments about this increasingly difficult music. In this way, the role of the critics as intermediaries between composers and listeners became more crucial than before. Stravinsky probably recognized that “words about music” could serve an unprecedented role in shaping the reception of his serial compositions. In this context, it is important to take into account the role of the new figure of the music theorist, which in those years was gaining ever greater prestige in the American music academy. Stravinsky probably saw in the scientific

'objectivity' of this figure a possible bulwark against the 'arbitrariness' of the kind of music criticism he had always hated. His close association with academic specialists in serial theory such as Milton Babbitt and Claudio Spies can be considered as a new attempt – only partially successful – to impose his authority on music criticism, this time with the complicity of the music-theoretical academic establishment.

• **DAVID HURWITZ (Brooklyn, NY),**

The Twentieth-Century Recording Explosion: Challenges and Opportunities for Criticism

The advent of the compact disc in the late 1970s led to the explosive and ongoing release of both new and reissued recordings, defying both the laws of economics and (some would say) plain business sense. In the field of classical music this bonanza produced both an epic duplication of performances of the standard repertoire, as well as the appearance of an extraordinary range of little-known pieces by unfamiliar composers of all periods. These latter recordings, especially, constitute a body of work with the potential to challenge commonly held notions of originality, canonicity, influence, and reception history. This discussion details the opportunities that the recorded evidence offers for the creation of a new critical discourse, probing the implications of possible connections between composers as diverse and seemingly unrelated as Dittersdorf, Mercadante, and Haydn; Mayr and Beethoven; Dvorák and Mendelssohn; Verdi, Mahler and Casella; Kalliwoda and Schumann, or Massenet and Sibelius. This, in turn, argues for a broader and more integrated view of European musical culture--especially today, when scholarship has become increasingly fragmented and specialized.

CONTRIBUTORS

Music Criticism and Literature

• **JUAN JOSÉ PASTOR (Universidad de Castilla-La Mancha)**

José Ángel Valente: experiencia musical y escritura poética

Abstract: La obra poética de José Ángel Valente (1929-2000) y la escritura vertida en sus diarios ofrecen una respuesta excepcional al estímulo de músicas pasadas y contemporáneas presentadas no ya desde la esfera del ensayo o del ejercicio crítico, sino desde la propia creación y las formas poéticas. La construcción de obras tales como *Breve son* (1968), *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Sete cantigas de alén* (1981) *Mandorla* (1982) o *No amanece el cantor* (1992) constituyen la expresión de este ejercicio crítico-creador elaborado sobre una peculiar forma de sentir y escuchar referentes musicales claramente identificados en sus diarios personales: Webern, Varèse, Schoenberg, Mahler, Machaut, Gesualdo, Monteverdi, Stravinsky o Boulez transitan las páginas de su memoria personal como voces reminiscentes que conceden un especial timbre armónico a su pensamiento poético, y que aparece bien desde sus experiencias como integrante de un público oyente, bien como lector curioso e incansable de ensayos musicológicos. Nuestra propuesta tratará de analizar de qué modo sus textos poéticos responden a la realidad musical que le preocupa, cómo se hace eco en sus diarios de publicaciones musicales coetáneas relevantes y elabora así una poética donde la experiencia de un discurso sonoro emerge como matriz de la palabra. Del mismo modo veremos cómo algunos de sus poemas han sido la semilla de nuevos

lenguajes artísticos en compositores tales como Mauricio Sotelo, Francisco Luque, Santiago Lanchares o Paco Ibáñez, recorriendo así su voz poética un círculo que nace de la experiencia musical y que desemboca y se anega nuevamente en ella para promover la creación desde nuevos planteamientos estéticos.

• **MARIA GRATACÓS (Societat Catalana de Musicologia)**

Crítica musical en la literatura: la obra literaria de Alejo Carpentier

El escritor Alejo Carpentier dedica abundantes páginas de su obra literaria a ahondar en la crítica musical, actividad profesional que él mismo ejercía en París para algunas publicaciones. La creatividad literaria le conduce a emplear los instrumentos de la crítica musical (el análisis musical, rítmico y estético) no sólo como objetos de la crítica en sí mismos en boca de los personajes, sino también como parte estructural de la novela. De este modo, el valor cultural de la obra musical se presenta desde diferentes perspectivas, en el que los distintos personajes actúan como parte interesada en el mundo musical; y en el que la obra musical impone su ritmo a la novela. Las preferencias musicales de Carpentier son expuestas desde su visión de crítico, escritor y persona; mostrando su experiencia como melómano, como lector musical teórico y práctico en la especialidad de piano, en el ballet, a veces felizmente y otras crudamente, destruyendo tópicos, replanteando nuevas lecturas. En esta comunicación se analizarán estos elementos, así como la amalgama de géneros musicales, estilos y estéticas, en los que ahonda con su visión minuciosa, irónica a veces, sarcástica otras, extremadamente analítico siempre, parafraseando la lectura y cambiando el punto de vista o mirada sobre algunas de las obras musicales. El legado crítico de Alejo Carpentier en la música de siglo xx representa un testimonio valioso de la vida musical ligada a lo profesional y a lo social; a lo histórico y a lo coetáneo, con especial atención a la música que prevalece en escena después de la segunda guerra mundial.

Music Criticism and Gender Perspectives

• **LEE ELLEN MARTIN (University of Toledo / Bowling Green State University)**

Sing a Song of Freedom: Civil Rights and The Reception of Race in Gender in the Work of Lambert, Hendricks & Ross

As discussions of the Civil Rights movement inundated news media with stories such as the desegregation of Central High School in Little Rock, Arkansas, Lambert, Hendricks & Ross became “one of the hottest vocal groups in jazz”. While the expeditious success of the integrated vocal jazz group coincided with rising prominence of the Civil Rights movement, early reviews tended to downplay the trio’s demographics due to anxieties surrounding race and gender integration at the time. As anti-miscegenation laws were still in effect in many Southern States, Jon Hendricks and Annie Ross represented the segregationist’s ultimate fear. A black man and a white woman onstage together in the late 1950s triggered segregationists’ deep seated anxieties surrounding what they considered illicit sexual interaction. Not only did the trio record together, but they also performed together live. At this critical juncture in American history, this presentation traces the reception of this group from 1957 to 1962 to explore which publications talked about the trio’s demographics as a beacon of the Civil Rights movement, and which one’s purposely avoided the topic. Musical criticism of the group illustrates how considerations of race and gender were essential to reviewers’ reception of this multi-racial and multi-gendered group at the height of the Civil Rights Movement. Performing for CORE fundraising events, and

touring together internationally, Lambert, Hendricks & Ross attained success by moving beyond and between social norms of gender and race. Ingrid Monson argues that, «the enduring effect of modernism in jazz has always been the deeper presumption that through one's musical and artistic practice it is possible to break beyond the limits of any given pre-given category». Reviews of the trio reveal that they represented changing attitudes towards race and gender in the United States, and the possibilities of integration for a new, modern American society.

- **FEDERICA MARSICO (Università di Pavia-Cremona)**

Homosexuality on the Stage: The Reactions of the Italian Music Criticism to Sylvano Bussotti's Provocations

The opera *Le Racine: pianobar pour Phèdre* divided in a prologue, three acts and an intermezzo by Sylvano Bussotti was premiered at the theatre Piccola Scala of Milan in 1980. The press review of the performance shows that the explicit reference to the theme of homosexuality was the essential reason of the lack of appreciation of the opera by the Italian critics. The opera is an adaptation of the myth of Phaedra, the wife of King Theseus of Athens, madly in love with her stepson Hippolytus. The composer took the libretto from Jean Racine's tragedy *Phèdre*; however, Racine's verses acquire a new meaning. In the opera the story takes place in a small Parisian piano bar called "Le Racine", which inspires the title to the work and that actually is a *maison close* for male clients. The incestuous desire is both heterosexual and homosexual, as Madame Phèdre and Hippolyte's father are both in love with the boy. Bussotti's elaboration of Racine's verses aims, with the support of the *mise en scène*, to depict unambiguously the carnality of homoerotic pleasure. After the premiere many critics did not understand that the opera is part of Bussotti's musical aesthetics, focused on the visual exaltation of the carnality of desire and on the uninhibited exhibition of the body and its passions. The different positions of the critics can be read in relation to the Italian social context in those years. On one side, in the Seventies the first Italian unions for the emancipation of homosexuals were born. On the other side, some years after the premiere of Bussotti's opera the Catholic Church reaffirmed its homophobic policy. In this context, the choice of Bussotti of elaborating an ancient myth in order to deal with such a burning theme certainly had a political significance.

