

INCONTRI ORGANISTICI

Presenze nel Novecento organistico italiano

a cura di Antonio Delfino



A cura di: **Antonio Delfino**

antonio.delfino@unipv.it

Published by: **Kim Williams Books**

Corso Regina Margherita, 72 • 10153 Turin (Torino) ITALY

Tel. +39 333.3067353

<http://www.kimwilliamsbooks.com>

Grafica: Zazi grafica • Torino • ITALY

<https://www.zazigrafica.it>

Quest'opera è protetta dalla legge sul diritto d'autore. Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla ristampa, all'uso di figure e tabelle, alla citazione orale, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla riproduzione su microfilm o in database, alla diversa riproduzione in qualsiasi altra forma (stampa o elettronica) rimangono riservati anche nel caso di utilizzo parziale. Una riproduzione di quest'opera, oppure di parte di questa, è anche nel caso specifico solo ammessa nei limiti stabiliti dalla legge sul diritto d'autore, ed è soggetta all'autorizzazione dell'Editore. La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.

ISBN 978-88-88479-59-0

Copyright © 2023 Antonio Delfino e Kim Williams Books

In copertina: L'organo Francesco Vegezzi-Bossi del Santuario Sant'Antonio di Padova (1928) - Torino, da una cartolina d'epoca (collezione privata).

UNA QUESTIONE TESTUALE NELLA *SONATA I* PER ORGANO DI GIUSEPPE MANZINO

Antonio Delfino

Università degli studi di Pavia-Cremona
antonio.delfino@unipv.it

Riassunto – La conoscenza diffusa di un compositore si attua con la pubblicazione e l'esecuzione delle sue opere. Talvolta i testi stampati, che dovrebbero trasmettere la versione definitiva del pensiero dell'autore, possono lasciare aperti problemi che emergono nella loro concreta dimensione grazie alla verifica esecutiva. È il caso della *Sonata I* per organo di Giuseppe Manzino, musicista savonese che si è rivelato come una delle più interessanti voci nel novero del repertorio organistico italiano dei giorni nostri: la recente consultazione degli autografi ha permesso di gettare nuova luce sull'articolazione interna del «Finale» di questa sua prima importante composizione in tre movimenti.

Per chi si accinga a studiare e ad approfondire la cospicua produzione musicale di Giuseppe Manzino, musicista savonese (1929-1992) che ha frequentato generi musicali diversi con pari perizia ed ispirazione, il panorama editoriale al riguardo è oggi giorno assai favorevole in quanto quasi tutto il suo catalogo è disponibile a stampa, non ultime le molte edizioni postume che, su illuminato interessamento della vedova Teresa Manzino Bazzano, la casa editrice Ut Orpheus di Bologna ha pubblicato dopo la morte dell'autore.¹ Lo studioso e l'esecutore, inoltre, può disporre dell'intera biblioteca musicale e musicologica appartenuta a Manzino e

¹ Il presente breve scritto è lo sviluppo di un problema accennato solo fuggacemente durante il mio intervento svolto all'interno degli *Incontri organistici 6 (2022)*. La possibilità di accedere agli autografi concessami gentilmente in tempi recenti dalla figlia Laura Manzino, che ringrazio sinceramente, mi ha indotto a privilegiare questo argomento in cui si parla per la prima volta di questioni filologiche relative alla musica organistica del Maestro.

all'insieme delle edizioni delle sue musiche, stampate in vita e postume, depositati presso la Sez. Musicale della Biblioteca Mediateca di Finale Ligure (SV) per volere degli eredi, i quali conservano il *corpus* degli autografi e altro vario materiale manoscritto.² La consultazione di quelli relativi alla *Sonata I* per organo ha permesso di chiarire i dubbi circa l'interpretazione di un passaggio contenuto nel 3° movimento «Finale».

