

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XVII n.1-2, 2011

Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direttore: Mario Baroni

Vicedirettore, Rossana Dalmonte, Giorgio Sanguinetti

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Consulenti editoriali: Jean Michel Bardez (Conservatoire Berlioz, Paris), Margaret Bent (All Souls College, Oxford), Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Deborah Burton (Boston University), William Caplin (Mc Gill University, Montreal), Antonio Cascelli (Irish University at Maynooth), Luisa Curinga (Conservatorio di Fermo), William Drabkin (University of Southampton), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Luca Marconi (Conservatorio di Como), Marie-Noëlle Masson (Université Rennes 2), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Stéphan Orlando (Conservatoire Royal de Mons), Susanna Pasticci (Università di Cassino), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (Durham University), Philippe Vendrix (Université de Liège), Laurence Wuidar (Université Libre de Bruxelles)

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo Editoriale, Città di Castello

Abbonamento annuo:

€ 25

Il pagamento potrà essere effettuato con una delle seguenti modalità:

- mediante bonifico bancario codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- mediante carta di credito comunicando il nome dell'intestatario, il numero della carta, la data di scadenza e il codice di controllo di tre cifre;
- collegandosi al sito <http://www.lim.it>, proseguire con: *Catalogo/ Libreria Musicale Italiana/ Periodici / Rivista di Analisi e Teoria Musicale/ Abbonamento annuo/ Modulo d'ordine*
- mediante versamento sul c/c postale n° 11748555, intestato a LIM Editrice, via di Arsina 296/f, 55100, Lucca

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469 – 0583 394326

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-662-6

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è nato nel 1989 come associazione fra cinque società musicologiche.

I soci del GATM erano la Società Italiana di Musicologia (SIoM), la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), la Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), l'Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), il Ramo italiano dell'*International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Nel 2002 il GATM si è trasformato in associazione a titolo personale: qualsiasi persona interessata può diventare membro dell'Associazione.

Le cinque società fondatrici hanno conservato la possibilità di offrire ai propri membri l'abbonamento alla presente rivista a prezzo dimezzato.

Per associarsi al GATM è sufficiente spedire la quota d'abbonamento alla rivista. L'iscrizione all'Associazione avviene automaticamente.

Ai lettori della rivista e agli studiosi di teoria e analisi
che intendono inviare proposte di pubblicazione

Ogni articolo verrà sottoposto a un processo di lettura da parte di revisori anonimi scelti dalla redazione.

L'articolo potrà essere giudicato:

- di alta qualità, e accettato senza revisioni
- di buona qualità, con richiesta di piccole revisioni
- di qualità accettabile, ma con richiesta di sostanziali revisioni
- non accettabile

La direzione della rivista ricorda che i lavori non ancora pubblicati sono da considerare proprietà esclusiva dell'autore. La loro lettura verrà permessa esclusivamente ai revisori.

Agli autori accettati verrà chiesto di rispettare le regole editoriali della rivista che si possono trovare nel sito <http://www.gatm.it>

For the attention of the authors applying for publication in the journal

Each article will be submitted to a process of anonymous review.

The article can be judged:

- of outstanding quality, and accepted without revision
- of good quality, requiring only minor revisions
- acceptable but requiring substantial revisions
- not acceptable

The editorial board stresses that unpublished works remain the property of the authors. They will be read exclusively by the reviewers.

The authors are required to respect the editorial guidelines of the journal to be found in the website <http://www.gatm.it>

INDICE

- 7 Carl Schachter
Ritmo e analisi lineare. Aspetti del metro
- 67 William Rothstein
La teoria del metro e le opere di Verdi alla metà del secolo
- 101 Duilio D'Alfonso
Livelli strutturali nella teoria schenkeriana: analisi e percezione
- 127 Deborah Burton
Guida e Conseguente: Padre Martini and Francesco Galeazzi on Fugue

Sintesi in lingua italiana dell'articolo di Debora Burton a cura di Mario Baroni
- 155 Alessandro Bratus e Federico Zuolo
Etica della produzione o etica della ricezione?
Strategie formali e interpretative in The Diamond Sea dei Sonic Youth
- 181 Piero Venturini
Scale modali difettive nell'opera di Ravel
- 203 Giuseppe Sellari, Maria Grazia Bellia, Mario Baroni
La percezione della forma musicale nei bambini
- 219 Sergio Canazza, Giovanni De Poli, Antonio Rodà
Confrontare i sistemi informatici per l'esecuzione automatica
Un caso significativo: il rendering contest
- 235 Mario Baroni
Dove sta andando l'analisi musicale? Riflessioni sul VII Euromac

Carl Schachter

RITMO E ANALISI LINEARE. ASPETTI DEL METRO

*Measurement begun our might*¹
(W. B. Yeats)

Il metro è un problema. I teorici che si sono occupati di ritmo non concordano su questioni sostanziali come la natura dell'accento metrico, l'esistenza di un metro su larga scala e le differenze tra il metro scritto e le sottolineature ritmiche che a volte esistono in un brano. Quando gli analisti affrontano un'analisi metrica dello stesso brano o di uno stesso passaggio, gli esiti possono divergere in modo davvero impressionante. L'esempio più noto è il brano più analizzato di tutti, il tema per variazioni che apre la Sonata per pianoforte in La M. K331 di Mozart. Hugo Riemann ritiene che Mozart abbia sbagliato a scrivere i veri tempi in battere e ne "corregge" la notazione collocando le stanghette nel mezzo delle battute di Mozart [Riemann 1889, 17]. Anche Joel Lester vede una contraddizione tra la notazione di Mozart e la metrica reale, ma la sua interpretazione propone cambi da 6/8 a 12/8 a 9/8 e di nuovo a 6/8 [Lester 1979, 78]. Schenker accetta il 6/8 di Mozart, ma va oltre deducendo un'organizzazione metrica su archi di quattro battute [Schenker 1979, 122, Fig. 141]. Invece Edward Cone e Robert Morgan non accettano un ipermetro di quattro battute e optano per un pattern ritmico che comprende un accento iniziale, un segmento di transizione e un accento finale [Cone 1968, 28-31; Morgan 1978, 446-47].

Certamente la Sonata K331 è un caso eccezionale: le tante torture che ha subito da parte degli analisti ricordano il destino di Lavinia nel *Tito*

Questo articolo fu originariamente pubblicato in F. Salzer – C. Schachter (eds), *The Music Forum*, 6/1, Columbia University Press 1989, 1-89; successivamente fu ripubblicato in C. Schachter, *Unfoldings: Essays in Schenkerian theory and analysis*, Oxford University Press, New York 1999, 79-117. [N.d.T.]

1. «Le misure sono i fondamenti del nostro potere», da *Under Ben Bulben*, IV, 45 (1939). [N.d.T.]

Andronico. Ma se la K331 è un'eccezione, è un'eccezione che conferma la regola. In fondo la struttura metrica del tema non è particolarmente complessa e quindi le sue analisi divergenti – a volte diametralmente opposte – dipenderanno non tanto da particolari difficoltà del brano quanto da problemi più generali riguardanti il metro. Forse si incontrerebbero le stesse difficoltà anche nell'analisi di altri brani, se riuscissimo a trovare altri pezzi tanto analizzati (le analisi pubblicate della K331 divergono anche sulla struttura tonale, ma queste divergenze contengono giudizi un po' meno drastici: per quel che ne so, nessuno ha ancora proposto di considerare come tonica *mi* piuttosto che *la*).

I teorici non sono i soli musicisti ad incontrare difficoltà con il metro. I più grandi compositori a volte cambiano idea, anche più di una volta, sul numero o sulla collocazione dei “tempi in battere” della battuta. Mozart e Schubert, per fare due nomi, hanno ricollocato le stanghette in composizioni già ultimate.² E i problemi metrici possono costituire le difficoltà più serie che affronta un esecutore scrupoloso: egli deve decidere cosa fare quando l'indicazione di metro sembra che non corrisponda al metro reale di un passaggio, e quanta importanza dare a questo schema metrico, deve sapere quale unità del metro (pulsazione, battuta, gruppi di battute) sia opportuno mettere in risalto e deve ricomporre le contrapposizioni – o almeno fare da arbitro – tra gli accenti metrici da un lato, e quelli tonali e di durata dall'altro. Come suggerisce il titolo di questo studio, è mia intenzione soffermarmi su alcuni aspetti cruciali del metro piuttosto che tentare un'indagine completa in questo ambito. Il mio proposito non è offrire soluzioni a tutti i problemi analitici associati agli aspetti del metro che prenderò in esame; cercherò, anzi, di mostrare che l'organizzazione metrica è per sua natura problematica. Anche se presenterò delle nuove idee, la mia concezione del metro è più tradizionale di quella di molti teorici recenti. In particolare, ho maggiori difficoltà nel rinunciare alla notazione del compositore rispetto a quanto fanno alcuni miei colleghi (di questi tempi sembra che aleggi il fantasma di Riemann). Il centro dello studio sta nell'analisi e nella discussione degli esempi musicali e, come nei miei due studi precedenti, il punto di partenza sarà la

2. Mozart ha spostato la posizione delle stanghette nel già ultimato duetto *Bei Männern* da *Il flauto magico*; Schubert ha cambiato due volte idea sulla posizione delle stanghette nell'introduzione e nel postludio del suo Lied *Frühlingsglaube*. Si vedano le nuove edizioni di Mozart e Schubert che comprendono pagine in facsimile [Mozart 1970; Schubert 1970].

percezione [Schachter 2008; 2009].³ Ma alcuni brani di cui parlerò sono difficili e arriveremo a un punto tale che l'ascolto dovrà inevitabilmente farsi accompagnare e guidare dalla ragione.

1. L'accento metrico

Divisioni simmetriche del tempo

Ogni pezzo di musica è, tra le altre cose, un pattern di durate – o meglio, un complesso di pattern. Perché la durata acquisti almeno un po' di importanza in un brano, questo pattern deve essere comprensibile all'ascoltatore, il quale deve essere in grado di confrontare un arco di tempo con un altro e intuire, così, le relazioni tra le varie durate che costituiscono il pattern. In molti tipi di musica, compresa quella tonale occidentale, questo confronto è possibile grazie all'articolazione di segmenti di tempo simmetrici che ricorrono in modo costante.⁴ Alcuni di questi archi di tempo derivano direttamente dall'andamento dei suoni, ossia dal modo in cui procedono le loro durate;⁵ altri – ovviamente quelli più ampi – devono essere dedotti dall'ascoltatore da pattern di lunga e breve, di forte e piano, di ripetizione e cambiamento, di condotta delle voci e armonia, di ognuno di questi elementi e di altri ancora da soli e in ogni possibile combinazione.

I segmenti di tempo simmetrici che si manifestano in questo modo partecipano direttamente al disegno ritmico di un brano: siamo tutti d'accordo sul fatto che avere consapevolezza dei *beats*, delle battute, delle divisioni costanti dei *beats* e dei raggruppamenti costanti di battute sia parte integrante del nostro modo di ascoltare la musica. Inoltre, gli archi di tempo simmetrici offrono un riferimento standard per durate difformi e non costanti che possano presentarsi nel corso di un brano, contribuendo così a integrarle nel pattern ritmico più ampio. Nessun ascoltatore riuscirebbe a correlare un gruppo isolato di cinque battute ai gruppi di quattro

3. D'ora in poi ci si riferirà a questi due studi pubblicati in numeri precedenti di questa rivista come "Ritmo 1" e "Ritmo 2". [N.d.T.]

4. Si veda a tal proposito l'acutissima indagine di Oswald Jonas [1982, 10].

5. Il termine "andamento" (nel testo originale *pacing* o *pace*) si riferisce al modo con cui i suoni di un motivo articolano la sua superficie ritmica nell'arco di tempo che essi occupano [N.d.T.]

battute che lo precedono se non per la persistenza della battuta come unità comune.

Nella misura in cui noi sentiamo archi di tempo, le delimitazioni che li articolano devono necessariamente richiamare la nostra attenzione, perché è nei punti di delimitazione che le durate si rendono disponibili alla coscienza. Immaginiamo di ascoltare una successione di sei crome:



Se per qualche ragione noi ne deduciamo tre archi di semiminime:



allora i punti marcati “1”, “2” e “3” attireranno un grado di attenzione solamente perché articolano gli archi di semiminime. I punti marcati “&” non richiameranno alcuna attenzione, benché i suoni presenti in questi punti possano essere considerati significativi per altre ragioni.

Se ci si trova in questa condizione, la consapevolezza acquisita degli archi di tempo produce automaticamente accenti che scandiscono la nostra esperienza di ascolto; *questi accenti derivano dall’attenzione intensificata richiamata dai punti di delimitazione degli archi*. La condizione necessaria è la presenza di “non-acenti”, perché qualcosa è accentato solo rispetto a qualcos’altro che non lo è. Nella nostra successione di sei crome, i “non-acenti” sono dati dai punti di delimitazione del secondo, quarto e sesto suono. Gli accenti prodotti dalla consapevolezza degli archi di tempo differiscono da tutti gli altri accenti, in quanto derivano solo dalla loro posizione temporale e non da altri aspetti compositivi o esecutivi. Naturalmente, una certa sottolineatura esecutiva è necessaria perché l’ascoltatore inizi a prendere coscienza degli archi, ma queste *divisioni simmetriche*, una volta stabilite, riescono a persistere nella sua coscienza senza particolari rinforzi sensoriali. Anzi, esse possono persistere nel tempo nonostante segnali fortemente contrastanti. E anche quando i rinforzi sonori coincidono con questi accenti – e capita spesso – il rinforzo e l’accento prodotto dagli archi di tempo rappresentano due fenomeni distinti. Una volta che l’ascoltatore ha consapevolezza delle unità di durata ricorrenti – tempi, battute e periodicità più ampie – questa consapevolezza, in sé e per sé, aggiunge un ulteriore livello di accentuazione all’immagine musicale. Gli accenti così prodotti sono autentici *accenti metrici* – metrici perché deriva-

no direttamente dalla consapevolezza acquisita delle divisioni simmetriche del tempo che misurano il flusso della musica.

Livelli di pulsazione

È del tutto ovvio che il metro nasca dall'interazione di *beats* forti e deboli. Questo significa che il metro non deriverà mai da un'unica sequenza di archi di tempo simmetrici, ma dovranno essere presenti almeno due sequenze coordinate in maniera tale che tutti i punti che demarcano gli archi più lunghi nei livelli superiori marcheranno nello stesso tempo archi più brevi in tutti i livelli inferiori. Per esempio, in un passaggio in 9/8, l'inizio di ciascuna battuta sarà anche l'inizio del primo arco in semiminime puntate all'interno della battuta. Ogni delimitazione che marca solo un livello sarà "debole" rispetto a una delimitazione che ne marca due, e quella che marca due livelli sarà debole nei confronti di quella che ne marcherà tre. Nel nostro passaggio in 9/8, le delimitazioni più deboli saranno quelle che marcano solo crome (cioè un solo livello); quelle che, oltre alle crome, marcano anche le semiminime puntate sono più forti, e quelle che marcano le battute intere, le semiminime puntate e le crome sono le più forti di tutte. Questo aspetto del metro musicale è stato spiegato in modo approfondito da diversi teorici, tra cui Arthur Komar, Maury Yeston, Fred Lerdahl e Ray Jackendoff. Consiglio i loro testi a qualsiasi lettore che avesse trovato la mia spiegazione troppo sintetica [Komar 1971, 52-54; Yeston 1976, 65-67; Lerdahl-Jackendoff 1981, 486-89; 1983, 12-35].

Un ascoltatore che ha consapevolezza di questa disposizione di archi temporali su più livelli sentirà inevitabilmente accenti metrici nei punti di intersezione di tutti gli archi tranne in quello di livello più basso (il più breve). Poiché derivano dalla coscienza dell'ascoltatore, si potrebbe pensare che gli accenti metrici appartengano a un mondo di pura soggettività. Tuttavia, una concezione simile sarebbe solo in parte vera, perché la risposta dell'ascoltatore è influenzata da segnali contenuti all'interno della stessa composizione. Grosso modo, l'effetto degli accenti metrici è simile all'effetto delle cifre tonde: il numero 50 risalta perché rappresenta un molteplice punto di riferimento per chi conta: esso completa un gruppo di 10 e (tra le altre cose) completa anche cinque decine. Ogni commerciante sa bene che 50 dollari è un prezzo "accentato" rispetto a 49,99 dollari. Che la differenza psicologica sia di gran lunga superiore a quella

monetaria è, in un certo senso, una risposta soggettiva di chi compra, ma è una risposta a proprietà importanti del sistema numerico decimale.

L'accento metrico è espresso da un evento compositivo

Un punto nel tempo, in quanto tale, non può mai portare un accento: solo un evento compositivo che si trovi in quel punto consente di farlo. Pertanto, l'accento metrico colora sempre qualcosa che cade in un punto preciso – un suono, un accordo, a volte anche una pausa. Questo accento in astratto è localizzato nel punto di delimitazione fra due archi di tempo successivi, ma in concreto non dura nel tempo. Da ciò deriva uno degli aspetti più ovvi dell'organizzazione metrica, ossia il forte rilievo che assumono gli inizi: dei due archi di tempo, l'inizio del secondo, se non altro per la sua novità, richiama un'attenzione maggiore rispetto alla fine del primo, e il nuovo evento riceve all'ascolto un accento.

L'accentuazione metrica su larga scala

Parlare di accenti sugli inizi sembra contraddire il carattere direzionale, orientato verso una meta, di gran parte del movimento tonale. È forse questo il motivo per cui tanti teorici del ritmo musicale sostengono che il ritmo della frase sia accentato sulla fine e manifestano una forte avversione nei confronti dell'idea che una frase di quattro battute possa avere un'organizzazione metrica simile a quella di una battuta di quattro tempi. Che vi siano differenze rilevanti è del tutto ovvio: un arco di quattro battute può ospitare una successione armonica completa o un insieme organico di diminuzioni e può perciò contenere un movimento completo verso un punto di arrivo significativo, mentre è assai raro che la stessa cosa possa verificarsi in un arco breve come una battuta. Pertanto, all'interno di ampi archi temporali il metro può senz'altro avere un'importanza minore rispetto al movimento e al ritmo tonale ad esso associato.

Eppure, se l'arco temporale più ampio è un'unità di durata periodica, e se è articolato da una rete di archi più piccoli che ricorrono in modo costante, esso avrà un'organizzazione metrica che, in linea di principio, non è diversa da quella di una battuta. Un semplice brano discusso in "Ritmo 2", il Trio del Menuetto dalla Sinfonia *Haffner* di Mozart, ce ne offre una dimostrazione pratica [Schachter 2009, 18-23]. Il brano si divide in tre frasi rispettivamente di otto, dodici (un'espansione di una frase di otto) e

ancora otto battute. La prima frase si divide in 4+4, i segmenti di quattro in 2+2 e quelli di due in 1+1. Ora gli archi di due e di quattro battute costituiscono degli elementi di durata significativi che sono articolati da archi periodici nei livelli inferiori. Pertanto, l'inizio di ogni segmento di due battute è metricamente più forte di ogni altro punto all'interno del segmento, e gli inizi delle bb. 1 e 5 (che delimitano gli archi di quattro battute) sono più forti di tutti gli altri punti all'interno delle quattro battute; infine, dal momento che l'arco di otto battute della frase è esso stesso un'unità di durata significativa e periodica, il battere di b. 1 è metricamente più forte di qualsiasi altro punto nella frase, compreso il battere di b. 5.

E se estendessimo questo tipo di valutazione metrica a unità ancora più ampie? Sarebbe possibile, per esempio, dedurre una relazione metrica forte/debole tra gli inizi delle bb. 1 e 9 del Trio di Mozart? La risposta è senz'altro no. In questo brano, archi di tempo di 20 battute (la somma delle prime due frasi) o di 16 (la prima frase più le otto battute su cui è basata la seconda) non funzionano come elementi di durata: qui non ci sono archi periodici di 16 o di 20 battute. Naturalmente il battere di b. 1 acquista un rilievo speciale, in parte perché è il primo battere e in parte perché introduce la tonica di apertura. In un certo senso, quindi, il battere di b. 1 può davvero essere "più forte" di quello di b. 9. Ma il suo primato non è metrico, perché proviene da ciò che Lerdahl e Jackendoff chiamano "accento strutturale" [1981, 500-506; 1983, 17, 30-35].⁶ Ma in un altro brano analizzato in "Ritmo 2", l'Allegretto dalla Sonata per pianoforte op. 14 n. 1 di Beethoven, il periodo di 16 battute costituisce un'unità di durata costante [Schachter 2009, 24-27]: in questo brano il battere di b. 9 introduce una punteggiatura interna nell'arco di 16 battute, e dunque avrà senso considerare il battere di b. 1 più forte di quello di b. 9. Tra le bb. 1 e 17, invece, non ci sarà nessuna relazione forte/debole, o almeno nessuna relazione di tipo metrico.

Gli ampi archi metrici degli esempi di Mozart e Beethoven (e di moltissimi altri brani) indeboliscono il senso di progressione tonale orientata verso un punto di arrivo? Tutt'altro. La direzionalità aumenta d'intensità

6. Lerdahl e Jackendoff [1983, 17] distinguono tre tipi di accento: un accento fenomenico (*phenomenal accent*) che dà rilievo a un evento attraverso improvvisi mutamenti di dinamica, tessitura e durata, un accento strutturale (*structural accent*) che cade nei "punti di gravità armonico-melodici" di una frase, per esempio a conclusione di una cadenza, e un accento metrico (*metrical accent*) che distingue un *beat* relativamente più forte dagli altri vicini. [N.d.T.]

in ragione della “resistenza” di uno schema metrico accentato sull’inizio, perché la tensione richiede sempre il gioco di forze opposte. Non è certo un caso che la maggiore “spinta in avanti” delle tecniche tonali barocche rispetto a quelle del Rinascimento, vada di pari passo con una maggiore insistenza su *beats* e su gruppi di *beats* costanti, o che la musica con il controllo più evoluto della forma su larga scala (quella di Haydn, Mozart, Beethoven e Brahms) sia la musica con la struttura fraseologica più avanzata e più fortemente articolata.

Un vantaggio proveniente dal modo con cui ho appena schematizzato l’accento metrico – come il risultato della percezione di archi di tempo simmetrici – è quello di fornirci un punto di partenza per trovare le divisioni metriche più ampie in un brano o in una sezione. Applicare questo principio è a volte un compito molto più impegnativo di quello che ho affrontato nell’analisi dei brani di Mozart e di Beethoven esaminati negli articoli precedenti. Vorrei quindi parlare a questo punto di un brano che presenta maggiori problemi di interpretazione metrica.

