

## II INCONTRO DI STUDIO DI ANALITICA

Castelfranco Veneto, 2001

### Prima Sessione

#### Il Novecento: ricerche, riflessioni metodologiche e considerazioni didattiche

**Fabio Cifariello Ciardi**

##### *Un modello per l'amplificazione delle discontinuità nella segmentazione melodica*

Una delle strategie utilizzate dall'ascoltatore durante l'esperienza musicale è la segmentazione del continuum acustico in unità cognitive significative (Dowling, Jay & Harwood, 1986) e spesso funzionali ad ulteriori elaborazioni semantiche (Cifariello Ciardi, 1988).

L'estrazione e l'analisi dei segmenti dipendono sia da abilità del soggetto (Wood & Cowan, 1995, Bregman, 1990), sia da caratteristiche proprie dello stimolo (Lerdahl & Jakendoff, 1983). In una 'buona' interpretazione di una partitura, la segmentazione del flusso sonoro e quindi la sua percezione può essere facilitata dalle microvariazioni temporali, dinamiche e timbriche sulle quali il musicista fonda la sua interpretazione del testo musicale. Si suggerisce di considerare queste variazioni in termini di amplificazione delle continuità e delle discontinuità rilevabili durante lo scorrere del flusso sonoro. Nell'ambito delle continuità possono rientrare costanti metriche, tonali, simmetrie fra diversi pattern melodici; in quello delle discontinuità possono trovare posto, ad esempio, mutazioni percepibili della dinamica, della durata, del profilo melodico.

In quest'ottica, si propone un modello per l'amplificazione della discontinuità di brevi melodie articolato in una fase di analisi e in una di microvariazione. Il modello assume come input un frammento melodico descritto solo in termini di frequenza e durata (ovvero un MIDI file in cui la dinamica sia mantenuta costante). La fase di analisi comprende 1) rilevazione e valutazione di diverse discontinuità nel dominio della frequenza e della durata; 2) produzione di un insieme di segmentazioni "ben formate" (in altre parole segmentazioni non in contraddizione con le discontinuità precedentemente rilevate); 3) scelta della segmentazione da utilizzare nella fase successiva; 4) organizzazione dei segmenti in segmenti più ampi organizzati gerarchicamente. La fase di 'amplificazione' produce un nuovo frammento melodico in cui delle microvariazioni temporali e dinamiche, aggiunte ai singoli suoni del frammento melodico iniziale, tendono ad enfatizzare la specifica segmentazione scelta al termine della fase di analisi.

Il modello è stato sperimentato su stimoli utilizzati in diversi esperimenti di riconoscimento melodico (Olivetti Belardinelli, M., Cifariello Ciardi F., Rossi-Arnaud, C., 1998). Risultati sperimentali dimostrano che frammenti melodici modificati secondo il modello descritto risultano più facilmente riconoscibili (Olivetti Belardinelli, 2000). Inoltre l'influenza di un'amplificazione della discontinuità appare più pronunciata quando i frammenti presentano ridondanze ritmiche e di pattern.

Il paradigma può avere un interesse generale in quanto le categorie di continuità e discontinuità possono essere applicabili indipendentemente dalla grammatica utilizzata nella composizione del frammento melodico (tonale, modale, seriale, atonale). Infine, considerando eventi acustici sequenziali come unità cognitive organizzate secondo criteri di continuità spettrale (Mc Adams, 1984), tale modello si presta ad essere considerato quale strumento potenzialmente orientato verso l'analisi di una qualsiasi superficie sonora (musica strumentale, vocale, elettronica, concreta). Il presente contributo riprende ed estende l'intervento (Cifariello Ciardi, 2000) presentato nell'agosto 2000 alla Sixth International Conference on Music Perception and Cognition (Keele, UK).

#### Bibliografia

Bregman, A.S., Auditory scene analysis, Cambridge, MA, MIT Press, 1990

Cifariello Ciardi F., La connotazione dell'evento sonoro: un parametro musicale? in Rosalia Di Matteo (a cura di) Psicologia Cognitiva e Composizione musicale: intersezioni e prospettive comuni, Roma, ed. Kappa, 1998

Cifariello Ciardi F., Discontinuity Amplification in melodic perception in Woods C., Luck G., Brochard R., Seddon F., Sloboda J.A. (Eds.) Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition, Keele, UK, 2000

Deutsch, D., Grouping Mechanisms in Music in D.Deutsch (Eds.), The Psychology of Music. New York, NY, Academic Press, 1982

Dowling, W.J., The perception of Interlaved melodies, Cognitive Psychology, 5, 1973, pp. 322 – 337

- Dowling, W.J. Harwood, D. L., Music Cognition, New York, NY, Academic Press, 1986
- Fraisse, P., Psychologie du rythme, Paris, Presses Universitaires de France, 1974
- Fraisse, P., Rhythm and Tempo in D. Deutsch (Eds.) The Psychology of Music, New York, NY, Academic Press, 1982
- Friberg, A. & Sundberg J. (Eds.), Grammars for music performance. Proceedings of the KTH Symposium. Stockholm, KTH, 1995
- Harnoncourt, N., Der musikalische Dialog, Salzburg, Residenz Verlag, 1984
- Imberty, M., Ordine e disordine. Un punto di vista psico-cognitivo sulla creazione musicale, in Di Matteo R. (a cura di) Psicologia Cognitiva e Composizione Musicale, Roma, edizioni Kappa, 1996
- Lerdahl, F., Jakendoff, R., A Generative Theory of Tonal Music, Cambridge, MA, MIT Press, 1983
- Olivetti Belardinelli, M., Cifariello Ciardi F., Rossi-Arnaud, C., Recognition memory for previously novel musical themes in children, in Proceedings of XV Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 1998
- Olivetti Belardinelli, M., Rossi-Arnaud, Pitti G., Vecchio S., Looking for the anchor points for musical memory, in Woods C., Luck G., Brochard R., Seddon F., Sloboda J.A. (Eds.), Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition, Keele, UK, 2000
- Tekman, H.G., Interaction of Perceived of Intensity, Duration, and Pitch in Pure Tone Sequences, Music Perception, 14, 1997, pp. 281-294
- Tekman, H.G., Effects of Melodic Accents on Perception of Intensity, Music Perception, 15, 1998, pp. 391-401
- Wood, N.L., Cowan, N., The Cocktail Party Phenomenon Revised: Attention and Memory in the Classic selective Listening Procedure of Cherry (1953), Journal of Experimental Psychology, General, 124, 1995 pp. 243-262

### **Alessandro Mastropietro**

#### ***Simmetrie spaziali e polarizzazioni di altezze nel II movimento delle Variationen für Klavier op. 27 di Webern***

Obiettivo della relazione è quello di mettere in luce alcune proprietà organizzative del II movimento delle Variationen für Klavier op. 27 di Webern le quali sono, da un lato, strettamente connesse alla tecnica dodecafonica ed alle sue basi e possibilità sistematiche (o pre-compositive, come le definisce Perle) in ordine alla strategia weberniana di metterne compositivamente a frutto solo alcune ben precise (vedi Cook91), e, dall'altro si proiettano concettualmente verso alcuni principi di organizzazione seriali e post-seriali (tanto da essere tuttora in uso nella produzione musicale contemporanea) delle altezze, vale a dire la loro disposizione spaziale simmetrica attorno ad un asse o la loro polarizzazione (id est il loro presentarsi regolare e costante ad una determinata ottava o registro).

L'intento non è tuttavia quello di riportare semplicisticamente in auge un'immagine seriale di Webern (sulla cui ricezione vedi Borio89), ma, appunto, quello di descrivere alcune proprietà del brano organizzativamente rilevanti e connesse al pensiero dodecafonico, la cui originale e personale ricezione, in termini di messa a punto di strumenti compositivi, possa essere ritrovata nelle partiture del primo Goeyvaerts, del primo Stockhausen, nonché, in seguito alla "crisi" del serialismo, di Ligeti. L'analisi verrà condotta peraltro su un brano che è stato di rado affrontato singolarmente dalla letteratura analitica, la quale ha preferito concentrarsi (sin dal celebre numero monografico della rivista Die Reihe, n. 2 – 1955) sul III movimento delle Variationen o, al più (Cook91), sul I.

Lo spunto di partenza per l'analisi è stata la constatazione di come ogni coppia di elementi delle due catene parallele di serie di altezze che Webern attribuisce separatamente alle due mani - ma disponendo regolarmente i due elementi adiacenti a distanza di una croma - è equidistante da un asse centrale corrispondente all'altezza LA3 (cioè il LA del diapason). Questo principio organizzativo è contenuto nel corredo genetico dell'inversione della serie, la ben nota operazione che "ribalta" in direzione inversa gli intervalli della serie stessa leggendo le sue altezze come ad uno specchio, posto sull'asse orizzontale della serie in corrispondenza della sua prima nota (nel caso della serie per l'op. 27 il Mib) o del tritono da quest'ultima (in questo caso LA).

Mib Si Sib Re Do# Do Fa# Mi Sol Fa La Sol#

Mib opp. LA> \_\_\_\_\_

Mib Sol Sol# Mi Fa Fa# Do Re Si Do# La Sib

In effetti, la prima coppia di serie usate corrisponde ai retrogradi delle serie originale e inversa non trasposta (ro-I / ri I, intendendo per I la prima serie non trasposta, II la serie trasposta un semitono sopra etc.); nondimeno la serie dell'op. 27 realizza questa simmetria tra forme originali e inverse (sia retrograde, sia non) anche negli altri undici casi, secondo la corrispondenza ro-II / ri-XII, ro-III / ri-XI, ro-IV / ri-X e così via. La disposizione perfettamente simmetrica, nello spazio sonoro delle altezze, delle coppie di elementi sembra essere dunque una precisa e cosciente proiezione su più ampia scala di un principio di simmetria speculare latente nella struttura pre-compositiva della serie, la quale presenta pure una evidente simmetria interna (già notata da Cook) nel suo essere divisa a metà da un intervallo di tritono il cui asse simmetrico è ancora una volta (anche se disposto ortogonalmente al primo) Mib o LA. Considerato il ruolo generatore (per la forma inversa della serie) della lettura simmetrica su un asse orizzontale, l'impiego di questa grande simmetria a specchio spaziale (cioè relativa allo spazio sonoro "verticale" delle altezze) può essere interpretato, in chiave metalinguistica, quale assunzione compositiva di uno strumento generalmente pre-compositivo ed interno al sistema.

La polarizzazione delle coppie di altezze, che finiscono per essere sempre le medesime per ogni coppia di serie (salvo mutare la posizione ordinale al loro interno), può essere letta come una strategia per evidenziare ancor più questa simmetria spaziale, e conferirle – attraverso la ridondanza causata dalla fissità di registro d'ottava – maggior informazione in relazione al combinarsi delle altezze con dinamiche, modi d'attacco, aggregazione in accordi o meno etc. La polarizzazione più importante da notare è senz'altro quella della coppia LA-LA, coincidente con l'asse di simmetria scelto [1]: i due elementi vengono polarizzati sul LA3 (ottimale anche per la definizione di un centro geometrico della tastiera), e dunque sono gli unici a presentarsi, nel brano, in relazione successiva di unisono; essi sono inoltre associati regolarmente alla dinamica "piano" ed allo staccato. Polarizzate sono anche le coppie SOL#-Sib (SOL#2, Sib4), DO#-FA (DO#3, FA4) e FA#-DO (FA#3, DO4), mentre gli elementi delle altre (Mib-Mib, RE-MI e SOL-SI) vengono disposti non polarizzati ad ottave precise, ma pur sempre simmetricamente, attorno all'asse ed entro i limiti superiore ed inferiore del SOL5 e del SI1.