L'importante *corpus* di musiche organistiche che ci ha lasciato l'autore lo colloca tra i più notevoli compositori per questo strumento nel secondo Novecento³ Pur non avendo conseguito il relativo diploma, a fronte dei tre titoli ottenuti sempre brillantemente ed essendo lui prevalentemente un pianista,⁴ l'organo è rimasto sempre lo strumento del cuore con cui si esibiva anche in pubblico, a cominciare dal trionfale concerto tenuto nel duomo di Savona il 28 settembre 1946, appena diciassettenne, insieme al padre e suo primo insegnante Giovanni Manzino.⁵ La produzione dei primi anni annovera essenzialmente brevi composizioni pubblicate nelle raccolte *Laus decora* (Ed. Schola, Como) e *Fiori dell'Organo* (Edizioni Carrara, Bergamo), mentre dalla metà degli anni Sessanta si susseguono pagine di più ampia concezione che sono premiate in concorsi prestigiosi: la *Sonata I* è

² Nella bibliografia ancora molto esigua sulla vita e l'opera del compositore spicca il numero unico *Omaggio a Giuseppe Manzino* 2009 (che contiene un primo catalogo delle opere a cura di Maurizio Tarrini) e una dissertazione (Rossi 2011) di cui lo scrivente non ha purtroppo una conoscenza diretta.

³ L'elenco dettagliato era fornito anche in Manzino 1993. A questa, che rimane l'edizione di riferimento per le musiche per solo organo, bisogna aggiungere a) il *Preludio nuziale*, a cura di D. Merello, Edizioni Carrara, Bergamo 2013, brano ritrovato più di recente e b) l'*Adagio per violino e organo* del 1991 (di cui mi onoro averne dato con il compianto violinista Lorenzo Marchelli la prima esecuzione a Varazze il 3 agosto 1991).

⁴ Pianoforte, Composizione e Strumentazione per banda.

⁵ Concerto recensito entusiasticamente su «il Secolo XIX», 3 ottobre 1946. Dal programma di sala si apprende che il giovane Manzino eseguì in quell'occasione quattro composizioni: il *Preludio e fuga in do min.* BWV 549 di Johann Sebastian Bach, le *Impressions du soir* di Heinrich Stiehl [da un originale per pianoforte arrangiato da Reginal Goss-Custard per il *Blue Album of Twenty Pieces for Organ*, Schott, London 1901], il celebre *Preludio in do # minore* di Sergej Rachmaninov [dai *Morceaux de fantaisie* op. 3 per pianoforte, arrangiato da Frederick George Shin in *Red Album of 20 Pieces for the Organ*, Schott, London 1905] (entrambi i fascicoli sono presenti nella biblioteca finalese con annotazioni manoscritte) e una propria trascrizione del *Volo del calabrone* di Nikolaj Rimskij-Korsakov, di cui si conserva l'autografo recante le precise registrazioni per l'organo Mascioni (1935) del Duomo. Altre due trascrizioni reperite tra i materiali manoscritti comprendono l'*Intermezzo delle rose* [dalla commedia *Il carillon magico*] di Riccardo Pick-Mangiagalli (il manoscritto di Manzino è datato 21/11/1950) e l'*Angelus* [dalle *Scènes pittoresques* per orchestra] di Jules Massenet. Una quarta trascrizione per organo, rimasta incompiuta, di *La fille aux sceveux de lin* [da *Préludes Livre I*] di Claude Debussy è molto probabilmente di mano di Giovanni Manzino.

segnalata nel 1967 con medaglia d'oro al XVIII Concorso Internazionale "G.B. Viotti" di Vercelli mentre risulta premiato il *Corale variato* al Primo Concorso "Vittorio Carrara" di Bergamo. Dal 1975, con la *Sonata II*, inizia il periodo più fertile in cui Manzino scrive pezzi di grande impegno fino alle due opere forse tra le più significative per la letteratura organistica a 4 mani di fine XX secolo: la *Sonata per organo a 4 mani* del 1988 (R. Forberg Verlag, Bad Godesburg 1991) e la *Sinfonia per organo a quattro mani* del 1989 (Ut Orpheus, Bologna 1995), il cui *Scherzo* risale al 1984 come pezzo indipendente.