*Beethoven, Sonata op. 27 n. 1, Allegro molto vivace, bb. 1-41*⁷

Esaminerò per ora solo la sezione iniziale in Do m. di questo movimento, uno scherzo di fatto se non nel nome, e presenterò in seguito una lettura della sezione mediana in La^b Maggiore. Le sue 41 battute si dividono in tre sezioni (ABA’) di 16, 8 e 17 battute; queste 17 battute in realtà costituiscono un’unità di 16 battute con un’estensione finale di una battuta. Le divisioni sono chiarissime, ma meno ovvia è la collocazione delle battute forti (in battere). Di primo acchito il brano sembrerebbe scandire delle ipermisure di due battute che iniziano con una prima battuta forte: i registri contrastanti (si vedano le bb. 3-12), il cambio di direzione della mano destra di b. 3 e il *forte* improvviso di b. 13 potrebbero senz’altro suggerire questo tipo di articolazione. A proposito di questa sonata, Tovey sostiene, però, che la b. 2, e non la b. 1, marca il primo accento su larga scala, e vede nella posizione del segno di ripetizione prima di b. 2 la prova che Beethoven avesse in mente proprio questo tipo di scansione [Tovey 1931, 98-99]. Io concordo con questa lettura, che tra l’altro è fortemente supportata dai ritmi tonali, soprattutto dal basso cromatico discendente e dal soprano diatonico, le cui fasi coincidono con le battute in battere di Tovey: in questo pezzo la tessitura quasi in unisono e

7. Cfr. it testo in Appendice 1 [N.d.T.].

i ritmi di superficie sono così poco diversificati che il movimento tonale diventa l'artefice principale della suddivisione metrica. Pertanto, le battute dispari, seppur in forte rilievo, saranno intese come dei “contro-accenti” che si oppongono allo schema metrico, piuttosto che come delle battute forti.

Durational reduction

$\text{♩} = \text{♩}$

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

Es. 1. Beethoven, Sonata per pianoforte in $\text{Mi}\flat$ M. op. 27 n. 1 (*Sonata quasi una Fantasia*), II. La parte superiore dell'Es. raffigura le riduzioni di durata delle bb. 1-19, la parte inferiore quelle delle bb. 20-41

Tovey non si sofferma su raggruppamenti metrici più ampi di due battute, ma a me sembra non solo preferibile, ma anche necessario sentire gruppi di almeno quattro battute, perché la ripresa della sezione iniziale non è letterale: in essa vi sono dei ritardi 7-6 nei punti in cui la prima sezione aveva solo accordi di $\frac{3}{6}$ (si confrontino le bb. 28-35 con le bb. 4-11) e la b. 28 deve essere più forte non solo della b. 29, che continua il ritardo, ma anche della b. 30, che contiene la sua risoluzione. A eccezione della voce superiore con i suoi ritardi, le prime 12 battute della ripresa corrispondono esattamente alla sezione iniziale, e queste due parti sono scandite sicuramente nello stesso modo. Di conseguenza, il primo battere nel livello delle quattro battute si trova nella b. 4, mentre le bb. 1-3 costituiscono un levare esteso.⁸

Il levare di tre battute è descritto nel livello d dell'Es. 1, una riduzione delle durate della sezione in Do m. In questa riduzione ho rappresentato la battuta in 3/4 del brano con una semiminima e le ipermisure di quattro battute con una battuta in 4/4. L'analisi indica che io non considero le ipermisure di quattro battute come gli archi metrici più ampi: le stanghettoni più spesse delimitano infatti gruppi di otto battute: le bb. 4-7 e 8-11 si uniscono chiaramente in una singola unità che procede verso la cadenza in Sol m. che chiude la prima sezione. Il successivo gruppo di quattro battute (bb. 12-15) porta alla battuta cadenzale che è completata dalla ripetizione delle bb. 1-3 e (la *seconda volta*) dalle tre battute di preparazione del IV (bb. 17-19), per cui l'arco periodico di otto battute prosegue. Un confronto tra l'Es. 1d e lo spartito mostrerà che questa periodicità rimane costante senza alcuna modificazione per tutta la sezione in Do m. del movimento (l'unico cambio è l'espansione della b. 40 in un'unità di due battute, bb. 40-41).

L'individuazione dei gruppi di otto battute fa luce sulla caratteristica ritmico-tonale più singolare del brano: l'arrivo "premature" sul I a b. 24, una battuta prima della ripresa. Ciò capita perché la ripresa, come l'inizio, comincia con un levare esteso di tre battute – comincia, cioè, con la seconda battuta di un gruppo di quattro battute. A differenza della sezione iniziale, però, la ripresa non può cominciare dal nulla: dovrà pur esserci qualcosa nella prima battuta del gruppo. Questo "qualcosa" non può es-

8. Schnabel, nella sua edizione delle sonate di Beethoven, dà una scansione sbagliata di questo movimento, leggendo le bb. 2-5 come un gruppo di quattro battute e non fornisce alcuna scansione nel passaggio con ritardi nella ripresa [Beethoven 1935, 285].

sere altro che il I, se si vuole mantenere il parallelismo tra le bb. 17-20 e le bb. 21-24 (in questo caso il parallelismo è una vera e propria necessità, perché la nuova idea alle bb. 17-20 richiede in qualche modo una ripetizione). Di estrema importanza è il fatto che il I di b. 24 occupi l'inizio di un gruppo di quattro battute ma non l'inizio di uno di otto: poiché la tonica prematura non si trova nella posizione metrica più forte, il suo ritorno porta con sé qualcosa del carattere di levare dell'apertura.

L'Es.1 mostra molti interessanti dettagli ritmici del brano, più di quanti io abbia qui lo spazio di esaminare. Ritorneremo in seguito su alcuni di essi; gli altri li lascerò scoprire al lettore interessato. Debbo, però, soffermarmi un po' su un importante elemento che è in relazione diretta con la nostra attuale discussione. Il livello a) mostra che la sezione iniziale e la ripresa formano una coppia antecedente-consequente causata dall'interruzione della struttura fondamentale; la breve sezione B (si vedano i livelli b e c) si cristallizza attorno alla settima del V come preparazione della ripresa. Dal momento che le due sezioni A occupano archi di 16 battute (estese a 17 nella ripresa) e che la simmetria della relazione antecedente-consequente costituisce un elemento di forte impatto nel disegno di superficie, io considero l'arco di 16 battute come un'unità dotata di metro, la più ampia del brano. Ne deduco, così, una relazione metrica forte/debole tra i tempi in battere delle bb. 4 e 12. Naturalmente, l'unità di 16 battute non si estende alla sezione B e quindi non permea l'intera forma, come avviene nell'Allegretto dell'op. 14 n. 1 (citato nel paragrafo precedente). Questo fatto, secondo me, non pregiudica l'idea che l'arco di 16 battute funzioni come un'unità metricamente organizzata, ma implica piuttosto che la forma, più che un ABA' a tutti gli effetti, rappresenti una coppia antecedente-consequente (AA') separata da una breve estensione che aggiunge una settima alla dominante divisoria.

2. Livelli delle durate

La deduzione dei livelli intermedi

Gli archi di tempo lunghi e brevi che costituiscono uno schema metrico agiscono gli uni sugli altri in modi diversi: i lunghi *raggruppano* i brevi mentre i brevi *suddividono* i lunghi. Descrivendo queste funzioni dal punto di vista della percezione, potremmo dire che sentire gli archi ampi ci fa *differenziare* quelli brevi per mezzo di attacchi forti e deboli, mentre senti-

re gli archi brevi ci consente di *misurare* la distanza temporale tra i *beats* dei livelli più ampi. Nella sua interessante discussione sul metro Maury Yeston mostra che un ascoltatore può trasformare una serie di pulsazioni indifferenziate in una successione dotata di metro completando mentalmente i necessari raggruppamenti più ampi [Yeston 1976, 66]. A questa possibilità si correla un elemento fondamentale del modo in cui noi percepiamo il metro: la deduzione di un livello intermedio (o magari più di uno) tra una serie di archi brevi e una di archi lunghi. Dedurre i livelli intermedi ci mette in condizione di “afferrare” il metro in passaggi che non articolano compiutamente i *beats*.

Nella prima battuta di *Eine kleine Nachtmusik* (Es. 2a) le note più veloci producono un livello di pulsazioni in crome, mentre un pattern ripetuto e il ritmo tonale articolano un livello in minime. Niente articola nella musica un livello in semiminime, eppure un ascoltatore competente è in grado di dedurre questo livello mancante perché la semiminima è l'unico arco che tiene insieme crome e minime in uno schema metrico unitario.⁹ Nel passo di Chopin nell'Es. 2b mancano due livelli – quelli in crome e in semiminime – tra il movimento continuo in semicrome e le mezze battute articolate dal contrasto di registro e dagli accenti dinamici. Qui un pattern ripetuto produce una divisione asimmetrica, sincopata, di ciascuna minima in 3+3+2 semicrome. Per sentire l'effetto di sincope di questo motivo ripetuto l'ascoltatore dovrà completare i due livelli mancanti per deduzione.



Es. 2a. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik* K525, I, bb. 1-2

9. La compressione ritmica della quarta ascendente, *re₄-sol₄*, articola archi di semiminime già da b. 2; Yeston senza dubbio esagera quando afferma che «la b. 9 è la prima chiara rappresentazione dell'indicazione di metro» [*ibid.*, 85].



Es. 2b. Chopin, Studio in Do m. op. 25 n. 12, bb. 1-2

Ci sono dei limiti al numero di livelli mancanti che si possono dedurre. Tra una serie di pulsazioni lente (p. es., ♩ ♩ ♩) e un'altra che muove sei volte più velocemente (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), c'è spazio per un solo livello mancante. Dato che sei è il prodotto di tre e due, il livello mancante o dividerà le pulsazioni più lunghe in due e raggrupperà le pulsazioni più brevi in tre:

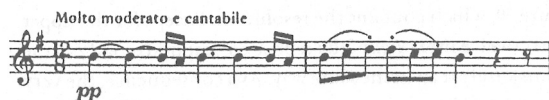


oppure le dividerà in tre e le raggrupperà in due:



Se le pulsazioni brevi restano indifferenziate, l'ascoltatore non avrà alcun indizio su quale pulsazione intermedia “dovrebbe” essere dedotta. Quest'ambiguità si estende naturalmente ai multipli di sei, con la sola differenza che in quel caso ci sarà più di un solo livello mancante.

Una situazione simile si presenta nella prima battuta della Sonata per pianoforte in Sol M. di Schubert (Es. 3): il metro in 12/8 del movimento diventa chiaro solo nella b. 2. A parte l'ambiguità intrinseca nelle suddivisioni di sei e dei suoi multipli, il rapporto tra gli archi di tempo lunghi (scanditi dalle minime puntate) e quelli brevi (in semicrome) di b. 1 è così ampio che le pulsazioni più veloci non funzionano come un'adeguata unità di misura per quelle più lente.



Es. 3. Schubert, Sonata per pianoforte in Sol M. D894 (op. 78), I, bb. 1-2

Tra i processi che determinano ciò che si potrebbe definire “elaborazione compositiva del metro”, possiamo osservare una netta tendenza a realizzare esplicitamente quei livelli intermedi che inizialmente mancavano o erano presenti solo per deduzione. Nella b. 2 della Sonata di Schubert, per esempio, sia le semiminime puntate dei *beats* che le loro suddivisioni in crome diventano assolutamente chiare. Assai spesso, la realizzazione dei livelli mancanti assume un ruolo importante nell’elaborazione del disegno di un brano, ma non è sempre così: nello Studio di Chopin il movimento in semiminime diventa un elemento significativo nella b. 7, ma il movimento in crome non lo è mai.

Metro binario nei livelli superiori

Proviamo a immaginare un passaggio in cui un’unità costante di 16 battute non presenti articolazioni interne più lunghe di una battuta, cioè, in cui non ci siano archi più ampi di una battuta e più piccoli di 16. Il pattern di durata del nostro passaggio ipotetico sarebbe difficile da percepire correttamente. Infatti, la sproporzione tra pulsazioni lunghe e brevi già vista nella b. 1 della Sonata di Schubert si distribuirebbe ora su archi di tempo così lunghi che la successione delle pulsazioni brevi non riuscirebbe mai a porsi come unità di misura per le pulsazioni lunghe. È una conseguenza logica, quindi, che i passaggi in cui il metro di livello superiore assume un ruolo primario tenderanno ad articolare i livelli intermedi tra la battuta e il gruppo più ampio. Nel passo tratto dalla Sonata op. 27 n. 1 di Beethoven (Es. 1) gli archi di 16 battute si dividono in unità di otto battute che si suddividono ulteriormente in unità di quattro, due e una battuta. In altre parole, viene articolata l’intera gamma dei livelli, dalla battuta fino al gruppo di 16 battute. La funzione dei livelli intermedi è quella di collegare tra loro le unità piccole e ampie e di aiutare l’ascoltatore a valutare le distanze tra i punti accentati. Tuttavia questo processo contiene una limitazione intrinseca, perché ogni arco più ampio viene ottenuto *moltiplicando* le unità di durata dell’arco via via più piccolo. In Beethoven il metro su larga scala è binario poiché deriva da moltiplicazioni per due: $1b. \times 2 = 2 \times 2 = 4 \times 2 = 8 \times 2 = 16$. Benché la *ratio* tra livelli successivi resti costantemente di 1:2, l’aumento di durata cresce di livello in livello: una battuta, due, quattro, otto. Questa sproporzione sempre maggiore riduce, in ultima analisi, l’efficacia dell’unità immediatamente più piccola come strumento per misurare quella più ampia – so-

prattutto quando ogni aumento di durata include anche un aumento di contenuto musicale. Pertanto, su lunghi archi di tempo il metro cessa di essere immediatamente alla portata dell'ascoltatore, che ha pochissimi elementi per determinare se gli intervalli di tempo siano veramente equivalenti.

Un'organizzazione metrica per numeri più ampi di due produce rapidamente una sproporzione assai più ampia tra livelli successivi. Se cominciamo con una battuta e procedessimo per gruppi di tre, arriveremmo ad archi di 3, 9, 27 e 81 battute – l'ultimo dei quali in un livello corrispondente a un arco di 16 battute organizzato per due. Per l'ascoltatore, quindi, un metro ternario su larga scala, che operi nello stesso tempo su diversi livelli, è senz'altro più difficile da afferrare di quello binario. Un'organizzazione ipermetrica ternaria ricorrerà in genere in livelli relativamente bassi (gruppi di 3 x 1 o 3 x 2 battute), mentre nei livelli superiori si trova di norma solo una volta nella serie di livelli tra la battuta e l'arco più ampio, come quando una frase di 12 battute si divide in tre gruppi di quattro battute. In pratica non si incontrano mai raggruppamenti in più livelli di cinque o sette battute.

Poiché può svilupparsi su più livelli, un ipermetro binario agisce positivamente su quei repertori musicali in cui l'organizzazione metrica su larga scala è un aspetto di primaria importanza. Naturalmente, questa azione positiva si traduce, più di tutto, nella "naturalità" che così tanti teorici – tra cui Schenker – hanno giustamente attribuito al metro binario. Schenker rimanda il metro binario al battito cardiaco [1979, 119]. Un altro motivo è senza dubbio la simmetria bilaterale del corpo umano, che ha profondamente influenzato il metro musicale attraverso gli schemi di danza e forse anche in altri modi.

*Le periodicità "nascoste": Schubert, Wanderers Nachtlied*¹⁰

Ci sono brani i cui ritmi sembrano essere liberi dai vincoli di qualsiasi periodicità più ampia. È questo il caso del Lied di Schubert *Wanderers Nachtlied* D768 (op. 96 n. 3). La stessa lirica di Goethe su cui è composto è straordinariamente libera, con i suoi versi di lunghezza diversa, gli spostamenti di accenti, le rime asimmetriche e una struttura delle frasi che spesso si sovrappone alla divisione in versi. Nonostante le sue 14 battute non offrano naturalmente opportunità per pattern ipermetrici elaborati, ci

10. Cfr. il testo completo in Appendice 2 [N.d.T.].

si potrebbe attendere che delle unità di due battute, per esempio, ricorrono più o meno frequentemente. Invece, in linea con la libertà metrica della lirica, Schubert non permette neppure alla battuta di 4/4 di articolare il flusso della musica con una certa regolarità. Si noti, per esempio, come nuove unità metriche sembrino iniziare nel centro delle bb. 4 e 5 e come, di conseguenza, i primi tempi delle bb. 5 e 6 perdano il loro carattere di battere. Ancor più sorprendente è il modo in cui Schubert mette in musica i versi *Warte nur, balde/Ruhest du auch*: sia il testo che la musica sono ripetuti (si confrontino le bb. 9-11 e 11-13) e la seconda volta Schubert inizia sul terzo quarto, spostando l'intero contenuto musicale di mezza battuta.

In una discussione estremamente interessante su questo Lied, Thrasybulos Georgiades sostiene che l'unità metrica più ampia sia la minima e non la battuta scritta di 4/4 [Georgiades 1967, 19]. L'idea che il Lied sia "in realtà" in 2/4 non è certo priva di fondamento, ma chissà perché Schubert avrebbe dovuto scrivere in 4/4 quando una notazione in 2/4 avrebbe trasmesso l'organizzazione metrica del brano con maggiore precisione. L'Es. 4, un'analisi delle durate del Lied, si prefigge di fare luce sulle ragioni della notazione scelta da Schubert. Dal momento che non c'è un ipermetro costante, un'analisi potrebbe usare gli stessi valori di durata scritti nel Lied, ma io trovo che una riduzione della battuta in minime dia una descrizione più chiara dei rapporti. L'analisi delle durate contiene solo tre livelli, ma ognuno di essi appare in due forme: il livello inferiore segue il metro scritto, mentre quello superiore mostra i raggruppamenti asimmetrici prodotti dal disegno, dai cambi di tessitura e dai ritmi tonali. Al di sopra dei grafici delle durate c'è un abbozzo aritmico del livello medio del Lied.

Middleground graph

ascent $b\flat^1 \cdot d^2$

I

Durational reduction

$\circ = \text{half note}$

a₁)

a₂)

b₁)

b₂)

c₁)

c₂)

I ————— 6 ————— II¹ ————— V —————

Es. 4 (segue alla pag. successiva)

Es. 4. Schubert, *Wanderers Nachtlied* D768, grafico del livello medio e riduzioni delle durate

Si noti come le stanghette di ciascuna coppia di grafici (a_1 - a_2 , b_1 - b_2 e c_1 - c_2) siano ora fuori fase ora in fase quando la notazione si allontana o ritorna alla metrica reale: esse iniziano in fase, divergono nel mezzo della b. 4 e convergono di nuovo nelle bb. 7 e 8; l'inizio di b. 9 suona come un battere, ma l'inizio della b. 10 no, e solo nelle ultime due battute la notazione torna a coincidere con la musica. Ora, questi vari allontanamenti e ritorni al metro scritto sono tutt'altro che arbitrari e casuali, perché aderiscono meravigliosamente alla forma interna di questa composizione continua e – certamente non a caso – al senso e alla sintassi della lirica.

Le principali suddivisioni sono:

Introduzione	bb. 1-2
<i>Über allen Gipfeln...</i>	bb. 3-6

<i>Die Vöglein...</i>	bb. 7-8
<i>Warte nur, balde...</i>	bb. 9-13
Postludio	b. 14

Queste suddivisioni sono marcate nei grafici da stanghette più spesse. Ogni volta, l'inizio di una nuova suddivisione è un battere che possiamo sia vedere che sentire. Inoltre, la discesa finale della linea superiore, il secondo *Ruhest du auch*, si trova in una battuta scritta (la b. 13), proprio come la b. 2, che la anticipa, e la b. 14, che la ripete in eco. Quindi, il 4/4 di Schubert esprime la forma del brano molto meglio di quanto farebbero un 2/4 o un'alternanza di 4/4 e 3/2, sulla falsariga dei livelli a_1 , b_1 e c_1 dei miei grafici.

Ma in realtà la notazione in 4/4 ha anche un altro e più importante significato. Ogni suddivisione del Lied contiene un multiplo delle battute intere (due battute, quattro battute, due battute, cinque battute, una battuta), come indicano le stanghette più spesse nell'Es. 4: la battuta di 4/4, pertanto, è l'unità periodica più ampia che si può dedurre dalla superficie ritmica. Inoltre, l'introduzione presenta e conferma la battuta di 4/4 come unità di durata principale. Infine, anche gli allontanamenti dalla battuta scritta in 4/4 servono a tenere viva la sua memoria. Questi allontanamenti sono di due tipi: gruppi di quattro semiminime che iniziano sul terzo tempo della battuta scritta (bb. 4-5 e 10-11) e gruppi di sei semiminime, ognuno dei quali può essere scandito come un'unità di 4/4 estesa da una minima (bb. 3-4, 5-6, 9-10 e 11-12). Nessun allontanamento dura così a lungo da rimuovere del tutto la forza del metro scritto che, in ogni caso, è confermato all'inizio di ogni nuova suddivisione. Questo Lied mostra, quindi, che un'unità metrica può scomparire dalla superficie della musica, continuando tuttavia a esercitare un potere di controllo dai livelli più profondi: sia pur poco accessibile a una percezione superficiale, la struttura metrica di *Wanderers Nachtlied* è assolutamente alla portata di una percezione guidata dalla ragione.

Benché ci siano molti aspetti di questo Lied che qui non posso esaminare – per esempio, i suoi tantissimi caratteri espressivi – devo dire qualcosa su due caratteristiche che sono strettamente collegate al metro. La prima è l'elaborazione del motivo di volta di b. 1 nel corso delle bb. 3-7. Come mostra l'Es. 5, questo motivo occupa all'inizio una sola battuta. Quando è poi ripreso nella voce superiore di b. 3, esso si dispiega per sei quarti, e in realtà è proprio questo allargamento che determina il primo allontanamento dal metro scritto. Quando il motivo si ripresenta un gra-

do sopra, con inizio nel mezzo di b. 5, il terzo suono (che dovrebbe essere un do_4) non compare dove ce lo aspetteremmo perché è sostituito dal fa_3 di una voce interna (che dà colore alla parola *Hauch*: “un respiro”). L’atteso do_4 arriva solo sul battere di b. 7, per cui il motivo di volta va ora a occupare un arco di otto semiminime: quest’ulteriore allargamento crea un ponte sull’inizio della nuova sezione a b. 7.



Es. 5. Schubert, *Wanderers Nachtlied* D768, motivo di volta in diverse realizzazioni ritmiche

La seconda caratteristica si collega direttamente all’allargamento del motivo di volta. Nella sua forma originaria (b. 1) il motivo di tre note re_3 - mi_3 - re_3 ha il seguente ritmo di base: ♩ ♩ ♩; i valori di durata diversi risolvono il conflitto implicito tra i tre suoni di questo motivo e l’articolazione metrica *binaria* dell’arco di tempo che esso va a occupare. L’allargamento di questo motivo nelle bb. 3-4 “equalizza” i valori di durata (ora abbiamo tre minime), e proprio questa “equalizzazione” determina il conflitto tra il metro in 4/4 del Lied e i raggruppamenti ritmici liberi che lo oscurano. Un’occhiata ai livelli b_1 e b_2 dell’Es. 4 sarà sufficiente a mostrare come gran parte dell’andamento del Lied sia caratterizzata dall’impiego di durate uniformi, particolarmente evidenti nei gruppi di cinque note nelle due elaborazioni di *Warte nur* (bb. 9-13). Benché la struttura ritmica di questo Lied sia estremamente insolita, essa mette in luce un principio di importanza generale: per esprimere chiaramente gli archi di tempo simmetrici che consentono la percezione del metro sarà in genere necessario che gli eventi tonali in essi contenuti procedano con durate non uniformi. Tornerò più avanti su questo principio.