Music Criticism, the Role of Music Critic and the Social Changes

- **MAGDALENA NOWICKA-CIECIERSKA (Adam Mickiewicz University in Poznan)**

«Sharp Listening». The Role of a Music Critic on the Example of Andrzej Chłopecki's Life and Work

"The Diary of the Ear. Sharp listening" is a title of essays and reviews collection by Andrzej Chłopecki (1950-2012) – a renowned Polish music critic, expert in contemporary music, promoter of Polish music and young, debuting composers. Less than five years after his death three books with his feuilletons and other publicists texts about music were published and they are considered as great and fascinating exemplar for young adepts of this profession. His judgements and diagnoses about music were insightful and uncompromising and always lead to a broader reflection with humour and great astonishing point. He was not only a prominent author of hundreds articles notably for many Polish and foreign magazines such as: *Tygodnik Powszechny*, *Ruch Muzyczny*, *Odra*, *Musik Texte*, but also an animator of Polish musical life inspiring composers – he "composed their composing", effectively pressing musical institutions to commission and

perform their works, thus creating the music history of the last decades. His big authority and broadly experience allowed him to take part in important discussions about music criticism. In my paper I will present the figure of Chłopecki based on his writings and activity in musical environment. I will focus on Chłopecki's understanding and definition of music criticism, his opinion about this profession and advices which he gave to the young critics.

Music Criticism, the Role of Music Critic and the Social Changes

• **HÈCTOR GASOL CALVO (Escola Superior de Música de Catalunya)**

Manuel R. de Llauder y la crítica musical en Barcelona durante los años 60. Un compositor y crítico contemporáneo de Xavier Montsalvatge

En distintas ocasiones históricas, la figura del crítico musical ha sido ejercida principalmente bajo la personalidad de un compositor, que ha dado un acertado testimonio de su escritura durante un período determinado, ya sea en forma de crítica musical visible en las publicaciones periódicas de la época o en forma de una obra de creación escrita en una partitura. Más allá de Xavier Montsalvatge, reconocido compositor y crítico musical de la segunda mitad del siglo xx, Barcelona y su actividad artística durante la década de los 60 también tienen asociadas otro nombre de interés musical destacable: Manuel R. de Llauder. La presente investigación tiene la voluntad de dar a conocer a Manuel R. de Llauder en su doble perfil – como crítico musical y como compositor, valorado por la prensa del momento –, descubierto a través y gracias a la existencia de la crítica musical publicada en *El Noticiero Universal*, periódico donde el personaje estudiado fue un activo y principal colaborador de importancia. Además, la propuesta – considerada dentro de la temática “compositores como críticos musicales” – pretende mostrar diversos aspectos del estilo de escritura de dicho crítico y compositor (en el contenido y en la forma de sus escritos) que descifran y reflejan unas características y patrones comunes durante la citada década en relación al parámetro de legibilidad del texto, las consideraciones sobre la música contemporánea, el wagnerismo y la ópera, a partir de la crítica musical. Para abordar estas cuestiones, el estudio ha incluido necesariamente la creación de una base de datos que recoge la información relativa a las 820 muestras de crítica musical de Manuel R. de Llauder encontradas en *El Noticiero Universal*. Esta tarea, a parte de evidenciar cómo la crítica musical es un medio válido de expresión, ha permitido: comparar y analizar un mismo hecho musical en manos de otro crítico procedente de otra fuente primaria, visualizar la panorámica de la actividad musical de Barcelona en los años 60 y usar las funcionalidades derivadas de la crítica musical (con clara relevancia y directa aplicación para la investigación musicológica).

• **ABDULLAH KHALAF (PAAET, The Public Authority for Applied Education and Training, Kuwait)**

Alan Rawsthorne: The Neglected Chopin Critic

In this paper, I examine the English composer Alan Rawsthorne (1905-1971) as an important and influential critic of the ballades of Chopin. His 1966 article on the ballades demonstrates his crucial role in establishing some important terminologies regarding this genre's reception, and thus deserves to be given more attention ('Ballades, Fantasy and Scherzos', in: *Frederic Chopin: Profiles of the Man and Musician*, edited by Alan Walker, London, Barrie and Rockliff, 1966). First, I argue that Rawsthorne's analysis succeeds in responding to the analysis of first half of the twentieth century, and consequently picks up the baton and sets down terminologies

that were utilised by other scholars over the next 50 years of writings about Chopin's ballades. It appears surprising that Rawsthorne's article, which is unknown to many, is cited in many famous essays such as those of Jim Samson, Karol Berger and Eleanor Bailie. Second, I argue how Rawsthorne's analysis of Chopin's ballades will influence his own composition of the same genre, only a year after writing his article. Scholars like Frank Dawes, Karl Kroeger, James Gibb and Stephen Rees exposed some similarities between Rawsthorne's and Chopin's second ballade. However, these expositions neither gave much attention to compositional technique nor did they refer to Rawsthorne's article. Therefore, I will compare Rawsthorne's ballade with his own understanding of the genre that Chopin created; presenting points of intersection between the two, and revealing a surprising resemblance between the two composers' ballades.

• **INGEBORG ZECHNER (Universität Salzburg)**

Function Opposed to Art: Franz Waxman's Activities in Hollywood from the View of the Press

The German born Franz Waxman (1906–1967) was one of the most renowned composers of film music in Hollywood between the 1930s and 1960s. In addition to his work in the film industry (for which he was awarded twice with an Academy Award for the movies *A Place in the Sun* and *Sunset Boulevard*) Waxman shaped the Californian music scene significantly through the foundation of the Los Angeles Music Festival in 1947. His aim was to promote the works of contemporary composers and increase the performance of formerly unknown works in Los Angeles. Unlike other colleagues of Waxman in the film music business, such as Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold or Miklós Rózsa, he turned to the composition of concert music only very late in his career. His work links the aesthetic spheres of 'art music' (for the concert hall) and 'functional music' (for the movies) in a unique way. Both of Waxman's activities are documented by reviews of his works in the American press, but also by his own journal articles. This paper will examine, in which way Waxman's work for the movies and the concert hall was reviewed by the contemporary American press and in which way he tried to position himself through his own writings between those aesthetical spheres. This approach furthermore helps to differentiate the status of a Hollywood film composer compared to a composer of concert music, by conveying the aesthetical implications linked to those images.

• **MÓNICA VERMES (UFES – Universidade Federal do Espírito Santo / BN – Biblioteca Nacional),**

Music Criticism and New Technologies: The Profile of Music Criticism in the Newspaper «Folha de S. Paulo» in the 1990s

Two significant transformations in the production, circulation, and consumption of music marked the last decade of the 20th century; the development and popularization of the CD as a replacement of the LP, and the Internet, more specifically the audio file sharing programs. The general perception was that music would circulate widely and freely, without the physical and economical restrictions characteristic of the predominant musical experience of previous generations. From the point of view of the circulation of information aggregated to the musical experience, these two media have common characteristics, that is, a change towards a reduction or even elimination of such information. In some cases, even the most basic data disappear: the name of the work, of the composer(s), of the performer(s), and all the information that

would be found in the back cover or inserts of an LP. After some time, the Internet would shelter this kind of information in official musicians' sites, in institutional sites, such as libraries (both physical and virtual), and in specialized databases. This paper focuses in the analysis of how the musical criticism published in a daily newspaper of large circulation in Brazil – *Folha de S. Paulo* – responded during the 1990s to such transformations, and whether or not and how it covered this information gap. The critics and their academic and professional background, the repertoires discussed, the type of approach given to such repertoires, are issues that allow us to understand how technological and economic transformations in the music industry may have changed musical criticism and its social functions in the end of the 20th century.

PANEL: Music Criticism and Italian Film Music

In una sua celebre profezia, pronunciata nei primi decenni del secolo scorso, Hans Heinz Stuckenschmidt dichiarava che molto presto gli storici sarebbero stati costretti ad aggiungere un ulteriore capitolo alla storia della musica dedicato alla musica per film, in quegli anni relegata a fenomeno marginale e snobbata dalle istituzioni accademiche. Nel corso del tempo questa situazione è cambiata e anche la musicologia si è posta il problema di definire percorsi e traiettorie in cui contestualizzare la musica per film, anche al fine di una visione organica della storia della musica del ventesimo secolo. In questo processo di rivalutazione, in particolar modo, si impone una seria e attenta riflessione sulla critica che, sin dalle origini, ha accompagnato la musica cinematografica. Il fatto che le sue fonti non siano ancora state sistematicamente individuate priva gli studi del settore di informazioni fondamentali. Esaminare le recensioni che hanno affollato le riviste musicologiche e cinematografiche e i periodici in genere, e indagare i complessi legami che esse via via portano alla luce è la necessaria premessa per studi di carattere analitico sulla musica per film, espressione artistica quanto mai problematica, sempre calata in una fitta rete di relazioni con le esperienze artistiche coeve. All'interno della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, in seguito a due convegni internazionali organizzati nel 2011 e 2013, è nato un gruppo di ricerca che ha operato lungo una direttiva sistematica, con il censimento, la catalogazione e l'analisi degli articoli dedicati alla musica per film in periodici specializzati, periodici e libri venuti alla luce in Italia. A questo scopo è stata ideata una scheda bibliografica appositamente pensata, sulla base di criteri scientifici, per questo genere di fonti (anche avvalendosi di esperienze già maturate nel settore con i progetti PerMusica, BaDaCriM, ecc.), con l'obiettivo di giungere all'identificazione dei documenti e alla sintesi dei loro contenuti. In un secondo tempo si lavorerà alla realizzazione di un archivio digitale che raccolga ciascun testimone censito, al fine di consentire a studiosi, musicologi e studenti una consultazione più agevole e lo studio comparato delle fonti catalogate. Il fine ultimo del progetto di ricerca mira alla realizzazione, attraverso l'adozione di strumenti open source, di una piattaforma web in cui confluiranno i record catalografici e le immagini digitali collegate. In tal modo si offrirà un contributo al progresso degli studi scientifici sulla musica per film, non solo sotto il profilo analitico e storico, ma anche ampliando le tematiche di ricerca ad ambiti finora inesplorati in questa disciplina, come ad esempio quello della ricezione. I primi esiti di questo lavoro sono stati pubblicati su un numero speciale della rivista *Musica. Storia*. Inoltre, per le edizioni della Fondazione Levi, sono in corso di stampa altri due volumi in cui saranno raccolti altri interventi di carattere storiografico. Oltre ad offrire un'ampia panoramica sul lavoro svolto dal gruppo di ricerca, attraverso specifici focus su riviste cinematografiche e musicali, nonché sui singoli critici filmico-musicali, gli interventi si soffermeranno, in senso sincronico e diacronico,