Del peso organizzativo in questo brano di simmetrie e polarizzazioni, anche se non dichiarato esplicitamente, può essere letta in filigrana una ricezione compositiva nel processo di scambio registrico in Kreuzspiel di Stockhausen (1951), così come nella distribuzione nello spazio delle altezze nella Sonata per 2 pianoforti di Goeyvaerts (1951), il quale in un appunto del 18-6-1953 (riportato in BORIO89) parla proprio delle Variazioni op. 27 come "una struttura che non va considerata come costruzione ma come semplice proiezione nello spazio e nel tempo". Il concetto di polarizzazione, così come quello di limite frequenziale, continuerà ad essere operativo, nel quadro di una tecnica e di un pensiero compositivi ormai mutati, ancora in Ligeti.

Non sarà irrilevante osservare infine, nelle Variazioni per pianoforte di Webern, la permanenza di questa simmetria fin nel gesto esecutivo, geometrico quanto "spettacolare" nella sua evidenza gestuale, richiesto all'interprete: anziché assegnare alle due mani rispettivamente tutte le note gravi e le note acute delle coppie seriali, Webern prescrive che esse si incrocino di continuo, anche a distanze frequenziali consistenti e in eventi assai ravvicinati, avendo automaticamente il LA3 quale asse del loro visibilissimo movimento sulla tastiera.

[1] Per la preferenza del LA sul Mib quale asse di simmetria, come anche per la scelta del percorso e della concatenazione delle serie, per la definizione dei limiti frequenziali e per l'organizzazione macroscopica della forma (le quali presentano pure degli elementi di simmetria in parte collegati a quelli già descritti, ma non nel senso di derivazione organica e legata ad un processo formalizzabile propria del serialismo) si rimanda al dettaglio della relazione estesa.

### Bibliografia

Borio G., L'immagine "seriale" di Webern, in L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione (a cura di G. Borio e M. Garda), Torino, EDT, 1989, pp. 185-203

Cook N., Analizzare la musica seriale, in Quaderni di Nuova Consonanza, n. 1, 1991 (a cura di S. Pasticci e E. Pozzi), pp. 137-155 [originariamente in A guide to musical analysis, 1989]

Nolan C., Structural levels and twelve-tone music: a revisionist analysis of the second movement of Webern's Piano Variations op. 27, in Journal of Music Theory, vol. 39 n. 1 (aprile '95), pp. 47-76

Schnebel D., Die Variationen für Klavier op. 27, in Musik-Konzepte Sonderband - Anton Webern II, novembre 1984, edition text+kritik, pp. 162-217

Stadlen P., A. Webern. Variationen für Klavier op. 27, Wien, Universal, 1979 [edizione in facsimile della partitura del primo esecutore del brano, con le annotazioni scritte e verbali di Webern]

**Nicola Buso**

*Ceci n'est pas une pipe*

L'obiettivo della ricerca consiste nel delineare una metodologia adeguata all'analisi dei processi compositivi implicati nell'utilizzo del nastro magnetico; innanzi tutto si consideri la disponibilità del nastro alla lettura retrograda, speculare: questa tecnologia compositiva è un crocevia simbolico di estrema rilevanza: da un lato infatti rispecchia uno sviluppo di pensiero di tipo lineare, progettuale (proprio perché si tratta dello sviluppo di un pensiero che non sta contatto con la materia - Maderna, Darmstadt 1957): rispecchia un tipo di pensiero che organizza la materia per geometrie e forme, svincolate dal tempo e dalla percezione; è specchio di un pensiero che calcola; astrazione (si ponga mente a certe esperienze darmstadtiane). Dall'altro lato rispecchia un atteggiamento disposto all'ascolto e al costante confronto con la concretezza della materia sonora. Il contatto immediato con la materia sonora durante il lavoro pratico in studio ha sempre delle conseguenze che non si possono fissare una volta per tutte sulla carta: l'immediatezza con cui la materia si dà al compositore, l'impossibilità di una sua oggettivazione nella scrittura (il « fissar su carta ») importano una certa distanza dalla mediazione del progetto astratto, del puro calcolo.

Tecnicamente non è possibile dire quale sia la forma originaria: il nastro è sempre lo stesso, letto nelle due opposte direzioni. Soccorre però la memoria, e considereremo originaria la forma ascoltata per prima. La memoria ci aiuta a vedere dove sta la cosa e dove lo specchio, a distinguere l'immagine dal riflesso.

Memoria: Significativo che entri in gioco proprio là dove si incontrano le due forme del pensare cui facevamo cenno nel paragrafo precedente, proprio nel procedimento per retrogradazione, in quell'atto che accomuna tanto la volontà di ordine e di astrazione, quanto la volontà di materia e concretezza (per intenderci: il lavoro artigianale immerso nella materialità dello studio elettronico). Memoria e scrittura: Lo scrivere, affidare alla carta il pensiero, in una certa misura svincola dal tempo il pensiero stesso; e ancora: la scrittura astrae, separa la parola dalla cosa, volge il pensare oltre il cielo. La scrittura come traccia mnestica trasfigura la memoria stessa, separa il ricordo dal concreto e lo affida all'astratto. Il ricordare non è più ricordare una cosa ma un calcolo, un progetto, un concetto. Rivolta all'Idea la memoria perde il contatto con il mondo, e con la percezione che del mondo ci è data. La memoria perde nel pensiero calcolante il rapporto con la percezione.

Dove manca scrittura la memoria ancora si appiglia al percepito, alla cosa. La musica elettronica è priva di scrittura. Vi può certo essere una notazione tecnica, ma si tratterà di una notazione comprensibile solo alla macchina, una notazione incapace di dare con immediatezza l'oggetto sonoro di cui è (vorrebbe essere) rappresentazione grafica; si tratterà di una notazione di fatto muta, e una notazione che non dice niente non è scrittura. Vi può essere altresì una notazione simbolica, allusiva, che intende richiamare l'oggetto sonoro di cui è (vorrebbe essere) rappresentazione grafica, ma nella migliore delle ipotesi richiamerà, appunto, ciò che dovrebbe rappresentare; la notazione simbolica funziona solo a posteriori, utile per una partitura d'ascolto; la notazione simbolica richiama, e può farlo solo se l'oggetto richiamato si è già fatto innanzi alla presenza. Ma la scrittura non ri-chiama; propriamente: chiama alla presenza, è ciò che consente all'oggetto da essa rappresentato di farsi presente. La scrittura consente quella presenza senza cui la notazione simbolica rimane priva di senso. La scrittura dischiude sensi, orizzonti di senso, progetti. La scrittura organizza memorie. La metodologia analitica impiegata terrà conto che svincolarsi dalla scrittura, portando sintassi e semantica ai limiti della rottura, è l'esigenza principe di un approccio analitico che voglia rimanere fedele all'oggetto analizzato. Quello che non si può dire si può mostrare, far vedere; e l'analisi è chiamata non a dire, né a nascondere, ma ad accennare, in un continuo-incessante rinvio all'opera stessa, al tratto fondamentale dell'opera stessa. Leggere l'opera significa ri-specchiarla; lettura è riflessione, lasciar essere l'immagine, farla emergere; la parola scritta, pensata-calcolata, turba la materia, soprattutto la materia sonora, a-concettuale, aneidetica; leggere ciò che nasce da siffatta materia esige dunque innanzi tutto leggerezza: è necessario che l'analisi scritta, fattasi presente, si dilegui, si dissolva, leggermente si sottragga alla scrittura, e richiamando ancora una volta l'opera, un'ultima volta fisicamente e materialmente l'opera, con gesto umbratile consegna la scrittura al suo imminente silenzio.

Là dove manca la scrittura la memoria non ha altro appiglio mnestico che la percezione. Là dove manca la scrittura la memoria deve lavorare a tu per tu con la materia, senza la mediazione di calcoli, di geometrie, di progetti, di astrazioni. Maderna annota: « il contatto immediato con la materia sonora durante il lavoro pratico in studio ha sempre delle conseguenze che non si possono fissare una volta per tutte sulla carta ». Custode della memoria è ora il nastro magnetico, che non si offre a quella vastità d'orizzonte alla quale invece è invece aperto lo sguardo posato sul grafema visivo. Scrivere su nastro di fatto non è scrivere; la scrittura consente la distanza, uno sguardo d'insieme, il dominio del tempo, l'astrazione dal tempo, dalla cosa. Il lavoro con il nastro magnetico, con la materia sonora senza mediazione dell'oggettivazione della scrittura costringe a lavorare nel presente, a stretto contatto con la presenza fisica del suono, con la presenza fisica, carnale del ricordo del suono; e la memoria della carne non è la memoria della scrittura, non è memoria ideale; si tratta di una memoria che non lavora con le categorie dell'intelletto (l'identità, la non contraddizione), ma con i simboli del corpo, che si muovono per analogie e con-fusioni e simiglianze, vaghe, ambigue.

L'originalità del contributo rispetto allo stato attuale della ricerca consisterà dunque nel rilevamento che la natura della materia sonora, la sua « non-scrivibilità » impone ed esige un diretto contatto, carnale, un rapporto non mediato da geometrie ed astrazioni; « non-scrivibilità », oralità potremo dire, avvertendo comunque che se di oralità si tratta, si tratta di un'oralità mediata dalla negazione della scrittura: nella musica elettronica viene a mancare una scrittura ma non l'esperienza della scrittura, la scrittura permane sublimata, metabolizzata, per cui anche gli atteggiamenti più vicini alla « animalità », come il rapporto diretto con la materia, il confronto-scontro continuo con il materiale sonoro hanno alle spalle la memoria millenaria della formalizzazione oggettivistica che l'atto della scrittura reca con sé. La scrittura rimane presente in quanto assente e informa di sé anche l'approccio « orale » alla materia.

Aver a che fare con la materia e non con un progetto scrivibile significa muoversi, da parte dello stesso compositore, per memorie d'ascolto. Fondamentale da un punto di vista analitico diventa dunque l'esperienza dell'ascolto. L'opera nata « senza carta », va analizzata senza carta. L'opera che nasce a contatto con la materia deve essere analizzata a diretto contatto con la materia. L'opera che si svincola dalla scrittura esige un'analisi svincolata anch'essa dalla scrittura, perché non è possibile fissare sulla carta la rete di rimandi, il reticolo di analogie che la percezione può cogliere in un atto compositivo maturato immerso nella concreta materialità del suono.

Per quanto riguarda i riferimenti alla letteratura musicologica internazionale di tipo analitico si considereranno dunque innanzi tutto le osservazioni di G. Borio relative all'importanza del testimone sonoro, (in: *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Leo Olschki, Firenze, 1999, a cura di G. Borio, G. Morelli, V. Rizzardi), e poi: Camilleri (*Metodologie e concetti analitici nello studio di musiche elettroacustiche*, *Rivista Italiana di Musicologia*, 28(1) 1993.) Delalande (*En l'absence de la partition, le cas singulier de l'analyse de la musique électroacoustique*, *Analyse Musicale*, 3, pp 54-58, 1986.) Giannattasio (*Sull'uso ricorrente di un « aberrante » ossimoro: musica scritta*, in *Musica/Realtà*, anno XIX, n. 56, Luglio 1998, pp. 5-9) Horst-Peter Hesse (*The Judgement of Musical Intervals*, in *Music, Mind and Brain: the neuropsychology of Music*, Manfred Clynes, Plenum Press/New York 1982, pp. 217-225) Daniel J. Levitin (*Memory for Musical Attributes*, in *Music, Cognition, and Computerized Sound. An Introduction to Psychoacoustics*, a cura di Perry R. Cook, Massachusetts/London, The MIT Press Cambridge, 1999, pp. 209-216) Stephen McAdams: (*Spectral fusion...* in *Music, Mind and Brain: the neuropsychology of Music*, Manfred Clynes, Plenum Press/New York 1982, pp. 279-298.) Jean-Claude Risset (*Paradoxes de Hauteur*, *Rapports IRCAM*, 10/78 ; *Hauteur et timbre des sons*, *Rapports IRCAM*, 11/78) Stroppa (*Sull'analisi della musica elettronica* *Quaderno LIMB* 4 pp 69-70 1984 ). (ma si consideri anche la bibliografia).