Divisioni asimmetriche: l’effetto “quasi metrico”

Come abbiamo visto, uno schema metrico compiuto necessita di una successione di almeno due serie coordinate di archi di tempo simmetrici. La ripetizione è fondamentale per il metro, perché essa sola genera attese capaci di stimolare la consapevolezza degli accenti metrici come li ho prima descritti. Pertanto, archi di tempo non periodici – per esempio, dei gruppi di battute che cambiano ripetutamente la loro ampiezza – non funzionano come autentiche unità metriche. Ciononostante, a un gruppo

di battute con caratteristiche non periodiche può a volte venire attribuito un effetto “quasi metrico”; in altri termini, in seguito a rinforzi di vario tipo contenuti nella composizione, esso può suonare come un’unità con proprietà metriche. Nel Lied di Schubert, per esempio, i raggruppamenti di due battute (bb. 1-2 e 7-8) non ricorrono così spesso o costantemente da costituire un livello ipermetrico da aggiungere alla serie degli altri livelli di durate. Eppure, l’effetto “quasi metrico” di questi gruppi di due battute è innegabile, almeno al mio orecchio. Esso deriva in parte dal ritmo tonale (la discesa di terza di bb. 1-2 e il pedale di dominante di bb. 7-8), in parte dal forte effetto di battere che sentiamo all’inizio delle bb. 3 e 9. Benché questi gruppi di due battute non continuino, ci si potrebbe benissimo attendere la loro prosecuzione: essi, quasi di nascosto, servono come riferimento per i raggruppamenti ritmici liberi che li seguono.

Effetti “quasi metrici” si incontrano con particolare intensità in gruppi di tre battute. A proposito di questi gruppi Schenker spesso usava il termine tedesco *Taktriöle* (terzina di battute intere), riconoscendo, così, implicitamente il loro effetto “quasi metrico” anche quando il gruppo in questione non appartiene a uno schema ricorrente. C’è un esempio interessante nel secondo movimento della Sonata per pianoforte op. 110 di Beethoven (bb. 33-35) in cui Schenker individua una “terzina di battute intere” in un gruppo isolato di tre battute [Schenker 1914, 46]. Come con i gruppi di due battute nel Lied di Schubert, l’effetto “quasi metrico” deriva dal ritmo tonale unito al carattere di battere particolarmente deciso di b. 36.

Archi di tempo sincopati

Un effetto “quasi metrico” a volte si crea in un arco di tempo sincopato all’interno di un arco più ampio. Gli archi di tempo sincopati derivano da vari fattori concomitanti: uno di questi è in genere lo spostamento di un evento tonale dalla sua posizione metrica ordinaria. Specificamente, se un’unità tonale che contiene *tre* elementi collega il primo, il secondo e il quarto *beat* di un arco costituito di quattro *beats*, la soppressione del terzo *beat* causerà senz’altro un effetto di sincope. Nell’Es. 6a, un passo della Sonata per Pianoforte e Violino K378 di Mozart, gli archi di due battute si dividono in quattro nel livello della minima. Il ritmo armonico e le sottolineature melodiche creano una forte segmentazione nel mezzo della prima e della terza battuta rispetto alla quale i successivi primi *beats* perdo-

no importanza, creando così una divisione sincopata più o meno del tipo 2/4... 4/4... 2/4. La riduzione nell'Es. 6b mostra gli eventi tonali in una realizzazione metrica normalizzata, cioè senza sincopi.

a)

pp

G D⁺ G

F C⁺ F

Es. 6a. Mozart, Sonata per pianoforte e violino in Sol m. K378, I, bb. 53-56

b) Unsyncopated setting

6b. Riduzione dell'Es. 6a con eliminazione delle sincopi

Gli archi di tempo sincopati possono abbracciare anche durate più lunghe. L'Es. 7, l'apertura del *Dies irae* dal *Requiem* di Mozart, consiste di una frase di quattro battute in cui la seconda e la terza battuta formano un arco sincopato. Qui la sincope si forma perché *mi*₄, la seconda nota di una successione lineare ascendente *re*₄-*mi*₄-*fa*₄, occupa le bb. 2 e 3. Inoltre, il penetrante ritmo di superficie e la sottolineatura della parola *irae* danno un rilievo speciale alla b. 2. Nello stesso tempo, la ripetizione del motivo e l'orchestrazione (soprattutto trombe e timpani) articolano una divisione metrica delle quattro battute in 2+2. In questo passaggio un ascoltatore attento sentirà contemporaneamente due divisioni contrapposte: i gruppi

di due battute divisi dal disegno motivico e l'arco di tempo sincopato delle bb. 2-3 determinato dal rilievo sul mi_4 di b. 2.



Es. 7. Mozart, *Dies Irae*, bb. 1-4, parti corali (dal *Requiem* K626)

In entrambi i passi di Mozart, all'inizio degli archi di tempo sincopati compaiono delle dissonanze sulla cui corretta valutazione non sembra esserci unanimità di giudizio. Alcuni analisti si rifiutano di leggerle come ritardi (a cui esse ovviamente somigliano) perché le dissonanze sono metricamente più deboli delle loro risoluzioni. Posso avanzare una proposta? Gli archi di tempo sincopati formano delle strutture “quasi metriche” al cui interno le dissonanze cadono su pulsazioni forti. Pertanto, in questi archi di tempo le dissonanze costituiscono dei normalissimi ritardi anche se si trovano su pulsazioni deboli dello schema metrico più ampio. In casi del genere si potrebbe parlare di una trasformazione dei valori metrici nella superficie della musica.

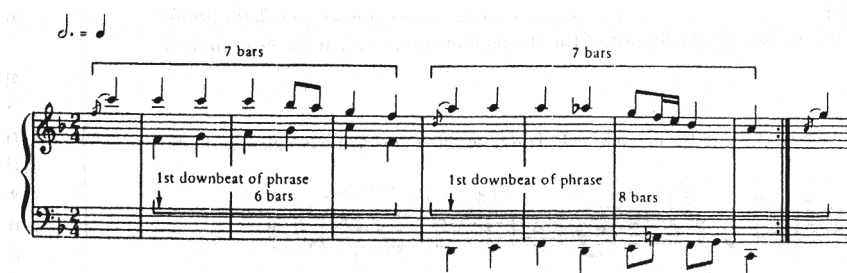
Livelli incomparabili

A volte un arco di durate può essere articolato da due livelli incomparabili di pulsazioni più rapide. Simili effetti sono frequenti nella superficie della musica quando un *beat* presenta contemporaneamente due divisioni interne contrapposte, per esempio in due e in tre oppure in tre e in quattro. Per riferirsi a questi casi alcuni teorici hanno impiegato il termine non inappropriato di “dissonanza ritmica” [Seeger 1930; Yeston 1976, 78-79]. Queste dissonanze ritmiche si trovano a volte anche su lunghi archi di tempo: il Menuetto dal Quartetto per archi K590 di Mozart ce ne offre un caso stupefacente. Come Edward Lowinsky ha evidenziato in un articolo non a caso famoso, questo brano è dominato dal numero sette [Lowinsky 1963, 33]: le sue 42 battute si dividono in tre sezioni di 14 battute ciascuna, la prima fino al segno di ripetizione, le altre due dopo. L'Es. 8 mostra la sezione iniziale che si suddivide in due frasi di sette battute con un diverso centro armonico ma con un disegno motivico paral-

lelo. Benché ciascuna frase abbia una struttura asimmetrica di sette battute, l'accoppiamento delle due frasi sembra creare per compensazione una simmetria di ordine superiore. Lowinsky considera il mantenimento di un equilibrio tra simmetria e asimmetria uno dei tratti distintivi dello stile ritmico di Mozart [*ibid.*, 32-34].



Es. 8a. Mozart, Quartetto per archi in Fa M. K590, III, Menuetto, bb. 1-14



Es. 8b. Riduzione delle durate dell'Es. 8a

Ma forse la simmetria è più falsa di quanto potrebbe sembrare sulle prime. Un'indagine approfondita dell'Es. 8 rivela che le due frasi, al di là del disegno simile, sono per certi aspetti contrastanti nella loro configura-

zione ritmica: nella prima frase la battuta iniziale è senza dubbio un levare esteso, ma la prima battuta della seconda frase (b. 8), benché contenga la stessa figura melodica, è altrettanto innegabilmente un battere; ancora, la battuta cadenzale della prima frase (b. 7) è debole, mentre la battuta corrispondente della seconda frase (b. 14) è forte. Queste discrepanze sorgono perché, a partire da b. 2, l'intera sezione si articola in ipermisure di due battute per cui tutte le battute pari valgono come forti. Quest'articolazione ipermetrica deriva da diversi fattori concomitanti: strumentazione, dinamica, ritmo tonale e diminuzioni nella parte del primo violino (si osservi soprattutto come il materiale delle bb. 2-3 sia compresso in una sola battuta – la b. 9 – nella seconda frase).

Qui ciò che Mozart sta facendo è dividere le 14 battute in due modi diversi e incomparabili: l'ipermetro le divide in sette parti di due battute, mentre il contenuto tonale e il disegno le dividono in due parti di sette battute. Dal punto di vista della loro configurazione tonale le due frasi hanno la stessa lunghezza, ma contate da battere a battere non sono uguali: la prima contiene sei battute precedute da una battuta in levare, mentre la seconda comprende otto battute, con l'ottava battuta che completa l'ipermisura iniziata dalla battuta finale della frase: quest'ottava battuta è rappresentata, la prima volta, dalla ripetizione della battuta in levare di apertura e, dopo il segno di ripetizione, dalla prima battuta della sezione successiva, che costituisce anch'essa un levare. Questi eventi sono illustrati nella riduzione delle durate dell'Es. 8b, dove ogni battuta di 2/4 della riduzione corrisponde a un'ipermisura di due battute della musica.

“Durate motiviche”

Nella seconda e nella terza sezione del Menuetto (bb. 15-28 e 29-42)¹¹ troviamo un importante evento dopo le prime sette battute, anche se, a differenza della prima sezione, nessuna delle due si suddivide ora in due frasi parallele. A metà della seconda sezione (b. 22), il primo violino raggiunge *do*₅, il suono culminante di una successione ascendente di ottava e nota iniziale di una successione discendente – un fenomeno che Schenker avrebbe definito, nei suoi primi scritti, un *Knotenpunkt* (un punto nodale); l'ottava battuta della terza sezione (b. 36) presenta dei cambi improvvisi nel ritmo di superficie e nel disegno motivico. In entrambe le sezioni l'inizio dell'ottava battuta rappresenta il centro esatto della durata, ma non

11. Cfr. il testo in Appendice 3 [N.d.T.].

costituisce in senso stretto una divisione metrica. Ciò perché le due sezioni, come la prima, iniziano con battute in levare, per cui la loro ottava battuta è più vicina al battere ipermetrico¹² precedente che a quello successivo.

Nel Menuetto, le sezioni di 14 battute e le sue suddivisioni in 7 battute articolano ovviamente archi di tempo simmetrici ma non rientrano in uno schema metrico: a causa dei raggruppamenti di due battute, quelli di sette non dividono quelli di 14, né questi ultimi sono suddivisi in modi metricamente costanti – per esempio, 2+2+3 – che potrebbero offrire almeno un effetto “quasi metrico”. Gli archi di durata periodici di questo brano mi ricordano le “ripetizioni nascoste” di Schenker, ripetizioni, però, di segmenti di tempo invece che di una figura tonale. Queste ripetizioni interne non sono subito individuabili ma, in un ascoltatore (e in un esecutore) attento, danno un elevato senso di ordine alle divisioni formali più ampie del brano.

In questo Menuetto, gli ampi archi di tempo di 14 e 7 battute sono chiaramente articolati dalla superficie della musica e sono alla portata di chiunque sappia leggere uno spartito e contare le battute. Ma quanti ascoltatori, musicisti esperti compresi, sarebbero consapevoli della loro presenza senza avere lo spartito sotto mano? Invece, nel passo da *Eine kleine Nachtmusik* con cui abbiamo iniziato questa sezione del nostro saggio, manca la pulsazione principale del movimento, la semiminima, ma questo livello, anche se non è espresso esplicitamente dalla musica, verrà dedotto quasi inconsapevolmente dalla maggior parte degli ascoltatori. Pertanto, la facilità con cui noi scandiamo il ritmo non dipende solo da quello che sentiamo nella musica. Di conseguenza, tutto ciò che è relativo alle durate della musica – tra cui il metro nelle sue manifestazioni persino più semplici – stenterà a rivelarsi nei suoi aspetti più profondi senza un po' di immaginazione.

3. Pattern metrici alternativi e contrastanti

Schumann, Davidsbündlertänze op. 6 n. 1

Il “metro”. La maggior parte degli studiosi del ritmo concorda sul fatto che le pulsazioni simmetriche siano in qualche modo fondamentali per il

12. *Big downbeat*. [N.d.T.]

metro. Quest'idea, che la si consideri valida, insignificante o persino sbagliata, almeno non è difficile da capire. Eppure la sua applicazione analitica non è sempre semplicissima. Una prima difficoltà deriva dal caso molto frequente che i diversi elementi compositivi possano articolare nello stesso passaggio archi di tempo differenti e magari contrastanti. Per "contrastante" non intendo dissonanze ritmiche come quella tra i gruppi di due e di sette battute presenti nella prima sezione del Menuetto di Mozart: là la musica articola in modo chiaro ambedue gli archi e l'aspetto problematico è la loro incomparabilità all'interno di uno schema metrico unitario. Mi riferisco, piuttosto, a schemi metrici alternativi *in uno stesso livello*, come quelli che abbiamo incontrato nel movimento dall'op. 27 n. 1 di Beethoven (Es. 1), in cui i cambi di registro articolano archi che iniziano con le battute *dispari*, mentre i ritmi tonali (e la notazione di Beethoven) suggeriscono che le battute *pari* dovrebbero essere quelle forti. In questi casi, si può ancora parlare di "metro" del passaggio? Forse più pattern metrici procedono parallelamente; o forse le differenti interpretazioni di ascoltatori diversi sono ugualmente valide.

Il primo pezzo dai *Davidsbündlertänze* di Schumann ci offre un esempio estremo di come siano possibili interpretazioni metriche alternative. L'Es. 9a mostra l'introduzione di cinque battute della sezione iniziale. Questa non presenta problemi di interpretazione metrica, ma nella sezione successiva (bb. 6-9) mi vengono in mente almeno tre alternative possibili rispetto al metro scritto. Gli Ess. 9b, 9c e 9d le mostrano in notazione semplificata (ridotta): l'Es. 9b segue le entrate della mano sinistra e i cambi di armonia; 9c segue gli archi di tempo articolati dalla mano destra mentre 9d tiene conto delle due mani insieme. In tutte e tre le interpretazioni, le note che Schumann scrive in levare sono reinterpretate come in battere e ognuna di esse produce dei tipici ritmi di danza.

a)

Lebhaft

Motto von C.W.

f

Ped.

Es. 9a. Schumann, *Davidbündlertänze* op. 6, n. 1, bb. 1-9

b)

pattern metrico della mano sinistra

c)

pattern metrico della mano destra

c) pattern metrico della mano destra

d) Conflicting metric interpretation, left- and right-hand parts combined

d) unione dei due pattern metrici precedenti

Gli ascoltatori che sentono uno dei pattern metrici alternativi nell'Es. 9 rispondono a relazioni che si trovano nella musica stessa. Esse consistono in archi di tempo delimitati dalle note del basso, dagli inizi dei motivi melodici della mano destra e dall'unione delle note preminenti delle due mani. Eppure, io credo che ci sia "un" metro che governa questo passaggio e che sia proprio quello scritto da Schumann. Sia gli inizi in levare della mano sinistra che le entrate anticipate della destra derivano da un motto di Clara Wieck (Es. 9a, bb. 1-2), che esprime in modo assolutamente chiaro il metro scritto, 3/4; questo motto è anche l'origine della figura melodica di due note che costituisce l'elemento motivico principa-

le del brano.¹³ Il collegamento tra il motto e il corpo principale del brano si perderebbe (o almeno sarebbe seriamente compromesso) se il metro fosse inteso in base ai pattern alternativi dell'Es. 9.

Inoltre, c'è il fatto incontestabile che Schumann scrive proprio quel metro, e non un altro. Quando si valuta il modo in cui è scritto il metro, chi analizza dovrebbe concedere a un grande compositore qualcosa di simile alla presunzione di innocenza che esiste in un'aula di un tribunale: si dovrà presumere che egli voglia proprio ciò che ha scritto, sempre che non vi sia una prova schiacciante del contrario (nel nostro caso anche la collocazione dei *crescendo* depone a favore del metro scritto). Naturalmente gli inizi in levare si contrappongono allo schema metrico e suggeriranno ad alcuni ascoltatori una o più alternative mostrate nell'Es. 9. Che sia possibile percepire il metro in più di un modo è, secondo me, uno degli aspetti sostanziali di questo brano. Ma in una buona esecuzione le varie alternative si opporranno al metro scritto senza prenderne mai completamente il posto.

"L'ipermetro". Individuare dei pattern ipermetrici è quasi sempre più difficile che individuare il metro di una battuta, se non altro perché non c'è quasi mai una "indicazione di ipermetro" che fornisca almeno un punto di partenza. Il brano di Schumann rientra chiaramente in gruppi di quattro battute a partire dalla b. 6 (anche le bb. 1-5 rappresentano un'unità di quattro battute, estesa a cinque da una corona scritta per esteso). Ciò che non è chiaro, però, è la scansione di queste unità: ognuna delle quattro battute potrebbe funzionare come un battere, e delle quattro soluzioni solo quella che considera come battere la b. 3 può essere subito scartata. L'evidente ambiguità del metro della frase rispecchia il modo piuttosto ambiguo con cui le bb. 6-10 esprimono il metro di base al loro interno: poiché mancano battute fortemente articolate è difficile che possa emergere un ipermetro fortemente articolato.

Che siano possibili quattro scansioni diverse non significa che siano tutte ugualmente valide. Secondo me, il battere principale di ciascun gruppo cade sulla *prima* battuta: i motivi di due note si_3-la_3 e la_3-sol_3 (bb. 6-9) dovrebbero senza dubbio scandire forte/debole, forte/debole – ancora una volta, il collegamento con il motto di Clara Wieck. Tuttavia, il

13. Il motto proviene da una mazurka di Clara Wieck, il quinto pezzo delle sue *Soirées musicales* op. 6. La citazione è presa dall'inizio del brano e occupa la stessa posizione metrica, con i tempi in battere sottolineati da accenti.

ritmo su larga scala di questo passaggio non può essere letto propriamente dalla superficie immediata, in cui la melodia è separata dal basso e lo stesso basso è in anticipo rispetto alla battuta. Questi ritmi di superficie rappresentano la trasformazione di un pattern più semplice presente in un livello più profondo, un pattern più o meno simile a quello mostrato nell'Es. 10. Sarà da questo livello che noi dedurremo la scansione forte/debole del motivo di due battute.



Es. 10. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, n. 1, bb. 6-9, pattern metrico di base

La mia lettura è confermata da una notazione piuttosto strana di Schumann: nella prima edizione egli delimita le sezioni con doppie stanghette. Queste stanghette non sono dei segni di ripetizione (come nella seconda edizione) e costituiscono, pertanto, semplici indicazioni esecutive. Si trovano prima delle bb. 6, 14, 26, 34, 42 e 66, e *tutte* precedono la prima battuta di un gruppo di quattro battute, lasciando intendere che Schumann la sentisse come un “1”, cioè in battere (solo le ultime due di queste doppie stanghette sono rimaste nella seconda edizione, dove l’aggiunta dei segni di ripetizione comportò per la maggior parte la loro rimozione).¹⁴

Con questo esempio non voglio dire che la notazione dia sempre una descrizione corretta della struttura metrica di un brano o che il metro sia sempre inequivocabilmente espresso in ogni livello. So pure bene che in certi passaggi il metro potrebbe non costituire un problema di particolare rilevanza: la scansione, soprattutto nei livelli superiori, potrebbe non incidere significativamente sul modo in cui si sente il passaggio sotto altri aspetti. Ma, in generale, sono convinto che sia abbastanza utile partire dal presupposto che ogni passaggio abbia “uno” schema metrico che regoli la sua progressione ritmica. L’obiettivo di un’analisi è trovare la migliore lettura possibile, e non solo una soluzione che in qualche modo “funzioni”. Per mia esperienza, tra diverse interpretazioni possibili del metro ce

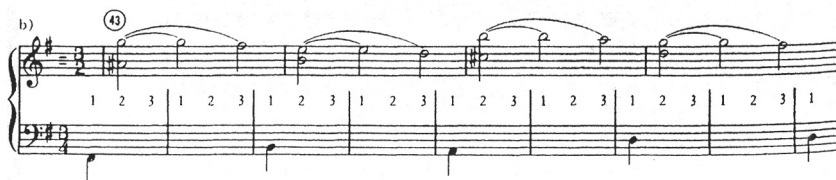
14. Sia la prima che la seconda edizione (che risalgono rispettivamente al 1837-38 e al 1850-51) si trovano nell’edizione delle sue opere curata da Clara Wieck [Schumann 1881-93, 96-97, 120-121]. La maggior parte delle pubblicazioni più recenti hanno ristampato solo la seconda edizione.

n'è spesso una che offre una spiegazione più chiara e completa degli elementi significativi del brano (tanto nei loro conflitti quanto nelle loro corrispondenze).

Metri simultanei. Nelle bb. 42-61 del brano di Schumann, il motivo di due note è usato più volte per “scavalcare” la voce superiore e, così facendo, raggiungere un registro sempre più acuto. Lo scavalcamento si trova sul secondo quarto di b. 43 e impone aggressivamente un metro sovrapposto che quasi rimuove il tempo base di 3/4 del brano. Dico “quasi” perché i richiami ai precedenti schemi di accompagnamento della mano sinistra tengono vivo il 3/4 nella mente dell'ascoltatore. L'Es. 11a riporta solo l'inizio di questo passo (bb. 42-51), mentre l'Es. 11b chiarisce il metro sovrapposto della mano destra e lo mostra rispetto al 3/4 della mano sinistra che continua sullo sfondo.



Es. 11a. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, n. 1, bb. 42-51



Es. 11b. Metri sovrapposti della mano destra e della mano sinistra

L'Es. 12 contiene una riduzione delle durate che spiega l'ipermetro di questo incantevole passaggio. Proprio come per il metro di base, agiscono due pattern diversi e conflittuali: in questo caso, unità di quattro battute che iniziano a b. 42 (Es. 12a) e unità di quattro battute che iniziano a b. 43 (Es. 12b). Poiché la b. 42 è identica alla b. 6, sarà anch'essa in battere.

