



**International Association of Music Libraries - Archives and  
Documentation Centres  
Italian Branch**

***IAML Annual Conference - Naples 2008***

***Tuesday 22<sup>nd</sup> July***



**Monica Boni**

***Unusual places for music listening***

***(Istituto Superiore di Studi Musicali "Achille Peri"  
Biblioteca "Armando Gentilucci"  
Reggio Emilia - Italy )***

A twelve hours sequence of music performances and papers pre-arranged according to a thematic scheme, getting together music events and talkative ones in a time-set map of guided-ways.



<http://www.comune.re.it/retecivica/urp/retecivi.nsf/web/SrvznIndllzndprtcpt?opendocument>



*Meeting with music can happen in places destined for transmission of knowledge, especially if it is the music to surrender and sediment itself, depositing its proper historical memory in them.*





*Music libraries preserve end products of a thought, the music one, that turns into sounding objects formally organized, final completeness of which, once are fixed on the paper, contains the poetic substance, the communicative power of this human expression.*

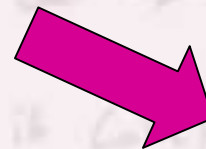
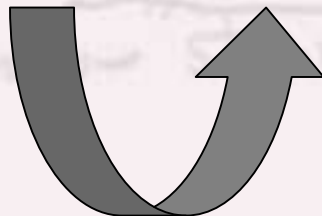
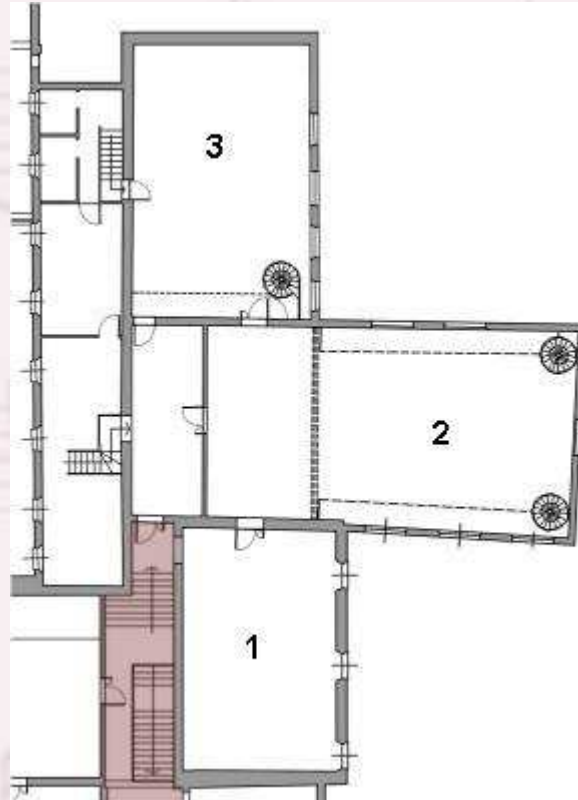
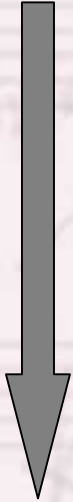
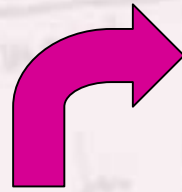


*Contact with scores set us in front of  
their mostly voiceless existence of tools  
useful for all that concern tradition and  
study of music.*

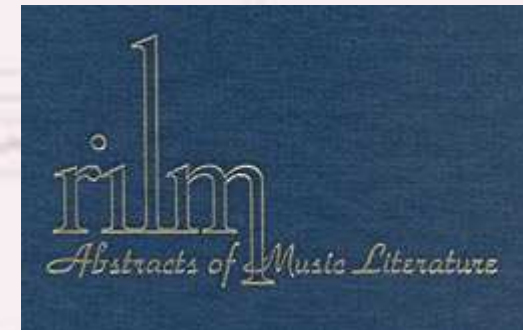
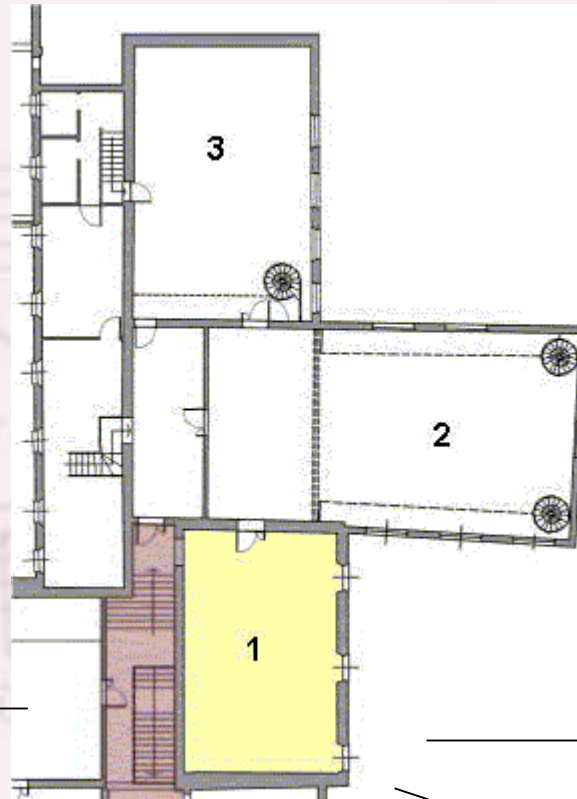
*If compared with alive experience of  
music, they will never put themselves  
more than papers for sound, which lie  
waiting to take life on the instant in  
which they will have made sounding.*