sulle principali linee di tendenza critica emerse dallo spoglio degli articoli, in particolar modo di quelli apparsi in *Cinema Nuovo*, *Cinema*, *Filmcritica* e nella *Rivista Italiana di Musicologia* che ben possono essere ritenuti come i più interessanti all'interno del dibattito.

• **Roberto Calabretto – Antonio Ferrara, (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)**

Introduzione: Il progetto La critica musicale e la musica per film in Italia.

L'allestimento del database

In questo intervento sarà introdotto brevemente il panel, lo storia del gruppo di ricerca nato all'interno della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia e il funzionamento della scheda catalogafica.

• **UMBERTO FASOLATO (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)**

Il contributo della critica cinematografica militante italiana alla definizione del paesaggio sonoro nei film degli anni '50

Negli anni '50 la critica militante, che fa capo alla rivista *Cinema Nuovo* (1952) fondata da Guido Aristarco, è senza dubbio una delle voci più autorevoli e di tendenza nell'ambito degli studi cinematografici in Italia. La prospettiva critica della rivista milanese è imperniata sulla nozione di realismo: prendendo le distanze dalle coeve opere teoriche (Balazs) e, discostandosi sia da qualsiasi formalismo sia dal neorealismo, cerca di identificare una nuova forma di racconto cinematografico capace di esprimere un punto di vista critico sulla vita culturale e sociale che l'ha prodotto (*Senso* 1954). In quest'ottica che privilegia l'analisi del soggetto e della sceneggiatura oltre che il sistema dei personaggi, tentando spesso di ancorare il film prima alla tradizione letteraria che a quella cinematografica, la musica, ma soprattutto i suoni e i rumori, si dimostrano il materiale cinematografico su cui la critica militante deve esercitare uno sforzo interpretativo significativo: recensendo alcuni film, Aristarco identifica in Visconti (*Senso*, *Le notti bianche*), ma anche in Maselli (*Gli sbandati*) un uso critico dei rumori ("sottofondi sonori") in grado di contribuire alla formulazione di un chiaro giudizio sulla realtà rappresentata. È evidente che questa idea anticipa la nozione di paesaggio sonoro, rivelandone fin da subito la radice più profonda, ma già dai primi saggi del direttore di *Cinema Nuovo* i suoni organizzati appositamente per il cinema mostrano la loro irriducibilità a una interpretazione univoca e quindi a essere ingabbiati esclusivamente nella prospettiva del realismo. Nel cinema documentario (in particolare nel cortometraggio), seguito con particolare attenzione dalla rivista proprio negli anni '50, il conflitto tra la posizione della critica militante e la materia sonora del cinema si fa ancora più evidente e per questo significativo. Grazie a un dibattito promosso dai collaboratori fissi della rivista (Zavattini, Granich e Renzi), emerge la necessità di definire una forma corrispondente alla funzione culturale che il testo audiovisivo deve svolgere. In quest'ottica il sonoro gioca un ruolo fondamentale attraverso il commento parlato e la musica a commento (o contrappunto, o accompagnamento), comunque extradiegetica: entrambi questi elementi vengono spesso criticati, ma mai messi in discussione e questo porta, nel caso della musica, all'aggregazione di un catalogo di generi musicali e persino di musicisti corrispondenti ai diversi sottogeneri del documentario. Se dunque la fissazione di una forma per il documentario contribuisce soprattutto alla nascita di standard musicali, la sua antitesi, offerta dalle prime opere di De Seta, prive di commento parlato e di musica extradiegetica, verrà etichettata come "retorica dell'antiretorica" (Granich): l'arretramento di fronte alla realtà, dichiarato dal regista siciliano, lo riconduce a una posizione

schiettamente neorealista, dove riemerge finalmente ineludibile la necessità di organizzare il paesaggio sonoro a partire dai materiali della realtà rappresentata audiovisivamente, prima che qualsiasi commento parlato o musicale ad essa sovrapposto ne orienti e inevitabilmente ne semplifichi la comprensione.

• **FRANCESCO VERONA (Università di Padova)**

La musica per film nelle riviste cinematografiche nel decennio 1950-1960: il caso di «Cinema»

Nel frastagliato ed eterogeneo dibattito sulla musica per film, il quindicinale di critica cinematografica *Cinema* ospita, nel corso degli anni Cinquanta, una serie di riflessioni condotte da musicisti (David Raksin, Roman Vlad, Mario Nascimbene) e musicologi (Luigi Pestalozza e Roberto Leydi) in cui, sebbene in modo asistematico, si vanno delineando alcune linee teoriche sull'uso della musica nel cinema. L'attenzione agli aspetti musicali e sonori è inoltre rimarcata, a partire dal 1954, dalla creazione della rubrica "Sette note" curata da Roberto Leydi, in cui, in articoli dettagliati e corredati di significative appendici discografiche e filmografiche, trovano spazio disamine sugli aspetti legati alla produzione della musica per film e, soprattutto, una spiccata attenzione verso cinema americano.

• **KRISTYAN STOPAR (Università di Udine)**

La musica per film nelle riviste cinematografiche tra il 1960-1970: il caso di «Filmcritica»

A partire dal 1960 e per tutto il decennio si assiste a un'imponente riflessione sulla musica per film e sul sonoro nel cinema condotta sulle pagine della rivista *Filmcritica*, che trova il suo apice nel convegno di Amalfi del 1967 "Il film sonoro". Attraverso i principali contributi rinvenuti dallo spoglio del periodico – tra gli altri gli scritti di Vittorio Gelmetti, del regista Alfredo Leonardi e di Armando Plebe –, l'intervento mira a delineare la costruzione di un pensiero critico-teorico volto a profilare il ruolo dell'avanguardia musicale e della musica elettronica nel cinema.

• **DANIELA CASTALDO (Università del Salento)**

«Colonna sonora», un incontro tra televisione, cinema ed editoria

Con *Colonna sonora*, un programma televisivo andato in onda il 29 maggio 1966 sul Secondo programma della Rai per sei puntate in prima serata domenicale, è la televisione ad occuparsi della musica per film italiana. Ideato da Guido M. Gatti, noto critico musicale e amministratore delegato della Lux Film, curato e diretto dal regista Glauco Pellegrini, il programma, condotto da Giulietta Masina, è composto da una serie di interviste a registi, compositori, attori e critici cinematografici, dalle registrazioni delle due orchestre della RAI (di musica sinfonica e di musica leggera), che eseguono alcuni brani musicali tratti dal repertorio cinematografico, e da un'antologia di sequenze filmico-musicali. Come corollario all'evento televisivo, l'anno successivo le edizioni di Bianco e Nero pubblicano un volume che prende lo stesso titolo della trasmissione. Oltre ad essere corredato dalla trascrizione dei testi e delle interviste registrate per la trasmissione, il libro è arricchito da un intervento del curatore del programma, nel quale descrive la genesi e la realizzazione del progetto televisivo, da due scritti riepilogativi sulla musica per film di Mario Verdone ed Ermanno Comuzio, oltreché da due sezioni denominate rispettivamente "Documenti" e "Testimonianze": nella prima sono raccolti alcuni scritti antologici di Luciani,

Vertov, Bragaglia e Ejzenstein; nella seconda, invece, le testimonianze recenti e passate di Luciano Chailly, Maurice Jaubert e S. G. Biamonte. Un progetto di ampia portata, dunque, nel quale, in nome della musica per film, si stabilisce un interessante incontro intermediale tra il cinema e la TV e si suggella la piena dignità culturale della colonna sonora con la pubblicazione di un libro che include documenti e testimonianze prese dal passato.