Le ripetizioni in progressione inserite nel resto del passaggio conservano i gruppi di quattro battute, proseguendo l'ipermetro iniziato a b. 6 e che procede senza modificazioni fino alla fine del pezzo. Nello stesso tempo, però, il disegno melodico e il ritmo armonico articolano gruppi di quattro battute che iniziano una battuta dopo, a b. 43. Questo schema di divisione risulta molto più convincente dell'altro e costituisce una specie di superficie metrica sincopata rispetto all'ipermetro di livello profondo (un gruppo di tre battute nelle bb. 69-71 mette in fase il metro di superficie con il metro profondo).



Es. 12a e 12b. Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, n. 1, bb. 42-44, schemi metrici contrastanti

Benché questo passo sia di un'insolita complessità metrica, il suo principio generale può essere visto in azione anche in molti altri passaggi: due schemi metrici conflittuali sono espressi simultaneamente, con uno di essi che continua un pattern affermato in precedenza mentre l'altro lo contraddice. In genere, come nel brano di Schumann, il nuovo pattern è il più forte dei due, ma non è necessariamente "il" metro del passaggio, perché lo si sente spesso in lotta con il metro prevalente senza che ne prenda il posto. Nel brano di Schumann, l'effetto degli spostamenti ritmici si attenua enormemente se l'ascoltatore non percepisce la trasformazione quasi violenta dei tempi deboli (i secondi) e delle battute deboli (le seconde) in forti, e la consapevolezza di questa trasformazione si ha solo se l'ascoltatore sente come metro di base quello stabilito in precedenza.

Ogni analisi metrica di un brano che, come l'esempio di Schumann, si presta a più di un'interpretazione possibile conterrà sempre un piccolissimo residuo di opinione soggettiva. Non c'è modo in cui io (o chiunque altro) possa "dimostrare" la correttezza della mia lettura a chi sia convinto che il primo degli schemi alternativi dell'Es. 9 rappresenti il metro di base

o a chi pensi che non ci sia alcuno schema metrico di base. Forse il governo istituirà un giorno un'Autorità per il Metro che deciderà su simili questioni al posto nostro. Ma prima che quel giorno arrivi dovremo convivere con questi dissensi nel miglior modo possibile. La cosa importante è valutare il metro alla luce della visione più chiara e completa che riusciamo a ottenere di tutti gli aspetti significativi del brano.

A margine, l'Es. 13 mostra alcune interessanti dissonanze ritmiche presenti nel brano di Schumann alle bb. 35-36. La mano destra divide ciascuna battuta di 3/4 in 6/8 ($3 \times 2 \text{ ♩} = 2 \times 3 \text{ ♩}$) mentre la mano sinistra raggruppa queste due battute in 3/2 ($2 \times 3 \text{ ♩} = 3 \times 2 \text{ ♩}$), un ampio pattern di *hemiolia*. Per un breve arco di due battute, tre diverse unità metriche (o "quasi metriche") ricorrono simultaneamente: due battute di 6/8, una battuta di 3/2 e, alla loro base, l'unità di due battute in 3/4, che persiste nella nostra memoria.



Es. 13. Schumann, Davidsbündlertänze op. 6, n. 1, bb. 34-37, dissonanze ritmiche

4. La trasformazione delle strutture metriche

Prototipo e trasformazione

Una composizione, nel suo svolgimento, rivela un processo continuo di autoriflessione: gli elementi della superficie si ripresentano in ripetizione esatta o variata. E, naturalmente, anche la superficie riflette – a volte in modo assolutamente preciso – le strutture tonali di ordine superiore che essa elabora o trasforma. Nel corso di una variazione della superficie o di un prolungamento da un livello a un altro, un prototipo tonale può essere trasformato in qualcosa di diverso o addirittura di carattere evidentemente opposto: un grado congiunto, per esempio, potrebbe diventare un salto di settima o di nona. Eppure, il prototipo e la sua variante hanno abbastanza in comune da consentire a un ascoltatore esperto di cogliere la loro rela-

zione. In misura più limitata, ma ancora significativa, anche le strutture metriche possono essere soggette a un analogo processo di elaborazione. In un passo dalla Sinfonia *L'orologio* di Haydn (Es. 14), il motivo in levare di b. 24 continua a precedere i gruppi metricamente paralleli di quattro battute; di conseguenza, i battere ipermetrici si trovano ogni cinque battute e non ogni quattro. Ciononostante, i gruppi di quattro battute conservano sia la loro integrità di ipermisure che la loro continuità l'uno rispetto all'altro. Le battute in levare funzionano come inserzioni e sono chiaramente sentite come “extra”: dedurre in questo caso unità organiche di cinque battute significherebbe interpretare male tutto il passaggio.

Es. 14. Haydn, Sinfonia in Re M. n. 101, *L'orologio*, I, bb. 24-35

Sin dal XVIII secolo i teorici hanno sostenuto che uno schema metrico può contenere ampliamenti e compressioni di vario tipo senza perdere la sua identità. Questo principio lascerà forse perplesso chi ha poca immaginazione, ma a me pare che derivi quasi inevitabilmente dalla natura stessa della musica intesa come un'arte che si sviluppa nel tempo. Finché la musica sarà un'immagine del modo in cui noi sperimentiamo eventi nel tempo, successione e durata dovranno prestarsi all'elaborazione artistica. L'ampliamento delle unità metriche – soprattutto delle ipermisure – assume un ruolo importante nelle composizioni tonali, perché può creare uno spazio in cui espandere i prolungamenti dei contenuti tonali. La compressione degli archi metrici, invece, può dare maggiore continuità a una successione di eventi fondendo la fine di un arco con l'inizio del successivo. Naturalmente, quando i gruppi metrici vengono alterati, gli archi di tempo simmetrici spesso non appaiono più esplicitamente nella superfi-

cie della musica e l'ascoltatore dovrà ottenere questi archi – e di conseguenza una struttura metrica di base – attraverso un processo di deduzione logica. A volte, come nel passo di Haydn, il processo è semplice, quasi inconsapevole, altre volte richiede ascolti profondi e ripetuti. Ma potrebbe anche capitare che le difficoltà siano tali che certi ascoltatori non riusciranno mai a fare le deduzioni giuste, proprio come chi legge o assiste a uno spettacolo teatrale a volte non riesce a cogliere le più sottili sfumature di linguaggio e di caratterizzazione in un dramma di Shakespeare.

Heinrich Schenker è tra i teorici che correlano alcune strutture di tempo asimmetriche a modelli più semplici, di solito binari. Questo è in realtà uno degli aspetti della sua teoria che riflette in modo più diretto il lavoro dei suoi predecessori. Il capitolo sul ritmo in *Free Composition* contiene discussioni illuminanti, seppur brevi, di alterazioni metriche, per esempio le battute extra in levare (mostrate nell'Es. 14) e la reinterpretazione di una battuta debole come forte. Egli considera anche il caso di una battuta extra in *battere* che segue un'unità ipermetrica completa ma che non dà inizio a un'altra unità completa [Schenker 1979, 124-126].¹⁵ Poiché questa tecnica non sembra così nota, è forse utile a questo punto proporre un'esemplificazione.

L'inizio del Lied di Schubert *Der Wegweiser* contiene due battute in battere una dopo l'altra (Es. 15, bb. 5 e 6). Le bb. 1-4 potrebbero senz'altro costituire un'unità autonoma di quattro battute che potrebbe chiudere senza problemi sull'accordo di dominante di b. 4. Il modo in cui Schubert scrive l'inizio della linea vocale, adattando la prima frase completa della lirica a un'idea di quattro battute, in sostanza una ripetizione delle bb. 1-4, sottolinea il fatto che le prime quattro battute rappresentano un'unità ritmica completa. Ma sia nell'introduzione del pianoforte che nel Lied vero e proprio, spunta insolitamente una risoluzione sulla tonica alla fine della frase, che la estende così a cinque battute. Dal momento che la scansione delle bb. 1-4 e 6-9 deve essere forte/debole, forte/debole, la quinta battuta, in forte rilievo tonale, suona come forte, cioè come un "1". Ma poiché anche le bb. 6 e 10 sono, a tutti gli effetti, battute in battere, avremo due battute forti una dopo l'altra, senza l'inserimento di una battuta debole.

15. Schenker ce ne offre anche alcuni esempi [*ibid.*, fig. 149/3, 4 e 5].



Es. 15. Schubert, *Der Wegweiser* (da *Winterreise*)

Questo fenomeno rimanda al fatto che una battuta dispari, dopo una serie di raggruppamenti binari chiaramente articolati, produce inevitabilmente un accento perché, come è ovvio, arriva in un punto in cui ci aspetteremmo di nuovo un “1”. L’intensità dell’accento così prodotto dipende dal fatto se il battere atteso sarà l’inizio di un’importante unità (un’ipermisura, una frase o una sezione) o semplicemente l’inizio di un sottogruppo di un’unità più ampia. Quando scandiamo dei raggruppamenti di questo tipo, potrebbe essere difficile stabilire se leggere, per esempio, 1 2 1 o 1 2 3, 1 2 3 4 1 o 1 2 3 4 5. Spesso queste letture si equivalgono, purché si comprenda che il “3” o il “5” implicano un battere o che “1” appartiene all’unità precedente e non alla successiva.

Espansioni

In “Ritmo 2” ho citato (e ho usato) brevemente il principio di espansione (*Dehnung*) – forse uno dei maggiori contributi di Schenker alla comprensione del ritmo [Schachter 2009, 22-23]. Purtroppo, la brevità e la sfuggevolezza delle argomentazioni di Schenker sono pari all’importanza del principio stesso. Per comprenderne la portata si deve studiare come egli applica questo principio nelle sue analisi; la sua descrizione teorica di per se stessa è di importanza relativa. A questo proposito, consiglieri la lettura dell’eccellente dissertazione di William Rothstein, che ha elaborato una chiara e lucida interpretazione dell’approccio di Schenker al ritmo. Egli offre un’ottima spiegazione del concetto schenkeriano di *Dehnung* [Rothstein 1983, 150-180].¹⁶ Cercherò, nei limiti del possibile, di evitare

16. Altrove Rothstein si sofferma maggiormente sulle espansioni, mettendo in relazione l’idea di Schenker con quella dei teorici precedenti, tra cui Kirnberger, Koch, Reicha e Riemann [Rothstein 1989, 64-101].

inutili ripetizioni, ma a volte sarò costretto a farlo per presentare le mie idee in maniera coerente.

In *Free Composition* Schenker fa una distinzione tra espansioni e altri fenomeni ritmici, come le battute extra in levare (discusse prima). Il levare esteso non è un'espansione nel senso inteso da Schenker perché costituisce un'inserzione tra due gruppi di battute piuttosto che una parte integrante di uno dei due gruppi. Un'espansione, invece, rappresenta l'ampliamento della durata di una battuta (o magari di un'ipermisura) che è parte integrante di un gruppo di battute. Il gruppo che è alla base dell'espansione è chiamato "prototipo metrico" [Schenker 1979, 124].¹⁷ Il passo dal *Don Carlo* di Verdi citato in "Ritmo 1", per esempio, contiene una vera espansione: la penultima battuta della prima frase (il prototipo) viene raddoppiata nella seconda frase, estendendo la cadenza in una sorta di *ritardando* scritto [Schachter 2008, 10–11].

Schenker, poi, fa un'altra distinzione: «Nel concetto di espansione non rientrano quei gruppi di 6, 10 e 12 battute che sono organicamente subordinati a una diminuzione» [Schenker 1979, 124]. Questa distinzione poggia su un altro principio e riflette, in realtà, una differenza più profonda. A mio modo di vedere, un gruppo di battute è organicamente subordinato a una diminuzione, cioè dipende da questa, se il *ritmo tonale* della diminuzione determina il numero di battute. Questo caso si verifica quando i suoni della diminuzione procedono ad un andamento uniforme, limitando così al minimo il ruolo del ritmo di durate. Il numero dei suoni determinerà allora il numero di battute (o di altre unità metriche): in *Wanderers Nachtlied*, per esempio, l'andamento uniforme in minime del motivo di volta e della successione ascendente di terza, contenenti entrambe tre note, crea dei raggruppamenti di una battuta e mezza (si veda l'Es. 4).

Un esempio più noto: le bb. 1–6 del Menuetto dalla Sinfonia in Sol m. K550 di Mozart contengono due successioni di terza, $sib_3-la_3-sol_3$ e $re_4-do_4-sib_3$. Procedendo con una nota per battuta, la successione dei suoni crea un raggruppamento di sei battute divise in due gruppi di tre [Schenker 1996, 87]. Tra l'altro, molti importanti motivi contengono un numero dispari di suoni, soprattutto tre. Questi pattern spesso – se non quasi sempre – rientrano in uno schema metrico binario, per cui situazioni come quelle che si presentano in *Wanderers Nachtlied* e nel Menuetto di Mozart rappresentano l'eccezione, non la norma. Forse, questi adatta-

17. Il termine tedesco usato da Schenker nell'edizione originale è *metrisches Vorbild*.

menti rappresentano la ragione di fondo che determina l'impiego di *andamenti non uniformi* in una musica dotata di metro.

La base di un'espansione, quindi, non è il ritmo tonale di una diminuzione ma è costituita dai contenuti di un'unità metrica, di solito una battuta, che appartiene a un'unità più ampia o "prototipo". L'espansione trasforma quest'unità in un arco più lungo, che molto probabilmente elabora un arco con una propria struttura metrica: l'espansione formerà, quindi, un raggruppamento di battute all'interno di un raggruppamento più ampio. L'Es. 16, tratto dall'ultimo movimento del Quartetto *Hoffmeister* K499 di Mozart mostra sia il prototipo che l'espansione; lo stesso prototipo si basa su un passaggio presentato molto tempo prima (bb. 44 sgg. non mostrate). Qui il prototipo ha la forma di una frase antecedente di sei battute, suddivise in tre ipermisure di due battute (bb. 309-314). L'espansione agisce sulla seconda delle tre ipermisure, trasformando il suo modello di due battute in un arco di 10 battute (bb. 317-326). In virtù dell'espansione, la frase conseguente conterrà 14 battute, senza contare la risoluzione tonale, che arriva solo con la prima battuta del gruppo successivo. L'espansione di 10 battute, come il prototipo, si divide in chiarissime ipermisure di due battute.

hypermeasures: 1 2 3
(1) II V 1)

I pedal II⁶ V⁴ 7

1 2 expanded

I II⁶

(2 expanded) - 3

(II⁶) V⁴ 7 I

Es. 16. Mozart, Quartetto per archi in Re M. K499, IV, bb. 309-29

Il prototipo concettualmente più semplice – e l'unico che Schenker esamina in *Free Composition* – è quello che appare in un brano prima della sua variante espansa. A volte, come nel passo dal *Don Carlo*, la variante è una ripetizione modificata del suo modello [Schachter 2008, 10-11]. Altre volte, come nel Quartetto *Hoffmeister*, il modello e la sua variante formano una coppia antecedente-consequente: qui le due frasi differiscono in modo significativo nella linea del basso e nella struttura armonica, oltre che nella durata. Ma la relazione tra il prototipo e la sua riproduzione espansa può essere ancora più allentata. Schenker interpreta le bb. 10-21 del primo movimento della Sinfonia in Sol m. K550 di Mozart come l'espansione di un gruppo di otto battute – o, più precisamente, di un gruppo di quattro ipermisure di due battute [Schenker 1996, 68-69]. Eppure, questo gruppo non è affatto una ripetizione del suo prototipo (bb. 3-9),

poiché si rapporta a esso solo attraverso vaghi elementi di ritmo tonale, metro di livello inferiore e disegno motivico.

Il passo dalla Sinfonia in Sol m. richiama un altro tipo di espansione – che appare sporadicamente nelle analisi di Schenker ma che egli non spiega in *Free Composition*. In queste espansioni nessun passaggio precedente serve da prototipo. La famosa analisi di Schenker del Preludio in Do M. dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato* mostra le bb. 1–4 come una prima battuta espansa all'interno di un'ipermisura trasformata dall'espansione da un arco di quattro battute a uno di sette [Schenker 1969, 36–37]. Naturalmente non c'è alcun prototipo prima della b. 1 su cui si basi questa espansione. Un esempio particolarmente interessante in *Free Composition* è l'inizio dell'Allegro vivace dal primo movimento del Quartetto per archi op. 59 n. 3 di Beethoven; qui le prime 13 battute rappresentano un gruppo di quattro battute espanse da un'interpolazione a mo' di cadenza, e ancora una volta non c'è alcun prototipo esatto [Schenker 1979, fig. 148/2].

In un'importante nota a piè di pagina nella traduzione di *Free Composition*, Ernst Oster sostiene che le espansioni prive di precisi modelli in punti precedenti della composizione derivino da prototipi esistenti in livelli strutturali superiori [*ibid.*, 124 nota 4]. Questo significa che le espansioni rientrano in due categorie fondamentali: quelle con modelli esatti nella superficie della musica e quelli i cui modelli devono essere derivati da eventi presenti in un livello più profondo della struttura. La discussione di Rothstein su questo punto è molto chiara; tra le altre cose, egli evidenzia che questi due tipi di espansione non sono nettamente distinti [Rothstein 1983, 170]. Un prototipo presente in un punto precedente del brano non deve necessariamente essere un modello esatto, mentre quello che si trova in un livello relativamente profondo dovrà quasi inevitabilmente conformarsi alla struttura metrica prevalente del brano o del passaggio. Sia nel Preludio di Bach che nel Quartetto di Beethoven, per esempio, le espansioni agiscono su prototipi di quattro battute, e si noterà che il Preludio continua fino alla fine in ipermisure di quattro battute e che il Quartetto stabilizza le quattro battute nel passaggio che viene subito dopo quello citato da Schenker.

Centrale, quindi, nel principio schenkeriano di espansione è il presupposto che l'organizzazione metrica possa avere luogo in livelli superiori rispetto alla superficie immediata della musica e che realtà come le battute e le ipermisure esistano in livelli superficiali o persino medi più profondi. Se l'espansione non ha un vero e proprio modello in un passaggio prece-

dente, la sua struttura metrica di base esiste «solo in un livello superiore che non è esplicitamente espresso» [*ibid.*, 171]. Naturalmente, un prototipo preciso esprime la sua struttura metrica in maniera più diretta, ma nella variante espansa il metro del prototipo non ricorre più nella superficie immediata della musica, ma retrocede anch'esso in un livello superiore, benché la memoria del passaggio precedente aiuti l'ascoltatore a fare gli opportuni collegamenti.

Mettendo in relazione il principio di espansione alla sua teoria dei livelli, Schenker lo ha reso uno strumento analitico più efficace della tradizionale e comune nozione di “espansione di frase”, a cui è ovviamente simile e da cui quasi certamente deriva. La superiorità dell'approccio di Schenker sta prima di tutto nel fatto che egli prende in considerazione i livelli della struttura tonale e del contenuto delle diminuzioni associati al prototipo e alla sua espansione: non si tratta mai di contare semplicemente le battute in più. Inoltre, Schenker dà un contributo nuovo allo studio dei fenomeni squisitamente metrici. Un'espansione – soprattutto su larga scala – può affermare una sua specifica struttura metrica. Come osserva acutamente Rothstein, «in questi casi dobbiamo distinguere due livelli di ipermetro: un livello superiore, quello del prototipo metrico, e un livello inferiore, quello delle ipermisure all'interno dell'espansione [...]. Di conseguenza, possiamo parlare di ipermisure di *ordine strutturale* superiore o inferiore» [*ibid.*, 172].

Si potrebbero paragonare questi diversi livelli strutturali di ipermetro alla differenza che esiste tra la tonalità d'impianto di un brano e la “tonalità” di un passaggio a seguito di una modulazione. Nessun ascoltatore competente si aspetta che la “tonalità” temporanea persista, anzi, la tensione che essa determina crea l'attesa di una sua risoluzione finale sulla tonica di riferimento. Analogamente, nel passo del nostro Quartetto di Mozart (Es. 16), le ipermisure di due battute all'interno dell'espansione assumono un significato diverso da quelle del prototipo: invece di marcare le fasi nello svolgimento del processo tonale, esse “marcano il tempo” all'interno di un'interpolazione tonalmente statica. Così facendo, generano un tipo davvero speciale di tensione (per me, una tensione carica di *humor*) che si dissolve solo quando la musica riprende a muovere in avanti verso il punto di cadenza.

Scarlatti, Sonata K78 (L75), Minuetto

Le espansioni possono produrre archi di durata di qualsiasi ragionevole lunghezza, non solo i gruppi di 6, 10 o 12 battute di cui parla Schenker. Il piccolo e delizioso Minuetto che chiude la Sonata K78 di Domenico Scarlatti, per esempio, è composto da due frasi di otto battute, ma anche a un ascolto superficiale risulta evidente che queste unità non si suddividono metricamente in una maniera convenzionale. L'Es. 17 allinea lo spartito (Es. 17d) sotto tre grafici: quello superiore (Es. 17a) è aritmico. I due centrali (Ess. 17b e 17c) sono grafici ritmici ma non sono in riduzione delle durate. Essi mostrano che le bb. 1-2 ricevono una risposta in progressione a partire da b. 3. Tuttavia, questa risposta non termina nella b. 4. Al contrario, questa battuta si espande in un'unità di tre battute (bb. 4-6), rimandando la conclusione attesa fino alla fine di b. 6. In altri termini, le bb. 1-2 formano un prototipo e le bb. 3-6 rappresentano la sua riproduzione variata, con le bb. 4-6 che equivalgono a un'unica battuta espansa in tre. Allo stesso modo, ma con qualche complicazione in più, le bb. 11-14 (che corrispondono alle bb. 3-6) costituiscono un modello di due battute con una triplice espansione della seconda battuta. Alla base delle frasi di otto battute della superficie ci sono, quindi, due unità di sei battute, ognuna suddivisa in tre unità di due battute (Es. 17b).

The diagrams illustrate the structural analysis of the Minuetto K78. Diagram a) shows a single melodic line with a long phrase. Diagram b) shows a rhythmic structure with two units of two measures each. Diagram c) shows a rhythmic structure with a '2 (expanded)' unit. Diagram d) shows the full musical score with a circled '3' indicating a triplet.

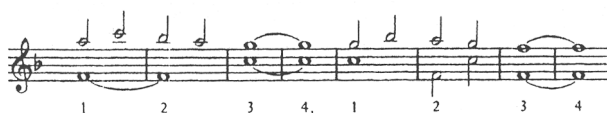
Es. 17. D. Scarlatti, Sonata in Fa M. K78/L75, Minuetto, grafici del livello medio e delle durate

Uno dei particolari ritmici più belli di questo minuetto è il modo in cui Scarlatti prepara l'espansione delle bb. 4-6. Noi ci aspettiamo che la nota di passaggio sol_4 alla fine di b. 1 muova subito a fa_4 in modo che la successione di terza $la_4-sol_4-fa_4$ chiuda sul battere di b. 2, ma un arpeggio rimanda il fa_4 fino al terzo tempo di questa battuta. Questo lieve ritardo determina il ritardo ben più grande nelle bb. 4-6 per mezzo del quale la nota di arrivo (ora un la_4) appare solo sul terzo tempo di b. 6. Si noti che i contenuti delle bb. 4-6 si cristallizzano attorno a un ampliamento del motivo di *Schleifer* di b. 1.¹⁸ Lo *Schleifer* sposta il la_4 , la nota melodica principale, dal primo al secondo tempo di b. 1 ed è questo l'impulso originario che genera i due successivi ritardi.