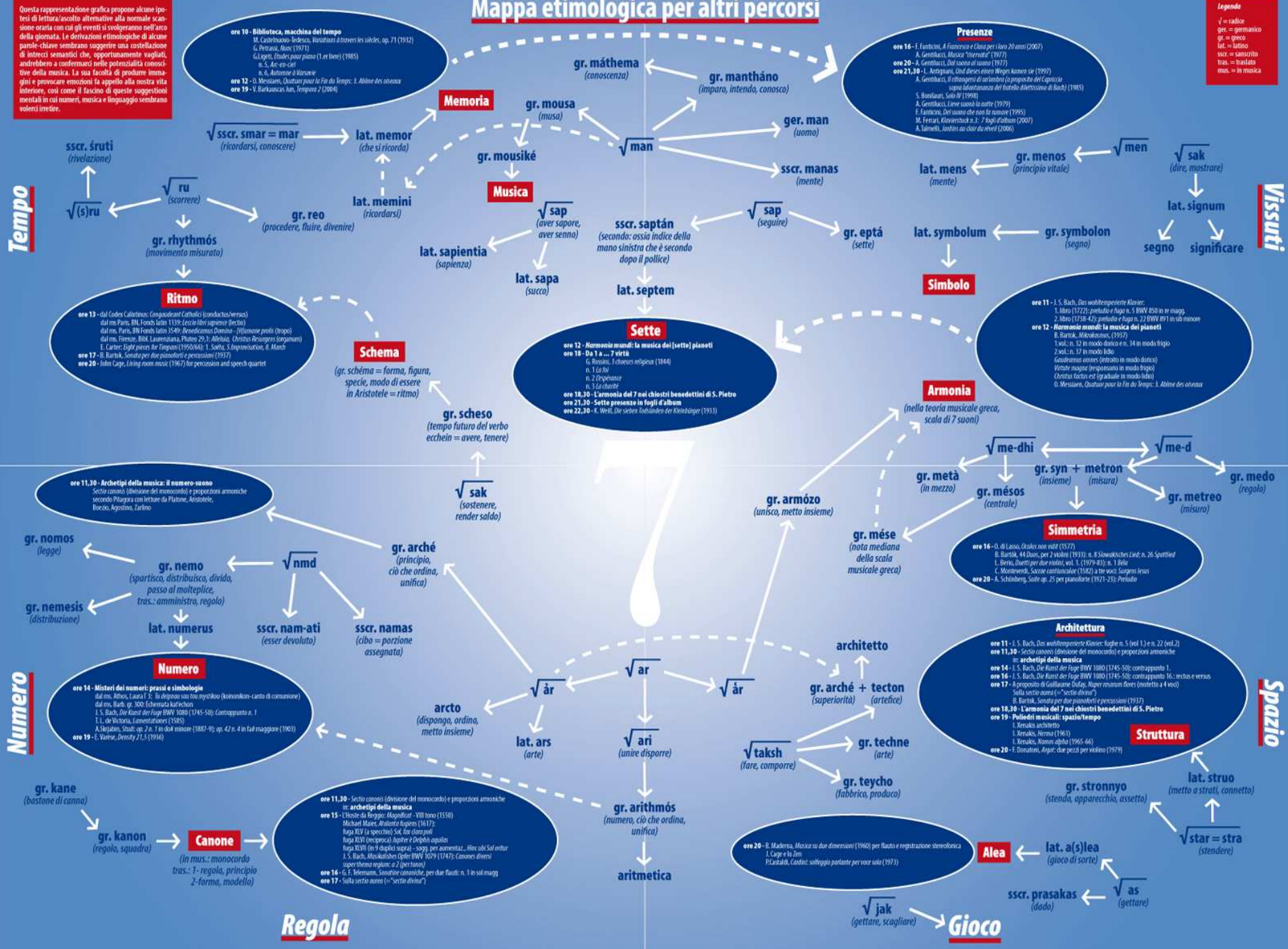
# 1<sup>st</sup> room: reference materials and music knowledge





## Mappa etimologica per altri percorsi

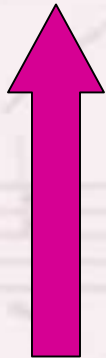
Questa rappresentazione grafica propone alcune ipotesi di lettura/ascolto alternative alla normale scansione oraria con cui gli eventi si svolgono nell'arco della giornata. Le derivazioni etimologiche di alcune parole-chiave sembrano suggerire una costellazione di intrecci semantici che, opportunamente vagliati, andrebbero a confermarci nelle potenzialità conoscitive della musica. La sua facoltà di produrre immagini e provocare emozioni fa appello alla nostra vita interiore, così come il fascino di queste suggestioni mentali in cui numeri, musica e linguaggio sembrano volersi irredire.