I due pezzi sono un riflesso della collaborazione di Manzino con il duo organistico formato da Emilio Traverso e Luisella Ginanni (dedicatari della *Sinfonia*), gli esecutori che hanno contribuito maggiormente alla conoscenza dell'autore in Italia e in Europa nell'ultimo decennio del Novecento e nei primi anni del nostro secolo.

La *Sonata I* è il primo lavoro di grande respiro che l'autore concepisce. Vi riversa una conoscenza alquanto approfondita delle possibilità dell'organo di ispirazione sinfonico-ecclettica e una buona conoscenza del repertorio suo proprio. Nei tre movimenti in cui si articola, la componente tecnica è sempre al servizio di una pronunciata espressività, marchio tipico del far musica manziniano, che si esplica anche attraverso una sempre elegante ricerca formale. La «Toccata» iniziale (un Allegro tripartito) rilegge la tradizione di questo genere con un inaspettato contrasto tra la pervasiva presenza di rapidi disegni in terzine di crome, in $\frac{4}{4}$ (non in $\frac{12}{8}$ – come si potrebbe percepirlo a prima vista – molto probabilmente per evitarne un 'aspetto' troppo pastorale), con una sezione centrale robustamente accordale con il sostegno di una figura ritmicamente ansimante che si prolunga ostinata al pedale. Il «Cantabile» crea un'oasi di malinconica calma, con una melodia che alterna all'Oboe le timbriche dei fondi e dei registri violeggianti secondo un dialogo timbrico caro a Manzino.

La *Sonata I* si chiude con il «Finale» strutturato in un'ampia forma tripartita ABA' (per un totale di 176 bb.), principio frequentemente adottato nelle scelte compositive dell'autore. Il movimento si apre con un «Allegro» in *ff* fatto di accordi possenti (con decise assonanze frigie) separati da brevi pause e dove il secondo tempo della misura quaternaria riceve l'appoggio ritmico che conferisce slancio alla frase (Es. 1).

FINALE

Tast. II (O.E.) - Fondi di 8', 4', 2'
 Tast. I (G.O.) - Fondi di 8', 4', 2'
 Pedale - Contrabbasso 16', Subbasso 16'

Allegro (♩ = 126)

ff

4/4

I Tutti (-Ance)

-Tutti *f*

f

Es. 1. Giuseppe Manzino, *Sonata I* [Finale], bb. 1-7 (Manzino 1967, p. 12)

Ai brevi spunti della mano destra, che legano i cromatismi accordali, si succedono disegni melodici più lineari in quartine di crome che riconducono al tema principale. Un impianto simile si produce nella terza sezione (A') in una sorta di Ripresa che sviluppa però un più ampio dialogo tra gli elementi in crome dopo la riproposizione del primo tema: la scrittura, dal «Poco più» a b. 151, si fa quindi speditamente più sciolta con gruppi ritmici in contrattempo (pausa + tre crome) e conduce agli accordi conclusivi con Ripieni ed Ance.

Una più rigorosa tripartizione si osserva invece nella sezione centrale (B) in cui l'uso della doppia stanghetta rimarca anche visivamente il peculiare carattere delle tre sottosezioni tutte in tempi ternari. La seguente tabella dà conto delle corrispondenze tra metro e indicazione metronomica per ognuna delle sezioni/sottosezioni in cui si articola questo Finale.

A	B			A'	
	α	β	γ		
bb. 1-19	20-37	38-72	73-140	141-176	
Allegro ♩=126	♩= 84	♩= 84	♩=138	Tempo primo ♩=126	Poco più ♩=138
$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{4}$	$[\frac{3}{4}]$	$\frac{4}{4}$	

Di fronte a questa situazione, che si riscontra nell'edizione a stampa, suscita qualche perplessità l'incongruente indicazione di metronomo relativa alla sottosezione B β in quanto riferita alla semplice minima, che però nella misura del $\frac{3}{4}$ è notoriamente puntata e come tale, semmai, passibile di riferimenti temporali metronomici (Es. 2).