Lascero al lettore interessato il compito piacevole di scoprire i fantastici riferimenti motivici che ravvivano la superficie di questo piccolo capolavoro, per dedicare poche parole ai parallelismi presenti nei pressi del livello profondo. L'Es. 17a mostra un livello solo un po' più avanzato dell'interruzione che determina la forma in due parti di questo pezzo. I due segmenti sono molto diversi nella loro struttura armonica e, di conseguenza, nei raggruppamenti interni della linea superiore, ma i profili me-

18. Lo *Schleifer* è un ornamento costituito da due rapide note, con inizio in battere, che raggiungono per grado congiunto solitamente ascendente il suono principale. [N.d.T.]

lodici sono straordinariamente paralleli: ogni segmento della melodia contiene cinque note e ognuno potrebbe rientrare senza alcun problema in un metro binario, grosso modo come nell'Es. 18. Tuttavia, nel livello mostrato nell'Es. 17b le successioni di terza rendono quasi obbligatoria la divisione di ciascun segmento in *tre* unità più piccole. È in questo livello, quindi, che nascono le unità di sei battute «che sono organicamente subordinate a una diminuzione», per usare la spiegazione di Schenker [1979, 124]. Naturalmente in un livello ancora più avanzato gli archi di sei battute sono trasformati in unità di otto dalle espansioni discusse in precedenza.



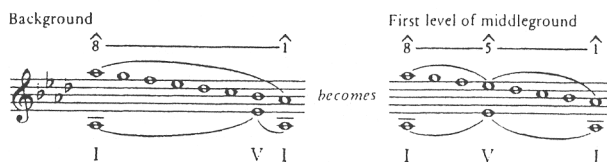
Es. 18. D. Scarlatti, Sonata in Fa M. K78/L75, Minuetto, schema tonale e delle durate di base

*Beethoven, Sonata op. 27 n. 1, Allegro molto vivace, bb. 42-72*¹⁹

Il minuetto di Scarlatti mostra che un'espansione può ricorrere insieme a un metro irregolare (non binario) che deriva dal ritmo tonale di una diminuzione; ovviamente, questi due espedienti ritmici sono applicati a livelli strutturali diversi. A queste due irregolarità metriche il nostro esempio successivo ne aggiunge ancora un'altra: il levare esteso. Il passo è nel Trio in *La*^b M. (bb. 42-73) dell'*Allegro molto vivace* dalla Sonata di Beethoven la cui sezione in *Do* m. è stata analizzata nell'Es. 1 (dopo il Trio c'è una ripresa variata della sezione in *Do* m. che crea un ampio ABA). L'Es. 19 mostra la struttura profonda e il primo livello medio di questa sezione. I contenuti tonali sono semplicissimi, ma abbastanza insoliti da richiedere alcune brevi osservazioni. La voce superiore percorre un'ottava discendente, 8[^]-1[^], suddivisa nel primo livello medio in una quarta più una quinta (8[^]-5[^]-1[^]). Il *la*^b (8[^]), rispetto alla forma complessiva dell'*Allegro*, rappresenta la nota di volta superiore del 5[^] della sezione in *Do* minore. La struttura armonica molto rada e la linea del basso praticamente priva di prolungamenti sostengono poco la voce superiore e non la aiutano a produrre un forte senso di chiusura. Questa chiusura debole è qui

19. Cfr. il testo in Appendice 1 [N.d.T.].

possibile perché il passo non è a se stante, ma fa parte di qualcosa di più ampio.



Es. 19. Beethoven, Sonata per pianoforte in $Mi\flat$ M. op 27 n. 1 (*Sonata quasi una Fantasia*), II, bb. 42-72, struttura fondamentale e primo livello medio

La divisione della sezione in $La\flat$ M. in due grandi frasi non potrebbe essere più chiara, ma la scansione delle due frasi potrebbe apparire all'inizio piuttosto difficile da spiegare. Ciò che lascia perplessi è soprattutto il salto di ottava discendente nella mano sinistra di b. 66, salto che (insieme all'attacco del crescendo) sembra segnare l'inizio di un arco importante, che però rimane fuori fase rispetto alla ripetizione del *pattern* della mano destra di b. 64. Ciò farebbe pensare a una dissonanza ritmica tra mano sinistra e mano destra. Un'indagine più approfondita rivela che è proprio così: la mano destra suona un gruppo di sei battute (bb. 58-63) che inizia a essere ripetuto a b. 64, mentre il cambio di registro della mano sinistra non tiene conto di questa divisione in sei. Per di più, anche la precedente entrata della mano destra a b. 44 dà inizio a un arco di sei battute (bb. 44-49).

Siamo ora in grado di addentrarci maggiormente nell'organizzazione metrica di questo passo affascinante. L'Es. 20 presenta una riduzione delle durate in quattro livelli. I livelli a e b sono identici sotto il profilo tonale ma illustrano stadi diversi di organizzazione ritmica, mentre i livelli c e d sono abbastanza simili sia ritmicamente che tonalmente: potremmo definire il livello d come una figurazione del livello c. Il numero esiguo di livelli riflette il fatto che la struttura profonda riceve solo una minima elaborazione contrappuntistica. L'analisi si comprende meglio partendo dal livello d. Esso mostra, prima di tutto, che le bb. 42-43 e 56-57 contengono formazioni in levare distinte dagli archi metrici più ampi. Il primo levare, benché non rientri nella struttura metrica più ampia, la condiziona in due modi sostanziali: avvia unità di due battute come archi di durata e completa un'unità di otto battute (e, in un livello superiore, di 16 battute) con la fine della sezione in Do m., intensificando il carattere di battere della b. 44.

Durational reduction

a) = 8 bars (expanded) 8 bars (further expanded)

b)

c) tonal-rhythmic grouping.

d)

↑ = upbeat

Es. 20. Beethoven, Sonata per pianoforte in Mi♭ M. op 27 n. 1 (*Sonata quasi una Fantasia*), II, bb. 42-72, riduzione delle durate e raggruppamento ritmico-tonale

Ho detto in un punto precedente che un arco diviso in sei unità indifferenziate potrebbe valere come tre di due o come due di tre. L'arco di sei battute alle bb. 44-49 è un caso del genere, ma il senso della connessione organica delle diminuzioni ci dà una soluzione: il motivo arpeggiato delle bb. 44-49 rappresenta la trasposizione allargata delle bb. 1-2, e queste sei battute devono pertanto dividersi in due gruppi di tre. Analogamente, gli archi di sei battute che iniziano a b. 58 (bb. 58-63 e 64-69) formano due gruppi di tre battute ciascuno, ma qui i profili melodici supportano anche una scansione in tre. Ciò vuol dire che la dissonanza ritmica – il conflitto tra i raggruppamenti di tre battute della mano destra e il metro binario soggiacente – è abbastanza marcata. Il metro binario, si ricorderà, è annunciato dalle due battute in levare; esso prosegue nel ritmo armonico delle bb. 50-55 e spiega il cambio di registro nella mano sinistra di b. 66.

Le dissonanze ritmiche risultano in modo più chiaro nel livello c, che mantiene solo i raggruppamenti in tre della mano destra privandoli della loro figurazione melodica. Per il resto questo livello non necessita di ulteriori osservazioni, per cui possiamo passare ai livelli a e b. Un confronto tra questi due livelli mostra che io deduco degli archi soggiacenti di otto battute come l'ipermetro di ordine più elevato del nostro passo, e che

considero le unità di 12 e 16 battute della superficie come prodotti di un'espansione. In entrambi i casi l'espansione agisce sull'armonia iniziale della sezione e la estende enormemente rispetto alle pochissime altre armonie. Naturalmente in questo passo nessun modello letterale precede la prima espansione e il prototipo è accessibile solo deducendo un'organizzazione di livello superiore. Forse la prima frase espansa potrebbe essere considerata come una sorta di prototipo che è ulteriormente espanso nella seconda frase. Quest'espansione ulteriore rende possibile la dissonanza ritmica su larga scala (gruppi di sei battute contro gruppi di otto) che caratterizza questa sezione.

In questo passo il ritmo tonale certamente non determina i raggruppamenti di battute più ampi; l'enorme espansione all'inizio di ciascuna frase indica il contrario. Ma, all'interno delle espansioni, i gruppi di tre battute riflettono sia i ritmi tonali che il disegno motivico; pertanto, questi raggruppamenti interni «sono organicamente subordinati a una diminuzione». Parte della difficoltà di questo passo deriva dal numero di manipolazioni ritmiche che agiscono su contenuti tonali piuttosto scarni lungo un arco di tempo estremamente breve. Dal momento che la mia interpretazione di queste complicazioni ritmiche deriva dalla deduzione di un'organizzazione di livello superiore, la sua validità rimane in ultima analisi indimostrabile, benché a me piacerebbe sperare il contrario. Posso solo chiedere al lettore di valutarla sulla base del brano intero in tutti i suoi aspetti significativi. In particolare gli chiederei di osservare sia i gruppi di tre battute che le unità soggiacenti di otto battute alla luce delle loro origini nella sezione in Do m. (tra l'altro, anche Tovey deduce gruppi di due battute in levare e un gruppo di otto battute a partire da b. 58, ma egli non fa cenno ai ritmi sovrapposti né deduce espansioni metriche di prototipi di livello profondo).

Vorrei infine parlare brevemente di altri due dettagli di questo movimento, anche se non riguardano il tema delle espansioni. Io leggo la b. 72 nella “seconda volta”²⁰ come una settima battuta reinterpretata come una prima battuta: in questo modo il levare di tre battute della ripresa si inquadra in un'ipermisura di quattro battute. Vorrei poi richiamare l'attenzione del lettore su un trattamento tipicamente beethoveniano del ritmo di superficie. Abbiamo visto come dinamica e contrasto di registro nella sezione in Do m. precedentemente analizzata sottolineino le seconde battute, metricamente deboli, di gruppi di due battute (pp. 14-16). E nel

20. In italiano nell'originale [N.d.T.].

Trio in La^b M., le entrate della mano destra sottolineano i secondi *tempi*, metricamente deboli di battute in 3/4. Nella ripresa della sezione in Do m. Beethoven scrive per esteso delle ripetizioni variate con la mano destra legata che realizza delle sincopi rispetto allo staccato della mano sinistra (bb. 89 sgg.), e queste sincopi accentuano le seconde *metà*, metricamente deboli, di tempi in semiminime.²¹

*Mendelsshon, Romanza senza parole op. 102 n. 4*²²

Questo magnifico pezzo è complicato tanto quanto il passo di Beethoven (Es. 20) e lo è ancora di più sotto il profilo tonale. I conflitti tonali nascono perché i suoni alterati cromaticamente tendono a spostare i gradi diatonici della scala da cui derivano; questo processo coinvolge due coppie di note, $\text{mi}^b\text{-mi}^\sharp$ e $\text{la}^b\text{-la}^\sharp$. L'apparizione improvvisa di $\text{mi}^\sharp$ a b. 3 (che prende il posto del mi^b presente in precedenza) segnala anche l'apertura di un conflitto metrico: il terzo tempo sembra appropriarsi della funzione di un battere.

La lotta per il primato tra i tempi 1 e 3 percorre tutto il brano. I primi tempi sono sempre sottolineati da importanti punti di articolazione nell'accompagnamento (per esempio bb. 1, 7, 12, 20, 29, 31 e 35) mentre i terzi tempi sono sottolineati dagli inizi delle frasi della melodia (bb. 3, 8, 12, 14, 16, 22, ecc.). Queste accentuazioni dei terzi tempi producono un modello di schematizzazione metrica che, per gran parte del brano, ha un rilievo maggiore del metro scritto. Ma è il metro scritto che governa l'inizio del brano, per cui è logico dubitare della legittimità del battere presunto sul terzo tempo di b. 3. Inoltre, il metro scritto emerge molto chiaramente sia nell'ampia cadenza finale (bb. 29-31) sia nella parte finale della coda (bb. 35-40).

Io tenterò di trattare il conflitto metrico attraverso una riduzione delle durate, ma anche la struttura tonale è abbastanza complessa da richiedere almeno un grafico del livello medio (Es. 21). Nel presentare questo grafico vorrei che si prestasse particolare attenzione all'effetto straordinario della ripresa – un momento compositivo in cui Mendelsshon spesso esibisce una creatività e un virtuosismo davvero stupefacenti. In questo pezzo il problema principale è che l'inizio insolito e sorprendente, con l'entrata

21. Si confronti questo caso con un altro trattamento da me esaminato, quello degli *sforzando* nell'Allegretto dell'op. 14 n. 1 di Beethoven [Schachter 2009, 26-27].

22. Cfr. Appendice 4 [N.d.T.].

della melodia sull'accordo cromatico di Do^7 , non consente una ripresa letterale che inizi su una tonica. Per mantenere un sufficiente grado di tensione tonale (e psicologica), l'accordo cromatico deve entrare in un modo nuovo e imprevedibile, cosa che, di per sé, non rappresenta un problema insormontabile; la difficoltà sta, piuttosto, nell'integrare questo nuovo percorso nella più ampia successione tonale del brano.

The image shows a musical score for Mendelssohn's 'Romanza senza parole' op. 102 n. 4. It includes a piano part and a violin part. The piano part has a complex harmonic progression with various chords and a 'Coda' section. The violin part has a melodic line with many ornaments and a 'twice' annotation. Below the score, a tonal diagram shows the progression: I (IV-VII III-VI) bII6 V I (III) II6-6 V I. The diagram uses Roman numerals and accidentals to represent the tonal structure.

Es. 21. Mendelssohn, *Romanza senza parole* op. 102 n. 4, grafico del livello medio

Mendelssohn risolve questo problema collegando il Si^b prolungato di bb. 16-18 con l'accordo di Si^b7 di b. 23: si osservi, a questo proposito, che questa battuta è una ripetizione esatta di b. 4, fuorché per le sue specifiche indicazioni di *crescendo-decrescendo*. Lo scopo di queste indicazioni è proprio quello di mettere in rilievo il Si^b7 in modo che l'esecutore possa comunicare la relazione di questo accordo con l'ultimo evento stabile che lo precede, la triade di Si^b di bb. 16-18. Il Si^6 esteso su mi^b nelle bb. 19-22 rappresenta il Do^7 di b. 3. Malgrado la sua lunga durata, questo rivolto non costituisce un'armonia di alto rango strutturale, perché la sua funzione tonale è solo quella di condurre al Fa di b. 23, il dispiegamento della quinta superiore dell'accordo prolungato di Si^b . In un contesto diverso, un rilievo così grande su un elemento strutturalmente subordinato sarebbe forse poco convincente. Tuttavia, in questo brano il Do^b assume un ruolo fondamentale nell'esprimere il conflitto cromatico tra mi^b e mi , e le bb. 19-22 contengono l'ultima espressione culminante di mi^b . Quindi, una presenza così forte è più che giustificabile: è una necessità.

Non posso non citare un bellissimo dettaglio della ripresa, perché è una meravigliosa dimostrazione di come i maestri sapevano attribuire un disegno coerente alla superficie della musica. L'arpeggio discendente di b. 21 è decorato da note di volta cromatiche inferiori apparentemente prive

di significato, che a b. 22 si uniscono in una linea per grado congiunto, $fa\sharp_3-sol_3-la_3-si\flat_3$. Come mostra l'Es. 22, questa quarta falsa (in realtà è la terza $sol_3-si\flat_3$ decorata da note di volta inferiori) trasferisce in un nuovo contesto armonico le stesse note sentite su un'armonia di tonica nelle bb. 1-3, e la sua ripetizione un grado sotto a b. 23 rende esplicito un parallelismo nascosto nelle b. 1-4.



Es. 22. Mendelsshon, *Romanza senza parole* op. 102 n. 4, bb. 20-23 e 1-4

L'Es. 23 analizza il brano di Mendelsshon attraverso una riduzione delle durate in quattro livelli ($\circ = \bullet$). Il livello più vicino alla superficie (il livello d) descrive il conflitto metrico ricorrendo a un rigo aggiuntivo, in cui i terzi tempi delle battute scritte sono mostrati come tempi in battere. Un'attenta lettura dei livelli a, b e c rivela che sui tempi forti del metro scritto cadono importanti punti di articolazione, soprattutto nel basso. E anche il livello d, che riduce leggermente la superficie della musica, mostra come questi schemi contrapposti siano tra loro ora fuori fase ora in fase. Anche se il metro apparente dura nel complesso più di quello scritto, è quest'ultimo che governa l'inizio, la cadenza strutturale, la fine e due importanti punti di articolazione, le bb. 7 e 20. In questo caso, quindi, come nel brano di Schumann analizzato prima, è il metro scritto che deve essere considerato come metro primario.

[illegible]

Es. 23. Mendelsshon, *Romanza senza parole* op. 102 n. 4, riduzione delle durate

Il rigo aggiunto al livello d contiene stanghette “precoci” in corrispondenza delle bb. 7, 12, 20, 27 e 35. Per certi versi queste stanghette denotano dei momenti deboli reinterpretati come forti, ma si tratta di reinterpretazioni metriche del tutto atipiche, perché derivano dal rovesciamento, da parte del metro di base, del metro rivale che si era appropriato della sua autorità. Ognuna di queste reinterpretazioni si collega, in qualche modo, alle espansioni metriche che in questo brano assumono un ruolo davvero dirompente. La prima espansione (bb. 1-3) estende la prima battuta in battere a due battute e mezza – una lunghezza sufficiente per affermare il metro scritto e introdurre il *mib* come elemento motivico di primo piano. L'intrusione dell'accordo di $\text{Do}^7_{\frac{7}{4}}$ a b. 3 disturba sia il metro affermato sia il pattern tonale diatonico. In una sorta di “stringendo”, la seconda espansione (bb. 7-8) ripete la prima in forma abbreviata e il senso di compressione ritmica continua dopo la seconda frase, perché non ci sono più espansioni a b. 12. Si noti come la riduzione dell'ampiezza della seconda espansione sostenga il senso di sorpresa che accompagna il $\text{Do}^7_{\frac{7}{4}}$ la seconda volta che entra. La terza espansione (bb. 20-22) ha la stessa lunghezza della prima, a cui corrisponde, ma il suo contenuto armonico è completamente diverso. L'ultima espansione (bb. 35-40) potremmo definirla la “coda della coda”. Io la considero come l'allungamento del battere conclusivo del brano in un gruppo completo di quattro battute ulteriormente ampliato dall'aggiunta di un'altra formazione in battere proprio alla fine.

Forse la più interessante, e certamente la più complicata, tra le cinque espansioni di questo brano è quella che va dal terzo tempo di b. 24 fino a b. 30. Il prototipo di questa frase espansa è, come ovvio, la prima frase del brano; con questa espansione la ripresa, che è costituita da una sola frase, assume una lunghezza proporzionata a quella della prima sezione, i cui contenuti ricorrevano due volte. La durata maggiore mette in forte risalto il II^{6b} e il V della cadenza strutturale finale del brano; inoltre, ognuna di queste armonie è essa stessa espansa: il II^{6b} copre quattro battute e mezza rispetto alla mezza battuta del suo modello (b. 5, seconda metà), mentre il V occupa due battute invece dell'unica battuta (b. 6) che aveva nella frase di apertura. Un bellissimo dettaglio contenuto nell'espansione del II^{6b} è lo scambio cromatico delle voci (indicato da linee incrociate nell'Es. 23d), che intensifica straordinariamente l'effetto della cadenza strutturale. È nel corso di questa cadenza che lo schema metrico primario riceve la sua espressione più forte e prolungata.

5. Conclusione

In “Ritmo 1” ho iniziato discutendo l’opinione diffusa secondo la quale gli scritti di Schenker trascurino quasi del tutto il ritmo. Pur condividendo che l’opera di Schenker in questo campo non possa essere paragonata per profondità, portata o completezza alle sue acquisizioni negli ambiti della struttura tonale e della condotta delle voci, ho sostenuto che parlare di trascuratezza sia del tutto inappropriato e che Schenker abbia molto da dirci sul ritmo [Schachter 2008, 7-8]. In conclusione di questo ultimo studio, vorrei far notare che quasi ognuno dei miei esempi analitici contiene idee di Schenker, o riprese direttamente da lui o ulteriormente sviluppate da me stesso. Se le idee elaborate in questo articolo e le analisi che le esemplificano rivelano qualcosa di significativo sul ritmo e sul metro musicale, allora esse sono una prova della forza creativa che continua a esercitare l’opera del nostro più grande teorico della musica: Heinrich Schenker.

(Traduzione di Catello Gallotti)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BEETHOVEN L. VAN (1935), *32 Sonatas for the pianoforte* (cur. Artur Schnabel), Simon and Schuster, New York, vol. I (trad. it. *32 sonate per pianoforte*, Curci, Milano 1949, vol. II).
- CONE E. T. (1968), *Musical form and musical performance*, Norton, New York.
- GEORGIADES T.G. (1967), *Schubert: Musik und Lyrik*, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen (trad. ingl. parziale in W. Frisch (cur.), *Schubert: Critical and analytical studies*, University of Nebraska Press, Lincoln 1986, 84-106).
- JONAS O. (1982), *Introduction to the theory of Heinrich Schenker: The nature of the musical work of art*, Longman, New York.
- KOMAR A. (1971), *Theory of suspensions: A study of metrical and pitch relations in tonal music*, Princeton University Press, Princeton.
- LERDHAL F. – JACKENDOFF R. (1981), *On the theory of grouping and meter*, «The Musical Quarterly», 67, 479-506.
- LERDHAL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, MIT Press, Cambridge Mass.
- LESTER J. (1979), *Articulation of tonal structures as a criterion for analytic choices*, «Music Theory Spectrum», 1, 67-79.
- LOWINSKY E.E. (1963), *On Mozart's rhythm*, in P.H. Lang (cur.), *The creative world of Mozart*, Norton, New York., 31-55 (ed. orig. «The Musical Quarterly», 42, 162-186).
- MORGAN R.P. (1978), *The theory and analysis of tonal rhythm*, «The Musical Quarterly», 64/4, 435-73.
- MOZART W.A. (1970), *Die Zauberflöte*, in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, serie 2, Vol. 19, Bärenreiter, Kassel.
- RIEMANN H. (1889), *Katechismus der Kompositionlehre*, Hesse, Leipzig, Vol. II.
- ROTHSTEIN W.N. (1983), *Rhythm and the theory of structural levels*, (Diss. Yale University, 1981), U.M.I., Ann Arbor, Michigan.
- ROTHSTEIN W.N. (1989), *Phrase rhythm in tonal music*, Schirmer, New York.