taste

sour

sweet



touch

soft

rough

pasty

pointed

sight

clear

faint

dark

dull

bright

translucent

marked

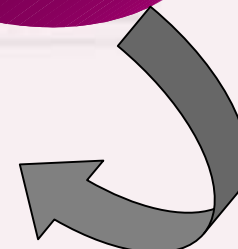




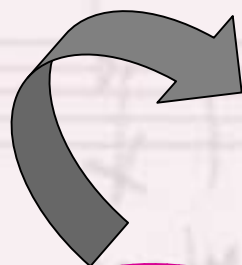
*Speech  
about  
music*

**Passage**

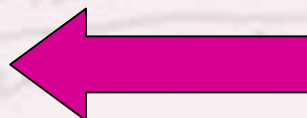
*Subject-Object*



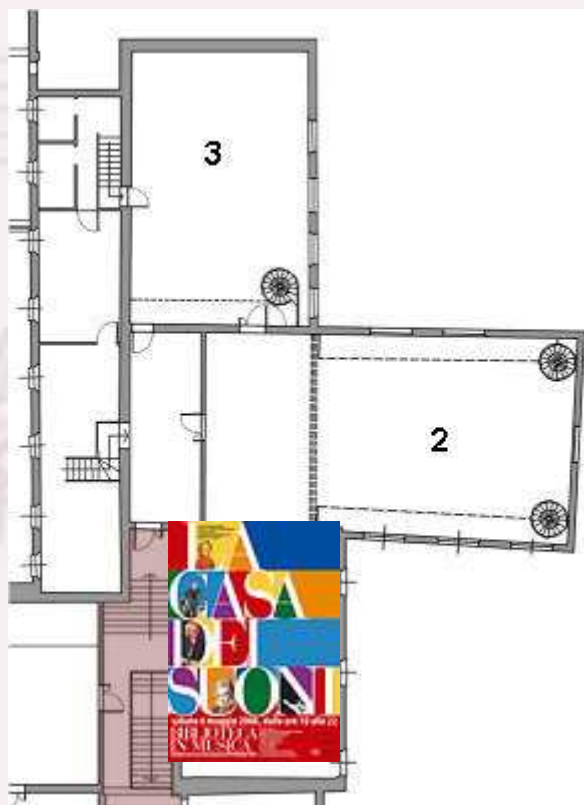
**exchange**



*aesthetic  
experience  
of music*







Andrea LANZA, *Biblioteche musicali*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti: Lessico 1.*, p. 31 , Torino, UTET, 1983

**Biblioteche musicali.** SOMMARIO: I. Generalità e tipologia. - II. La biblioteca musicale nella storia. - III. La catalogazione dei fondi musicali. - IV. L'Associazione Internazionale delle Biblioteche Musicali (AIBM).

I. GENERALITÀ E TIPOLOGIA. - Entrato nell'uso di quasi tutte le lingue moderne, il termine B. indica, secondo etimologia, il luogo ove è custodito un determinato materiale bibliografico e, per traslato, il materiale bibliografico stesso e l'insieme dell'apparato tecnico-amministrativo necessario alla sua custodia e organizzazione. Nel Rinascimento era impiegato, come sinonimo di B., il termine *libreria*, il quale si è conservato in questa accezione solo nella lingua inglese.

Sotto il termine generico di B. M. (o affini come Archivio, Raccolta, Museo, ecc.) si sussume un vario ed eterogeneo campionario di situazioni particolari, legate a specifiche realtà storico-culturali che ne hanno condizionato la nascita, lo sviluppo, le funzioni, e ancora oggi, a distanza di secoli, ne segnano la fisionomia.

Nate come luoghi di raccolta e conservazione di prodotti musicali decaduti dall'uso vivo e ridotti alla loro muta esistenza grafica, le B. M. offrono nella stratificata composizione dei propri fondi uno spaccato delle vicende, delle trasformazioni, del sovrapporsi dei gusti di un determinato ambiente, mentre nella loro dislocazione geografica e nella loro storia istituzionale rinviano a più ampie circostanze di storia politica e sociale. Di qui il duplice significato che B., raccolte e fondi musicali rivestono per la storiografia musicale: da un lato, come miniere di fonti e testimonianze da cui risalire alla realtà viva di un