La medesima pratica è imposta da pensieri differenti, da un pensare che traccia simmetrie, che domina l'asimmetrico, che controlla (vuole controllare) l'informe, che organizza l'inorganico, che cristallizza il tempo oltre il trapassare; ma anche da un pensare che si situa e che dimora e abita nella massima vicinanza della materia sonora, e che in questo dimorare e situarsi dischiude l'orizzonte del tempo « come il campo di un grandissimo numero di possibilità di ordinamento »: gli ordinamenti (mondi) possibili sono innumeri (infiniti), ed è questa vastità che desitua il pensiero, è questa vastità che il pensiero disabita, sempre sospinto, dalla sua dimora, altrove.

### Bibliografia

Binswanger, Ludwig, *Melancholie und Manie, Phänomenologische Studien*, 1960  
Binswanger, Ludwig, *Wahn*, 1965

Buso, Nicola, *Ritratto di Ritratto in Nuova musica alla Radio - Esperienze allo Studio di Fonologia di Milano, 1954-1959*, a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis, RAI-ERI - Cidim Amic

Buso, Nicola, *Aesthetische Analyse. Grundzuege*, in corso di pubblicazione negli Atti relativi al Symposium Arnold Schönberg in Berlin (Vienna, 28-30 settembre 2000)

Frege, Gottlob, *Sinn und Bedeutung*, 1892

Giannattasio, Francesco, *Il Concetto di Musica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992.

Gehlen, Arnold, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, 1950.

Gehlen, Arnold, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, 1956.

Havelock, Eric A., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, 1986

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, 1927

Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, 1959.

Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen*, 1900

Jaspers, Karl, *Allgemeine Psychopathologie*, 1913.

Jaspers, Karl, *Philosophie*, 1932.

Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la Parole. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964

Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la Parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1945

Piana, Giovanni, *Filosofia della Musica*, Milano, Guerini, 1996

### **Maria Gabriella Cerchiara**

#### ***Aspetti metodologici e problemi dell'analisi della musica del Novecento: l'indagine analitica sulla musica di George Crumb***

George Crumb, nato nella Virginia occidentale nel 1929, è uno dei più importanti compositori contemporanei del multiforme panorama americano. Pur non amando essere etichettato come esponente di una corrente musicale precisa, la sua capacità di creare infinite sfumature timbriche, così come l'ampiezza e la pluralità dei suoi riferimenti extramusicali, lo colloca nel quadro dell'ecclettismo sonoro. La sua produzione si indirizza prevalentemente verso la dimensione cameristica anche se all'inizio della sua carriera scrive le *Variazioni per orchestra* e negli anni '80 si lascia affascinare dalla grande forma, seppure per breve periodo.

Sin dall'inizio, Crumb ha inteso trasfigurare il suo mondo poetico nelle composizioni musicali e, per evocare atmosfere che richiamano la vita, la morte, l'amore, l'odore della terra, i suoni del vento e del mare, usa livelli d'intensità dinamiche inusitati, echi, risonanze, silenzi, che danno una percezione del tempo "sospeso". La sua musica è caratterizzata da formule iterative, parallelismi, simmetrie, da elaborazioni ed espansioni di piccole unità melodiche e di elementi ritmici, da una varietà enorme di tecniche esecutive, reminiscenze e citazioni palesi.

Inizialmente legato alle immagini poetiche di Garcia Lorca, si rivolge poi alla metafisica, alla religione, all'archeologia, alla numerologia e all'astronomia per riferimenti di natura simbolica e rituale. Ampie sono le soluzioni scenico-teatrali adottate nelle sue composizioni: luci, maschere, prescrizione di pose. Persino nella grafia Crumb fa riferimento ad una sorta di mescolanza medievale di elementi musicali simbolici e cosmologici. Accanto a ciò, forte è il senso evocativo dei suoni della Natura, intesa in senso trascendentale. La letteratura musicologica internazionale sulle sue musiche è ampia: esistono alcune importanti monografie, tra le quali quella a cura di Don Gillespie, ed esistono contributi su singoli pezzi, che di volta in volta prendono in esame diversi aspetti del suo stile, quali il simbolismo, lo stile armonico, le forme e altri aspetti del suo linguaggio compositivo. In Italia, nonostante il contributo di Mario Carraro e le recenti esecuzioni e stages organizzate in alcune importanti rassegne concertistiche (*Nuova Consonanza*, Roma 1999), Crumb è relativamente poco conosciuto.

Lo scopo di questa proposta è individuare alcuni dei criteri fondamentali adottati nell'indagine analitica della musica da camera di Crumb, concentrando l'attenzione su uno dei pezzi più evocativi del suo mondo musicale, *Vox Balaenae for three masked players*, scritto nel 1971 per strumenti elettrificati (flauto, violoncello e pianoforte). Partendo da alcuni lavori che evidenziano gli aspetti stilistici di questa parte della produzione del compositore americano, si cercherà di confrontare e discutere i diversi approcci metodologici, anche in relazione alla rilevanza percettiva dei tratti di volta in volta messi in evidenza dai diversi studiosi.

## Bibliografia

Morgan, Robert P., *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, W.W. Norton, 1991

Gillespie, Don, *George Crumb: Profile of a Composer*, New York, Peters, 1986, p. 113

Carraro, Mario, *George Crumb, poeta del suono*, *Quaderni di Musica/Realtà*, n. 46 (marzo 1995), pp. 71-96

Timm, Kenneth, *A stylistic analysis of George Crumb's Vox Balaenae*, DMA diss., Music Composition, Indiana U., 1977, 42 p.

Bass, Richard, *Model of Octatonic and Wholetone Interaction: George Crumb and his Predecessors*, *Journal of Music Theory*, vol. 38, n. 2, Fall. 1994, pp. 155-86

Shuffett, Robert, *The Music 1971-1975 of George Crumb: A Style Analysis*, unpublished dissertation, Peabody Conservatory of Music, 1979

## **Francesco Stumpo**

### ***L'analisi a scuola. Influenze flamenche nella musica di consumo***

La complessa scuola di oggi ha, tra le tante altre, l'aspettativa di far acquisire agli studenti sempre maggiori strumenti critici, necessari per potersi orientare nei multiformi stimoli che l'industria culturale continuamente propone. Il ruolo dell'analisi musicale è fondamentale per l'appagamento di tale aspettativa, per questo motivo risulta urgente potenziare la pratica analitica nell'attività didattica, a partire dalla scuola di base. Già nel Convegno di Trento del '92 - i cui atti sono stati pubblicati a cura di R. Dalmonte e M. Baroni - si poneva l'analisi musicale come l'aspetto più importante della capacità critica (Swanwick) e, sempre in quella sede, si rilevava come l'analisi nella scuola non potesse prescindere dall'esperienza dei discenti (Ferrari). La presente ricerca ha per oggetto una canzone molto popolare e si propone come obiettivo primario l'esplicitazione di alcuni meccanismi che sottostanno implicitamente al processo compositivo, sia per quanto riguarda l'aspetto testuale, sia musicale, sia le relazioni che intercorrono tra di essi. Tuttavia, analizzare una canzone "effimera" che, probabilmente, dopo essere stata "consumata" non lascerà traccia di sé, pone dei rischi che però vengono superati nel momento in cui essa viene comparata con altri generi musicali ben formalizzati. In questa prospettiva si può affermare perciò che anche l'effimero può diventare efficace e il futile può essere utile. È stata analizzata in una terza media una hit italiana dell'estate musicale del duemila, *Vamos a Bailar* cantata da Paola e Chiara. La scelta di tale brano è nata in conseguenza del fatto che gran parte dei ragazzi ne conoscevano a memoria testo e motivo musicale; ciò ha facilitato il percorso analitico essendo forte anche la loro motivazione. La metodologia analitica usata ha inteso essere funzionale all'apprendimento concreto di conoscenze musicali teoriche, allo sviluppo di abilità strumentali e creative da parte dei ragazzi (improvvisazione e riscrittura del testo).

Le fasi metodologiche della ricerca sono state cinque.

#### 1) Analisi del testo

Il testo è il primo evento significativo che viene decodificato dall'ascoltatore:

A) Ho voluto dire addio al passato io, eri un'ombra su di me, su di me. A') Ora è tempo di nuova immagine, cerco la mia isola, via di qua.

B) Se qualche volta ho creduto che fosse impossibile. Non ho più niente da perdere, solo te.

C) *Vamos a bailar esta vida nueva, vamos a bailar la la la.*

A) Paradiso magico oltre oceano, è una luce che mi dà libertà.

A') Ho voluto dirti addio lo sa solo Dio, eri un'ombra su di me su di me (ecc.)

Il tempo narrativo del testo si muove tra passato, presente e futuro e racconta la storia di un rapporto di coppia ormai logorato. Si è analizzato il rapporto tempo-spazio nel testo e le figure retoriche in esso contenute (nuova immagine, isola, paradiso magico, oceano, luce-ombra ecc.).

#### 2) Analisi della struttura armonica profonda

La struttura armonica profonda del brano è un archetipo della musica flamenca; si tratta di una struttura discendente che parte dall'accordo di tonica minore, scende di tono sull'accordo maggiore sul settimo grado naturale, prosegue sulla accordo maggiore sul sesto grado e infine arriva all'accordo di dominante:

I

VII

VI

V

La minore-----Sol magg.-----Fa magg.-----Mi magg.  
 Tonica dominante minore Sottodominante Dominante\*  
 \*Con il corsivo viene indicata l'armonia funzionale.

### 3) Analisi del rapporto tra testo e struttura armonica

Abbiamo visto come la struttura armonica aderisce alle varie parti del testo:

TESTO STRUTTURA ARMONICA  
 STROFA

Si prendono le distanze dal passato.

I-----*(VII)*-----VI----V  
 la min. mi min.\* Fa Mi  
 Tonica Dominante

PONTE

Si evidenzia il cambiamento di sentimento rispetto al passato.

VI-----V  
 re min.\* (Do) Fa\* re min. Mi  
 sottodominante Dominante

RITORNELLO

Si inneggia ad una nuova vita futura.

I-----VII  
 la min. Sol  
 tonica. dominante minore

\*Ricordiamo che gli accordi di Mi minore e di Re minore vengono considerati, secondo la teoria degli accordi paralleli dell'armonia funzionale, come accordo parallelo di Sol maggiore il primo e come accordo parallelo di Fa maggiore il secondo.