- SCHACHTER C. (2008), *Ritmo e analisi lineare. Uno studio introduttivo*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 14/2, 7-53 (ed. orig. «The Music Forum», 4, 1976, 281-334).
- SCHACHTER C. (2009), *Ritmo e analisi lineare. La tecnica di riduzione delle durate*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 15/2, 7-43 (ed. orig. «The Music Forum», 5, 1980, 197-232).
- SCHENKER H. (1969²), *Five graphic music analyses*, Dover, New York (ed. orig. *Fünf Urlinie-Tafeln*, Universal Edition, Wien 1932).
- SCHENKER H. (1979), *Free composition*, Longman, New York (ed. orig. *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien 1935).
- SCHENKER H. (1996), *Mozart's symphony in G minor, K. 550*, in *The masterwork in music*, Cambridge University Press, Cambridge, vol. II, 59-96 (ed. orig. *Das Meisterwerk in der Musik*, II, Drei Masken Verlag, München 1926).
- SCHENKER H. (cur. 1914), *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven, Sonate As-Dur Op. 110, Erläuterungsausgabe*, Universal, Wien (nuova ed. a cura di O. Jonas, Universal, Wien 1972).
- SCHUBERT F. (1970), *Lieder*, in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, serie 4, Vol. 1a e 1b, Bärenreiter, Kassel.
- SCHUMANN R.A. (1881-93), *Werke*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, serie 7, Vol 1 (ristampa in Schumann, *Complete works for piano solo*, Kalmus, s.d., Vol. 1).
- SEEGER CH. L. (1930), *On dissonant counterpoint*, «Modern Music», 7/4, 25-31.
- TOVEY D.F. (1931), *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*, Associate Board, London.
- YESTON M. (1976), *The stratification of musical rhythm*, Yale University Press, New Haven.

APPENDICE 1

Ludwig Van Beethoven, Sonata per pianoforte in Mi♭ M. op. 27 n. 1 (*Sonata quasi una Fantasia*), II, bb. 1-90

Allegro molto e vivace

The musical score is written for piano and bass staves in 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked *Allegro molto e vivace*. The score consists of seven systems of music, each with a piano (p) and bass (b) staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a forte (*f*) dynamic and a first ending. The third system features a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic and a first ending. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic and a first ending. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic and a first ending. The seventh system includes a piano (*p*) dynamic and a first ending. The score concludes with a piano (*pp*) dynamic.

58 *pp* *cresc.*

68 1. 2. *p* *sempre ligato* *sempre staccato* [bb. 74-88-2-16] *p*

APPENDICE 2

Franz Schubert, *Wanderers Nachtlied* D. 768

Langsam.

U - ber al-len Gip-feln ist Ruh, in al - len Wip - feln spü - rest du

6 kaum ei-nen Hauch; die Vög - lein schwei-gen, schwei-gen in Wal - de. War-te nur, war - tenur, *cresc.*

10 *pp* *cresc.* *p* *pp*

bal - de ru - hest du auch, war - te nur, war - te nur, bal - de ru - hest du auch.

APPENDICE 3

Wolfgang Amadeus Mozart, Quartetto per archi in Fa M. K. 590, III, Menuetto,
bb. 15-42

15

f *p*

21

cresc. *cresc.* *sf* *sf*

28

f

35

p *sf*

APPENDICE 4

Felix Mendelssohn, *Romanza senza parole* op. 102 n. 4

Un poco agitato, ma andante

p *sf* *dim.* *p* *sf*

sempre legato

5

Musical score for "L'Espresso" by Franz Schubert, Op. 29, No. 4. The score is in 3/4 time, B-flat major, and consists of 36 measures. It features a piano (p) and a forte (f) dynamic range. The score is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1-12, and the second system contains measures 13-36. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

William Rothstein

LA TEORIA DEL METRO E LE OPERE DI VERDI ALLA METÀ DEL SECOLO

1. Introduzione.

Le opere composte da Giuseppe Verdi tra il 1851 e il 1853 – *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* – rappresentano il primo apice della lunga carriera del compositore e restano oggi le sue opere più popolari. In questo studio esaminerò alcuni passi da queste opere e da altre due di poco precedenti, *Macbeth* e *La battaglia di Legnano*, usando come punto di partenza le recenti teorie americane del ritmo e del metro. L'argomento principale è il metro musicale. Tuttavia, i metri della poesia italiana ne sono un necessario contraltare. Nell'opera italiana del secolo XIX i metri poetici spesso determinano i ritmi musicali, come Friedrich Lippmann ha mostrato quasi 40 anni fa [1973; 1975a; 1975b].

Questo studio ha tre obiettivi. Il primo è mostrare alcuni dei tipici procedimenti che Verdi impiega nei *pezzi chiusi* attorno ai quali sono organizzati i numeri dell'opera – arie, duetti e via dicendo. Il secondo vuole proporre che il modo in cui un ascoltatore percepisce le strutture metriche in Rossini o Verdi potrebbe essere diverso da come egli le percepisce nella musica di Schubert, Schumann, Bruckner, Čajkovskij e altri compositori dell'Europa centrale e orientale. Il mio terzo e più ampio obiettivo è problematizzare lo stesso metro musicale mostrando la mutevolezza di alcune delle sue nozioni fondamentali, tra cui l'"accento". Anche all'interno di uno stesso periodo storico, come il secolo XIX le concezioni del metro possono differire radicalmente, e queste divergenze spesso implicano una componente nazionale o linguistica.

Questo studio prosegue la linea di pensiero che ho avviato in un saggio precedente [Rothstein 2008]. In esso io avevo distinto tra *metro tedesco*, in cui tipicamente prevale una relazione di quasi identità tra gruppi

melodici e archi di tempo metrici, e *metro franco-italiano*, in cui raggruppamento e metro sono di norma fuori fase. I termini “gruppo”, “raggruppamento”, “metro”, “arco di tempo metrico” e “fuori fase” sono qui impiegati nel significato comune ad essi dato da Lerdahl e Jackendoff [1983]. Come vedremo, io credo che la teoria di Lerdahl e Jackendoff sia sbilanciata in favore del metro tedesco e che sia necessario reconsiderarla se la si vuole applicare all’opera italiana del primo ‘800, un periodo che di fatto si chiude con i capolavori verdiani di metà secolo.

Occorre forse chiarire perché mi baso su Lerdahl e Jackendoff. A differenza della maggior parte delle teorie del ritmo, la loro teoria poggia su una separazione netta tra raggruppamento e metro. All’inizio, questa separazione può sembrare artificiosa, ma alla fine dà una chiarezza teorica che manca nei numerosissimi testi su questo argomento. Molti aspetti del ritmo musicale che sono spesso associati al termine “metro” – tra cui la relazione delle frasi melodiche con il metro e la versificazione poetica – sono considerati da Lerdahl e Jackendoff sostanzialmente come aspetti del raggruppamento. Essi definiscono la “struttura di raggruppamento” come «una segmentazione gerarchica dei brani in motivi, frasi e sezioni» [Lerdahl-Jackendoff 1983, 8]. Il “metro”, anch’esso gerarchico, si riferisce a «un pattern costante di *beats* forti e deboli a cui [un ascoltatore] correla le reali espressioni musicali» [*ibid.*, 12].¹ La definizione di “metro” usata in questo studio è pertanto più circoscritta di quella usata, p. es., negli scritti italiani del secolo XIX, che caratteristicamente unificano raggruppamento e metro (nel senso di Lerdahl e Jackendoff) in un solo concetto, per il quale sono usati i termini di ritmo, metro o fraseologia [Baragwanath 2011].² La concezione italiana del secolo XIX che è forse più vicina al “metro” di Lerdahl e Jackendoff è quella dei “movimenti ritmici armonici” di Bonifazio Asioli, un pattern di *beats* forti e deboli definito dall’accompagnamento [Asioli 1836, vol. I, 15-16, 32; vol. III, 11-16; Baragwanath 2011, 101-104].

Tuttavia, il vantaggio principale della teoria di Lerdahl e Jackendoff sta nel porre al centro l’ascoltatore. Fino alla fine del secolo XIX, gran parte

1. L’idea di raggruppamento, nella loro teoria, non si basa su aspetti metrici, ma su proprietà che derivano da leggi della *Gestalt*, come la regola di “prossimità” che controlla i mutamenti di registro, dinamica, articolazione e durata fra due gruppi contigui [Lerdahl-Jackendoff 1983, 45-46]. Gruppi così segmentati dovranno poi tener conto [*ibid.*, 25] di interazioni con le segmentazioni di natura metrica. [N.d.T.]
2. Vorrei ringraziare il Dr. Baragwanath per avermi sottoposto una copia del suo libro prima della sua pubblicazione.

dei testi sul ritmo (compreso quello di Asioli) erano rivolti a giovani compositori. Lerdahl e Jackendoff si concentrano non su ciò che è scritto, ma su ciò che si ascolta, e questa è anche l'intenzione del mio studio. Essi per farlo impiegano delle "regole di preferenza" – in effetti, il loro maggiore contributo teorico – che David Temperley ha definito come «dei criteri per valutare un'analisi possibile di un brano [...]. In un sistema di regole di preferenza, sono prese in considerazione molte interpretazioni possibili, ed è scelta quella che soddisfa meglio le regole» [Temperley 2001, ix]. Per quanto attiene il metro musicale, le regole di preferenza contribuiscono a spiegare come un ascoltatore acculturato assegni una struttura metrica a un passaggio insolito, sentito senza la partitura. Lerdahl e Jackendoff mostrano questo processo assai incisivamente con un'analisi del finale del Quartetto per archi in Mi^b M. op. 76 n. 6 di Haydn, un brano in cui il metro è inizialmente ambiguo [Lerdahl-Jackendoff 1983, 90-96]. Più avanti discuterò le regole di preferenza in modo più dettagliato.

Il mio studio è così organizzato: per prima cosa esaminerò la relazione tra metri poetici e musicali nell'opera italiana del secolo XIX. Poi analizzerò diversi passi di Verdi. La breve sezione finale, di natura più speculativa, ritornerà ai problemi teoretici.

2. La prosodia italiana e il ritmo musicale.

Come i lettori italiani sapranno, i testi dei pezzi chiusi consistono di versi dotati di metro e rima. I metri dei versi italiani sono denominati in base al numero di sillabe per verso, non (come nel verso tedesco o inglese) in base al numero di sillabe accentate. I metri generalmente usati nei pezzi chiusi comprendono il quinario, il settenario, l'ottonario e il decasillabo. I metri con un numero pari di sillabe sono costanti sia nel numero che nella collocazione degli accenti: così, p. es., gli accenti nell'ottonario cadono sulle sillabe 3 e 7; nel decasillabo sulle sillabe 3, 6 e 9. I metri con un numero dispari di sillabe sono più variabili; la prima sillaba di un verso, p. es., potrebbe essere o accentata o non accentata. Comune a tutti i metri dei versi italiani, sia pari che dispari, è l'accento sulla penultima sillaba, che Asioli chiama "accento comune" [1836]. L'accento comune corrisponde all'*accent tonique* posto alla fine di ciascun verso nella poesia francese. La sua posizione di penultima sillaba è tuttavia soggetta ad alcune eccezioni.

I versi francesi chiudono con una desinenza (*désinence*) “maschile” o “femminile”. Le desinenze dei versi italiani rientrano in tre categorie. La desinenza piana è la norma; qui l’accento comune è seguito da una sillaba non accentata, come in *Ver-di*. Meno comune è la desinenza sdrucchiola, in cui c’è una sillaba non accentata in più, come in *brin-di-si*. La fine delle stanze è di norma marcata da una desinenza tronca, dove non c’è nulla dopo l’accento comune: *a-mor’* ne è un esempio tipico, anche nell’omissione della vocale finale. L’impiego di una desinenza tronca permette l’uso di una cadenza su un tempo accentato nella linea vocale (una cadenza “maschile”), che è segno convenzionale di chiusura.

Una caratteristica delle denominazioni metriche italiane è che tutti i versi sono contati come se fossero versi piani – cioè, versi con desinenze piane. La sillaba in più in un verso sdrucchiolo non conta: «Li-biam ne’ dol-ci **fre**-mi-ti» è così considerato un verso di sette sillabe, non di otto (si chiama “settenario sdrucchiolo”). Nei versi tronchi *si conta* la sillaba finale mancante, rendendo «Ed in pen-**sier’**» un verso di cinque sillabe, non di quattro (è chiamato “quinario tronco”). Altre complicazioni sorgono a seguito dell’elisione di vocali adiacenti. «La don-na è **mo**-bi-le» sembra contenere sette sillabe, ma due di queste non si contano: la “è” (che si elide con la precedente vocale) e la sillaba della desinenza sdrucchiola (il verso è un “quinario sdrucchiolo”).

Il quinario e l’ottonario contengono in genere due accenti, il decasillabo ne contiene tre, mentre nel settenario potranno essercene due o tre. Per ognuno di questi metri poetici i compositori, tra la fine del XVIII e l’inizio del XIX secolo, assai spesso adattavano ogni verso a due battute di musica (benché vi fossero numerose eccezioni). La prima sillaba accentata era collocata sul battere della prima battuta completa, l’accento “comune” sul battere della seconda. Nei versi con tre accenti, due accenti erano in genere collocati nella prima battuta, uno – l’accento comune – sul battere della seconda. Un esempio famoso di quest’ultima situazione è l’aria di Cherubino «Non so più cosa son, cosa faccio» da *Le nozze di Figaro* di Mozart.

Non sorprende che la corrispondenza tra ritmi prosodici e musicali nelle opere di Verdi di metà secolo continui una tradizione italiana di antica memoria [Moreen 1975]. Ecco una descrizione di Damien Colas di un’aria di Rossini:

Il cantabile dell’aria di Idreno nel secondo atto di *Semiramide* mette in musica i versi della prima quartina in un modo che ritorna spesso in Rossini [Es. 1]. Le pri-

me otto battute della linea vocale consistono di tre segmenti melodici: i primi due (1 e 2) corrispondono ai primi due versi (*a* e *b*) mentre il terzo raggruppa i secondi due versi (*c* e *d*). Ciascuna frase melodica è costituita da tre parti: $\mapsto$ = l'anacrusi, che viene prima del primo tempo [battere]; $\Uparrow$ = il nucleo della melodia, costituito da battute intere (una battuta per ciascuna delle prime due frasi); • = la desinenza melodica, corrispondente alle sillabe finali dei versi, collocata dopo l'ultimo accento. Lo spazio assegnato a ciascuno dei blocchi $\mapsto$, $\Uparrow$ e • in una specifica frase rispetta la prosodia del verso. Per i versi tronchi la desinenza è assente (p. es., la terminazione della terza frase su «cor», b. 9). Per i versi in cui il primo accento prosodico cade sulla prima sillaba (p. es., «Pénsa alla patria, e intrepido»), è l'anacrusi che manca [...]

 [Colas 2004, 106-7]

The image shows a musical score for a vocal line in G major, 8/8 time. The lyrics are: "La spe- ran- za più so- a- ve già que- s'al- ma lu- sin- ga- va, e l'i- stan- te s'ap- pres- sa- va più fe- li- ce pel mio cor,". Above the staff, Colas's analysis identifies three melodic segments: Segment 1 (1:α, β, γ) covering the first two lines, Segment 2 (2:α, β) covering the third line, and Segment 3 (γ, 3:α, β, γ) covering the fourth line. Within these segments, specific parts are marked: (γ) for the anacrusis and (α) for the desinence. The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accents to indicate the prosodic structure.

Es. 1. Analisi di Colas di un tema di Rossini [Colas 2004, 107, Es. 8.1]

Il metro dei versi nell'Es. 1 è un ottonario; gli accenti prosodici cadono sulle sillabe 3 e 7 di ciascun verso. I tre segmenti melodici di Colas, che egli definisce anche “frasi”, corrispondono chiaramente a unità di raggruppamento nel senso di Lerdahl e Jackendoff.³ Tuttavia, in ciascun segmento Colas abbandona un’analisi del raggruppamento per un’analisi metrica. Delle tre parti che egli individua nel segmento 1, il “nucleo” $\Uparrow$ è un arco di tempo metrico e non un gruppo (nessun gruppo in questo passo chiude a sinistra di una stanghetta di battuta). L’“anacrusi” e la “desinenza” di Colas non sono né gruppi né unità metriche: esprimono semplicemente le relazioni “prima del primo accento prosodico/metrico” e “dopo l’ultimo accento prosodico/metrico”.

3. I segmenti 1 e 2 di Colas formano insieme una frase antecedente, rispetto alla quale il segmento 3 funziona come conseguente.

Nell'Es. 1 vi sono altri aspetti metrici significativi. Si noti, per prima cosa, che la linea vocale del segmento 1 consiste di quattro unità metriche di mezza battuta (non sono gruppi), con i due accenti prosodici che cadono sugli inizi delle unità 2 e 4. Il segmento 2 mostra lo stesso pattern, come pure ogni metà del segmento 3. Pertanto, si potrebbe scandire la stesura musicale di ogni verso poetico come 1-2-3-4, con "2" e "4" che rappresentano dei *beats* forti del metro, benché questa non sia la maniera convenzionale di contare nella musica occidentale.⁴ Si noti, in secondo luogo, che l'accompagnamento inizia mezza battuta "prima" della melodia, suggerendo un possibile conflitto tra melodia e accompagnamento sulla collocazione del *beat* forte. Negli esempi di Verdi osserveremo delle relazioni analoghe tra melodia e accompagnamento – e anche tra versi, gruppi melodici e unità metriche. Tra l'altro, queste stesse relazioni si incontrano spesso nelle opere italiane di Mozart.

3. Le regole di preferenza metrica.

Come ho già detto, il mio punto di partenza è la teoria del ritmo di Lerdahl e Jackendoff. Essa prevede due tipi di regole: le "regole di buona conformazione" ci dicono quali tipi di strutture sono possibili secondo i termini della teoria, mentre le "regole di preferenza" forniscono criteri per decidere quale delle possibili strutture è preferita da un ascoltatore in ogni specifico caso.⁵ In questo studio mi occuperò esclusivamente delle regole di preferenza metrica, perché i nostri esempi spesso manifestano nel metro un certo grado di ambiguità: le loro strutture di raggruppamento invece sono del tutto chiare. Invece delle RPM di Lerdahl e Jackendoff, userò le RPM proposte da David Temperley [2001]. Queste ultime, che derivano in larga parte da quelle di Lerdahl e Jackendoff, sono più sintetiche ed evitano il ricorso ai concetti di *time span reduction* ("riduzione in un arco di tempo") e di *prolongational reduction* "riduzione nei rapporti di prolungamento" di Lerdahl e Jackendoff.⁶ Ma soprattutto, Temperley

4. Ci sono tuttavia dei precedenti [Momigny 1821; Westphal 1880].

5. *Well-formedness rules* e *preference rules*. D'ora in poi, sarà spesso usata l'abbreviazione RPM per indicare le regole di preferenza metrica. [N.d.T.]

6. *Time-span reduction* e *prolongational reduction* non sono stati illustrati in nota perché la loro comprensione richiederebbe una esposizione troppo complessa delle teorie di Lerdahl e Jackendoff. [N.d.T.]

include due regole che Lerdahl e Jackendoff non considerano, la RPM 8 e la seconda parte di RPM 9 nell'elenco di Tab. 1.⁷

TAB. 1 REGOLE DI PREFERENZA METRICA [TEMPERLEY 2001, 357-58]

RPM 1 (regola dell'evento)	si preferisca una struttura in cui l'attacco di un evento coincida con un <i>beat</i> forte.
RPM 2 (regola della lunghezza)	si preferisca una struttura in cui <i>beats</i> forti coincidano con attacchi di eventi più lunghi.
RPM 3 (regola di uniformità)	si preferisca una struttura in cui <i>beats</i> di ogni livello siano collocati a distanze il più possibile regolari.
RPM 4 (regola di raggruppamento)	si preferisca una struttura in cui <i>beats</i> forti siano collocati in prossimità degli inizi dei gruppi.
RPM 5 (regola di tendenza binaria)	si preferiscano tra un livello e l'altro le relazioni binarie alle ternarie.
RPM 6 (regola dell'armonia)	si preferisca una struttura in cui i <i>beats</i> forti coincidano con cambi di armonia.
RPM 7 (regola dell'accento)	si preferisca una struttura in cui i <i>beats</i> forti coincidano con attacchi di eventi dinamicamente più accentati.
RPM 8 (regola dell'accento linguistico)	si preferisca una struttura in cui i <i>beats</i> forti coincidano con sillabe accentate del testo.
RPM 9 (regola del parallelismo)	si preferisca assegnare strutture metriche parallele a segmenti paralleli. Nei casi in cui un pattern è immediatamente ripetuto, si preferisca che il <i>beat</i> più forte sia collocato sulla prima occorrenza del pattern invece che sulla seconda.

La RPM 8 di Temperley non si trova nel testo di Lerdahl e Jackendoff, ma l'accento linguistico è trattato in un successivo studio di Lerdahl

7. Ecco una tavola di corrispondenza tra le RPM di Temperley e quelle di Lerdahl e Jackendoff:

<i>Temperley</i>	<i>Lerdahl-Jackendoff</i>
RPM 1 corrisponde esattamente alla	RPM 3
RPM 2 corrisponde esattamente alla	RPM 5a
RPM 3 corrisponde approssimativamente alla	RbCM 4
RPM 4 corrisponde esattamente alla	RPM 2
RPM 5 corrisponde approssimativamente alla	RPM 10
RPM 6 corrisponde esattamente alla	RPM 5f
RPM 7 corrisponde esattamente alla	RPM 4
e approssimativamente alla	RPM 5b
RPM 8 è nuova	
RPM 9 la prima parte corrisponde esattamente alla	RPM 1

scritto in collaborazione con John Halle [1993]. La seconda parte della RPM 9, insieme a diverse altre regole presenti sia in Temperley che in Lerdahl-Jackendoff, fu proposta per la prima volta quasi un secolo fa da un teorico tedesco poco noto, Eugen Tetzl. Probabilmente egli è stato il primo a elencare le regole di preferenza metrica per livelli più ampi della battuta scritta [Tetzl 1921]. Quella che io chiamo la “Regola di Tetzl” recita così: «La proposta iniziale di un motivo o di una frase, in relazione alle sue successive imitazioni [o ripetizioni], cade su una posizione forte, anche se lo stesso motivo inizia con un levare (p. es., il tema principale della Quinta Sinfonia di Beethoven)» [*ibid.*, 609].⁸ Per maggiore precisione, io riformulo la regola in questo modo: *quando un motivo è immediatamente ripetuto alla stessa o a una diversa altezza, nella stessa o in una diversa voce, il beat più forte nella prima proposta è di norma più forte del beat più forte nella seconda proposta.*

Una regola che, stranamente, manca nell’elenco di Temperley è quella che si trova sia in Tetzl che in Lerdahl-Jackendoff. Nelle parole di Tetzl, «i ritardi ricorrono su posizioni forti, mentre le loro risoluzioni ricorrono su parti deboli [dell’unità metrica]» [*ibid.*, 609].⁹ Questa formulazione equivale alla RPM 8 di Lerdahl e Jackendoff: «Si preferisca decisamente una struttura metrica in cui un ritardo è su un *beat* più forte della sua risoluzione» [Lerdahl-Jackendoff 1983, 89]. Questa regola, che io chiamo la Regola del ritardo, si rivelerà fondamentale in alcuni dei nostri esempi perché condiziona lo stato metrico dell’accordo di 4/6 di cadenza.