passed sounds  
written sounds  
documented sounds

memory's  
preservation

sounds getting alive  
music going back to  
resound

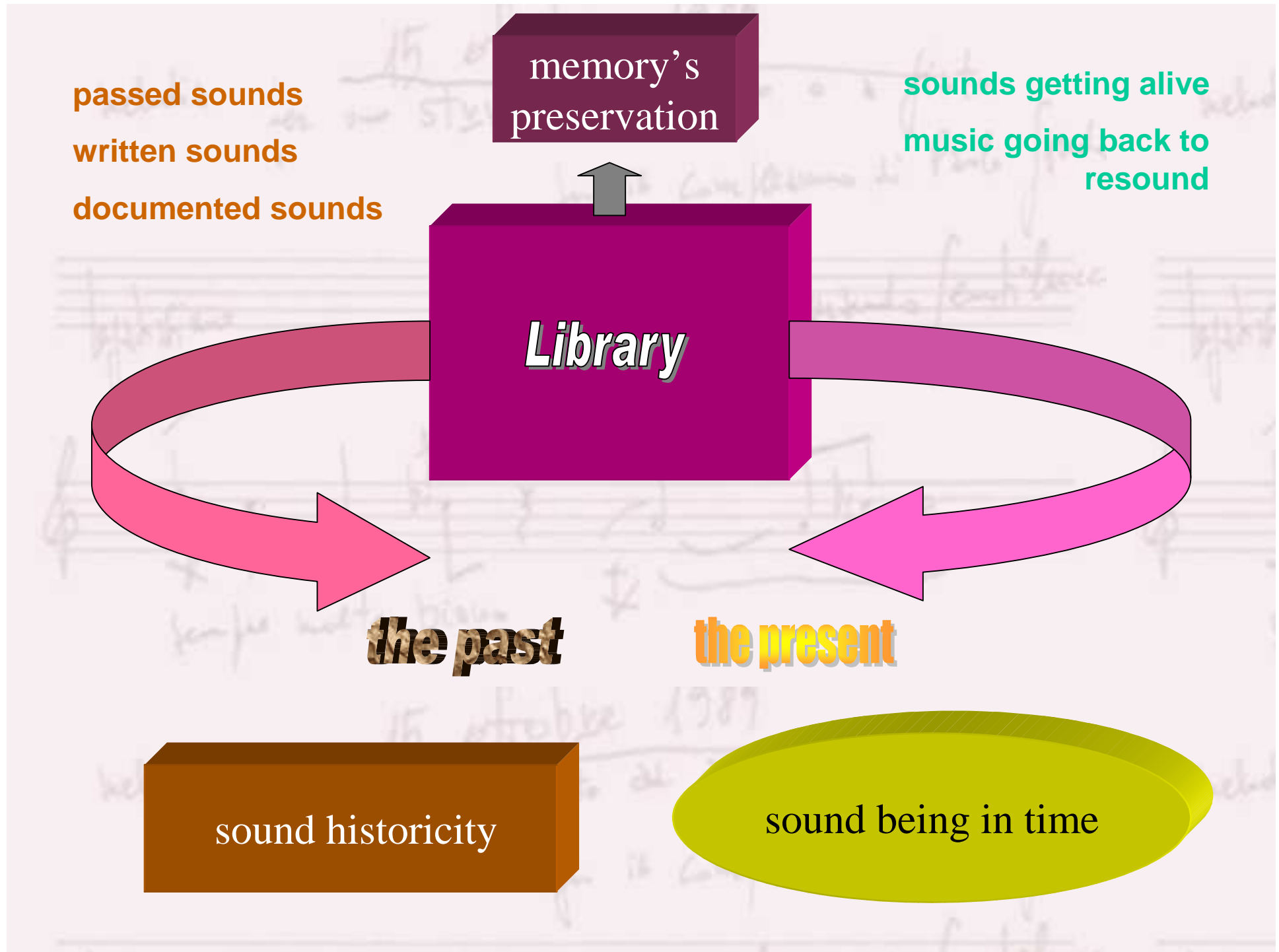
*Library*

**the past**

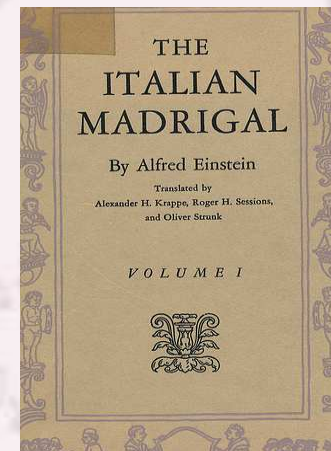
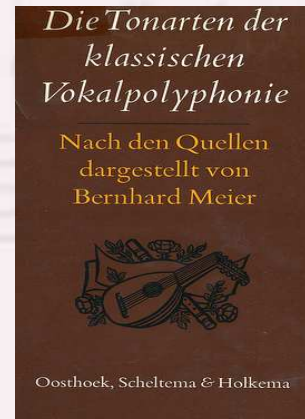
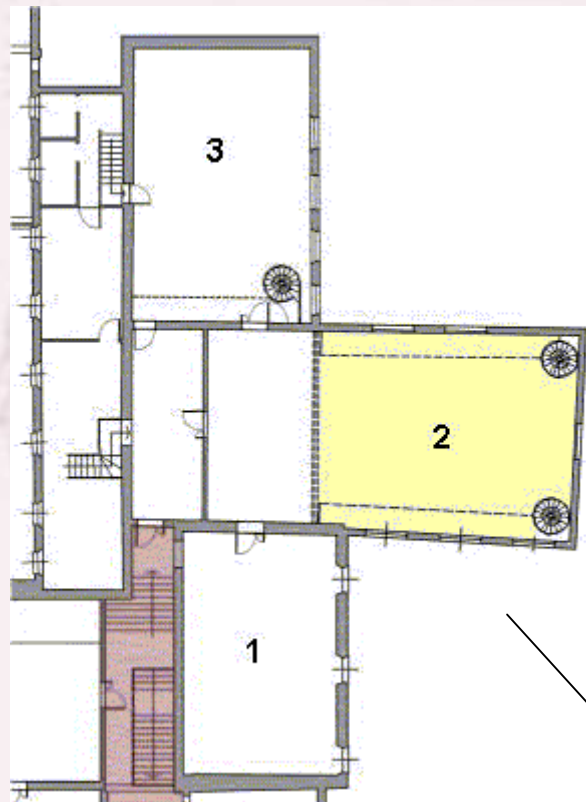
**the present**