### 4) Analisi dell'incipit del brano

Compàs è il termine con cui viene indicata la misurazione ritmica nel flamenco e costituisce lo schema per le falsetas, ovvero le varianti melodico-armoniche che vi si innestano. La canzone in esame è basata su un compàs binario 8/4, tipico di alcune forme del flamenco tradizionale come la farruca e il tango. La segmentazione delle frasi musicali segue di pari passo quella delle frasi letterarie. Vediamo il compàs iniziale del brano:

	q	q	q	q	q	q	q	q
compàs	1	2	3	4	5	6	7	8
falsetas	e	q.	e	q.	e	q.	h	
testo	do	la	si	do	sol	(sol	sol-----)	
	Ho	vo---	lu----	to	di--	read---	dio	
	al	pas--	sa----	to	io-----			
accordi	la	minore-----			mi	minore----		

### 5) Analisi formale del brano

Vediamo infine lo schema della canzone. Le lettere maiuscole indicano le varie parti, le minuscole i compàs:

Strofa (A) Strofa (A')

Ponte (B)

Ritornello (C)

a (4 la min. + 4 mi min.)

a' (4 la min. + 4 mi min.)

a (4 la min. + 4 mi min.)

a''' (2 Fa + 2 Mi + 4 la min.)

a (4 la min. + 4 mi min.)

a' (4 la min. + 4 mi min.)

a (4 la min. + 4 mi min.)

a''' (2 Fa + 2 Mi + 4 la min.)

b (4 re min. + 2 Do + 2 Fa)  
b' (4 re min. + 4 la min.)  
b (4 re min. + 2 Do + 2 Fa)  
b'' (4 re min. + 2 Mi + ....2 la min.)  
c (4 Sol + 4 la min.)  
c' (4 sol + 4 la min.)

Vorrei concludere incoraggiando chiunque operi nel settore dell'educazione musicale a praticare l'analisi di brani di musica di consumo, apparentemente banali, ma che stimolano interessanti analisi come si è cercato di dimostrare. Specialmente nella situazione scolastica di base, spesso non è importante quello che si analizza ma come, senza però dimenticare il confronto con altri generi, forme e stili.

## **Seconda sessione Analisi ed esecuzione**

### **Francesco Scarpellini Pancrazi**

#### ***Libertà compositiva, analisi e ipotesi interpretative negli Studi sopra gli Studi di Chopin di Leopold Godowsky***

Leopold Godowsky, pianista e compositore polacco naturalizzato statunitense (1870-1938), è oggi soprattutto ricordato per i suoi Studi sugli Studi di Chopin, cinquantatré Studi per pianoforte di difficoltà trascendentale – di cui ventidue per la sola mano sinistra – modellati su ventisei dei celeberrimi Studi di Fredryck Chopin (dodici dall'Op. 10, undici dall'Op. 25 e i tre Nouvelles Etudes composées pour la Méthode des Méthodes de Moscheles et Fetis).

Gli Studi di Godowsky sono composizioni estremamente interessanti, che meritano di essere studiate, suonate ed ascoltate per due motivi: primo, pur trattandosi di trascrizioni - termine in questo caso sicuramente riduttivo - posseggono un indiscutibile valore artistico autonomo; secondo, essi sono di grande utilità per un approfondimento tecnico e soprattutto musicale degli Studi di Chopin. Questo duplice motivo di interesse - per quello che sono in sé stessi e per quello che rappresentano in riferimento agli Studi di Chopin - si ripresenta anche da un punto di vista più strettamente analitico: è così possibile analizzare il virtuosismo compositivo di Godowsky, sospeso fra trascrizione, citazione, variazione, metamorfosi e contaminazione, come è possibile rianalizzare un determinato Studio di Chopin dopo la sorprendente lettura del suo trascrittore.

Proponiamo quattro esempi:

A) lo Studio n. 47, nel quale è interessante analizzare come Godowsky sia riuscito a combinare i due Studi di Chopin in Sol bemolle maggiore (op. 10 n. 5 e op. 25 n. 9), affidando alla parte della mano sinistra il materiale maggiormente rappresentativo dell'uno e alla mano destra il materiale dell'altro, praticamente smontando e rimontando gli elementi che li compongono.

B) lo Studio n. 32, intitolato Polonaise, trascrizione dello Studio di Chopin in La minore op. 25 n. 4, che è una regolare polacca tripartita ABA in cui la parte A è la trascrizione in Fa minore dello Studio chopiniano, la parte B la trascrizione (diversa) in Re bemolle maggiore del medesimo Studio, e dove simultaneamente l'incipit della parte A è anche una evidente citazione iniziale della Polacca op. 44 dello stesso Chopin; il tutto in uno stile tardo romantico di sapore russo che, per densità di scrittura e figurazione pianistica, rievoca vivamente Rachmaninov.

C) lo Studio n. 3, trascrizione per la sola mano sinistra a parti scambiate dello Studio di Chopin in La minore, op. 10 n. 2.

Delle tre parti dell'originale, due alla mano destra e una alla mano sinistra, Godowsky utilizza solamente le due della mano destra, quella inferiore in semiminime spostata all'acuto, e quella superiore in semicrome spostata al basso. Il risultato è l'emergere di una linea melodica particolare (La2-Re3-Fa3-La3-Do4-La3-Mi3), effettivamente presente nella parte interna dello Studio originale. Portati a riflettere sull'importanza di questa linea interna, è certamente importante sapere come Chopin stesso fosse indeciso

sul ruolo e sul peso da affidare a questa parte, come dimostra chiaramente una versione autografa diversa da quella definitiva poi pubblicata nelle tre Edizioni Originali (Schlesinger, Kistner e Wessel):

In questa versione, poi evidentemente scartata dall'autore, la voce interna alterna numerose semiminime con alcune semicrome, mentre nella versione definitiva è notata esclusivamente in semicrome. La presenza delle semiminime e soprattutto l'alternanza con le semicrome avvalorano la possibilità che Chopin pensasse in un primo momento ad una valenza espressiva più marcata per questa parte interna, e ciò dona autorevolezza all'ipotesi interpretativa che emerge dalla trascrizione di Godowsky. (Sappiamo del resto come le varianti, ancorché scartate, che si possono far risalire a Chopin rivestano sempre un grandissimo interesse per l'esecutore e per lo studioso, visto che spesso le fonti delle sue composizioni - comprese naturalmente le copie a stampa degli allievi con sue correzioni autografe - non permettono l'individuazione certa di una volontà definitiva). È anche notevole il fatto che questa riflessione sul ruolo delle diverse voci dello Studio originale e quindi sulla sua complessità contrappuntistica scaturisca in effetti da una trascrizione per la mano sinistra sola, di per sé risultato di una semplificazione.

D) nello Studio n. 38, trascrizione dello Studio di Chopin in Re bemolle maggiore, op. 25 n. 8, la nuova melodia della mano destra, sovrapposta in modo originale alle doppie seste confinate alla mano sinistra (le due parti sembrano quasi sfasate fra loro), fa ben comprendere come l'elemento focale dello Studio originale, più che l'ovvia difficoltà della scrittura in doppie seste, sia l'impressione di instabilità dovuta alla raffinata sovrapposizione degli eventi armonici e della struttura metrica.

Paradossalmente dunque, le trascrizioni di Godowsky, nonostante la loro difficoltà trascendentale, che richiede un controllo totale dello strumento, indirizzano l'esecutore degli Studi di Chopin verso un'interpretazione più basata sulla comprensione della natura contrappuntistica della tessitura chopiniana (solo apparentemente monodica), e sulla ricerca delle sfumature espressive, che non sulla ricerca della brillantezza e della perfezione tecnica.

#### Bibliografia

Belotti, Gastone, Chopin, Torino, E.D.T., 1984

Chopin, Frédéric, Etudes Op. 10, Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Paul Badura-Skoda, Wiener Urtext Edition, Wien, Schott/Universal Edition, 1973

Godowsky, Leopold, Studien über die Etüden von Chopin, 5 voll., Berlin, Robert Lienau Musikverlag, (ristampa 1995)

Kobylanska, Krystina, Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, München, G. Henle Verlag, 1979

Neuhaus, Heinrich, L'arte del pianoforte. Note di un professore, Milano, Rusconi, 1985

Nicholas, Jeremy, Godowsky. The Pianists' Pianist, Northumberland, Appian Publications & Recordings, 1989

Rosen, Charles, La generazione romantica, Milano, Adelphi, 1997

#### **Gaetano Stella**

##### ***La tradizione narrativa nella Sonata in Si Minore di Franz Liszt: analisi delle fonti e degli approcci interpretativi***

L'esistenza o meno di un "programma", o soltanto di una suggestione extra-musicale, nella Sonata di Liszt è stata più volte oggetto di discussione. In anni recenti, alcuni studiosi hanno creduto di trovare la possibile esistenza di un "programma" nella derivazione tematica da materiale preesistente fortemente connotato (Tibor Szasz), o nelle categorie jungiane (David Wilde). Un altro tipo di approccio riconosce qualità narrative ad un'opera come la Sonata già nella sua struttura, influenzata dai modelli letterari di Goethe (Marta Grabocz) mentre Rossana Dalmonte, riguardo all'intera opera di Liszt, ricorda la "fiducia illimitata nelle facoltà evocative e rappresentative della musica". Un approccio potenzialmente fruttuoso potrebbe essere quello di verificare l'esistenza e consistenza storica di tali suggestioni extramusicali attraverso la storia esecutiva della Sonata, iniziando col chiedersi se esistono testimonianze circa il modo in cui Liszt trasmetteva le sue idee interpretative ai suoi allievi, tanto nei casi di musica di cui si possa accertare un qualche "programma", tanto nei casi di musica cosiddetta "assoluta".

Purtroppo non esiste alcuna testimonianza diretta relativa ad un "programma" autorizzato da Liszt circa la Sonata, e tuttavia, tra gli allievi di Liszt, divenne consueto riferirsi ad uno scenario di derivazione faustiana.

Arrau esplicitamente menziona questa tradizione, alla quale fa riferimento anche Cortot nel suo *Cours d'Interpretation*. Non era insolito per Liszt, d'altra parte, ricorrere a paragoni extramusicali quando insegnava (come è facilmente verificabile nei diari di Göllerich e di Lachmund), e spesso, nel tentativo di chiarire il carattere di un pezzo, si spingeva fino a fornire dei titoli per i singoli brani delle Variazioni su un Tema di Paganini di Brahms; era poi usuale che egli descrivesse parti di composizioni con immagini caratteriali (come "selvaggio", "scuro", "dolce"). Non è dunque possibile determinare con certezza la "autenticità" della tradizione faustiana della Sonata, ma può essere interessante valutare quanto tale tradizione possa aver influenzato la visione estetica e formale di alcuni esecutori.

La contrapposizione di due elementi contrastanti, la successiva "lotta" tra questi, e il superamento della contrapposizione in una catarsi finale rappresenta uno dei più collaudati schemi lisztiani (Rossana Dalmonte), uno schema di probabile derivazione beethoveniana. Da Liszt, tuttavia, tale schema viene ulteriormente forzato ed esasperato: la lotta talvolta assume carattere ultraterreno, tra divino e diabolico, ben esemplificata nella Sonata con un tema tratto dal "Crux Fidelis" gregoriano ed un altro, dal carattere diabolico, costruito sul tritono (T. Szasz). Gli altri due temi principali servono a portare sulla scena l'elemento umano, nelle due personificazioni maschile e femminile (Faust- Margherita opp. Dante-Beatrice a seconda dello scenario scelto), completando così un quadro, oltre che musicale, strettamente legato alle tensioni mistiche e sensuali della vita di Liszt.