La Regola dell’accento linguistico di Temperley non fa distinzione tra le sillabe accentate: non c’è alcuna gerarchia tra gli accenti delle parole. Tuttavia, in italiano l’accento “comune” è, per principio, non solo l’ultimo accento ma anche quello più forte in un verso poetico, e lo stesso vale, *mutatis mutandis*, per l’*accent tonique* francese. Questa considerazione consiglia una versione di livello superiore della Regola dell’accento linguistico, che io definisco la Regola dell’accento sulla fine: *si preferisca una struttura metrica in cui il beat che regge l’accento comune (in italiano) o l’accent tonique (in francese) sia il beat più forte nella stesura musicale di un verso poetico.*

8. «Das erstmalige Auftreten eines Motivs oder einer Phrase geschieht gegenüber deren Nachahmungen beim Schwerpunkt, auch wenn sie aufaktig gebildet sind (z.B. das Hauptthema von Beethovens c moll-Symphonie)» (evidenziazione iniziale dell’autore).

9. «Die Anwendung von Vorhalten geschieht allerdings grundsätzlich auf Schwerpunkten, während ihre Auflösung auf den leichten Bestandteilen stattfindet» (evidenziazione iniziale dell’autore).

Nell'Es. 1, ciò significa che il battere di b. 3 sarà preferito al battere di b. 2. In realtà, in base a questa regola ogni segmento vocale di due battute nell'Es. 1 avrà probabilmente il suo *beat* più forte alla fine: i battere delle bb. 3, 5 e 7 saranno preferiti ai battere delle bb. 2, 4, 6 e 8.

È ovvio che la Regola dell'accento sulla fine è in aperto conflitto con la Regola di raggruppamento, la RPM 4 di Temperley. Per sua stessa natura, l'accento comune si troverà alla fine o in prossimità della fine di un gruppo melodico, mentre la Regola di raggruppamento spinge un ascoltatore a collocare il *beat* più forte all'inizio o in prossimità dell'inizio di un gruppo. Questo conflitto racchiude perfettamente la differenza tra le tipologie metriche tedesche e franco-italiane. Nel metro tedesco, la Regola di raggruppamento costituisce un elemento fondamentale nella percezione metrica, mentre nel metro franco-italiano è spesso superata dalla Regola dell'accento sulla fine. Poiché la poesia tedesca non ha né accento comune né *accent tonique*, la musica vocale in tedesco manca della Regola dell'accento sulla fine, e di conseguenza prevarrà la Regola di raggruppamento, a meno che altre regole di preferenza metrica non la contraddicano.¹⁰

A volte avremo bisogno di un'altra regola, la Regola di stabilità, che integra la Regola dell'armonia e si correla alla RPM 9 di Lerdahl e Jackendoff. La seguente formulazione è mia: *si preferisca una struttura in cui i beats forti coincidano con attacchi di armonie relativamente stabili, i deboli con attacchi di armonie meno stabili*. Da una prospettiva storica, la Regola di stabilità è un'estensione di una regola espressa per la prima volta da Johannes Tinctoris nel secolo XV: le consonanze appartengono a tempi "buoni" [forti], le dissonanze a tempi "cattivi" [deboli]. Poiché è possibile che non solo singoli suoni ma anche interi accordi agiscano come ritardi e appoggiature, la Regola di stabilità può essere superata da altre regole di preferenza in un determinato contesto.

In sintesi, le regole di preferenza metrica impiegate in questo studio sono nove: la Regola della lunghezza; la Regola di raggruppamento; la Regola dell'armonia; la Regola dell'accento linguistico; la Regola dell'accento sulla fine; la Regola del parallelismo; la Regola del ritardo; la Regola di stabilità; infine, la Regola di Tetzl. Poiché Lerdahl-Jackendoff e

10. Si veda la mia discussione di *Wiegenlied* di Schubert [Rothstein 2008]. Altrove io ho definito la Regola di raggruppamento "Regola di congruenza", rifacendomi alla congruenza (in senso geometrico) tra gruppi melodici e archi di tempo metrici [Rothstein 1995].

Temperley assegnano numeri diversi a molte di queste regole, mi riferirò a ognuna di esse con il nome invece che con il numero.¹¹

TAB. 2 ELENCO DELLE NOVE REGOLE DI PREFERENZA METRICA UTILIZZATE DALL'AUTORE DI QUESTO ARTICOLO

Regola della lunghezza	si preferisca una struttura in cui <i>beats</i> forti coincidano con attacchi di eventi più lunghi.
Regola di raggruppamento	si preferisca una struttura in cui <i>beats</i> forti siano collocati in prossimità degli inizi dei gruppi.
Regola dell'armonia	si preferisca una struttura in cui i <i>beats</i> forti coincidano con cambi di armonia.
Regola dell'accento linguistico	si preferisca una struttura in cui i <i>beats</i> forti coincidano con sillabe accentate del testo.
Regola dell'accento sulla fine	si preferisca una struttura metrica in cui il beat che regge l' <i>accento comune</i> (in italiano) o l' <i>accent tonique</i> (in francese) sia il beat più forte nella stesura musicale di un verso poetico.
Regola del parallelismo	si preferisca assegnare strutture metriche parallele a segmenti paralleli.
Regola del ritardo	si preferisca una struttura metrica in cui un ritardo è su un <i>beat</i> più forte della sua risoluzione.
Regola di stabilità	si preferisca una struttura in cui <i>beats</i> forti coincidano con attacchi di armonie relativamente stabili, i deboli con attacchi di armonie meno stabili.
Regola di Tetzl	quando un motivo è immediatamente ripetuto alla stessa o a una diversa altezza, nella stessa o in una diversa voce, il beat più forte nella prima proposta è di norma più forte del beat più forte nella seconda proposta.

Benché la musica strumentale non rientri specificamente nell'oggetto di questo studio, i principi che si applicano alla musica vocale spesso valgono anche per essa. Come diversi studiosi hanno rilevato [p. es., Rumph 2007], l'aria di Cherubino «Non so più» inizia con lo stesso ritmo melodico della Sinfonia in Sol minore K. 550 di Mozart. L'Es. 2 mostra i due inizi uno sull'altro. Il testo dell'aria è in decasillabi; lo stesso metro poetico è espresso velatamente dal tema sinfonico. In entrambi i casi, gli accenti "comuni" cadono sul battere delle bb. 3 e 5, per cui la Regola dell'accento sulla fine preferisce questi come *beats* forti nel livello di due battute. Poiché anche diverse altre regole di preferenza metrica preferiscono questi tipi di tempo forte, la maggior parte degli analisti (tra cui Lerdahl e

11. Per comodità del lettore, la successiva Tab. 2, non presente nella versione originale di questo articolo, elenca le 9 RPM utilizzate dall'autore. [N.d.T].

Jackendoff) hanno letto questi come *beats* forti nel tema sinfonico. Tuttavia, questo stesso tema è analizzato da Benjamin in base alla Regola di raggruppamento, con il risultato che i suoi *beats* più forti cadono sui battere delle bb. 2 e 4 [Benjamin 1984]. Per quel che mi risulta, l'analisi di Benjamin è unica, ma ciò che essa esprime è semplicemente una manifestazione ipertrofica del metro tedesco: come Benjamin stesso ammette, egli permette che la Regola di raggruppamento superi ogni altro fattore musicale nella definizione del metro su larga scala (ipermetro).



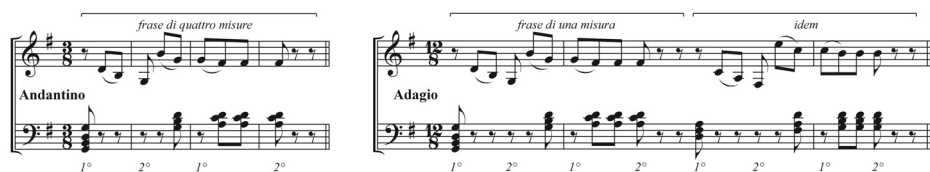
Es. 2 a. W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro* K492, Atto I, «Non so più cosa son, cosa faccio» (bb. 1-5)



mann, Anton Bruckner e Heinrich Schenker [Weber 1817, Hauptmann 1853; Grandjean 2001; Schenker 1979]. L'ascolto metrico franco-italiano, con la sua tendenza verso l'accento sulla fine, spingerà a scandire un ciclo di quattro come "1-2-3-4" (ultimo *beat* forte), come nella teoria metrica di Hugo Riemann [1903]. Tradotta in termini più convenzionali, la scansione franco-italiana potrebbe essere espressa come "2-3-4-1".

In un altro studio, ho presentato molti esempi di scansione tedesca e franco-italiana nel livello della battuta scritta, con un'attenzione particolare alle battute di quattro tempi [Rothstein 2008]. La scansione tedesca per i livelli superiori – d'ora in poi, "ipermetro tedesco" – è esemplificata dalle analisi metriche di tradizione schenkeriana [Schenker 1979; Schachter 2008; 2009; 2011; Kamien 1993; McClelland 2006; Rothstein 1989].

La scansione di tradizione franco-italiana per i livelli superiori – "ipermetro franco-italiano" – risale almeno ad Asioli. L'Es. 3 è ripreso dal suo trattato [1836]. Il tema, di Haydn, è scritto in 3/8 nell'originale. Asioli indica esplicitamente le cadute in battere di Haydn delle bb. 3 e 7 come "accenti comuni" delle loro rispettive frasi di quattro battute. Pertanto, secondo il suo ragionamento, se il tema di Haydn è riscritto in 12/8, esso deve iniziare con un levare di mezza battuta, altrimenti gli accenti comuni saranno collocati male [*ibid.*, vol. III, 16]. Asioli qui afferma il principio che sta alla base dell'ipermetro franco-italiano nel modo più chiaro possibile.



Es. 3. Un tema di Haydn in due diverse notazioni: 3/8 (nell'originale) e 12/8 [Asioli 1836]

Circa dieci anni dopo, Manuel García figlio (1805-1906), insegnante di canto al Conservatorio di Parigi, inserì delle analisi ipermetriche di tre brani vocali in un suo trattato [1847²]. Due di queste analisi sono riportate nell'Es. 4, con la notazione del compositore sopra e quella di García sotto. Entrambi i brani sono veloci: quello di Rossini è *alla breve*, *Allegro*; quello di Mozart è in 2/4, *Presto*.¹³ In Rossini, García colloca l'accento

13. I brani sono: Rossini, la *stretta* dell'introduzione di *Semiramide*, Atto I; Mozart, «Fin ch'han dal vino» da *Don Giovanni*, Atto I. García riporta il metro di Rossini in modo scorretto come 4/4.

comune del verso ottonario (che Rossini dispone in quattro battute di musica piuttosto che nelle solite due) sul battere della sua battuta lenta di 4/4; l'accento secondario cade sul terzo *beat* semiforte, in modo che gli accenti del testo e del metro coincidano perfettamente. In Mozart, García tratta i versi quinari di da Ponte come dei semiversi, suggerendo un metro poetico di quinario doppio (due volte cinque sillabe). L'accento comune di questo verso doppio è collocato sul battere della battuta di 4/4 di García. In entrambi i brani, la ricomposizione di García aiuta il cantante a sentire frasi più lunghe scandendo la musica in *beats* più lenti. La sua notazione colloca le cadenze delle frasi musicali su dei tempi forti proprio come consigliava Asioli.

Rossini, *Semiramide*, Quartetto



Mozart, *Don Giovanni*, Aria



Es. 4. Temi di Rossini e Mozart in notazioni originali e ipermetriche [García 1847]; G. Rossini, *Semiramide*, Atto I, Coro e quartetto (bb. 207-214); W. A. Mozart, *Don Giovanni*, Atto I, «Fin ch'han dal vino» (bb. 9-16)

5. L'ipermetro in Verdi.

Nelle sue opere di metà secolo, Verdi tende a comporre in cicli di quattro, e l'ipermetro di questi cicli è tipicamente franco-italiano, almeno se misurato dalla linea vocale (l'accompagnamento orchestrale, come vedremo, può invece presentare un pattern diverso).

L'Es. 5, da *Rigoletto*, mostra come nella musica di Verdi di questo periodo le Regole dell'accento linguistico e dell'accento sulla fine tendano a superare non solo la Regola di raggruppamento ma anche la Regola di Tetzl. Il metro poetico qui è un ottonario; gli accenti prosodici cadono

sul battere di ciascuna battuta, con gli accenti “comuni” che cadono sui battere delle bb. 7 e 9. I gruppi nei livelli di una battuta e in quelli più ampi iniziano a metà battuta, dove sono anche presenti dei cambi di dinamica.¹⁴ La tonica iniziale, *fortissimo*, è collocata in levare. Di contro, nel metro tedesco diverse RPM – tra cui la Regola di raggruppamento, la Regola di stabilità e la Regola di Tetzl applicata al motivo iniziale di mezza battuta – concorrerebbero a collocare la tonica iniziale di Verdi su un battere (benché la Regola di stabilità favorisca la notazione di Verdi nelle bb. 3-4).¹⁵

Allegro vivo ($\text{♩} = 96$)
entrano frettolosi i Cortigiani

[Tutti] *ff* *pp*

5 Duca
Marullo Eb- ben?

Tenori Du - ca, Du - ca! L'a - man - te fu ra - pi - ta a Ri - go - let - to!
Bassi Du - ca, Du - ca! L'a - man - te fu ra - pi - ta a Ri - go - let - to!

ff *pp*

Es. 5. G. Verdi, *Rigoletto*, Atto II, Aria del Duca (bb. 89-97, mostrate come 1-9)

La Regola dell'accento sulla fine suggerisce che i *beats* più forti nella parte vocale dell'Es. 5 siano i momenti iniziali delle bb. 7 e 9. Se è esatto, allora quelli delle bb. 3 e 5 saranno forti per analogia, e di conseguenza lo sarà – significativamente – anche il battere di b. 1. Quindi, l'iniziale pausa

14. Per Lerdahl e Jackendoff, un cambio di dinamica spesso indica la collocazione di un *beat* forte (RPM 5b) [1983, 81-82, 84].

15. L'Es. 5 è piuttosto simile all'apertura della Sonata per Pianoforte op. 109 di Beethoven (*Vivace*, 2/4). Sull'indecisione di Beethoven rispetto alla notazione di questa apertura si veda Marston [1995, 46-54, 66 nota]. L'apertura assai simile del finale della Sonata per Pianoforte op. 79 di Beethoven è scritta in metro tedesco, con la tonica su un battere e le cadenze a metà battuta.

di mezza battuta rappresenta un battere nel livello di due battute – un “iperbattere”, come sarà d’ora in poi chiamato il battere ipermetrico. In questo periodo della sua carriera, Verdi spesso inizia un brano con una pausa che dura metà o tre quarti di battuta, anche se scrivere questa pausa può sembrare superfluo. In moltissimi casi, queste pause iniziali si rivelano *a posteriori* come degli iperbattere silenziosi e indicano che la struttura ipermetrica del brano sarà franco-italiana.¹⁶

Un esempio equivalente è l’apertura de *La battaglia di Legnano*. L’Ouverture inizia con l’*idée fixe* dell’opera, la Marcia della Lega Lombarda (Es. 6a). Questa marcia, che in larga parte è scritta in 4/4, ricorre verso la fine dell’Ouverture in *alla breve* (Es. 6b); il coro di apertura è poi adattato alla stessa musica, ancora una volta in 4/4 (Es. 6c). In tutti i casi, la marcia inizia con una pausa scritta di tre tempi e ciò colpisce soprattutto nell’Es. 6b, dove la pausa occupa una battuta e mezza. Come nell’Es. 5, il metro poetico è un ottonario, con sillabe accentate che cadono su ogni battere e gli accenti comuni su ogni secondo battere. Nell’Es. 6, la Regola dell’accento sulla fine è rinforzata dalla Regola della lunghezza: ogni accento comune corrisponde alla nota più lunga del gruppo. Il livello di due battute del metro è chiarissimo nell’Es. 6c, non solo perché sono presenti le parole, ma anche perché la musica precedente dell’orchestra offre un contesto metrico. Le note ripetute del basso all’inizio della marcia – due battute di tonica, poi due di dominante – sembrerebbero incoraggiare un ascolto ipermetrico tedesco, seguendo la Regola dell’armonia, ma altri fattori chiariscono che Verdi concepiva l’ipermetro della sua marcia alla maniera franco-italiana.

16. Si veda il coro introduttivo nel secondo atto de *La battaglia di Legnano* (*Allegro vivacissimo*, 2/4), che inizia con quasi una battuta intera di pausa. Di nuovo, il battere silenzioso si rivela come un iperbattere. Una conferma ulteriore è data dalla riscrittura della stessa musica in 4/4 come accompagnamento durante la scena del duetto successivo (sulle parole «lavor antico di Milano e Como»). L’indicazione metronomica di Verdi è la stessa per i due passaggi (minima = 84).

**Allegro marziale
maestoso** ($\text{♩} = 120$)

Es. 6a. G. Verdi, *La battaglia di Legnano*, Atto I, Sinfonia (bb. 1-5)

Allegro ($\text{♩} = 126$)

grandioso

Es. 6b. Sinfonia (bb. 108-119)

(Arrigo è fra i guerrieri veronesi)

pp

Grandioso

Tenori *mf*

Bassi *mf*

dim. *f*

dim. *f*

CORO

a voci sole

Vi - va I - ta - lia! Sa - cro un pat - to tut - ti strin - ge i fi - gli suoi es - so al -

Vi - va I - ta - lia! Sa - cro un pat - to tut - ti strin - ge i fi - gli suoi es - so al -

Es. 6c. Coro d'introduzione (bb. 54-62)

Si sarebbe tentati di pensare che la Regola dell'accento sulla fine sia sufficiente a determinare la collocazione degli iperbattere nella musica di Verdi, ma non è così. Le eccezioni abbondano negli *ensembles*, soprattutto quando le voci si sovrappongono. L'Es. 7, che è ripreso da Powers [2000], mostra un passo da un duetto ne *La battaglia di Legnano*. I punti in battere che contengono accenti "comuni" sono marcati con frecce discendenti, gli altri con frecce ascendenti (alcune frecce le ho aggiunte io stesso). Le battute dispari sono forti nel livello di due battute. Assai significativa è la b. 7, dove un pedale di dominante lungo quattro battute risolve sulla tonica. Qui Lida, il soprano, chiude un verso tronco con un accento comune, ma il tenore, Arrigo, inizia nello stesso punto, e non si può iniziare con un accento comune. Le bb. 3 e 7 sono degli iperbattere sia nel livello di due che in quello di quattro battute; in ognuno di questi iperbattere, un personaggio ha un accento comune mentre l'altro no.¹⁷

The musical score is for a duet from Verdi's *La battaglia di Legnano*, Act I, measures 168-175. It is in G major and 2/4 time. The score is written for three parts: Lida (Soprano), Arrigo (Tenor), and Piano. The lyrics are in Italian. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ff, pp, p). The piano part features a prominent bass line with a dominant pedal point in measure 7.

Es. 7. G. Verdi, *La battaglia di Legnano*, Atto I, duetto di Lida e Arrigo (bb. 168-175)

L'Es. 8, un duetto da *La traviata*, unisce una stesura ipermetrica tipicamente franco-italiana a delle sporadiche irregolarità che, come nell'Es. 7, derivano dalla tessitura del duetto. Le battute sono le più brevi possibile,

17. Dopo la b. 7, il punto in cui Arrigo si discosta dal metro, Verdi compensa allungando il suo verso successivo («T'amai, t'amai qual angelo») da due a tre battute. I successivi accenti comuni continuano così a cadere su battute dispari.

3/8, mentre il metro poetico è un quinario doppio. Il fatto che ci sia un numero dispari di battute introduttive nell'accompagnamento – tre – indica che, come in genere avviene in Verdi, le battute dispari saranno forti ma le frasi saranno accentate sulla fine. Gli accenti comuni dei semiversi del quinario cadono nelle bb. 5, 7, 9, ecc.; questi accenti sono degli iperbattere nel livello di due battute, secondo la Regola dell'accento sulla fine. Nel livello di quattro battute, gli iperbattere cadono nelle bb. 7, 11, 15 e 19, e coincidono con la fine dei doppi versi e così con le rime e le desinenze tronche presenti, per esempio, nelle bb. 19 e 27 (non mostrate).¹⁸ I gruppi di quattro battute nella linea vocale sono, in termini metrici, non 1-2-3-4 (alla tedesca) ma 2-3-4-1 (alla franco-italiana). Tutto ciò è tipico di Verdi, e insolito nei lavori vocali tedeschi di questo periodo. Si noti che, nel livello di quattro battute, gli iperbattere coincidono con cambi armonici, soddisfacendo la Regola dell'armonia.

Es. 8. G. Verdi, *La traviata*, Atto III, duetto cantabile «Parigi, o cara, noi lasceremo» (bb. 75-93 mostrate come 1-19)

Dopo che Violetta ha ripetuto la stanza di Alfredo, segue l'Es. 9. Come nell'Es. 7, b. 7, la sovrapposizione di fine e inizio comporta una violazione della Regola dell'accento sulla fine da parte del tenore. In questo caso, però, la soluzione di Verdi è diversa. Egli mantiene la lunghezza di quattro battute delle frasi vocali – sia l'esclamazione di Alfredo che la risposta di Violetta contengono quattro punti in battere, rispettivamente,

18. Sarebbe logico dire che la b. 3 è un iperbattere nel livello di quattro battute, ma in questo caso non si riesce a sentire un iperbattere.

bb. 51-54 e 55-58 – ma gli iperbattere non sono più separati costantemente da quattro battute: tant'è vero che la linea discendente di Alfredo si ripete dopo sole sette battute. Le battute forti sono la 51, 54, 58, 61 e 65 (non mostrata). In realtà, le esclamazioni di Alfredo “dovrebbero” avere inizio nella seconda battuta di un’ipermisura; invece entrano in anticipo, nella prima battuta, portando a un’ipermisura di tre battute che rappresenta una compressione delle quattro ordinarie.

Es. 9. G. Verdi, *La traviata*, Atto III, duetto cantabile «Parigi, o cara, noi lasceremo» (bb. 122-135 mostrate come bb. 48-61)

La lunghezza dispari di una *vamp*¹⁹ introduttiva è quasi sempre un chiaro segnale, in Verdi, di un ipermetro franco-italiano. Il *locus classicus* è senz'altro «La donna è mobile», la canzone del Duca nel *Rigoletto*; poiché è famosissima, ne mostro solo l'inizio (Es. 10).

19. Il termine *vamp*, di difficile resa in italiano, è impiegato nella musica pop e jazz per indicare «una successione introduttiva o di transizione costituita da semplici accordi ripetuti fino all'ingresso del solista» (*New Grove Dictionary of Music and Musicians*). [N.d.T.]