sound historicity

sound being in time



## 2<sup>nd</sup> room: musicology and meta-languages



*music speech*



*speech about music*



(music language)

articulate syntax

inarticulate, dense meaning

(verbal language)

articulate syntax

articulate meaning

(connotes and denotes)

*speech without words*

*speech without music*

## The historical operation according to Paul Ricoeur

Cfr. P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'obli*, Paris, Éditions de Seuil, 2000

– trad.it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 237.

- the documentary phase
- the explicative/comprehensive phase
- the representative phase



Hence, although neither the primacy of the tenor nor the ambitus system has been discussed, it is evident that according to Pontio, too, the mode of a freely imitative composition is nevertheless represented in tenor and soprano in the form valid for the whole work; it is also evident that the motives appear in these voices in the form intended to be modally proper with respect to the final and ambitus of the relevant voices—it makes no difference whether they present the first statement or only the answer of the “theme.” In the first duo the motive stated by the soprano, which presents the repercussion *re-la*, proceeds from the final upward to the repercussa *d'*, upon which the first cadence is constructed—in a manner typical of Mode 1, as will be shown later. The answer (a real answer at the fourth below), given in the plagal range by the alto voice, is only of secondary importance as far as the mode of the whole is concerned, however. Conversely, in the second duo it is not the answer but the statement of the motive by the alto that takes this subsidiary role. However, the answer by the tenor is the statement of the motive in the modally proper range: that is, beginning on the fourth below the final. And the further progress of the motive in the tenor voice soon shows traits characteristic of the plagal mode: in particular, the melody rises no higher than the plagal repercussa—in Mode 2, the third above the final—then falls to a first cadence built upon the final; this is another feature that often distinguishes the plagal mode from the authentic. In the example for four voices, tenor and soprano are now linked at the distance of an octave; both are characterized by plagal ambitus, and the soprano is especially marked by the kind of voice leading that the tenor had in the plagal duo. With respect to the mode of the whole, however, alto and bass are subordinated to the two voices named first; and again, this position of “ruling” or “serving” (if the metaphor used by Schneegass may serve us) is independent of the order in which the

trucci, dopo il primo membro “a maggiore” del primo verso della quartina:



fu praticata dal Verdelot nel Madr. “Per alti monti” dopo il membro “a minore”:



da Arcadelt, “Occhi miei lassi”; da Berchem, “Perché non date voi”; da Cost. Festa, “Altro non è il mio amor”; da Layolle, “Lasciar il velo”, ecc. Oppure, invece di dividersi fra i due membri disuguali, il periodo musicale poté mantenere una regolare accentuazione mediante figurazioni opportune, quali s’incontrano spesso negli schemi “per cantar Sonetti, Capitoli, etc.” ed in qualche raro Strambotto, per es. in “Vedo ogni selva” di Marco Cara (Pera, *Frott.*, L. VIII):



d'onde passò nel Madr. “Deh dimmi amor” di Arcadelt:



“Con suavo parlar”, “Ognor per voi sospiro” di Verdelot;  
 “Pungente dardo” di Berchem, ecc.





101 Donatello: *Figura di donna*, 1460-65. Museo di San Matteo, Pistoia.

102 Paolo Piretti: *La danza*, 1910. Museo di San Matteo, Pistoia.

103 Michelangelo: *Studia di figura*, 1501-02. Museo di San Matteo, Pistoia.

pu' del soggetto in quanto azione o episodio (e cioè nel senso romantico), ma elabora un materiale compositivo e iterativo che appartiene alla storia della pittura. Ma, uomo «del proprio tempo», trasferisce le divinità fluviali in paesaggi in vacanza; il concetto in cui si muove è quello che si vede, traspare la composizione «nella trasparenza» dell'aria. L'operazione non riguarda la ripresa del vero, ma le grandi strutture della rappresentazione pittorica: un'immagine visiva viene ricomposta secondo i valori a cui è sensibile la coscienza «moderna». Si osservino le figure: anche quando sono viste di scorcio si presentano come zone di colore piatto, senza passaggi chiaroscurali, appena variate dal diverso modo con cui è assorbita o riflessa la luce; l'ocinato pastoso e quasi radiante

della nuda, i broni, i seni, i capelli vestiti. La luce non è raggiata, ma diffusa, accennando le forme gentili e lasciandosi nell'ombra; ma con la qualità del colore, il paesaggio come nella pittura del Seicento e in quella del Settecento, ha una struttura compositiva, di quinte sfacciate, con un'acqua canocchiale sulla luce del cielo, acqua, erba e fronde formano velati trasparenti e paralleli, si sovrappongono formando un denso o più rado di perenne azzurro. Le fronde verdi si spalanca nell'acqua; il celeste del cielo si fonde nell'atmosfera colorata dei verdi alberi. In questo modo, però, d'aria, le note intense della composizione continuano la struttura per tutto la composizione.