La relazione proposta intende esaminare in che modo questi elementi siano recepiti dagli interpreti, e quale sia il rapporto tra il testo, una determinata visione e la concretezza esecutiva. La metodologia adottata è quella (soprattutto sotto il profilo ritmico e dinamico) delle "deviazioni espressive", già teorizzata da Askenfelt, Fryden ed altri presso l'Istituto Reale di Tecnologia e di Acustica Musicale di Stoccolma e successivamente perfezionata, grazie anche all'ausilio di più moderni strumenti informatici, da Battel e da John Rink. La verifica dei punti di maggiore o minore deviazione sia dal testo sia dalle indicazioni fornite da tradizioni successive (come quelle riportate dall'edizione di Cortot), permette di esaminare il rapporto esistente tra una visione narrativa (che come abbiamo già visto è talvolta esplicitamente, quasi programmaticamente dichiarata dagli interpreti) e le soluzioni volta a volta adottate nel tradurre in suono questa concezione; quali, per esempio, le diverse modificazioni ritmiche introdotte per meglio caratterizzare i temi (ed in questo va sicuramente considerata una diversa attitudine psicomotoria dei pianisti presi in esame) oppure gli stacchi di tempo presi per le varie sezioni o le particolari scelte di dilatazione espressiva. Si cerca inoltre di verificare se sia possibile, attraverso una sistematica analisi e confronto dei "punti di snodo" della Sonata, verificare l'adesione da parte degli interpreti ai vari modelli formali proposti per la Sonata (quali l'ipotesi di un primo movimento di Sonata, o di una fusione di vari movimenti in uno, oppure ancora il problema della "doppia funzione").

### Bibliografia

- Battel, Giovanni Umberto, Un progetto per l'analisi dell'esecuzione pianistica, «Rivista Italiana di Musicologia», XXX, 1995
- Cortot, Alfred, Franz Liszt, Sonata in Si mineur, édition de travail avec commentaires d'Alfred Cortot, ed Salabert, 1947
- Cortot, Alfred, Corso d'interpretazione, raccolto e redatto da Jeanne Thieffry (1937), versione italiana di Alberto Curci, 1991, pp 139-144
- Dalmonte, Rossana, Franz Liszt. L'uomo, l'opera, i testi musicati, Milano, Feltrinelli, 1983pp. 122-141
- Dalmonte, Rossana, Franz Liszt: Le parole e le forme, musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico Vol I, 1991, pp. 355-363
- Grabocz, Márta, La Sonate en si mineur de Liszt, une stratégie narrative complexe, «Analyse Musicale», XIII, 64, 1987
- Hamilton, Kenneth, Liszt: Sonata in B Minor, Cambridge Music Handbooks, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- Horowitz, Joseph, Conversazioni con Arrau, Oscar Musica, Milano, Mondadori, 1984, pp. 129-145
- Lamond, Frederic, Liszt as Teacher and Pianist, «ILC Quarterly», XI/X, pp. 2-4, 1974.
- Longyear, Rey M., Liszt B minor Sonata, Precedents for a structural Analysis, «The Music Review», XXIV, 1973, pp. 198-209
- Marston, Nicholas, "Im Legendenton" Schumann's "Unsung Voice", «19th Century Music», XVI, 1993, pp. 227-241: 232-241
- Nattiez, Jean-Jacques, Can we Speak of narrativity in Music?, «Journal of the Royal Music Association», CXV, 1990, pp. 240-257

- Ott, Bertand, An interpretation of Liszt's Sonata in B Minor, «J.A.L.S.», X, 1981, pp. 30-38
- Ramann, Lina, Liszt Pädagogium, 5 voll., Lipsia, 1901
- Rink, John, The practice of performance, studies in musical interpretation, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- Saffle, Michael, Liszt's Sonata in B minor: Another look at the "Double Function" question, «J.A.L.S.», XI, 1982, pp. 28-39
- Snedden, Andrew, The interpretative vision of Claudio Arrau «J.A.L.S.», XXXVI, 1994, pp. 54-78
- Szász, Tibor, Liszt's Symbol for the Divine and the Diabolical: their revelation of a program in the B minor Sonata, «J.A.L.S.», XV, 1984, pp. 39-95
- Thordarson, Runolfur, Dischography. Works by Liszt played by his pupils, «J.A.L.S.», XXI, 1992, pp. 47-55
- Walker, Alan, Living with Liszt fom the Diary of Carl Lachmund, an american pupil of Liszt 1884-84, Stuyvesnat, NY, Pendragron Press (Franz Liszt Studies Series, 4), 1995
- Wilde, David, Liszt's Sonata, some Jungian Reflections, Suyvesant, NY, Pendragron Press Analecta Lisztiana II. New Light on Liszt and his Music. (Franz Liszt Music Series 6), 1997, pp. 197-224
- Zimbars, Richard Luis, The piano Master Classes of Franz Liszt 1884-86. Diary Notes by August Göllerich, Blooming, Indiana University Press, 1996

### Discografia

- Franz Liszt, Sonata in si min.
- Cortot Alfred : CD Music and Arts CD-66, 1929
- Horowitz Vladimir : CD EMI CH57635382, 1932
- Fleischer Leon : CD Philips 456 775-2, 1959
- Gilels Emil : CD RCA 09026-61614-2, 1964
- Rubinstein Arthur : CD RCA 62590-2, 1965
- Richter Sviatoslav : CD Music and Arts DC600, 1966
- Cziffra Georges : CD EMI CDM5652502, 1968
- Arrau Claudio : LP Philips 6500043, 1970
- Argherich Martha : CD DG 437252, 1971
- Maurizio Pollini : CD DG427322-2, 1989

### **Luisa Curinga**

#### ***Percorsi paralleli: contributi storiografico-documentari e analitici come fondamenti per l'interpretazione di Syrinx di Claude Debussy***

Il notevole significato storico e musicale di Syrinx per flauto solo (1913) – fonte di ispirazione e punto di partenza per tutta la successiva letteratura flautistica – ha suscitato una notevole mole di letteratura, sia di tipo storico-documentario che analitico (cfr. la bibliografia allegata).

La relazione proposta intende raccogliere e sintetizzare i vari contributi, compiendo il tentativo di integrare aspetti storici e analitici al fine di ottenere delle indicazioni interpretative.

L'intervento si articola in due parti distinte ma complementari, corredate da esempi suonati al flauto. Nella prima parte, di impostazione storica e documentaria, si prende in esame il rapporto della musica con il testo poetico di cui Syrinx doveva essere la musica di scena; successivamente si confrontano due versioni risalenti rispettivamente alla prima edizione basata su un manoscritto – ora perduto – di proprietà del flautista dedicatario, e ad un manoscritto di recente ritrovato a Bruxelles; infine si espongono le proposte interpretative di flautisti storici attraverso le loro testimonianze dirette o indirette.

La seconda parte dell'intervento prende in considerazione alcune analisi di Syrinx frutto di metodologie differenti, mettendole a confronto e cercando di individuare quale contributo pratico ognuna di esse possa eventualmente fornire per l'interpretazione. Nonostante l'auspicabile complementarità di analisi ed esecuzione, non tutte le analisi hanno tra i loro obiettivi quello di coadiuvare l'interpretazione. Ciò è specialmente vero nel caso di Syrinx che, essendo un breve pezzo monodico, costruito su pochi elementi facilmente individuabili e spesso ripetuti – quindi agevolmente schematizzabile – è stato particolarmente frequentato da studiosi che si occupano di musica in relazione ad altri ambiti culturali (semiologi, psicologi, informatici).

Le analisi di questa categoria di studiosi, che danno l'impressione di voler esemplificare i loro metodi d'indagine più che fornire contributi utili per la comprensione del pezzo, si sono rivelate in effetti le meno

illuminanti ai fini esecutivi. Tra i lavori esaminati solo quello di Whitman si è proposto – con risultati non sempre convincenti – di correlare l'analisi a una guida all'interpretazione. Alcune valide indicazioni interpretative si possono trarre in maniera indiretta soprattutto dalle più acute e interessanti tra le altre analisi, ad esempio da quelle di Mahlert e di Cogan.

La conclusione della relazione mette in evidenza come il risultato della comparazione tra l'aspetto documentario e quello analitico sia estremamente positivo, in quanto i due tipi di approcci metodologici non si sovrappongono ma si integrano. Ognuno di essi infatti si dimostra attento ad aspetti diversi della comprensione del brano: al referente letterario, all'agogica, ai respiri, alle dinamiche l'approccio documentario; alle strutture formali, intervallari, scalari e all'andamento della linea melodica l'approccio analitico.

### Bibliografia

Debussy, Claude, *Syrinx, pour flûte seule*, Paris, Jobert, 1927

Debussy, Claude, *Le flûte de Pan ou Syrinx*, Stockholm, Autographus Musicus, 1992 (contiene il fac-simile dell'autografo di Bruxelles)

Anagnostopoulou, Christina, *Lexical cohesion in linguistic and musical discours*, Third triennial ESCOM conference: Proceedings, 1997, pp. 655-660 (contiene un'analisi semantica di Syrinx)

Baron, Karol K., *Varèse's explication of Debussy's Syrinx in Density 21.5: a secret model revealed*, *The Music Review*, 43, n. 2, 1982, pp.121-134

Bopp, Joseph, *Syrinx von Claude Debussy*, *Tibia*, 1/1983

Boris, Siegfried, *Claude Debussy: Syrinx für Soloflöte*, *Musik und Bildung*, vol. 4, 1969, pp.173-174

Cogan, Robert e Escot, Pozzi, *Sonic Design; The Nature of Sound and Music*, New Jersey, 1976 (contiene un'analisi di Syrinx alle pp. 92-101)

Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits, édition complète de son ouvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure*, Gallimard, Paris, 1987 (I ed. 1971). Trad. it. : *Il signor Croche antidilettante*, Studio Tesi, Pordenone, 1986

Deliege, Irène, *Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique : vers un modèle de parcours cognitifs de l'information musicale*, *Analyse Musicale*, vol. 6., Jan. 1987, pp. 73-78 (contiene un'analisi di Syrinx, dal punto di vista dei rapporti tra livelli di informazione e memorizzazione)

De Natale, Marco, *Analisi Musicale in Itinere*, Milano, Ricordi, 1996 (contiene un'analisi di Syrinx alle pp. 33-40)

Dietschy, Marcel, *La passion de Claude Debussy*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949

Jankelevitch, Vladimir, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éd. De la Baconnière, 1949. Trad. it. : *Debussy e il mistero*, Il Mulino, Bologna, 1991

Larson, Julia Ann, *Flute without accompaniment: Works from Debussy: Syrinx (1913) to Varèse: Density 21.5 (1936)*, DMA doc., U. of Maryland, 1990

Laske, Otto, Keith: a rule system for making music-analytical discoveries, *Proceedings of the International Conference on Musical Grammars*, University of Modena, 1982, Modena, Baroni-Jacoboni (cur.), 1983, pp. 165-99 (contiene un'analisi di Syrinx ottenuta tramite un sistema computazionale di intelligenza artificiale)

Lockspeiser, Edward, *Claude Debussy, his life and mind*, London, 1962-65. Trad. It.: *Debussy, la vita e l'opera*, Milano, Rusconi, 1983

Mahlert, Ulrich, *Die göttliche Arabesque: zu Debussys Syrinx*, *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. XLIII / 3, 1986, pp.181-200

Mourey, Gabriel, *Psychè*, Mercure de France, Paris, 1913

Nattiez, Jean-Jacques, *Fondements d'une semiologie de la musique*, Paris, Union générale d'editions, 1975 (contiene un'analisi di Syrinx alle pp. 330-354)

Seraphin, Helmut, *Debussys Kammermusikwerke der mittleren Schaffenszeit*, diss. Erlangen-Nürnberg, 1962

Tenney, James C. - Polansky, Larry, *Temporal gestalt perception in music*, *Journal of Music Theory*, vol. XXIV / 2 (nov. 1980), pp. 205-241 (sviluppa un'analisi di Syrinx dal punto di vista della percezione temporale gestaltica attraverso un sistema computazionale)

Vallas, Léon, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1932

Whitman, Ernestine, *Analysis and performance critique of Debussy's flute works*, DMA diss.: U. of Wisconsin, 1977

Wye, Trevor, *The story of Syrinx*, in *Marcel Moyse, an extraordinary man*, U.S.A., Winzer Press, 1993

## Terza Sessione Nascita della tonalità e repertori classico-romantici

**Luca Bruno**

*Il cantar novo, e'l pianger degl'Augelli. Madrigale a 4 voci, in due parti, di Ercole Bottrigari (1531-1612)*

L'analisi del madrigale cromatico a 4 voci (S, A, T, B), in due parti, *Il cantar novo, e'l pianger degl'Augelli* di Ercole Bottrigari, pubblicato alla fine del suo trattato *Il Melone. Discorso armonico del M. Ill. Sig. Hercole Bottrigaro*, Ferrara, 1602 (ma in realtà scritto nel 1591, come attestato in chiusura della stampa), si prefigge come obiettivo principale di collocare esattamente questo brano musicale all'interno della discussione sui generi musicali (diatonico, cromatico, enarmonico) tanto cara alla trattazione dei maggiori teorici musicali del Rinascimento italiano, da Vicentino a Lusitano, a Zarlino, Galilei e Artusi. È da tenere ben presente che questo madrigale rappresenta un apax nella storia della musica, in quanto è l'unica opera sopravvissuta della già esigua produzione compositiva del famoso teorico bolognese; inoltre fu da lui posta come esempio pratico della sua teoria sul genere cromatico.