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 30-32) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. A circled 'I' and the marking 'mp' are present. The second system (measures 33-35) includes a tempo change to 'a tempo' and a 'poco rit.' marking. A circled 'II' and a tempo marking '(♩ = 84)' are also present. The third system (measures 36-40) continues the melodic and harmonic development. The score includes a treble clef, a bass clef, and a separate bass line. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

- Ottava 4'
 + Dulciana 4'

Es. 2. Giuseppe Manzino, *Sonata I* [Finale], bb. 30-45 (Manzino 1967, p. 14)

Un'interpretazione letterale di $\text{♩} = 84$ determinerebbe un sensibile cambio di andamento ritmico – a parità di velocità di metronomo – dovuto al computo di una terza semiminima, in altre parole dalla $\text{♩} = 84$ di $B\alpha$ si passerebbe allo stesso valore in $B\beta$, ma da aumentarsi poi di una sua metà, non nel senso di un rapporto proporzionale 3:2 bensì di quel determinato allungamento che, per esempio, potrebbe corrispondere nella notazione mensurale rinascimentale a qualcosa di simile al passaggio dalla *prolatio minor* alla *prolatio major*.⁶ Un siffatto artificio ritmico sembra estraneo al vocabolario compositivo dell'autore, così come l'ipotesi di un'accidentale omissione del punto di valore nella figura metronomica di $B\beta$ che avrebbe impresso al discorso musicale un'innaturale accelerazione ritmica (con battuta 'in uno').

Considerando i materiali a monte dell'edizione a stampa [S], pubblicata questa nel 1967 e poi ristampata nel volume del 1993,⁷ disponiamo di tre testimoni autografi dalla cui collazione con S emergono alcune varianti che possono contribuire al chiarimento della questione:

1) partitura autografa a matita nella scrittura chiara e ordinata con cui l'autore redigeva le belle copie [A1], caratterizzata da integrazioni, per la maggior parte relative alle dinamiche e alla registrazione, in penna a sfera rossa o blu che denotano la meticolosa redazione di una bella copia;

2) copia fotostatica di una seconda partitura autografa manoscritta [A2], al momento attuale non ancora rintracciata, ma che verosimilmente potrebbe essere stata quella inviata alla giuria del concorso del 1967 o all'editore per la stampa. È lievemente diversa da A1 soltanto per l'impaginazione e reca anch'essa interventi successivi a penna dello stesso tipo e colore; la qualità testuale la pone al livello del precedente testimone mentre sono da notare tracce d'uso compatibili con un impiego esecutivo del fascicolo;

3) un singolo foglio pentagrammato di mano dell'autore con schizzi a matita relativi al Finale della *Sonata I* [F]: la grafia più minuta si distingue per un *ductus* movimentato, ma risulta comunque molto precisa e sicura pur presentando cancellature di intere misure, interruzioni e varianti stratificate di grande interesse.

Nei riguardi del passo in oggetto l'indicazione metronomica di S $\text{♩} = 84$ è contraddetta dagli autografi [A1 e A2] che concordano su un inequivocabile riferimento alla semiminima $\text{♩} = 84$ (Ess. 3 e 4).

⁶ Si tratterebbe dell'applicazione del cosiddetto *sesquitactus*, dove cioè la nuova ternarietà si esaurisce in un *tactus* e mezzo. Sempre considerando, beninteso, le *minimae* antiche equiparate alle semiminime di oggi (nella fattispecie l'aspetto della notazione in Manzino), secondo quel dimezzamento dei valori spesso applicato come criterio di riduzione degli stessi nelle moderne edizioni di musiche rinascimentali.