È chiaro che, se la luce s'intensifica nel colore, e cioè non ha un'incidenza precisa, non può modellare le forme con i passaggi di ierarchia di chiaro e scuro, e che, non essendo un effetto di valore, non può essere un effetto corrispondente di vuoto. Non c'è più distinzione tra i spazi solidi e lo spazio che li incide: nell'immagine le forme non vi sono elementi positivi e negativi, tutto si dà alla vista mediante il colore. Figure e spazio formano per sé un continuo solo; Maestri non vede le figure distinte, ma con l'ambiente. Nella sensazione visiva non vi è distinzione tra le cose e lo spazio: tutto è contenuto e contenuto. Se l'artista si propone di rendere la sensazione allo stato puro, prima che venga elaborata e

mentata dall'intelletto, è perché ritiene che la sensazione sia esperienza autentica e la sensazione intellettuale esperienza incosciente, vivata da pregiudizi o convenzioni. Dunque, la sensazione non è un dato, ma una cosa della coscienza; non, cioè, ma la coscienza non si realizza nell'esperienza (che è mediana, ma nell'esperienza che si fa). Si identifica dunque con l'esperienza stessa. Come non c'è distinzione di positivo e negativo tra le cose e lo spazio, così non c'è distinzione di positivo e negativo tra luce ed ombra. L'ombra è soltanto una maschera di colore che si sovrappone alle altre, più o meno luminosa. Tra tutte le maschere di colore vi sono rapporti, ciascuna è influenzata dalle altre e le influenza: benché

104 Edward Munch: *Le donne in barca*, 1891. Museo di Oslo.



prelinguistic features

linguistic level of stylistic features

perceptive materials

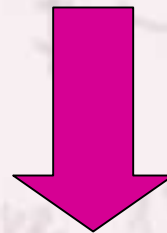
cultures

traditions

temporal  
dimension

subjectivity

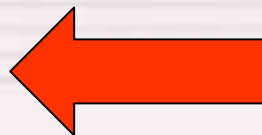
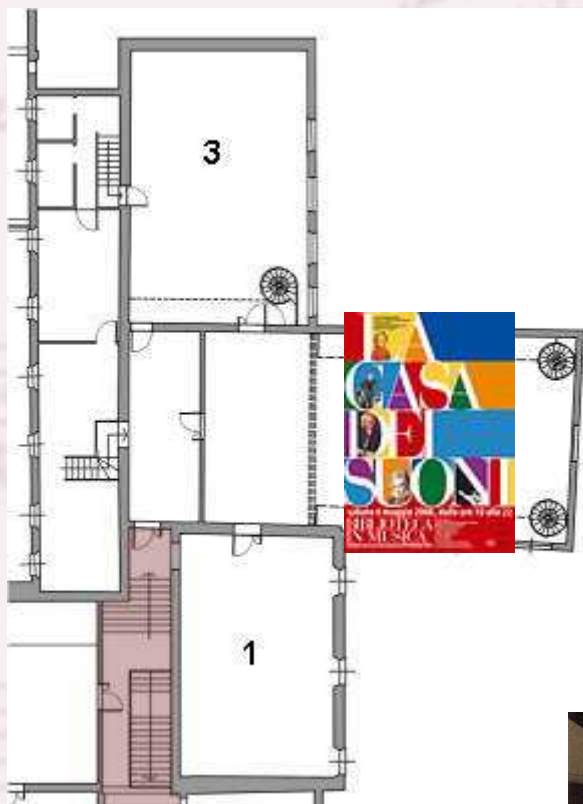
**Music Forms**



(empathy)

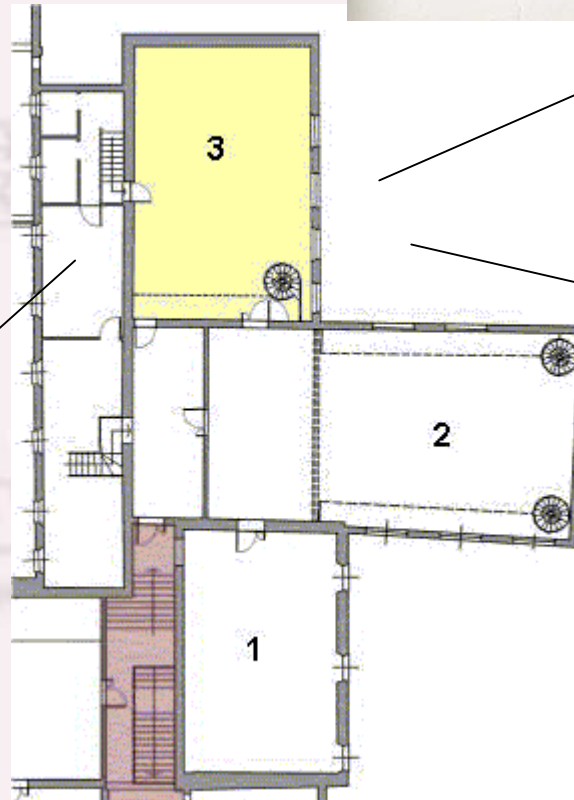
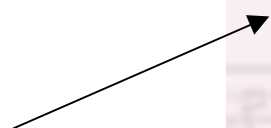
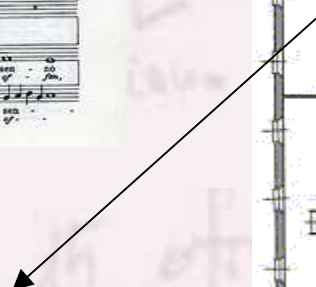
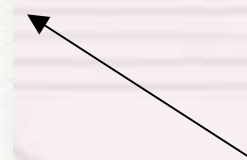
***innerness***