Un'attenta comparazione tra le fonti teoriche degli autori citati sopra e gli scritti (a stampa o manoscritti) del nostro teorico bolognese (cit. in Berger 1980) ci permetterà di valutare con precisione la posizione di Bottrigari all'interno della polemica Vicentino-Lusitano-Danckerts, che tanto 'infiammò' le penne non solo dei teorici, ma anche dei musicisti pratici di tutto il Rinascimento italiano. D'altronde non poteva essere altrimenti, visto che la disputa romana di metà secolo, al centro dello spazio e del tempo che qui ci volgiamo con interesse ad esaminare, toccava anche il centro della riflessione teorica e insieme "poetica" dei musicisti rinascimentali: la possibilità o meno di far rivivere nella musica moderna l'antica forza persuasiva della musica greca, che tanto era stata decantata dalle fonti letterarie dell'antichità da Omero, a Platone, ad Aristotele, a Boezio, passando per i principali teorici ellenistici quali Aristosseno, (Pseudo-)Plutarco e Tolomeo; il fine ultimo era quello di poter compiere, finalmente anche nella musica, quella "rinascita" già operante negli altri campi dell'arte e del pensiero occidentale.

Nella polemica con Artusi (1598-1604, v. Sesini 1966), Bottrigari prenderà decisamente le parti della "seconda prattica", sposandone la tesi della superiorità in musica della melodia, platonicamente intesa come concordia della parola, dell'armonia e del ritmo e finalizzata alla commozione dell'uditorio, alla movenza degli affetti, più che ad una generale eufonia prodotta dall'osservanza di buone regole nel trattamento della consonanza e della dissonanza.

E qui si manifesta centrale ancora una volta (a fine '500) il dibattito sul cromatismo, che Bottrigari, forte dell'assidua frequentazione dei classici greci (di cui è un erudito traduttore), considera il genere più adatto all'espressione degli affetti del testo e non un mero espediente per evitare dissonanze e risolvere problemi di trasposizione nella musica polifonica, come invece sembra ritenere Artusi. Egli si porrà ne *Il Melone* come unico musicista in grado di esemplificare la composizione «pura e schietta cromatica», ponendosi in diretto contrasto e rispondendo al tentativo, non sorretto da un'adeguata esperienza speculativa, di Francesco Orso da Celano, che nei suoi *Madrigali a 5* (1567) si era cimentato in un esperimento cromatico sulle medesime parole evocative del sonetto CCXIX dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca (v. Kaufmann 1980). Si tratta pertanto di analizzare e valutare con quale efficacia il "rinato" genere di Bottrigari soddisfi ed esemplifichi le sue teorie: un aiuto in tal senso proviene dalla netta distinzione che Massimo Privitera (v. Falcone 2000) opera tra un cromatismo archeologicamente orientato alla rinascita del genere cromatico greco, un cromatismo che si mantiene nei limiti di un'oscillazione fra terze minori e maggiori all'interno di una struttura saldamente modale, e un cromatismo disgregativo della modalità, che, facendone esplodere i fondamenti costruttivi, lasci il campo libero a tentativi di unificazione della struttura polifonica tonalmente orientati. (Per una teoria anti-evoluzionista del passaggio da Modalità a Tonalità, cfr. E. E. Lowinsky 1961, in cui si pone l'accento su un'esistenza parallela nel '400 e nel '500 tra generi compositivi modalici e generi tonalmente orientati, i quali, per mutamenti lenti, ma decisi, del gusto musicale, sostituirono l'impianto secolare dei modi ecclesiastici, seppellendo anche quei tentativi di eversione della modalità quali il cromatismo "integrale" e «l'atonalità triadica»).

La metodologia analitica da me impiegata verterà essenzialmente sulla ricerca dei segmenti pertinenti di significazione messi in risalto dalla teoria stessa del genere cromatico esposta da Bottrigari ne *Il Melone*, prendendo contemporaneamente ad esempio gli studi di Berger (1980), Lake (1991), Lowinsky (1961 e 1956-59) e Privitera (1994, 1999 e 2000) su brani del repertorio cromatico del '500, nonché sul versante del

rapporto tra musica e testo, gli studi sulla segmentazione di Dalmonte-Privitera (1996) e Lockwood (1967), verificandone l'utilità in merito al brano qui in questione.

### Bibliografia

- Berger, K., *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1980
- Dalmonte, R. – Privitera, M., *Gitene, canzonette [...]*, Firenze, Olschki, 1996
- Falcone, A., *Madrigali, mottetti e ricercari [...]*, a cura di M. Privitera, Firenze, Olschki, 2000, pp. V-XLIII
- Kaufmann, H.W., *Francesco Orso da Celano, A Neapolitan Madrigalist of the second half of the sixteenth century*, in «Studi Musicali», IX (1980)
- Lake, W. E., *Orlando di Lasso's Prologue to "Prophetiae Sibyllarum": A Comparison of Analytical Approaches*, in In «Theory Only», Michigan Music Theory Society, XI, 1991, nn. 7-8, pp. 1-19 (trad. it. in Lowinsky, *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, a cura di M. Privitera, Lucca, LIM, 1997, [...], pp. 209-225)
- Lockwood, L., *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Universal, 1967
- Lowinsky, E. E., *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*, The regents of the University of California, 1961 (trad. it. in Id., *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, cit., pp. 3-115)
- Id., *Adrian Willaert's Chromatic 'Duo' reexamined*, in «Tijdschrift voor Muziekwetenschap», XVIII, 1956-59, pp.1-36 (trad. it. in Id., *Musica del Rinascimento. [...]*, cit., pp.117-149)
- Privitera, M., *Malinconia e acedia. Intorno a "solo e pensoso" di Luca Marenzio*, in «Studi Musicali», XXIII (1994), pp. 29-71
- Id., «Piagn'e sospira». *Forme della "seconda pratica" nel quarto libro di Monteverdi*, in «Il Saggiatore Musicale», VI (1999), pp. 39-62
- Sesini, U., *Momenti di teoria musicale tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Vecchi, Bologna, Tamari Editori, 1966

### **Antonio Cascelli**

#### ***Il Preludio in La Minore di Chopin: tra continuita' e discontinuita'***

Fra i Preludi Op.28 di Chopin, il Preludio in La minore è uno dei più frequentemente discussi nella letteratura. L'impianto armonico tonale, in particolare, ha sempre attirato l'attenzione in quanto dopo un inizio nella tonalità di Mi minore, la presentazione di La minore ha luogo soltanto alla fine della composizione. E' possibile ricondurre le linee dei vari discorsi interpretativi a due posizioni principali: da un lato la posizione di coloro che sostengono l'idea della continuità e unità dell'opera, dall'altro la posizione di coloro che, nel più ampio tentativo postmoderno di decostruire l'ideologia dell'organicità dell'opera, sostengono l'idea della discontinuità. Marianne Kielan-Gilbert, prendendo in considerazione il grafico di Schenker pubblicato in *Free Composition*, nel suo articolo "Motive Transfer in Chopin's A minor Prelude" si situa dal lato della continuità. Così scrive:

L'analisi del livello medio descrive disegni armonici connessi a, e determinati da relazioni motiviche. Queste ultime, sebbene secondo Schenker siano chiaramente subordinate a considerazioni armonico/tonali riguardanti il livello profondo, sottolineano complesse connessioni fra la melodia, la sonorità, l'armonia e la condotta delle parti. Nel caso del Preludio di Chopin No. 2 in La Minore, queste connessioni danno forma e ne influenzano la tonalità. Esse fondono movimento lineare, sonorità, armonia, e danno al brano il suo carattere di "vero preludio."

E' evidente che l'autrice non avverte la necessità di mettere in questione l'analisi di Schenker, laddove lo stesso Schenker, inserendo il grafico nel paragrafo 'Incomplete transference of the forms of the fundamental structure', considera il brano come una successione lineare da 5<sup>^</sup> a 1<sup>^</sup> supportata da un'armonia V-I. Rose Rosengard Subotnik, al contrario, sostiene il principio di discontinuita'.

In nessun modo è possibile ascoltare questa composizione dall'inizio alla fine come una relazione logica, essenzialmente astratta, che lega il brano in maniera evidente. [...] Prende forma l'idea di una configurazione musicale totale composta da un numero indeterminato di livelli dalla portata strutturale, discreti sebbene potenzialmente analoghi, i quali non si basano su alcuna unificante e implicita premessa tonale. Sebbene il nome di Schenker venga evitato, mi sembra si possa leggere fra le righe una critica del pensiero teoretico di Schenker e delle sue analisi.

Il presente contributo si propone di:

1) Attraverso una attenta descrizione e discussione di materiale inedito di Schenker, proveniente dalla Oster Collection presso la New York Public Library, ricercare nel lavoro di Schenker ambiguità e conflitti latenti, dei quali egli stesso è consapevole e contro i quali si sforza di preservare l'unità di un brano frammentario quale il preludio in questione. In particolare, il confronto del materiale inedito con quanto pubblicato in Free Composition suggerisce prospettive diverse su Schenker.

2) Per mezzo di uno dei principali strumenti analitici sostenitori dell'organicità dell'opera, quale è appunto l'analisi schenkeriana, esplorare il modo in cui la discontinuità, interconnessa alla continuità, si riveli una critica di quest'ultima. Leggere il Preludio in La minore esclusivamente sulla base di principi di continuità e coerenza, come nell'interpretazione di Marianne Kielan-Gilbert, oppure proporre una lettura che metta in discussione in toto l'unità dell'opera, non individuando appieno quegli elementi che si discostano da un modello unitario, significa proporre soluzioni comunque monologiche. Al contrario gli elementi di discontinuità, primo fra tutti la conclusione in La minore dopo un inizio in Mi minore, instaurano, con gli elementi di continuità, quali la progressione lineare  $5^{-1}$ , un dialogo che porta alla apertura della struttura e alla messa in discussione dei principi di unità tonale.

3) Su un livello più generale e metodologico infine, dimostrare come concezioni organicistiche possano fornire in absentia la misura della disunità. Il riferimento ad un modello strutturale unitario e organicistico cioè, consente di individuare quelle deviazioni verso una realtà frammentaria e discreta, senza, con ciò, volere assegnare diversi giudizi di valore. In particolar modo questa proposta mostra la sua validità in un periodo, come il XIX secolo, in cui il riconoscimento della frammentazione postmoderna del mondo non era ancora completo, bensì in fase di transizione.