• **ANTONIO FERRARA (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)**

Il libro «La musica nel film» (1950): pietra miliare della storiografia filmico-musicale italiana

Il 1950 è un anno di fondamentale importanza nel dibattito filmico-musicale italiano. A Firenze viene organizzato un grande congresso internazionale di musica interamente dedicato a questo argomento, all'interno delle manifestazioni del XIII Maggio Musicale Fiorentino e con il contributo determinante della Lux Film, la più grande casa di produzione cinematografica italiana dell'epoca. Proprio in occasione di questo grande evento, l'editore Bianco e Nero del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma pubblica, nella sua collana Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, un volume curato da Enzo Masetti intitolato *La musica nel film*, immediatamente ristampato come numero doppio dell'omonima rivista cinematografica: una significativa sinergia tra istituzioni culturali per alimentare il dibattito sul 'problema' dell'incontro tra queste due arti. Se il numero dei contributi di uomini di cinema è abbastanza esiguo (Blasetti, Serandrei, Cavazzuti), quello degli uomini provenienti dal fronte della musica appare davvero ampio e significativo. Sono pubblicati brevi scritti di compositori ben addentro al mondo di celluloidi (Lavagnino, Gervasio, Vlad, Cicognini, Veretti e Rosati) e altri, più blasonati, solo occasionalmente impegnati nella scrittura filmico-musicale (Pizzetti, Petrassi, Malipiero, Tommasini). Anche gli specifici argomenti affrontati negli articoli appaiono sufficientemente differenziati: il neorealismo, il film musicale, il documentario, il disegno animato, la direzione orchestrale, la critica cinematografica e la registrazione del suono. Non manca, inoltre, uno sguardo al panorama internazionale, con focus specifici dedicati rispettivamente alla Francia (Gaillard), all'Inghilterra (Irving), agli Stati Uniti (Amfitheatrof) e all'Unione Sovietica (Chrennikov), e, infine, un breve articolo di Mario Verdone sulla sequenza cinematografica progettata da Alban Berg per la sua *Lulu*, nonché una corposa nota bibliografica sulla musica per film dello stesso studioso.

• **ROBERTO CALABRETTO (Università di Udine / Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)**

Gli interventi di Sergio Miceli nel dibattito storiografico sulla musica per film in Italia

A partire dagli anni Settanta le pubblicazioni di Miceli iniziano a comparire nella musicologia italiana e sortirono l'effetto di una vera e propria folgorazione facendo conoscere un'area di ricerca ai più sconosciuta, sottovalutata e considerata marginale, quasi fosse una imbarazzante parente povera. I suoi interventi su *Bianco & Nero* e le altre riviste cinematografiche e, in particolar modo, sulla *Rivista italiana di musicologia*, accanto a volumi come *La musica nel film. Arte e artigianato*, le monografie su Ennio Morricone, gli interventi su Nino Rota e gli altri compositori che hanno lavorato nell'industria cinematografica, come Bernard Herrmann, hanno letteralmente rivoluzionato l'approccio nei confronti della musica per film. Prima di allora, in Italia riferimenti alle colonne sonore facevano capolino nelle recensioni di alcune riviste cinematografiche, come *Cinema Nuovo* e *Filmcritica*, e raramente in quelle musicologiche

che avevano visto lo sporadico coinvolgimento di Massimo Mila, Roman Vlad e pochi altri. Gli interventi di Miceli, in questo orizzonte, si contraddistinguono per il rigore metodologico e la profondità dei risultati delle sue analisi. In particolar modo, a lui si deve l'ideazione della cosiddetta "teoria dei livelli" che ha permesso di affrontare il cinema di Federico Fellini mettendo in risalto le funzioni di primo piano esercitate dalla musica di Rota al suo interno, al punto da divenire un vero e proprio personaggio della narrazione. Le analisi di Miceli sono di straordinaria precisione: nate dal confronto diretto con le partiture musicali e con una mole di documenti impressionante, gli consentono di raggiungere risultati che ancor oggi sono dei veri e propri punti di riferimento degli studi del settore. In questo egli ha saputo porre la musica dei suoi compositori amati sotto una nuova luce, mentre non ha avuto alcun problema nel manifestare perplessità e pesanti critiche nei confronti dell'operato di coloro che sono entrati nell'universo della settima arte senza alcuna consapevolezza.

Music Criticism and Ideology

• **LADA DURAKOVIĆ (Università Juraj Dobrila di Pola)**

Musica e dibattito ideologico: i saggi sulla musica in Croazia (1950-1955)

Nel primo decennio del dopoguerra in Croazia i mezzi d'informazione di massa, rappresentarono un potente strumento di legittimazione del potere del Partito comunista ed una rampa di lancio per attestare la visione del nuovo "uomo socialista" e della nuova cultura. Per plasmare un'opinione pubblica conforme ai canoni ideologici prefissati, ai media venne affidata la funzione di mobilitazione e "educazione al socialismo". In questo senso il ruolo assegnato agli articoli sulla musica non rimase circoscritto alla mera registrazione degli avvenimenti, venne bensì mirato al condizionamento propagandistico, mentre alla critica musicale era demandato il compito di motivare la creatività rivoluzionaria, forgiare e popolarizzare le tendenze artistiche auspiccate. Saggi dedicati alla cultura e all'arte solitamente venivano stesi dagli stessi burocrati del regime oppure dai più "ortodossi" tra gli artisti o lavoratori culturali, molto spesso a ciò delegati proprio dal partito. I testi legati all'arte musicale spesso si riducevano alla lotta contro tutto quello che avrebbe potuto servire agli interessi della classe borghese. L'arte musicale, si riteneva, era stata per troppo tempo appannaggio di individui privilegiati: per questo bisognava ora renderla accessibile a tutti, in particolare all'uomo comune, il lavoratore, le cui necessità culturali erano state trascurate in passato. Il dovere della critica era stimolare negli artisti l'urgenza di porre le proprie opere al servizio del popolo e dei suoi interessi. In Croazia il compito di interpretare la nuova politica culturale venne affidato a riviste musicali specializzate che proponevano dibattiti in tutti i campi della creatività musicale, sull'interpretazione, sulle attività culturali di massa e pedagogiche, e recensioni critiche sulla vita musicale complessiva in Croazia. In base agli articoli prescelti, il mio intervento si propone di rilevare alcune delle peculiarità del discorso mediatico nel primo socialismo, ovvero le norme ed i valori che i media trasmettevano al pubblico tramite gli scritti sulla musica.

• **STEPHANIE RIZVI-STEWART (Texas Tech University, Lubbock, TX)**

«Babi Yar», the Thaw, and Cultural Exchange: A Study of Cold War Music Criticism in the American Press

Historical events often continue to impact the reception and perception of artists and their work long after the events occurred. It is my belief that one of the best ways to understand

this impact, particularly in the 20th century, is through the newspapers of record. This study examines the news coverage surrounding Shostakovich's 13th Symphony, commonly known as the Babi Yar Symphony, which received a cool response from the Soviet government. Many in the West attributed this response to Soviet anti-Semitism, and this is still the explanation most commonly given for the reception. The symphony marked Shostakovich's first significant censure since the end of the Stalin era and the repeal of the 1948 anti-formalist campaign, and thus was an opportunity for American newspapers to comment on and ultimately condemn the current Soviet regime. Few studies have considered the 13th symphony and its criticism as part of a continuum, beginning with the Thaw, choosing instead to view it as a new era or a separate event. This paper will consider the news coverage surrounding the 13th Symphony in the United States and seek to situate it within the context of reporting on the Thaw and the cultural exchange program.

• **MARITA FORNARO BORDOLLI (Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)**
Criticism, Power and Canon in Uruguay (1950-2000): Between Conservatism and Avant-garde

When addressing the musical criticism written in Uruguay during the second half of the 20th century, we must point out a significant change in its development scope: the presence of specialized magazines was noticeably reduced, giving place to criticism published in general newspapers and political-cultural weeklies. These media included permanent sections and hired the most relevant figures of the discipline: Washington Roldán, Julio Novoa, Lauro Ayestarán, Roberto Lagarmilla. These critics worked continuously for the big newspapers that expressed the political rivalries of the country: the *Nacional* or *Blanco* Party, publisher of *El País*; and its opposing *Colorado* Party, publisher of *El Día* and *La Mañana*. The weekly *Marcha* represents the leftist currents. In this paper, we will focus on Washington Roldán, who participated in different journalistic fronts. The research was based on three types of sources: the 6,000 handwritten file cards written by Roldán, which became a database with 22,000 entries; the notes published in the media, and the programming of the Solís Theater of Montevideo and the SODRE (Radio, Television, and Entertainment Official Service), a national institution dedicated to music. We will discuss the influence of Roldán on the constitution of the Uruguayan interpretative and compositional canon; the legitimations and powerplay between the newspapers and the critic; how this music-lover turned professional and acquired the required aplomb, skills and power in his production and goes from being legitimated by the press to being a figure of prestige for the media. On the other hand, the academic conflicts that have arisen while researching his work lead to a confrontation between the imaginary which places him as one of the most conservative critics of Uruguay and their opinions that contributed to the recognition of two of the most important Uruguayan avant-garde composers: Héctor Tosar and Jaurès Lamarque Pons.