<http://it.youtube.com/watch?v=4NoAJW4CybM>







*score absent ?*



*score present ?*



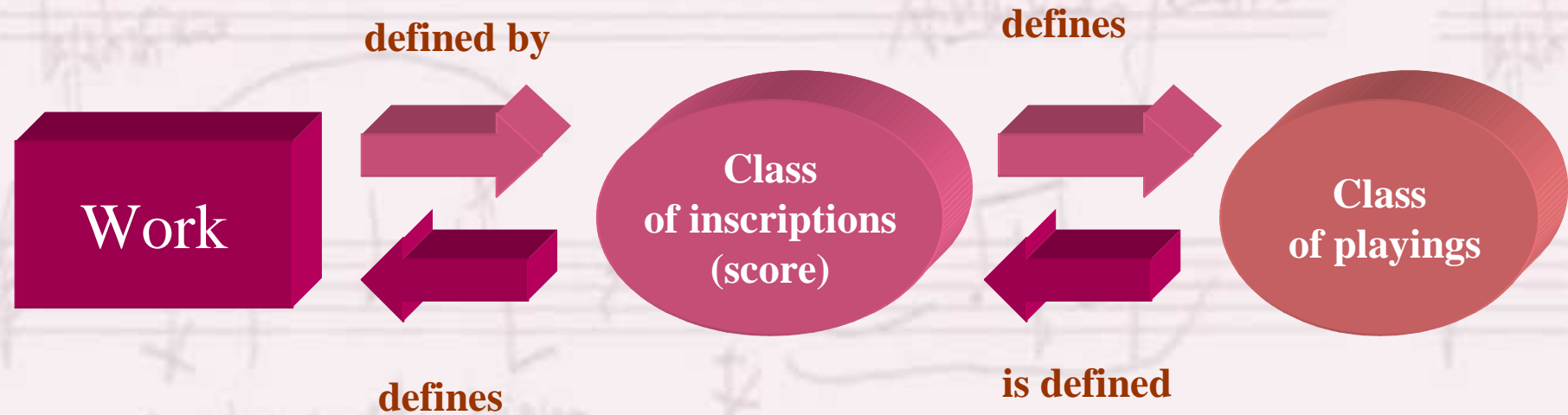


Work

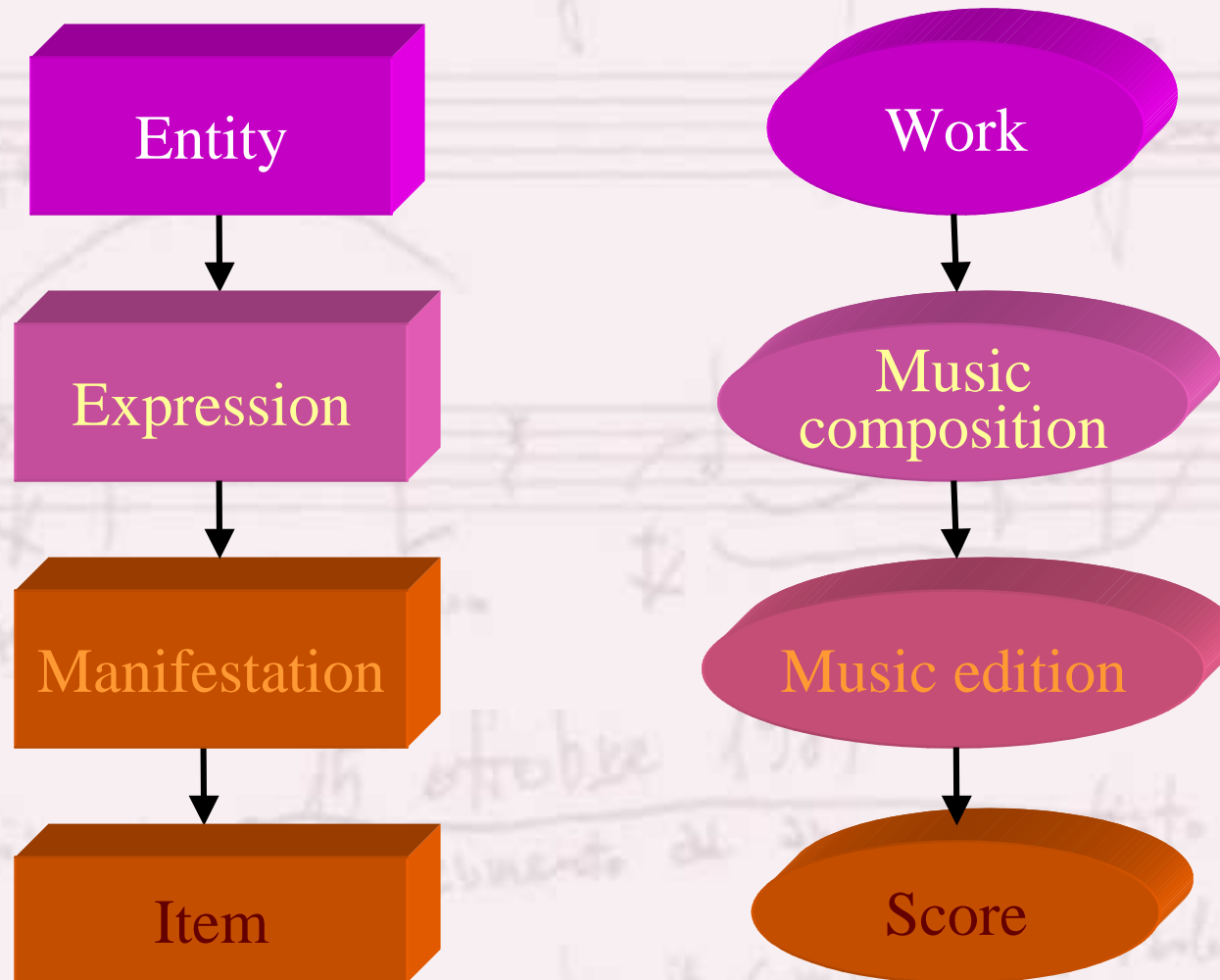


Score





# FRBR (*F*unctional *R*equirements for *B*ibliographic *R*ecords) and music

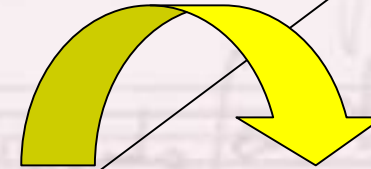


# notation's system

Score



quotation as  
good 'sample' of the  
work



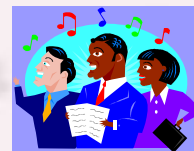
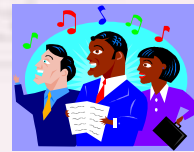
Score

the score  
indicates the  
work



Work

transcription of the  
way in which the  
work has been  
played



performance

# ***Action language***

**enter into  
relationship**

**presence in action**

personal way to process  
the information

## ***inner score***

Use