⁷ Manzino 1967 e Manzino 1993, pp. 57-75.

Es. 3. Giuseppe Manzino, *Sonata I* [Finale], bb. 37-41 (ms. A1)

Es. 4. Giuseppe Manzino, *Sonata I* [Finale], bb. 37-41 (ms. A2)

Significativa è la mancanza della segnatura del tempo $\frac{3}{4}$ in A1 per la quale, più che di una dimenticanza, sembra lecito parlare di un elemento sottinteso in ragione di un cambio di grafia ritmica che l'autore aveva ritenuto in un primo momento probabilmente intelligibile grazie al solo numero di metronomo.

Oltre alla sua relativa e per noi chiarificatrice integrazione, A2 aggiunge un «a tempo» che rafforza il senso di continuità degli impulsi ritmici nel passaggio dalla sottosezione Ba alla sottosezione Bβ e che si completa logicamente con il «poco rit.» della misura precedente ripristinando il flusso di un discorso musicale impostato all'apparenza in modo unitario.

Si paleserebbe così un rapporto senza fratture tra le due sezioni che nulla ha a che vedere con le due interpretazioni della sezione B β sopra citate: quella suggerita dall'indicazione $\text{♩} = 84$ (attestata poi dalla stampa)⁸ e quella di un'ipotetica lettura come $\text{♩} = 84$.

Un'ulteriore conferma di questo stato di cose ci proviene da F le cui lezioni dimostrano come già dalle prime fasi della composizione l'autore intendesse conferire una certa omogeneità a queste due prime sottosezioni quasi al centro del 3° movimento e che tale impostazione non sarebbe mai cambiata, almeno fino allo stadio della stampa (Es. 5).

Riscontriamo qui l'assenza dell'indicazione di tempo, ma addirittura la semplice equivalenza $\text{♩} = \text{♩}$ in principio della sottosezione B β (b. 38), equivalenza apposta necessariamente nel momento in cui l'autore avrebbe deciso di ricorrere al nuovo metro: prova ne sono da un lato la correzione delle due pause iniziali (nei righi della mano destra e del pedale) sostituendo quelle con il valore di minima con quelle di semiminima e, dall'altro, il riempimento della prima nota nel pentagramma superiore (Re₄) inizialmente scritta come minima e trasformata in semiminima. Leggiamo in questi interventi la volontà di ricercare una soluzione graficamente adeguata che lascia comunque trasparire in filigrana la primigenia intenzione di mantenere il pulsare delle note al pedale mediante pausa+figura ($\text{—} \text{♩}$), figura abbandonata facendo entrare il pedale (tenuto)⁹ e il Re₂ nella mano sinistra solo alla b. 39, ma nel contempo sopprimendo anche la terza Si₂ dell'accordo, con la conseguente aggiunta della pausa di misura vuota nei due pentagrammi inferiori.

Più a monte il gesto creativo aveva già instaurato un ideale legame tematico con lo sviluppo successivo del movimento partendo dal modello di accompagnamento nella mano sinistra su una cellula ritmica ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) che informa come ostinato l'intera sezione B α (Es. 6).

⁸ Questa lettura è sostanzialmente riproposta nella recente edizione discografica delle opere organistiche di Manzino eseguite da Davide Merello (con Luisella Ginanni per i pezzi a 4 mani) sull'organo Trice dell'Immacolata di Genova (Manzino 2015, CD1, traccia 7).

⁹ Si noti anche la sommaria scrittura della nota di pedale che abbraccia le bb. 39-45.

The image displays four systems of handwritten musical notation for an organ. Each system consists of two staves. The first system shows a melodic line on the upper staff with various accidentals (flats and naturals) and a bass line on the lower staff with whole notes. The second system features a complex, heavily scribbled-out section on the upper staff, with some notes and accidentals visible underneath. The third system shows a melodic line with a 'd=d' annotation above it, and a bass line with various notes and accidentals. The fourth system continues the melodic and bass lines with various musical notations, including slurs and accidentals.