• **JOSÉ ROBERTO DE PAULO (Universitat Autònoma de Barcelona)**
«O Chalaça» de Francisco Mignone: recepción y reflexiones sobre una ópera nacional

La presente propuesta de comunicación plantea un análisis sobre la recepción de la ópera *O Chalaça* del compositor brasileño Francisco Mignone (1897-1986) y una primera reflexión acerca de la consolidación de un modelo para la ópera nacional. Mignone ya había escrito dos óperas – *O contratador de diamantes* (1921) y *L'Innocente* (1927) – ambas con libreto en italiano y con un lenguaje musical basado en la tradición europea. Sin embargo, Francisco Mignone solamente

volvería a trabajar este género musical años más tardes con la ópera *O Chalaça* (compuesta en 1972), ahora bajo la orientación nacionalista propuesta por su mentor estético Mário de Andrade: pasaron 48 años desde el estreno de *L'Innocente* (1928) hasta el estreno de *O Chalaça* en 1976. *O Chalaça* es una ópera cómica en un acto escrita para pocos solistas y pequeña orquesta. El libreto es de Humberto Mello Nóbrega basado en hechos reales de Francisco Gomes da Silva (1791-1852), apodado “Chalaça” y su relación de amistad con Don Pedro I (1798-1834), el primer imperador de Brasil. Francisco Gomes da Silva había vuelto una persona influyente en la vida del imperador y lo apoyaba en sus aventuras; y una en concreto, la relación amorosa con su concubina Domitila de Castro Canto e Mello (1797-1867), la marquesa de Santos, es el tema abordado en esta obra lírica. *O Chalaça* había ganado el Concurso Nacional de Ópera en 1972 demostrando su aprobación técnica: faltaba saber si tendría éxito junto al público y a la crítica en 1976. Nuestro trabajo está basado en las críticas musicales realizadas en los periódicos a la época del estreno de la ópera en las ciudades de Rio de Janeiro y São Paulo, buscando interpretarlas para comprender las dimensiones de su recepción. Además, buscaremos hacer una reflexión sobre el lenguaje musical y la estética nacionalista empleada por Francisco Mignone como una propuesta para una ópera nacional.

• **MARÍA JESÚS CASTRO MARTÍN (Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona)**

«El rajo, el pellizco y el duende en los escenarios». La crítica musical en el flamenco

La crítica musical en el flamenco dio inicio en la segunda mitad del siglo XX con diversos artículos en *Triunfo* (1962-1982), principal revista que reflejó los cambios socio-políticos que se estaban produciendo en la sociedad española, al introducir en una cultura de transmisión oral una incipiente sistematización escrita de la actualidad flamenca. En los años setenta se editaron dos revistas que contribuyeron a la separación entre el público y el experto flamencólogo: *Cabal*, que mantuvo una línea similar a *Triunfo* al introducir en la crítica de espectáculos con una terminología específica del flamenco, y *Flamenco*, que continuó con las reseñas de libros y las críticas discográficas junto a una valoración de conciertos y festivales. A partir de los años 80 y 90 se produce una evolución de la crítica musical flamenca hacia revistas de investigación junto con la actualización de la información histórica, principalmente con *Sevilla flamenca*, *Revista de Flamencología* y *La Caña*. En esta comunicación se desarrollará la importancia de la crítica musical flamenca en la configuración de una terminología específica del flamenco y en su relación con la opinión pública a través de los distintos períodos por los que ha ido evolucionando. Nuestro análisis incidirá en las distintas categorías con las que se ha ido construyendo la identidad del flamenco a través de la crítica musical, como agente mediador entre los creadores de la música y la opinión pública tradicionalmente no letrada, al ser variable el grado de relevancia social que la crítica musical escrita ha tenido en la comunidad flamenca y, en consecuencia, no siempre haber podido cumplir con su función de crear opinión y de promoción de los artistas a través de los juicios valorativos.

Music Criticism and the Web

• **MARIDA RIZZUTI (IULM, Milano)**

Italian Music Criticism between «I Like It» and a Bunch of Followers

Is music criticism changed in the late 1990s and early Twenties in Italy? What particular relationship can be established between the birth/the spreading of social media and music

criticism? How did criticism improve itself in terms of literary style, in relation with social media? These are some questions that I point out addressing the relationship between music criticism and social media, within the general theme of Music Criticism and the Web. Because of the varied nature of social media, it is proper to distinguish between social networking (Facebook, My Space, Google Plus) and blogs. Between the two categories there is Twitter, as it is both a social network and a micro-blogging platform. I'm focusing on the music criticism blogs of some Italian press magazines, both generalists and specialists, without differences between classical and popular music. In parallel with the birth of the web, music criticism has adapted to the new media, exploiting its potentialities; it has thus witnessed a change in the way music criticism is made. An important element that distinguishes criticism on blogs is the user's comments and sharing of articles on the most well known social networks. There have been some real niches of public that follow the various bloggers on certain topics and have started a lot of debate from the proposed articles. The phenomenon of music-critical blogs does not appear generational or related to the musical genre in question. What changes radically is the style of criticism. Through an investigation into some of the most followed Italian blogs, I intend to identify some recurring elements (e.g. expressive style, use of a musical language, specialization, use of music analysis), which allow me to define what is the style of music criticism on the web. I'm trying to understand, in particular, whether social media have been an opportunity for the music criticism for increasing the figure of "critic" in a democratic way. Or a turning towards an increased degree of specialism that – in an illusory way through the ease of the means of expression – appears to reach a wider public, while being confined to a limited number of music experts.

• **GIACOMO ALBERT (CIRMA – Università degli studi di Torino)**

New Media and the Narrative about Contemporary Music

This presentation deals with the recent advancements in the spheres of the criticism, communication and diffusion of the so-called "contemporary art music", in relation to the Web. I'd like to call attention to the way new media and their effects on communication influenced the transmission of knowledge of this interesting niche repertoire. Specific institutions and performing spaces, as well as specialized performers are traditionally committed to the diffusion of contemporary music; moreover, it has a small, but international and expert audience. So, our main question is: how can this audience connect to the new practices and to young composers, and how are new media interfering in this relationship? For the small and globalized audience, the Web has gradually become an important tool for getting access to the knowledge of the repertoire and of its recent developments. Thereby, the Web becomes the engine of a process of further globalization of an already internationalized repertoire. This way of gaining access to knowledge, however, creates asymmetries and distortions of information: audience only accesses what is connected and visible, and communicative over- and under-exposures are produced. In this framework, criticism of traditional media, albeit present and still important, seems to be losing value, especially if not relaunched through social media. I will analyse the process of growing globalization of contemporary music communication and the development of new forms of criticism. After an introductory overview, both the webization of traditional media and the new tools of criticism on contemporary music will be presented and studied (personal and multi-author music criticism blogs, as well as new portals and websites devoted in many forms to the selection and diffusion of contemporary music also through critics). My aim is both

understanding the effects they have on the way music is produced and distributed, and analysing how the Web is changing the forms of music critics and music appreciation.

• **STEFANO LOMBARDI VALLAURI (IULM, Milano)**

The Treatment of Music in Italian Multidisciplinary Cultural Blogs

Since the birth and establishment of the world wide web, cultural debate has gradually spread also in digital telematic media, as well as in traditional paper-based ones. In particular, in Italy since around 2010 several multidisciplinary cultural blogs were born. In my paper I will focus on the treatment of music in this kind of media, to be distinguished from similar formats dedicated primarily to music. I will consider the following six blogs (in order of foundation): ‘minima&moralia’ (2009); ‘doppiozero’ (2011); ‘Le parole e le cose’ (2011); ‘Il lavoro culturale’ (2011); ‘Gli stati generali’ (2014); ‘alfabeta2’ (2014). In search for affinities and differences, constants and peculiarities (and in continuous comparison with the habits of music criticism in traditional media), I will study their respective strategies with regard to the following points: 1) musical genres to which the critical discourse is referred; 2) ontological types of musical object; 3) textual formats; 4) methodological approaches; 5) professional characteristics of the authors.

• **PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA (Universidad de Granada)**

«Facebooking» Musicology: apuntes para una (¿nueva?) crítica musical 2.0

Resulta obvio afirmar que la experiencia musical – individual o colectiva – se ha visto ontológica, social y culturalmente transformada en las últimas décadas del siglo xx, a partir, sobre todo, de la denominada disrupción tecnológica (Clayton M. Christensen, Michael B. Horn & Curtis W. Johnson, 2011) y de las formas de consumo musical propias del capitalismo artístico (Lipovetsky & Serroy, 2013). Asimismo, nuestras maneras de aprender (Piscitelli & Adaima, 2010; Acaso, 2014) y vivir cualquier acontecimiento sonoro han cambiado profundamente, así como también lo ha hecho el proceso mismo de comunicación, disfrute e intercambios musicales. En esta nueva realidad, el papel de la crítica musical se ha visto también modificado. De hecho, y a raíz de la expansión y el uso masivo de redes sociales como Facebook o Twitter y las plataformas vinculadas a la web 2.0, la crítica musical y el juicio estético en torno a lo sonoro han multiplicado sus posibilidades de difusión y alcance. Es nuestro objetivo reflexionar acerca de tres cuestiones: a), la capacidad de adaptación del ejercicio crítico a la realidad ácrona y multiforme de la red, que se convierte en un instrumento de difusión masiva; b), aunque derivado del primero, la variedad tipológica de dicha difusión y sus debilidades y fortalezas para generar una suerte de opinión pública en torno a un acontecimiento musical específico; y c), la posibilidad de ampliar y redefinir el concepto de crítica a partir, también, de una puesta en cuestión de la propia tarea musicológica; tarea que se ve necesariamente modificada cuando nos planteamos abordar el discurso estético y la identidad artística y profesional de creadores e intérpretes, a través, por ejemplo, del análisis del material que vierten en sus respectivas redes sociales personales o públicas.