#### Bibliografia

Agawu, Victor Kofi, Concepts of closure and Chopin's opus 28, Music Theory Spectrum IX, 1987, pp. 1-17  
Hoyt, Reed, Chopin's prelude in A minor revisited: the issue of tonality, In Theory Only VIII/6, 1985, pp. 7-16

Kramer, Lawrence, Impossible objects: Apparition, Reclining Nudes, and Chopin's Prelude in A Minor, Music as Cultural Practice, 1800-1900, Berkeley, 1990, pp. 72-101

Kielian-Gilbert, Marianne, Motive transfer in Chopin's A Minor Prelude, In Theory Only IX/1, 1986, pp. 21-32.

Korsyn Kevin, Towards a new poetics of musical influence, Music Analysis 10/1-2, 1991, pp. 3-71

Id., Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue, Rethinking Music, eds. Nicholas Cook e Mark Everist, Oxford, Oxford University Press, 1999

Meyer, Leonard B., Emotion and meaning in Music, Chicago, University of Chicago Press, 1956, pp. 93-97, ristampato in Chopin, Preludes, Op. 28, A Norton Critical Score, ed. Thomas Higgins, New York, Norton, 1973, pp. 76-79

Rogers, Michael R., Rehearings: Chopin, Prelude in A Minor, Op.28, No.2, 19th-century music IV/3, 1981, pp. 245-50

Street, Alan, Superior Myths, Dogmatic Allegories: the resistance to musical unity, Music Analysis 8/1-2, 1989, pp. 77-123

Subotnik, Rose Rosengard, Romantic Music as Post-Kantian Critique: Classicism, Romanticism, and the Concept of the Semiotic Universe, in On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives, ed. Kingsley Price, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981, pp. 74-98

#### **Rita Sacchetti**

##### ***Riflessioni sul trio op. 70 n. 1 di Beethoven: indagine sugli aspetti tematico-motivici attraverso percorsi metodologici integrati***

Uno degli aspetti più interessanti del Trio in re maggiore op. 70 n. 1, per pianoforte, violino e violoncello, scritto da Beethoven nel 1808, riguarda l'apparente ambiguità tra una limitata quantità di materiale tematico a fronte di una sostanza essenzialmente motivica, la quale, per le modalità con cui si esprime e il suo contenuto, suggerisce una concezione ciclica dell'opera.

Lo studio condotto parte da una riflessione sugli aspetti del linguaggio compositivo beethoveniano, nonché dalla discordanza tra fonti documentarie attribuibili al compositore (riguardanti il concepire a lungo nella mente il lavoro prima di metterlo su carta) e la quantità di annotazioni presenti nei quaderni degli schizzi che, invece, rivelano una laboriosa fase di ripensamenti, aggiustamenti e sistemazioni del materiale

compositivo. Secondo Carl Dahlhaus la spiegazione di tale discordanza risiede non solo nell'interpretazione dei significati che il compositore assegnava a termini come "tema" e "concezione di fondo" (rispettivamente intesi da Dalhaus come "idea principale" e "concezione globale della composizione"), ma anche nel "modo con cui viene creata una connessione specifica tra lo sviluppo della sostanza tematica, l'ambito tonale, la disposizione delle funzioni formali, la successione dei caratteri estetici". [Dahlhaus 1990, p.150]

Diversamente da Schenker che rifiutava l'uso convenzionale dei termini "tema" e "motivo" per indicare il materiale compositivo utilizzato, per Schönberg il termine motivo è inteso nel senso di "unità che contiene una o più caratteristiche melodiche e ritmiche rivelata dal suo costante impiego attraverso il brano".

L'individuazione dei motivi del Trio, quindi, l'osservazione del loro utilizzo, delle variazioni, delle funzioni assunte nei vari momenti della composizione rappresenta un primo aspetto considerato in questo lavoro. Un secondo aspetto è rappresentato da un'indagine condotta mediante l'utilizzo di procedimenti lineari propri del metodo analitico schenkeriano. In questo caso si tratta di mettere in luce l'elaborazione compositiva dei livelli medi ai fini della ricerca di relazioni ipotizzabili tra il materiale motivico presente a livello di superficie e i prolungamenti della struttura. In tale maniera è stato possibile confrontare i risultati di un'osservazione analitica condotta da prospettive differenti. Le connessioni riscontrate tra elementi motivici del livello esterno ed eventi strutturali distanti dalla superficie della musica assegnano funzioni supplementari al motivo stesso. Ad esempio il motivo nella dimensione del livello medio diviene funzione del processo di elaborazione formale; mentre i collegamenti motivici tra i diversi movimenti del Trio rendono ipotizzabile l'attribuzione al testo di un carattere di ciclicità. Tutto ciò individua una funzione complementare del tematismo la cui indagine rappresenta un ulteriore aspetto da prendere in considerazione. La "tematica non più tema" di questa composizione (così come di quelle coeve e, ancor più, delle successive di Beethoven) indica quindi il ritiro "dalla superficie della musica [...] nell'interno, in una sfera subtematica" [Dahlhaus 1990, p. 207] dove espleta ancora la sua funzione connettiva. Qui si perde il senso di motivo come struttura concreta ritmico-melodica: esso è solo una formula astratta suscettibile di variabili. Una stessa figurazione può essere ad un tempo "motivo" o "struttura" latente, nascosta dai prolungamenti. Il fattore subtematico si può intendere come una forma speciale di motivo-struttura che è complementare agli aspetti puramente motivici come a quelli strutturali in quanto contribuisce, in modo latente, alla funzione di collegamento del discorso musicale. L'individuazione della componente subtematica, che può derivare da elementi motivici o da prolungamenti della struttura - che per essere trasportati nella nuova dimensione perdono le loro funzioni specifiche originarie - è il terzo versante dell'analisi.

Esiste una tridimensionalità dunque, all'interno della quale è possibile trovare risposte agli interrogativi riguardanti la natura della sostanza tematica del brano: gli aspetti tematico-motivici, i prolungamenti della struttura armonico-contrappuntistica, la componente subtematica. Il confronto tra le tre dimensioni richiede un'indagine integrata, espletata da più punti di osservazione e con differenti approcci metodologici. In tal senso l'analisi è stata condotta utilizzando non solo tecniche lineari di tipo schenkeriano, ma anche quelle legate al metodo compositivo schönbergiano, mentre per la considerazione degli aspetti relativi al fattore subtematico si è fatto riferimento agli scritti di Dahlhaus.

### Bibliografia

- Cinnamon, H., Some Elements of Tonal and Motivic Structure in 'In diesen Wintertagen,' Op. 14, no. 2 by Arnold Schoenberg: A Schoenbergian-Schenkerian Study, In *Theory Only* 7.7-8, 1984, pp. 23- 49
- Dunsby, J., Schoenberg and the Writings of Schenker, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2/1, 1977, pp. 26-33
- Forte, A., Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music: A Study of the Opus 15 Song Cycle, *Journal of Music Theory* 36.2, 1992, pp. 285-382
- Greenberg, B., Brahms Rhapsody in G Minor Op. 79/2: A Study of Analyses by Schenker, Schoenberg, and Jonas, In *Theory Only* 1.9-10, Dec. 1975-Jan. 1976, pp. 21-29
- Hefling, S. E., Review of Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg, by Robert W. Wason, *JMT* 33.1, Spring 1989, pp. 214-221
- Montgomery, K., Schenker and Schoenberg on Harmonic Tonality, *Indiana Theory Review* 15.1, 1994, pp. 53-68
- Schenker, H., *Free Composition (Der Freie Satz)*, 2 voll. Longman, New York, 1979 (ed. orig. *Der Freie Satz*, Universal, Wien, 1935)
- Schönberg, A., *Manuale di Armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963 (ed. orig. *Harmonielehre*, Wien, Universal, 1923)

Id., Modelli per principianti di composizione, Milano, Curci, 1952 (ed.orig. Models for beginners in Composition, New York, Schirmer, 1942)

Id., Funzioni strutturali dell'armonia, Milano, Il Saggiatore, 1967 (ed. orig. Structural functions of harmony, London, Williams-Norgate, 1954)

Id., Elementi di composizione musicale, Suvini Zerboni, Milano (ed. orig. Fundamentals of musical compositions, a cura di G. Strang e L. Stein, London, Faber, 1967)

Dahlhaus, C., Beethoven e il suo tempo, Torino, E.D.T., 1990 (ed. orig. Ludwig van Beethoven und Seine Zeit, Laaber-Verlag, Laaber, 1987)

Anderson, E., Le lettere di Beethoven, 3 voll., Torino, 1968 (ed. orig. The letters of Beethoven, London 1961)

Beethoven Studies, a cura di A. Tyson, 3 voll., London-New York, 1973-1982

Beethoven Symposium Wien 1970, a cura di E. Schenk, Wien, 1971

Tyson, A., Stages in the composition of Beethoven's piano Trio op.70 n. 1 in Proceedings of Royal Music Association, vol. 97, 1970-71, pp. 1-17

Cadwallader, A., Schenker Unpublished Graphic Analysis of Brahms's Intermezzo op.117 n. 2: Tonal Structure and Concealed Motivic Repetition, Music Theory Spectrum, 6, 1984, pp. 1-13

Cohn, R., The Autonomy of Motives in Schenkerian Accounts of Tonal Music, Music Theory Spectrum, 14.2, 1992, pp. 150-170

McKee, E., Auxiliary Progressions as a Source of Conflict between Tonal Structure and Phrase Structure, Music Theory Spectrum, 18.1., 1996, pp. 51-76

Rosen, C., Le forme-sonata, Milano, Feltrinelli, 1986 (ed. orig. Sonata forms, New York, Norton, 1980)

Id., Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven, Milano, Feltrinelli, 1979 (ed. orig. The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven, New York, 1971)

Drabkin, W. - Pasticci, S. - Pozzi, E., Analisi schenkeriana. Per una interpretazione organica della struttura musicale, Lucca, LIM, 1995 (Quaderni di Musica/Realtà, 32)

Pozzi, E. (cur.), I classici dell'analisi e la Mondscheinsonata di Ludwig van Beethoven (numero monografico del Bollettino del G.A.T.M., anno III n.1, 1996)

Renoldi, M., Aspetti del contributo di Schenker allo studio delle strutture tonali. Un'analisi del secondo movimento della Sonata op.27 n.2, in Pozzi 1996, pp. 46-63

Kunze, S., "Besonnenheit" und das Poetische: Über das Largo assai ed espressivo des D-Dur-Klaviertrios op. 70 Nr. 1 ("Geistertrio"), in Bockholdt - Weber-Bockholdt, 1992, pp. 145-167

Id., Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie op. 68 und zu den Trios op. 70, 1 und 2, 2 vols., Bonn, Dagmar Weise, 1961

Burkhart, C., Schenker's Motivic Parallelism, in Journal of Music Theory, 22, 1978, pp. 145-75

Lockwood, L., Beethoven: studies in the creative process, Cambridge, Harvard University Press, 1992

Cooper, B., Beethoven and the compositional process, Oxford, Clarendon Press, 1990

Bockholdt, R. - Weber-Bockholdt, P. (a cura di), Beethoven Klaviertrios: Symposium München 1990, Bonn, Beethoven Haus, 1992

### **Marco Albrizio**

#### ***Elementi compositivi costanti nelle sonate per pianoforte di W.A. Mozart***

Le diciotto Sonate per pianoforte di Mozart furono composte nel periodo compreso tra il 1774 ed il 1789, in un momento storico di consolidamento e di sviluppo della Sonata per pianoforte nella sua articolazione interna e nei rapporti strutturali di ogni singolo movimento, e rappresentano una sintesi delle esperienze compositive dello stesso Mozart in relazione ad altre forme e ad altri generi. Inevitabilmente l'indagine critica e analitica su questo repertorio è vastissima. I diversi studi presenti su questo argomento puntano generalmente verso una lettura diacronica dell'evoluzione della scrittura sonatistica mozartiana, poco privilegiando l'analisi di stilemi presenti in modo costante in tutte le Sonate, ed ancor meno quella dei riferimenti esterni di scrittura operistica e sinfonica rispetto a quella squisitamente pianistica. Obiettivo della presente relazione è la focalizzazione di determinati elementi compositivi costanti in esse presenti, suddivisibili in tre principali gruppi di analisi: le costanti interne, comprendenti gli aspetti formali e di scrittura pianistica; le costanti esterne, comprendenti gli stilemi di riferimento lessicali e di genere; le costanti espressive, considerando esclusivamente all'interno della presente relazione quella che può essere definita come la condensazione motivica. In sintesi, Mozart compone le sue Sonate per pianoforte operando

delle forti correlazioni strutturali tra il primo movimento (l'Allegro in forma-sonata) e la scrittura per orchestra utilizzata per le sinfonie, tra il secondo movimento (in forma lied) e la scrittura operistica ed infine tra il terzo movimento (Rondò) e la scrittura dei concerti per strumento solista ed orchestra.