Es. 5. Giuseppe Manzino, *Sonata I [Finale]*, bb. 32-46 (ms. F)

II. Princ. 8; Bord. 8; Fl. 4; Fl. XII 2 $\frac{2}{3}$
 I. Fl. 8; Ottava 4'

$\text{♩} = 84$

p *mp* *simile*

Ped. Subb. 16; [U] al 1

Es. 6. Giuseppe Manzino, *Sonata I* [Finale], bb. 20-24 (Manzino 1967, p. 13)

Questo elemento, eliminata la nota iniziale, costituisce lo spunto melodico formato da quattro semiminime (nota di volta semitonale + terza minore ascendente) che Manzino inizia a sfruttare come materiale tematico: lo introduce una prima volta alle bb. 32-33 dopo aver cancellato con decisi segni sovrapposti in diagonale il segmento ascendente per minime, poggiante sul $\text{La } b_1$ del pedale, che sarà poi riutilizzato e sviluppato in seguito (cfr. Es. 5, primo sistema).

La nuova idea ritorna poi più avanti con andamento più rapido nella sottosezione $B\gamma$ (con $\text{♩} = 138$) sotto forma di valori addirittura dimezzati che ben si prestano per i giochi imitativi che scandiscono il discorso strumentale.

Credo che questa relazione tematica 'ad arco' debba essere considerata attentamente per valutare l'effettiva portata del passo in oggetto così tormentato, cruciale per l'architettura del movimento e l'impatto sonoro provocato dal succedersi delle varie sottosezioni. A questo punto risulta evidente come l'intera sezione B sia impostata in una prospettiva ritmica delineata da un progressivo incalzare dell'andamento generale. Solo una lettura secondo la lezione degli autografi riesce a stabilire un logico e armonioso rapporto tra le parti; al contrario la sottosezione $B\beta$ sarebbe in un caso o nell'altro sempre percepibile come un inopportuno incremento della velocità a scapito di $B\gamma$:

$$B\beta: \text{♩} = 84 (\text{♩} = 168) / \text{♩} = 84 (\text{♩} = 252!) \rightarrow B\gamma: \text{♩} = 138.$$

Se nel passaggio da $B\alpha$ a $B\beta$ lo stacco del tempo non cambia al cambiare del metro ($\text{♩} = 84 \rightarrow \text{♩} = 84$) ci si potrebbe chiedere per quale motivo l'autore ha sentito allora la necessità di una tale scelta. Diversi elementi di natura timbrica e di *texture* concorrono a distinguere lievemente le due sottosezioni. In generale $B\alpha$ si pone come un cantabile dispiegato in note lunghe che poggiano sull'ossessivo accompagnamento in ostinato; anche la precisa registrazione fa risaltare la melodia con un amalgama timbrico dominato dal Flauto in XII $2' \frac{2}{3}$, prima che il nuovo elemento si produca sul I manuale con il Flauto $8'$ e Ottava $4'$ (uniti nel pedale al Subbasso $16'$) alle bb. 33-37.

Il B β che segue contrasta apparentemente innanzi tutto per la più tenue sonorità che si richiede all'accompagnamento nella mano sinistra dove all'Ottava 4' subentra la Dulciana 4'; questa soluzione è dettata dalla scrittura più statica che sostiene il melodizzare molto arioso della mano destra, ma che essendo condotto con la medesima registrazione di prima lo si avverte come una prosecuzione unitaria. Tematicamente parlando questa sottosezione B β si muove su ampie volute scalari (cfr. l'Es. 2 dalla b. 38 in poi) che altro non sono che lo sviluppo di quell'elemento scartato in F. Anche qui si ripete, simmetricamente al caso precedente Ba, un cambio di registri nel passaggio che conduce alla doppia stanghetta divisoria (bb. 63-72) in cui la mano destra riduce gli accordi fermi al solo Bordone 8' mentre emergono i reiterati movimenti cantabili al grave. Nonostante questa varietà di elementi, si apprezza una grande scorrevolezza nello svolgimento dell'intera sezione B e se l'intento dell'autore era quello di condurre un discorso fortemente dialogico il ricorso ad una diversa notazione può essere inteso come una raffinata definizione del carattere proprio di ogni passaggio.