Criticism, Musical Aesthetics and Theoretical Approaches

• **CHADWICK JENKINS (City University of New York, CUNY Graduate Center, NY)**

«What is New is his Tone»: Adorno, Mahler, and the Necessary Failure of Tonality

Theodor W. Adorno’s *Mahler: A Musical Physiognomy* (1960) is a bewildering document. Observations arise in the manner of the *imprévu* (a favorite Adornian locution) and disappear

only to reemerge unexpectedly many pages later. Such an observation becomes a *roter Faden* weaving its subterranean path throughout the monograph, serving as a kind of leitmotiv that appears repeatedly as a set of variants. One such *roter Faden* is Adorno's discussion of Mahler's approach to tonality and form. For Adorno, tonality and form are inextricably tied together. Tonality is a form-generating conceptual medium. This definition, however, is nowhere present in the *Mahler* monograph. Piecing it together requires a careful foray into Adorno's other musical writings, written before and after *Mahler* – most prominently, the unfinished and fragmentary book on Beethoven and Adorno's final work *Aesthetic Theory*. And yet a thorough unpacking of this definition of tonality is integral to an understanding of Adorno's reading of Mahler's resistance to the blandishments of tonality and his approach to form. For Adorno, Mahler's formal design involves a negative dialectics sensitive to both the demands of tonality as such (the top-down form-generating force signifying social oppression and the domination of conceptual thought) and the demands of the micrological, the musical themes, or "characters" in Adorno's language (the bottom-up form-resisting force that demands identification with the victim and the plea for freedom in an increasingly administered society). This reading places an outsized ethical and philosophical weight on Mahler's compositional approach. This paper builds on the work of Mahler scholars such as James Buhler and Seth Monahan and their concern for Mahlerian form but supplies a vital framework by unpacking Adorno's implicit understanding of tonality to clarify how Mahler employs tonal language to force it to speak against its own manner of domination.

• VICENT MINGUET (Universidad de Valencia)

La crítica estética y social de Adorno al determinismo serial: la forma musical y su función social

En abril de 1954, Theodor W. Adorno pronuncia una conferencia en la Süddeutsche Rundfunk de Stuttgart titulada *Das Altern der neuen Musik* («El envejecimiento de la nueva música»), en la que dirige una de las críticas más lacerantes del panorama cultural de la posguerra en Europa hacia la posición estética y técnica del serialismo postweberniano. Adorno, que ya había defendido el modelo estético de Schönberg en *Die Philosophie der neuen Musik* («La filosofía de la nueva música»), va en esta ocasión un paso más allá y atribuye a las nuevas obras de la joven generación de compositores seriales de Darmstadt un rechazo de la crítica abierta de la sociedad, que en su opinión debe fundamentar el lenguaje expresivo de la obra musical en un momento histórico especialmente complejo. El aspecto de la crítica adorniana relativo a la función social de la técnica y, por tanto, de la música y el arte, se revelará inmediatamente como uno de los más polémicos. Las connotaciones históricas del material musical, cargado de significaciones atribuidas por el peso de la historia, sólo pueden ser liquidadas según Adorno a través de la expresión subjetiva de la negación interior, que en su opinión es contraria a la identidad unificadora y opresiva a la que conduce la inexorable racionalización tecnológica. En este contexto, la llamada «nueva música» se enfrenta al reto y a la obligación de asumir la historia sin negarla. Atendiendo a estas consideraciones, el grueso de la crítica musical que Adorno sostiene públicamente desde 1954 trasciende la categoría técnica y conceptual del terreno compositivo para adentrarse en un ámbito que podemos adscribir a la crítica de carácter estético y social: el examen del contenido social del material musical y el problema de la función social de la forma musical se sitúan en el centro de sus reflexiones. En esta presentación revisamos los fundamentos sociológicos que sustentan el camino que Adorno recorre desde la crítica inicial de 1954 hasta la formulación en 1961 de

una nueva concepción de la forma musical bajo la idea de *musique informelle* («música informal»), así como su comprensión de las estructuras musicales como mediación social entre el sujeto compositor y el objeto fruto del acto creativo.

• **LORENZO DE DONATO (Università Statale di Milano)**

A Post-modern «Gesamtkunstwerk». The Musical Phenomenon in Dieter Roth's Work

It has already been almost twenty years that the eccentric Swiss artist Dieter Roth (1930-1998) disappeared. Analysing his music-related projects and the recent critical interpretations, it is interesting to investigate whether and how music influenced his work. In the last years, European criticism is increasingly interested in the presence of music in Dieter Roth's work, devoting to this aspect of his *œuvre* studies, exhibitions and recently a full publication of his musical productions. The German-born eclectic artist worked on many and varied media in an innovative way, combining painting, sculpture, drawing, poetry, literature, colour, sound and video. Amateur musician, passionate about classical music, estimator of Schubert, Brahms and Schönberg in particular, Roth often used and integrated music and sound in his works. Throughout the artist's life, musical phenomenon found realization in his art in a wide and strange variety of ways, as for example in many parts of his assemblages: cassette players, tape recorders, entire musical instruments turned into visual art objects, keyboards, audio recordings, different audio devices, sometimes pianos playing alone. Roth also enjoyed playing and performing music in individual and collective improvisations, as in the *Selten gehörte Musik* series (Rarely Heard Music), amateurish music in which it was important not the musical formality but the performance itself. A sound art made by noises, voices, chaotic and cacophonous sounds, improvised music, recorded conversations. This talk aims to analyse the recent music criticism towards Roth's work and to investigate which role does music play in his artistic production. Starting point of the study are the new critical and theoretical perspectives on the aesthetical status of music in his art, its meaning, its dimension, and the reason of its presence.

• **HELENA MARTÍN NIEVA (La Salle – Universitat Ramon Llull, Barcelona)**

«Música Oberta» (1960-1971): Open Warfare for an Open Music in Barcelona

Chsss! Silence in the room! Varèse, Stockhausen and Xenakis are about to be heard in Barcelona for the first time. But during the concert the audience murmurs, laughs, yawns, fidgets in their seats, whistles with disdain, or applauds with enthusiastic discipline... In May 1960 the activities of «Música Oberta» ("Open Music") began under the direction of the composers Homs, Mestres Quadreny and Hidalgo, with the aim of promoting the newest and the most daring music in Barcelona. For this, they had the financial support of Club 49, which privately promoted contemporary art during Franco's dictatorship. Thus, «Música Oberta» offered lectures on electronic music, auditions of Webern's complete work, concerts, such as that of the Tudor pianist playing Cage, or happenings, such as Brossa's. In short, it was a bold bet to introduce the most audacious international news, not forgetting the production of local composers. But, what was Barcelona's reaction to «Música Oberta»? In order to answer this question, we will start with brief initial references in general works of Valls Gorina (1962) or Marco (1970), along with the reflections given by some of its protagonists, such as Homs (1991) or Mestres Quadreny (2000, 2007), as well as the most recent allusions, as in Cureses (2002, 2013) and Gan (2012). But,

especially, we will examine the press articles that were published punctually after each of these novel concerts and which evidenced a polarized reception in two militant bands. On the one hand, the defenders of these original experiences, like Guinjoan and Benet, on the other hand, the most hostile detractors of that concept of modernity, like Montsalvatge and Llauder. As an intrepid war reporter would do, we will witness the main battles, with their truces, victories and defeats, so as to document the “open war” that unleashed “open music” in Barcelona.

Musicology and Music Criticism

• **CARLA CUOMO (Università di Bologna)**

Massimo Mila tra critica musicale e musicologia negli ‘anni dell’impegno’ (1965-75)

Massimo Mila (1910-1988), fu una personalità di spicco del Novecento italiano. Storico e critico della musica, fondatore della casa editrice Einaudi, insieme al proprietario Giulio e agli scrittori Leone Ginzburg e Cesare Pavese, traduttore dal tedesco all’italiano (di Gotthelf, Hesse, Schiller, Wagner, Wiechert), giornalista e critico musicale su quotidiani e settimanali, docente di Storia della musica al Conservatorio e all’Università di Torino, antifascista, partigiano nella Resistenza italiana, fine scrittore, anche di montagna, egli fu in definitiva una personalità poliedrica e “impegnata”. L’intervento riflette sulle interazioni tra critica musicale e musicologia nella produzione dell’autore degli anni Sessanta-Settanta (con qualche estensione un po’ prima e un po’ dopo). Questa costituisce un terreno particolare di analisi, giacché l’autore fu attivo sia come musicologo sia come critico musicale. Le cronache sull’*Espresso* (1955/1967) e sulla *Stampa* (dal 1967 alla sua scomparsa), esempi di “critica militante”, vengono confrontate con gli scritti pubblicati sulla *Nuova Rivista Musicale Italiana*, periodico musicologico di cui Mila fu uno dei fondatori e condirettore (dal 1967 alla morte). La lettura comparata dell’ampia mole di articoli avviene attraverso una selezione di argomenti: (1) il rapporto tra musica e pubblico, che implicava il rapporto tra la ‘nuova musica’ e la sua capacità comunicativa; (2) l’attenzione ai problemi dell’organizzazione musicale; (3) l’importanza dell’educazione musicale nel quadro di una ‘scuola di tutti’. L’obiettivo dell’intervento è quello di evidenziare la posizione di Mila rispetto al tema dell’“impegno”, così come questo veniva inteso nel decennio tra i Sessanta e i Settanta e nel confronto con il senso dell’ “impegno” che contraddistinse la vita e l’attività dell’autore sin dai suoi esordi professionali (1928). L’intervento si prefigge anche, più in generale, di problematizzare il rapporto tra musica e cultura nel pensiero e nell’opera di Mila, collocandolo nel contesto dei cambiamenti sociali e dello sviluppo della cultura di massa.