La peculiarità della presente ricerca risiede sostanzialmente nella definizione di un criterio di analisi comparata che, avvalendosi anche della diretta esperienza esecutiva (e di conseguenza interpretativa) utilizza le metodologie analitiche legate stricto sensu al linguaggio tonale (Riemann, De La Motte) e, in particolar modo, al periodo storico del Classicismo viennese (Rosen). Nel corso della relazione verranno presentati alcuni casi esemplificativi delle tre categorie descritte allo scopo di evidenziare connessioni tra moduli o stilemi che si presentano con una certa ridondanza e di raggrupparli secondo l'ambito di appartenenza.

Per quanto riguarda la tipologia del primo movimento, dopo una breve illustrazione della struttura dei gruppi tematici e della loro elaborazione nella tripartizione formale sonatistica, verranno individuati alcuni degli stilemi pianistici ricorrenti sotto il profilo:

- melodico (dall'articolazione brillante di derivazione clavicembalistica alla definizione espressiva del suono tipica del Singende Allegro dello stile galante);
- armonico o di sostegno (preferenza per l'utilizzo di determinate posizioni accordali; uso degli accordi nei vari registri della tastiera in relazione alla necessità espressive; dalle cellule di vario genere del basso albertino all'individuazione di disegni legati alla scrittura tipica per pianoforte);
- ritmico (individuazione dell'economia ritmica in relazione alle possibilità foniche della scrittura pianistica mozartiana).

Tali aspetti verranno messi in relazione con alcuni stilemi melodici e ritmici peculiari di determinati gruppi strumentali interni all'orchestra (archi, fiati) e con alcuni procedimenti compositivi di utilizzo degli stessi, o con alcune cellule tematiche presenti nelle sinfonie o in altri brani per orchestra (ouvertures). Lo stesso procedimento realizzato per il secondo movimento porta ad evidenziare la stretta correlazione tra alcuni stilemi melodico-ritmici delle sonate con determinati aspetti legati alla scrittura operistica (stilemi legati al registro vocale di appartenenza e all'accompagnamento strumentale), mentre nella tipologia del terzo movimento l'affinità si evidenzia con alcuni aspetti legati al genere del concerto per pianoforte ed orchestra (strutture dialogiche e cadenzali).

Per quanto riguarda la condensazione motivica, verranno individuati passi nei quali l'incremento della densità contrappuntistica è in stretta connessione con l'aumento di tensione espressiva all'interno del brano di appartenenza. Nel corso della relazione verranno presentati alcuni casi esemplificativi delle tre categorie sopra descritte allo scopo di evidenziare connessioni tra moduli o stilemi che si presentano con una certa ridondanza e di raggrupparli secondo l'ambito di appartenenza. Tenendo conto dell'ampia letteratura musicologica sull'argomento, e facendo riferimento ad alcuni studi musicologici particolarmente pertinenti (tra cui Ratner, 1991), le osservazioni esemplificate in alcune sonate verranno infine estese all'intero corpus pianistico mozartiano.

### Bibliografia

Abert, H., W.A. Mozart, Milano, Il Saggiatore, 1984

Azzaroni, L. (a cura di), La teoria funzionale dell'armonia, Bologna, CLUEB, 1991

Azzaroni, L., Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica, Bologna, CLUEB, 1997

Badura-Skoda, E. e P., L'interpretazione di Mozart al pianoforte, trad. it., Padova, Zanibon, 1980

Beach D., A recurring pattern in Mozart's music in Journal of music theory, USA, vol. XXVII/1, 1983

Bent, I.- Drabkin, W., Analisi musicale, trad. it., Torino, EDT, 1978

Bugge, J., Typus und Modell in den Klaviersonaten W.A. Mozarts, in Mozart Studien vol. III, 1993

Burde, W., Studien zu Mozarts Klaviersonaten-Formungsprinzipien und Formtypen in Schriften zur Musik, Katzwichler, 1969

Carli Ballola, G. – Parenti, R., Mozart, Milano, Rusconi, 1990

Cook N., Guida all'analisi musicale, Milano, Guerini e Ass., 1991

D'amico F., Integrazione a: "Il teatro di Mozart" di E.J. Dent, Roma, Bulzoni, 1991

De La Motte, D., Manuale di armonia, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1988

De La Motte, D., Il Contrappunto, trad. it., Milano, Ricordi, 1991

De Natale, M., L'armonia classica e le sue funzioni compositive, Milano, Ricordi, 1986

Dent, E. J., Il teatro di Mozart, trad. it., Milano, Rusconi, 1979

Eiseman, D., Mozart's maturity: harmonic goal, structure and expression, in Mozart-Jahrbuch, 1991

Eppstein, H., Über 'Als ob'-transkriptionen in Henle Festschrift, Germany

Laufer, E., Motivic continuity and transformations in the piano sonatas in Mozart-Jahrbuch, 1991  
Mila, M., La musica pianistica di W. A. Mozart, Torino, Gheroni, 1963  
Ratner, L. G., Topical content in Mozart's keyboard sonatas in Early music, vol. XIX/4, 1991  
Rattalino, P., La sonata romantica, Milano, Il Saggiatore, 1985  
Rimskij-Korsakov, N., Trattato pratico di armonia, trad. it., Milano, Sonzogno, 1913  
Rosen, C., Lo stile classico, Milano, Feltrinelli, 1979  
Rosen, C., Le forme sonata, Milano, Feltrinelli, 1986

### **Marco Parigi**

#### ***Assunzione, citazione e rielaborazione di elementi compositivi tardo-beethoveniani in alcuni lavori giovanili di Felix Mendelssohn***

La mia relazione prende in esame due sonate giovanili per pianoforte di Mendelssohn, precisamente l'op. 105 in Mi magg. e l'op. 106 in Si b magg., con lo scopo di rilevare la presenza di alcune caratteristiche, di tipo armonico-strutturale e melodico, che denunciano i loro modelli: vale a dire le ultime sonate per pianoforte di Beethoven, ed in particolar modo l'op. 101 in La magg. e l'op. 106 in Si b magg. Degno di interesse è il fatto che, nonostante i modelli siano non occultati, ma a volte addirittura esibiti, i due lavori giovanili di Mendelssohn mostrano tratti di grande originalità e individualità.

Per quanto concerne la prima sonata, l'op. 105 del 1826, i riferimenti all'op. 101 di Beethoven sono evidenti sia per la scelta della tonalità di Mi (che, come dominante di La, domina l'incipit del primo movimento dell'op. 101) che per l'uguaglianza di metro (6/8) e di ritmo (semiminima più croma) del primo movimento; inoltre le melodie sono affini, anche grazie all'utilizzo dei medesimi registri di scrittura. Un aspetto particolarmente interessante riguarda il modo in cui Mendelssohn ha interpretato il "Mi maggiore" che apre la sonata op. 101: probabilmente il giovane compositore non era ancora in grado di concepire una immensa cadenza ausiliaria come quella che apre il primo movimento del suo modello beethoveniano, e si limitò a sostituirla con una apertura alla tonica di Mi maggiore.

Di notevole interesse è anche il Recitativo (Adagio senza tempo) dell'op. 105, che a mio parere costituisce una reinterpretazione del breve movimento lento dell'op. 101: stessa la disposizione all'interno della sonata (cioè a dire come terzo movimento), stessa la tonalità d'impianto (La min.), stesso l'attacco ora sì in entrambi i casi sulla dominante, simile il profilo melodico, simile l'impiego in sequenza di accordi di settima diminuita.

Ulteriore obiettivo è dimostrare la presenza di un raffinato processo di integrazione melodica, ritmica e contrappuntistica di parte del materiale di inizio (bb. 1-8) del primo movimento dell'op. 106 beethoveniana nel "motto" di apertura della corrispondente mendelssohniana. Entrambi sono basati sull'intervallo di terza: in Beethoven prima preso per salto (bb. 1-4) poi per gradi congiunti (Si b - Do - Re, bb. 4-5). Mendelssohn unifica invece questi due momenti in un'unico "gesto" dove il salto di terza (in Beethoven le bb. 1-3) è riempito con il grado congiunto mediante la ripresa parziale del ritmo beethoveniano: l'elemento ritmico costituito dalla semiminima puntata più la croma viene espunto dalla prima metà della battuta e sostituito dal ritmo dattilico che in Beethoven era presente solo nella seconda metà (lo schema ritmico beethoveniano verrà invece integralmente riproposto in un'altra citazione-omaggio della Hammerklavier: l'op. 1 di Brahms). Mendelssohn costruisce un incipit che nella sua maestosità ricorda il più illustre modello, ma a ben guardare è ottenuto fondendo quelli che in Beethoven sono due elementi distinti sia per la dislocazione che per la dinamica. Inoltre entrambi gli incipit presentano due note, il Mi b ed il Sol, che derivano da procedimenti di nota di volta; è interessante anche osservare l'analogia esistente fra l'accordo della b. 2 di Mendelssohn (Si b - Fa - La - Si b) e quello presente nella b. 5 della Rhapsodie op. 119 n. 4 di Brahms (Mi b - Si b - Re - Mi b): in entrambi i casi la nota che "sporca" l'accordo perfetto (senza la terza) è una nota di volta proveniente da un'accordo sul IV grado in quarta e sesta.

Degna di nota pure l'identità armonico-strutturale dei due interi primi movimenti: il secondo gruppo tematico viene esposto nella tonalità della medianta inferiore (Sol magg.), e anche la modulazione è sostanzialmente identica; infine entrambi gli sviluppi presentano processi imitativi (e sempre basati sulla cellula di tre note, ascendente in Mendelssohn, discendente in Beethoven).

In conclusione, credo sia possibile dimostrare in sede analitica come dallo smembramento di determinati elementi compositivi beethoveniani e dalla loro rielaborazione sia stato possibile a Mendelssohn ricavare

materiale fecondo per la costruzione nuove composizioni senza cadere nell'imitazione pedissequa degli ultimi lavori sonatistici del suo grande predecessore.

#### Bibliografia

Godwin, J., Early Mendelssohn and Late Beethoven, ML, 1v, 1974, p. 272

Newman W.S., The Sonata since Beethoven, Chapel Hill, 1969

Thomas, M., Das Instrumentalwerk F. M. Bs: eine systematisch-teoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie, Kassel, 1972

Thomas, M., Das Instrumentalwerk F. M. Bs, Göttingen 1973