In ultimo, si può considerare un caso analogo di 'parità metronomica' – tra vari altri nella sua intera produzione – che si riscontra nel *Cantabile I*, breve pezzo di qualche anno precedente alla *Sonata I* apparso nella raccolta periodica «Laus decora».¹⁰ Anch'esso di struttura rigorosamente tripartita, presenta una situazione inversa dove nelle due parti esterne è la melodia affidata all'Oboe sul Recitativo a muoversi con volute ad ampi intervalli, qui in tempo quaternario $\frac{4}{4}$, mentre la parte centrale ritaglia atmosfere più estatiche con una scrittura 'a corale' in tempo binario $\frac{2}{2}$ di chiara derivazione franckiana.¹¹ Anche qui l'identico stacco del tempo, misurato sia sulla semiminima sia sulla minima, funge da elemento unificatore di due atteggiamenti espressivi di diverso carattere (melodia accompagnata *vs.* omoritmia; registro ad ancia 'di dettaglio' *vs.* registri violeggianti) che si completano nel regolare e invariato flusso degli impulsi ritmici:

$$A \left(\frac{4}{4} \text{ } \downarrow = 60 \right) \rightarrow B \left(\frac{2}{2} \text{ } \downarrow = 60 \right) \rightarrow A \left(\frac{4}{4} \text{ } \downarrow = 60 \right)$$

Alla luce di queste osservazioni si può quindi ritenere che l'indicazione metronomica $\downarrow = 84$ presente nell'edizione a stampa della *Sonata I* a b. 39 del «Finale» sia un errore derivante da una svista a livello di correzione di bozze molto probabilmente effettuata dall'autore, per altro abbastanza scrupoloso nel ruolo di correttore di sé stesso, e vada sostituita con $\downarrow = 84$.

¹⁰ Manzino 1993, pp. 13-15; originariamente pubblicato in «Laus decora», VIII n.5 (1961), pp. 48-49.

¹¹ Si pensi al secondo tema del *Choral N.3* in la minore di César Franck, autore amato da Manzino di cui possedeva le opere per organo. Non si possono non ricordare anche le comuniintonie espressive che caratterizzano molte altre pagine del Nostro, in particolare la più recente *Introduzione e Passacaglia* del 1982 idealmente riconducibile alle strutture variative del *Choral N.2* in si minore.

BIBLIOGRAFIA

- Manzino, Giuseppe (1967) *Sonata per organo*, Edizioni Carrara, Bergamo.
- Manzino, Giuseppe (1993) *Composizioni per organo. 23 composizioni originali*, con profilo biografico, elenco delle opere per organo e bibliografia a cura di M. Tarrini, Edizioni Carrara, Bergamo.
- Manzino, Giuseppe (2015) *Organ works for one and two organs*, org. Davide Merello e Luisella Ginanni, 2 CD Dynamic CDS 7709/1-2.
- Omaggio a Giuseppe Manzino nell'ottantesimo anniversario della nascita* (2009), a cura di F. Menardi Noguera, Edizioni della Biblioteca Mediateca Finalese, Finale Ligure [con scritti di M. Tarrini, G. Manzino, R. Aiolfi, V. Tommasini (Farfa)].
- Rossi, Sara (2011) *Giuseppe Manzino (1929-1992): la sfida di un compositore contemporaneo*, tesi di Diploma Accademico di II livello in Discipline musicali (Musica da camera, indirizzo strumentale), Conservatorio "G. Nicolini", Piacenza.