• **FRANCESCO ROCCO ROSSI (Università di Pavia-Cremona / Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra)**

La critica dell’edizione critica – Principi mensurali ed ecdotici applicati alla «Early Music»: editore come critico o critico delle edizioni altrui?

Spesso mi sono trovato a giudicare edizioni critiche di musica antica e tutte le volte ho percepito la necessità di ricostituire il mio personale ‘protocollo’ valutativo modellandolo sull’oggetto dell’analisi, ma soprattutto adeguandolo a sempre nuovi orientamenti e conoscenze relative alla *Early Music*. Il dibattito sempre molto vivo nel campo del mensuralismo, per esempio, influisce in larghissima misura sul giudizio di questa o quella ricostruzione critica: l’indice di diminuzione, per esempio, oppure l’assetto grafico (senza linee di battuta, con mensurstrich, ecc.). D’altronde basta osservare il cammino delle edizioni di Guillaume Du Fay per verificare

come dalle quasi pionieristiche proposte di De Van si è giunti a recentissime proposte critiche estremamente sofisticate e complesse. Nella seconda metà del Novecento la Filologia della ‘musica antica’ ha, infatti, sviluppato criteri editoriali sempre più raffinati con lo scopo di fornire strumenti storicamente ineccepibili agli esecutori. Gli sforzi dei filologi-editori, oltre a fornire edizioni scientificamente accurate, sviluppano l’idea della composizione come frutto di un processo di cui la restituzione testuale coglie il divenire; idea, questa, che però spesso interessa poco il fronte esecutivo più focalizzato sulla necessità di una buona partitura storicamente informata. E non è un caso, infatti, che le recensioni sui media o nei periodici specializzati si focalizzino soprattutto sulla ‘storicità’ della performance e molto raramente su questa o quella edizione critica. Col mio intervento, quindi, intendo riflettere innanzitutto sullo statuto attuale dell’edizione di musica antica (in particolare sul dibattito relativo alla trascrizione) delineando, nel contempo, le tappe salienti della “critica dell’edizione critica” nella seconda metà del Novecento.

• **LIA TOMÁS (Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, Brasil)**
“Temáticas brasileñas” en la investigación académica en música en Brasil

Los estudios de postgrado en música en Brasil se iniciaron en 1980, en Universidad Federal de Río de Janeiro. Años después, en 1988, se fundó la Asociación Nacional de Pesquisa y Postgrado en Música (ANPPOM), una asociación que todavía se encuentra activa y cuyo objetivo es proponer políticas de investigación, además de representar políticamente los intereses del área de música junto a los organismos de evaluación e investigación federales brasileños. En el documento oficial de la fundación de la ANPPOM, una de sus principales políticas de investigación enfatizaba el eje “temáticas brasileñas”, sin, entretanto, especificar lo que la propia asociación comprendía sobre eso y tampoco sugiere qué objetos de investigación deben ser privilegiados. Debido a la amplitud del término, un gran número de puestos de trabajo podría adaptarse a ese eje – como estudios biográficos, manifestaciones populares, aspectos analíticos y/o interpretativos, organización de acervos, historia de la música brasileña, entre otros –, sin embargo a la vez puede incidir en el error de considerarse cualesquiera alusiones musicales a Brasil y/o a la cultura brasileña como pertinentes, o que además de reforzar su amplitud, imposibilitaría especificar las posibles definiciones y circunscripciones subentendidas. Entre 2011-2014, llevé a cabo una investigación destinada al levantamiento de la producción académica en el área de música, que cubría todos los anales de congresos realizados por la ANPPOM de 1988 hasta 2013. Tal investigación, ya publicada, consiste en análisis cuantitativos y cualitativos de 2.650 puestos de trabajo, incluyendo 15 programas de postgrado y todas las subáreas involucradas (composición, musicología, educación musical, entre otras). También se observaron tendencias generales de investigación y metodológicas y, sobre todo, los problemas generados por la vaguedad conceptual cuanto al eje “temáticas brasileñas”. Este último aspecto, objeto del trabajo que ahora les proponemos, se encuentra actualmente en fase de desarrollo en la investigación financiada por la FAPESP y CNPq.

Music Criticism and Jazz

• **CHRISTA BRUCKNER-HARING (Institute for Jazz Research, University of Music and Performing Arts Graz)**

The Reception of Jazz in Austria in the 1950s and 1960s

After the end World War II, great interest and eagerness to catch up with the previously denigrated and forbidden jazz music was shown in Austria. Important jazz scenes evolved in the

bigger cities, with entertainment venues and jazz clubs, where newly founded dance orchestras, big bands and jazz ensembles performed. Particularly the early 1960s represented a starting point for an upcoming individual jazz scene in Austria, with emerging musicians and ensembles focusing more and more on the development of distinct musical characteristics and styles. This paper examines the reception of jazz in Austria in the 1950s and 1960s, analyzing the roles played by the media, promoters, venues and audiences, as well as the development of the musicians and their music. The focus lies on projects and initiatives that proved to be essential for the jazz development in Austria, such as the Blue Danube Network during the Allied occupation, Friedrich Gulda's commitment to jazz, and the organization of amateur jazz festivals in the 1960s. In addition to archival records, musicological and journalistic texts, interviews conducted with members from different areas of the jazz scene provide further important knowledge into the jazz development during this time period. The research gives insight into cultural, social, political, and artistic aspects of these formative years of an independent Austrian jazz scene, contributing to the understanding of European jazz history as a whole.

• **RYAN BRUCE (University of Guelph)**

Amiri Baraka's «Black Music» as an Avant-Garde Manifesto in Jazz

Jazz discourse has established the designation of the “jazz avant-garde” to represent a specific style, yet has not fully considered its relation to twentieth-century avant-gardism in general. Following current studies of avant-garde practice, bebop and free jazz are viewed here as a movement that attacks distinctions of high and low art, broader institutions including music criticism, and values that perpetuate the place of art and entertainment in society. Amiri Baraka's early criticism is discussed in this context. Baraka (previously LeRoi Jones) championed African American jazz as an expression of Black Nationalism against the institution of white hegemonic practices in jazz culture. Published in 1967, *Black Music* is a collection of his jazz criticism from the early 1960s that demonstrates conditions of avant-gardism, and can be arguably regarded as an avant-garde manifesto. Articles are compared to *Theory of the Avant-Garde* (Peter Bürger, 1984) and contemporary avant-garde studies that expand upon his theory. Aspects such as the purpose, function, production and reception of art, as well as the distinction between autonomy and alienation are explored. Although theory of the avant-garde is applied here, it is treated within the boundary of the jazz tradition akin to studies of the avant-garde outside the European tradition and its status of canonical works. *Black Music* offers insight into the social conditions of the avant-garde to consider in contemporary jazz discourse. Current scholars frequently refer to musical practices and artistic agency in jazz as instances of modernism. This critical evaluation questions the contradiction between modernism and avant-gardism to situate Baraka's writing as a historical instance of social and political thought in opposition to artistic merits judged according to a standard held by European and white American critics. As such, rethinking the “avant-garde” exposes the validity of its designation that is otherwise oversimplified in jazz scholarship.