# ***Description of the language***

**taking note of a  
message**

**making a  
quotation**

impersonal way to process  
the information

## ***outer score***

System



**tribal context**

enlivening forms  
of empathic  
behavior



theory of  
endosomatic  
scores

**quotative context**

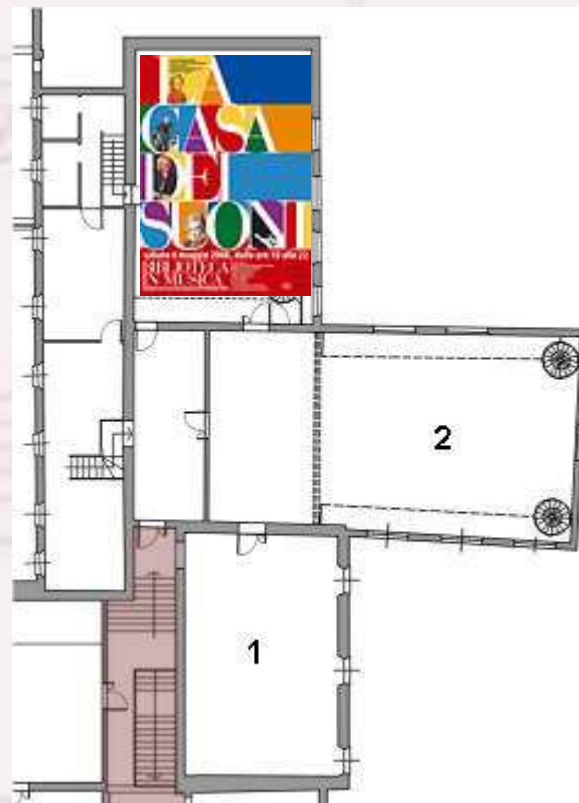
knowing of a  
codex or  
linguistic system



the exosomatic  
score



human body



## The library's staff



## Some links to “La casa dei suoni”

### Library's site

[http://www.municipio.re.it/peri\\_biblioteca/](http://www.municipio.re.it/peri_biblioteca/)

### Texts

<http://www.comune.re.it/retecivica/urp/retecivi.nsf/web/SrvznIndllzndprtct?opendocument>

### Video

<http://www.youtube.com/watch?v=4NoAJW4CybM>

<http://multimedia.municipio.re.it/category/la-casa-dei-suoni/>