• **VINCENZO MARTORELLA (Conservatori di Sassari, Venezia e Ferrara)**

Intersezioni. La critica musicale e il jazz del XXI secolo

Nel jazz, la critica musicale, al contrario della storia della musica, racconta il presente. Almeno, questo è il paradigma in uso nelle critiche musicali di area non accademica. Lo legge

e l'analizza, lo confronta e lo registra, lo scheda e lo qualifica. Lo compara e paragona, lo colloca stilisticamente e ne compila registri di forme espressive. Alla critica musicale il passato è, costitutivamente, precluso (se non in una mera funzione comparativa), e il futuro semplicemente le sfugge, impossibile da mettere a fuoco. Gli strumenti del critico jazz, peraltro, appartengono a una categoria ancora epistemologicamente debole: l'analisi musicologica non è adatta a sezionare musiche basate quasi interamente sull'improvvisazione, e, soprattutto, il critico ha il dovere di essere militante, ovvero scrivere su giornali e riviste ad alta diffusione (e, nell'era di internet, su siti e blog), i cui lettori presumibilmente non maneggiano con sufficiente disinvoltura l'analisi schenkeriana (come la stragrande maggioranza dei critici jazz, d'altronde). L'oggi, però, è pieno di insidie. Se la modernità, nei primissimi anni Quaranta del secolo scorso, fu annunciata dagli uccelli (il *Quatuor pour la fin du temps*, di Messiaen, *Ornithology*, di Charlie Parker), il modernissimo secolo ventunesimo è il tempo degli incroci, delle fusioni, delle ibridazioni. Se il jazz afroamericano, da una parte, si rinnova – in maniera addirittura feroce – cercando convergenze con l'hip-hop e il rap, in Europa i linguaggi non soltanto si intersecano in virtù di una glocalizzazione evidente, ma si moltiplicano seguendo tragitti inattesi. Come può, quindi, la critica jazz rendere conto di questi formidabili cambiamenti? Di quali strumenti ha bisogno per leggere con più precisione i fenomeni di intersezione che si stanno verificando? Il paper prova a dare una risposta, analizzando alcuni gangli teorici senza i quali è difficile comprendere le evoluzioni del jazz contemporaneo, e la velocità con cui si è evoluto negli ultimi diciassette anni; la tecnologia, l'adozione di impianti formali ed espressivi mutuati dal rock di band come Radiohead, l'esplosione della musica elettronica, la frammentazione ritmica (e il suo esatto opposto), la necessità di avvicinarsi a pubblici più ampi. L'ultimo punto è il più importante. Leggere il jazz afroamericano senza considerare che oggi più che mai c'è bisogno che torni a essere una lingua comunitaria (attraverso il gospel, vero e proprio mediatore linguistico tra jazz, rap e hip-hop) vuol dire non accorgersi che la questione dei diritti civili è di nuovo al primo posto dell'agenda espressiva dei neri d'America.

Music Criticism and Reception

• **SIEGWART REICHWALD (Converse College, Spartanburg, SC)**

Making it in the Big Apple: Piazzolla's 1980s New York Experience in the Words of the «New York Times»

Astor Piazzolla was one of the most unusual musicians of the 20th century. Throughout his career, Piazzolla always “lived between” cultures. As a result, the composer and performer struggled to find audiences consistently, while at the same time drawing listeners from diverse backgrounds. Despite moments of great commercial success, lasting fame was elusive. Part of the reason for Piazzolla's many detours was his constantly changing style, represented by his many different ensembles; Piazzolla also moved about geographically between Buenos Aires, Paris, Italy, and New York. Having partly grown up in New York, success there would be one of his life-long aspirations. The Jazz Tango Quintet (1958-1959) became his first attempt to “make it” in New York. Yet not until 1986-1987 did Piazzolla finally achieve critical acclaim in New York. By that point, Piazzolla's storied career had undergone many tectonic shifts. Yet throughout his career there were two constants: His progressive brand of tango and his lifelong ambition to be a classical composer. By the mid-1980s Piazzolla was finally able to find success on both fronts, culminating in a variety of performances and collaborations. There are dozens of *New York Times* articles about Piazzolla from the mid- to late 1980s into the 1990s. While the newspaper covered

Piazzolla's New York activities with enthusiasm and nuance, a somewhat flattened version of Piazzolla emerged. Second, the *New York Times* was, not surprisingly, sensationalizing Piazzolla's New York products, such as the three groundbreaking tango recordings. Yet their coverage showed an obvious lack of understanding of the complex history of the tango. Third, Piazzolla's overall diverse musical contributions throughout his career were minimized, offering Piazzolla as a product rather than artist with diverse talents and interests.

• **ARMANDO IANNIELLO (Università di Pavia-Cremona)**

Successo di pubblico e insuccesso di critica. Ricezione de «La Strada» di Nino Rota dalla musica per film al balletto

Il binomio Fellini-Rota è da molti anni al centro degli studi che si interrogano sull'approccio analitico da destinare alla musica per film. In qualunque occasione in cui si menzioni la figura di Nino Rota, infatti, è quasi impossibile non considerare il sodalizio con Fellini che ha portato il compositore ad ottenere riconoscimenti prestigiosi nel panorama cinematografico internazionale. La sua carriera, però, ha conosciuto negli anni Cinquanta e Sessanta momenti caratterizzati da frequenti pregiudizi della critica musicale. Oltre a ricondurre la notorietà del compositore al ruolo di "spalla" di Fellini, si deve proprio ai critici di quel periodo, tra le altre cose, una ricezione sbagliata del suo modo di comporre. *La Strada*, film uscito nelle sale cinematografiche durante il 1954, fu riproposto in teatro nel 1966 in forma di balletto. Oltre a molti elementi presenti nella musica del film, la partitura vede l'utilizzo di altri temi musicali elaborati da Rota per film di Fellini e di altri autori. La critica commentò la musica del film da un lato sottolineando l'eccezionale funzione narrativa che Rota aveva tradotto nella partitura cinematografica, dall'altro smontando sotto ogni aspetto il tentativo di portare la narrazione felliniana in teatro con il solo ausilio della musica e dell'arte coreografica. L'intervento intende proporre alcune riflessioni confrontando l'accezione negativa con cui la critica si è dilungata riguardo alla musica del balletto e l'atteggiamento entusiastico della stampa italiana che ha accompagnato l'uscita e la distribuzione de *La Strada* nelle sale cinematografiche. Attraverso l'analisi delle partiture del film e del balletto, conservate presso l'Archivio Nino Rota della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, si vuole indagare su quali fattori possano aver influito sui critici tanto da indurre a una ricezione differente di due partiture musicali che sono scaturite dal medesimo nucleo originario.

• **ERIC TAXIER (City University of New York, Graduate Center, NY)**

Depillarizing the Republic: An Object-Oriented Approach to Louis Andriessen's «De Staat»

Numerous critics have been captivated by both the sonic structure and political context of Louis Andriessen's celebrated *De Staat*, titled after the Dutch translation of Plato's *Republic*. The musical arrangement is said to comment on Plato in a way that would have resonated with the "depillarization" (*ontzuiling*) of social strata in Dutch society at the time of its composition (1972-1976). While authors such as Robert Adlington, Yayoi Everett, Elmer Schönberger, David Wright, and Andriessen himself have reached many opposing convictions about the work, all of their interpretations of the quoted text by Plato hinge on Andriessen's own intentions and the context in which he worked. I argue that a recent philosophical development offers a critique of this strategy. It suggests an approach to the work that touches on the ancient theme of *autárkeia* or self-sufficiency. Graham Harman, the originator of object-oriented philosophy, argues that (1)

objects are autonomous from one another and their parts, and (2) the world should not be split at the outset between human and non-human elements. An object-oriented critic would thus uphold a degree of mutual independence between *De Staat* and its ingredients (including quotations of Plato), yet would also reject a strict distinction between the work's "social" and "purely musical" aspects. Two further considerations follow from an object-oriented perspective. First, earlier critics, in their opposition to treating *De Staat* as an insulated object, may have prematurely conflated it with the conditions of its creation. Second, for an object-oriented critic, some of the rhetorical power of *De Staat* should rest on it having a tense metaphor-like relation with its textual component. However, there appears to be an *absence* of such a transforming link between the work and its text: Andriessen takes a more literal path. I consider some possible consequences of this interpretation.

• **MARK PINNER (Independent Scholar, NSW Australia)**

Criticism in the Antipodes II: Fred Blanks, and 'The Enjoyable Sins of Piano Competitions'

Styling itself as 'One of the world's most prestigious piano competitions', The Sydney International Piano Competition of Australia (SIPCA) celebrates its 40th anniversary in 2017. With one exception, held every four years, the competition has been held eleven times since its inception in 1977. With a large cash-prize pool, local, and international, performance opportunities, and recording contracts—not just for the winner, but also for other finalists—competition to be selected as a finalist, from worldwide auditions, is intense. The competition proper is divided into discrete sections, the competitors whittled away until the final round of six, from which the prize winners are selected. Unsurprisingly, SIPCA has had its share of controversy, and criticism, over its forty year history. Fred Blanks – or perhaps more correctly, Fritz Mayer – was a Jewish refugee from Nazi Germany, who arrived with his family in Australia aged 12. Although he had little English on arrival, within ten years he had gained an honours degree in science; and, in time became one of Australia's most prolific music critics. He was, initially, appointed as the Australian correspondent to *The Musical Times*, a position he held until the early 1990s; and from 1963, to 1998, was also a critic for the *Sydney Morning Herald*. His reviews have been variously described as 'well informed', 'sympathetic', 'succinct', 'eloquent', 'illuminating', and even 'trenchant'; and he is remembered for his encouragement of young artists, and as a champion of European high culture. This study examines Blanks' *Sydney Morning Herald* reviews of the SIPCA, and his extended essay, 'The Enjoyable Sins of Piano Competitions', published in the Australian literary, and cultural, journal, *Quadrant*.



Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini
www.luigiboccherini.org