Es. 10. G. Verdi, *Rigoletto*, Atto III, «La donna è mobile» (bb. 37-42)

Un esempio simile è la canzone conviviale, il “brindisi”, di Lady Macbeth nel *Macbeth* (Es. 11). Un ascoltatore capace di sentire solo un ipermetro tedesco – che sente frasi come ipermisure e ipermisure come frasi – stenterà a cogliere la sottigliezza ritmica di questi pezzi e di molti altri simili. Ambedue gli esempi mettono in musica dei quinari, usando il verso poetico più corto tipico dei libretti italiani. In entrambi, la linea vocale è supportata inizialmente solo da accordi di tonica e dominante. Entrambi sono scritti in battute brevi (3/8 o 2/4), con una sola battuta di *vamp* orchestrale prima che entri la voce.²⁰ Nella linea vocale, gruppi di due battute muovono, in entrambi i casi, da una battuta debole a una forte, seguendo la Regola dell’accento sulla fine e la Regola dell’armonia, violando nel contempo la Regola di raggruppamento. Nell’Es. 11 c’è un 4/6 di cadenza (b. 15, che risolve nella b. 16) che aggiunge il peso della Regola del ritardo a quello della Regola dell’accento sulla fine. Verdi e altri compositori italiani seguivano la Regola del ritardo molto più rigidamente dei compositori tedeschi, che, da Beethoven in poi, collocarono sempre più gli accordi di 4/6 cadenzale in battute deboli. Questa prassi deriva quasi inevitabilmente dall’adesione alla Regola di raggruppamento: se l’accordo finale in una frase occupa una battuta debole, il terzultimo accordo – la 4/6 di cadenza – sarà metricamente debole ovunque i ritmi armonici procedano con valori uniformi, come spesso capita nei valzer e in altre danze.²¹ Che brani come gli Ess. 10 e 11 “non” condividano questa caratteri-

20. In ciascun caso c’è una lunga introduzione orchestrale seguita da una pausa di lunghezza indefinita, in modo che l’“orologio” metrico si “resetti” una battuta prima dell’ingresso vocale.

21. Questo aspetto è stato discusso da Aldwell e Schachter [2011, 360-61]. Si veda pure la discussione di Schenker delle bb. 33-48 del Valzer op. 64 n. 2 di Chopin [Schenker 1979, Fig. 137, 1].

stica tedesca si deve principalmente allo sfalsamento di una battuta tra voce e accompagnamento. Preso da solo, l'accompagnamento non manifesta una struttura di raggruppamento particolarmente articolata: i gruppi sono definiti unicamente da cambi di armonia, per cui la Regola dell'armonia governa per *default*. Le strutture di raggruppamento nella melodia emergono molto di più, ma l'accompagnamento persiste nel suo atteggiamento di opposizione discreta (si vedano nell'Es. 10 le analisi dei raggruppamenti non coincidenti). Queste discordanze tra melodia e accompagnamento furono notate in principio da Schenker, ma sono state teorizzate per la prima volta da Thrasybulos Georgiades [Schenker 1979, 124; Georgiades 1951; 1967].

The musical score is for the 'Brindisi di Lady Macbeth' from the second finale of Verdi's *Macbeth*. It is in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) shows the vocal line with the lyrics 'Si col - mi il ca - li - ce di vi - no e - let - to, na - sca il di -'. The piano accompaniment is marked 'pp' (pianissimo). The second system (measures 7-12) continues the vocal line with 'let - to, muo - ia il do - lor. Da noi s'in - vo - li - no gli o - di, e gli'. The piano accompaniment is marked 'p' (piano). The third system (measures 13-17) shows the vocal line with 'sde - gni, fol - leg - gi, e re - gni qui so - lo a - mor.'. The piano accompaniment is marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Es. 11. G. Verdi, *Macbeth*, Finale secondo, «Si colmi il calice» (Brindisi di Lady Macbeth, bb. 80-96 mostrate come 1-17)

Un caso più semplice è l'Es. 12, ancora da *Rigoletto*. Le legature nell'accompagnamento delineano i gruppi di quattro battute dell'orchestra, che sono ancora definiti principalmente dall'armonia. Anche la linea vocale rientra in gruppi di quattro battute, iniziando sempre una battuta dopo. Ancora una volta i cicli di quattro della voce sono 2-3-4-1 sotto il profilo metrico. I cicli di quattro dell'orchestra dovrebbero essere scanditi come 1-2-3-4, con un accento ricorrente in un battuta debole nell'oboe solo.

Es. 12. G. Verdi, *Rigoletto*, Atto III, Scena, Terzetto e Tempesta (bb. 152–160 mostrate come 1–9)

Un esempio in cui una *vamp* introduttiva comprende un numero pari di battute è il “brindisi” da *La traviata* (Es. 13), che fa parte del numero di apertura dell’opera. Questo brano presenta molte frasi vocali di 10 battute, suddivise in 6+4 in base all’adattamento dei versi settenari.²² Ci si è spesso soffermati sulla lunghezza insolita di queste frasi, ma la stesura atipica di Verdi delle desinenze dei versi ha ricevuto poca attenzione. Le quartine poetiche presentano rime tra i versi 2 e 3, entrambi piani. Il verso 1 di ogni quartina è un verso sdrucciolo, il 4 un verso tronco. Sia per la desinenza sdrucciola che per la piana, Verdi permette alla sillaba finale non accentata di sconfinare nella battuta che segue l’accento comune. Nei punti in cui si trovano le cadenze – sempre su un accento comune – la battuta successiva o è un’appendice, nel senso definito dal teorico del ‘700 Heinrich Koch (bb. 11–12), o ha delle pause nella linea vocale (bb. 21–22), oppure è la risoluzione di un’appoggiatura (bb. 29–30).²³ Volendo seguire le indicazioni di Koch, dovremmo dire che il brano avrebbe dovuto essere scritto in 6/8 invece che in 3/8: i suoi accenti comuni e le cadenze appartengono alla battuta finale di ciascuna frase, non alla penultima.²⁴ Da questo punto di vista, la *vamp* di due battute costituisce una sola battuta “reale”, e la situazione è simile a quella degli Ess. 8–12. Naturalmente, propendere per il 6/8 non spiega le lunghezze asimmetriche: invece di 6+4=10 avremmo 3+2=5 (cfr. Es. 14). I segmenti di tre battute

22. Il primo verso sembra avere otto sillabe, ma Verdi ha scelto di reinserire la “o” elisa in «Libiam’ ne lieti calici», un settenario sdrucciolo. Un verso ottonario avrebbe il suo primo accento sulla terza sillaba, non sulla seconda.

23. Nelle bb. 37–38 (non mostrate), il suono che porta l’accento comune è legato alla battuta successiva.

24. Queste idee sono state ampiamente esaminate da Danuta Mirka [2009].

della voce potrebbero essere considerati come derivanti dalla ripetizione modificata della prima battuta in un segmento di due battute. La battuta che avrebbe dovuto essere la seconda battuta (forte) della linea vocale diventa invece la terza battuta; questa rimane parzialmente forte, perché è supportata dalla Regola dell'accento sulla fine.

Es. 13. G. Verdi, *La traviata*, Atto I, Introduzione (bb. 203–232 mostrate come 1–30)

Es. 14. G. Verdi, inizio dell'Es. 13 riscritto in 6/8

6. Battute lunghe ne *Il trovatore*.

I nostri esempi finali sono tratti da *Il trovatore* e sono scritti in battute relativamente lunghe. L'aria di Azucena «Ai nostri monti», che è simile nel metro poetico e nello schema delle rime a «Parigi, o cara» (Es. 8), è sentita due volte all'interno del numero finale dell'opera. La prima volta (Es. 15) è divisa in battute di 3/8, sempre come «Parigi, o cara». La *vamp*

introduttiva di una battuta è preceduta da un pedale di dominante di quattro battute (non mostrate). Insieme, questi elementi segnalano inequivocabilmente che l'ingresso vocale di Azucena cade su un iperbattere 2 dell'ormai noto pattern 2-3-4-1. Significativamente, questo pattern è confermato visivamente quando l'aria ritorna all'interno di un terzetto (Es. 16), scritto ora in un 4/4 suddiviso in terzine – in pratica, un 12/8. Questa riscrittura in battute quattro volte più lunghe dell'originale è simile alla riscrittura di Ascoli del movimento per Quartetto per archi di Haydn (Es. 3) o a quella di García dei pezzi vocali di Rossini e Mozart (Es. 4).

Es. 15. G. Verdi, *Il trovatore*, Finale quarto (bb. 124–132)

Leo. du - to!... nem - me - no il cie - - - lo sal - var ti

Azu. re - - - mol!... l'an - ti - ca pa - - - ce i - vi go -

Man. 8 Ha que - st'in - fa - - - -

[Fl.] ppp

Leo. può! Ah! fug - gi, fug - gi... o sei per -

Azu. dre - - - mol! Tu suo - ne - ra - - - i... col tuo li -

Man. 8 me! No!

Es. 16. G. Verdi, *Il trovatore*, Finale quarto (bb. 240–242)

L'Es.17, la cabaletta della cavatina (aria d'esordio) di Leonora nel primo atto, è piuttosto insolito. L'indicazione di metronomo di Verdi, semi-minima = 100, ci dice che la linea vocale procede in cicli di quattro con un andamento minima = 50. Un ascoltatore alla tedesca scandirebbe immediatamente questi cicli di quattro minime come 1-2-3-4, guidato non solo dalla Regola del raggruppamento ma anche dalla Regola della lunghezza – le note lunghe con i trilli accentano il terzo tempo in ognuno dei primi tre cicli.²⁵ Nello stesso tempo, i suoni pizzicati nel basso delineano una chiara organizzazione 1-2-3-4 che inizia mezza battuta prima. Lo sfasamento di mezza battuta tra accompagnamento e melodia è una

25. Accenti melodici a metà battuta sono comuni nel metro tedesco [Rothstein 2008, 141-144].

conseguenza della notazione di Verdi in battute relativamente lunghe, 4/4 invece che 2/4: negli Ess. 10-12 questi stessi sfasamenti coinvolgevano una battuta di notazione. Ognuno dei cicli 1-2-3-4 in competizione riceve spesso un rinforzo, quello dell'accompagnamento dalla Regola dell'armonia, quello della melodia dalle due regole già citate, e in più, nelle bb. 7-8, dalla Regola di Tetzl. L'esito, per l'ascoltatore tedesco, potrebbe benissimo essere il "polimetro" descritto da Georgiades a proposito del suo concetto di "*Gerüstbau*" ("struttura a incastro"), ma questo stesso fenomeno è stato definito da Frank Samarotto "metro ombra" e da me stesso "battere in conflitto" [Samarotto 1999; Rothstein 1989].²⁶

Leonora

Di ta - le a-mor che dir - - si mal può dal-la pa - ro - - la, d'a-mor che in-ten - do io so - -

la il cor, il cor, il cor s'i - ne bri - ò! Il mio de-sti - no com - - pier - si non può che a lui dap -

pres - - so... s'io non vi-vrò per es - - so, per es - so, per es - so, per es - so mo - ri - rò!...

poco più mosso

poco più mosso

pp

Es. 17. G. Verdi, *Il trovatore*, Atto I, Cavatina di Leonora, cabaletta, (bb. 10-26 mostrate come 1-17)

È più difficile da stabilire un ascolto franco-italiano per l'Es. 17, perché ora l'adattamento musicale del testo è atipico da parte di Verdi. L'accento comune, invece di cadere sull'ultimo *beat* di ciascun ciclo di quattro, è collocato sul secondo *beat* nella maggior parte dei casi (si vedano gli inizi delle bb. 2, 4 e 6). I successivi accenti comuni sono distanziati in modo irregolare (bb. 9, 10, 12, 14 e 17), nonostante la permanenza di chiari cicli di quattro sia nella melodia che nell'accompagnamento. Gli accenti

26. Rispettivamente "*shadow meter*" e "*conflicting downbeats*". [N.d.T.]

comuni sono quindi una guida inattendibile in questo caso, ma i cicli vocali di quattro possono essere sentiti come accentati sulla fine sulla base della Regola dell'armonia, un altro tratto in comune con gli Ess. 10-12. In altri termini, la linea vocale può essere sentita come 2-3-4-**1**, alla solita maniera franco-italiana. A supporto di un ascolto franco-italiano ci sono la collocazione del 4/6 di cadenza a b. 8 e l'accompagnamento modificato a b. 13, dove il basso tace sul primo *beat* nel ciclo vocale di quattro. In questo ascolto, le cadenze nelle bb. 9, 13 e 17 cadono tutte su degli iperbattere.

7. Riconsiderare la teoria del metro: le RPM "all'italiana".

Le nostre analisi sono state per forza di cose brevi, ma hanno offerto una dimostrazione nitida che è necessario un ripensamento delle regole di preferenza metrica per l'analisi delle opere verdiane di metà secolo. L'Es. 1 (Rossini) rivela che questo ripensamento può essere applicato in modo più generale alla musica italiana del primo '800. Tuttavia, le successive osservazioni sono rivolte principalmente alla descrizione dello stile di Verdi degli anni '40 e dei primi anni '50.

Per praticità, elencherò di nuovo le nove RPM che ho scelto come le più rilevanti per questo studio. Dopo ogni regola, esprimerò il mio giudizio sulla forza della regola nella musica di Verdi del periodo in esame, rispetto alla musica austro-tedesca di metà secolo XIX.

1. Regola della lunghezza
 - in Verdi: moderatamente forte
 - nella musica tedesca: moderatamente debole (spesso superata dalla Regola di raggruppamento)
2. Regola di raggruppamento
 - in Verdi: debole
 - nella musica tedesca: forte
3. Regola dell'armonia
 - in Verdi: forte
 - nella musica tedesca: moderatamente forte (può essere superata dalla Regola di raggruppamento)
4. Regola dell'accento linguistico
 - Forte in entrambi i casi (si applica prevalentemente al metro su piccolissima scala)

5. *Regola dell'accento sulla fine* (assente in Temperley e in Lerdahl-Jackendoff)
 - in Verdi: forte
 - nella musica tedesca: debole o assente in piccole forme, un po' più forte nelle forme più ampie.²⁷
6. *Regola del parallelismo*
 - Forte in ambedue i casi
7. *Regola del ritardo*
 - in Verdi: forte
 - nella musica tedesca: moderatamente forte (può essere superata dalla Regola di raggruppamento)
8. *Regola di stabilità*
 - in Verdi: moderatamente forte (può essere superata dalla Regola dell'accento sulla fine)
 - nella musica tedesca: moderatamente forte (può essere superata dalla Regola di raggruppamento)
9. *Regola di Tetzl*
 - in Verdi: moderatamente debole
 - nella musica tedesca: forte

I sistemi di regole di preferenza si propongono di schematizzare i modi in cui un ascoltatore acculturato sceglie “una” descrizione strutturale di un brano tra quelle descrizioni che soddisfano i requisiti grammaticali di base espressi dalle regole di buona conformazione [Lerdahl-Jackendoff 1983, 9]. Lerdahl e Jackendoff distinguono tra regole che sono specifiche di un idioma e quelle che sono universali, ma tra le loro RPM solo la Regola del ritardo è specificamente intesa come tipica di un idioma [*ibid.*, 345-348]. Altrove, ho mostrato la specificità idiomatica della notazione metrica e delle teorie del metro su cui si basa la stessa notazione: i differenti idiomi metrici sono stati definiti in parte da un periodo storico, ma più significativamente da tradizioni linguistiche [Rothstein 2008]. Non è sorprendente che le differenze così individuate si manifestino con particolare chiarezza nella musica con testo. I passaggi di Verdi e Rossini qui esaminati mostrano molte delle stesse caratteristiche che io ho riscontrato in esempi con e senza testo di compositori italiano e francesi, caratteristi-

27. Si vedano la discussione di Grandjean delle cadenze in battute deboli rispetto a quelle in battute forti nelle sinfonie di Beethoven e di Bruckner e lo studio sui temi conclusivi di Temperley [Grandjean 2001; Temperley 2003].

che che sono descritte in modo piuttosto vago dai sistemi di RPM di Temperly e di Lerdahl e Jackendoff.²⁸ Può essere un'esagerazione affermare che i diversi repertori del secolo XIX richiedano liste distinte di RPM, ma queste stesse regole devono certamente essere ponderate per Verdi in modo diverso rispetto a come lo sarebbero per Schumann o Chopin, Brahms o Bruckner, Dvořák o Čajkovskij. Anche quando una specifica regola di preferenza possiede grosso modo la stessa forza in idiomi diversi, come la Regola di stabilità nell'elenco precedente, il modo in cui questa regola interagisce con le altre regole può essere diverso. Se un sistema di regole di preferenza rappresenta un filtro attraverso il quale gli ascoltatori percepiscono ciò che sentono, per Verdi è allora necessario un filtro diverso rispetto a molti altri compositori del secolo XIX.

Queste considerazioni portano, in ultima analisi, a una riconsiderazione dei concetti di “metro” e di “accento”. Nella versione in 12/8 di Asioli del tema di Haydn (Es. 18a, ripreso dall'Es. 3), la posizione delle stanghette di battuta, pensate per marcare i *beats* più forti, è regolata dalla collocazione degli “accenti comuni” della melodia. In una riscrittura tedesca in 12/8 (Es. 18b), una notazione che riflette il pensiero di teorici come Weber e Schenker, la posizione delle stanghette – sempre pensate per marcare i *beats* più forti – è determinata principalmente dalla Regola di raggruppamento, in questo caso rinforzata dalla presenza dei suoni gravi nel basso. Entrambe le notazioni cercano di fare luce sulla collocazione dei *beats* “forti” o “accentati”, ma questi termini significano cose diverse in ciascun caso. Nel metro “franco-italiano” di Asioli, “accento” indica ciò che Lerdahl e Jackendoff definiscono come “accento fenomenico”²⁹ – principalmente, accenti che andrebbero riconosciuti attraverso le Regole dell'accento linguistico e dell'accento sulla fine. Nel metro tedesco, “accento” si riferisce principalmente a una supremazia di ordine, alla sua “primarietà”, come Carl Schachter ha lucidamente spiegato [Schachter 2011, 9-14]. Gli accenti fenomenici svolgono un ruolo limitato nel metro

28. Le stesse caratteristiche “franco-italiane” sono state riscontrate nella *Badinerie* dall' *Ouverture* in Si m. BWV 1067 di J.S. Bach, un brano che si rifà esplicitamente allo stile francese [Rothstein 2008, 133-34].

29. Lerdahl e Jackendoff [1983, 17] distinguono tre tipi di accentto: un accentto fenomenico (*phenomenal accent*) che dà rilievo a un evento attraverso improvvisi mutamenti di dinamica, tessitura e durata, un accentto strutturale (*structural accent*) che cade nei “punti di gravità armonico-melodici” di una frase, p. es. a conclusione di una cadenza, e un accentto metrico (*metrical accent*) che distingue un *beat* relativamente più forte dagli altri vicini. [N.d.T.]

tedesco; essi diventano più importanti della “supremazia di ordine” solo quando sono particolarmente e costantemente pronunciati.³⁰ Questo è un motivo per cui, alla fine del secolo XIX, i teorici tedeschi iniziarono a evitare il termine “accento” quando parlavano del metro: quando gli accenti puramente psicologici del metro tedesco furono trasformati dagli esecutori in accenti fenomenici, le conseguenze divennero esteticamente deprecabili. Meglio recuperare, dissero questi teorici, una tradizione metrica di vecchia data – quella degli antichi greci, per Westphal [1880]; quella di Koch, per Riemann [1884] – in cui gli accenti di esecuzione (fenomenici) corrispondevano all’accento sensorialmente percepito. Così, il singolare ritorno dei teorici di fine secolo XIX ai principi metrici franco-italiani divenne una sorta di reazione rispetto alla confusione, da parte di cattivi esecutori, degli accenti psicologici “tedeschi” con gli accenti fenomenici dell’esecuzione.



Es. 18a. Es. 3, versione in 12/8



Es. 18b. Es. 3 riscritto in 12/8 alla tedesca

Una delle più autorevoli tra le recenti teorie del metro, quella di Christopher Hasty [1997], è psicologica nel senso che è immediatamente riconoscibile come “tedesca”. Il concetto di “proiezione” di Hasty, che prende spunto dalla teoria del metro di Moritz Hauptmann [1853], descrive

30. Così si esprime Donald Francis Tovey, che in genere aderisce al metro tedesco, a proposito di un passaggio nella Sonata op. 2 n. 1 di Beethoven: «Che razza di concetto può essere un accento se *non è mai* la nota più forte di un passaggio? [...] Uno *sforzando* sul terzo tempo è solo un accento aggiunto; ma gli *sforzando* sul primo tempo, quando siamo in due battute, ci fanno prendere il passo giusto» [Tovey 1998, 14].

gli impulsi ciclici che un ascoltatore genera interiormente in risposta a uno stimolo sonoro. Ogni nuovo impulso è identificato come inizio, per cui una proiezione è un movimento psicologico da un “inizio” a un altro. Come la teoria di Lerdahl e Jackendoff (con cui può sembrare avere poco in comune), il concetto di metro di Hasty si adatta perfettamente alle strutture metriche su più livelli, che si trovano, p. es., nelle sinfonie di Bruckner, e oltrepassa la teoria di Lerdahl e Jackendoff nel descrivere l’“esperienza” del metro tedesco. Entrambe le teorie non sembrano facilmente applicabili ai nostri esempi di Verdi, che si conformano molto meglio ai modelli metrici accentati sulla fine di Asioli, Westphal e Riemann.

La ricerca futura sul metro musicale potrà fare delle distinzioni più precise di quanto sia stato capace di fare io in questo studio. Spero, tuttavia, di avere posto il punto fondamentale. I teorici che cercano di definire “la” natura del metro musicale dovrebbero essere consapevoli che non c’è “il” metro musicale, Esso si sviluppa su predisposizioni universalmente umane, ma rimane un fenomeno di origine culturale, irriducibile a ognuno dei modelli che i teorici hanno finora concepito per coglierne l’essenza.

(Traduzione di Catello Gallotti)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALDWELL E. – SCHACHTER C. (2011⁴), *Harmony and voice leading*, Schirmer, Cengage Learning, Boston.
- ASIOLI B. (1836 post.), *Il maestro di composizione, ossia seguito del trattato d'armonia*, voll. I-II-III, Ricordi, Milano.
- BARAGWANATH N. (2011), *The italian traditions and Puccini: Compositional theory and practice in nineteenth-century opera*, Indiana University Press, Bloomington.
- BENJAMIN W. (1984), *A theory of musical meter*, «Music Perception», 1, 335–413.
- COLAS D. (2004), *Melody and ornamentation*, in E. Senici (cur.), *The Cambridge companion to Rossini*, Cambridge University Press, Cambridge, 104–123.
- GARCÍA M. (1847²), *Traité complet de l'art du chant*, voll. I-II, s.e., Paris (trad. ingl. del vol. II con materiale dall'ed. del 1872 di Donald V. Paschke, *A complete treatise on the art of singing, Part Two*, Da Capo Press, New York, 1975).
- GEORGIADIS TH. (1951), *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, «Mozart-Jahrbuch» 1950, 76–104.
- GEORGIADIS TH. (1967), *Schubert: Musik und Lyrik*, Vandenhoeck, Göttingen.
- GRANDJEAN W. (2001), *Metrik und Form: Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*, Schneider, Tutzing.
- HALLE J. – LERDAHL F. (1993), *A generative textsetting model*, «Current Musicology», 55, 3–26.
- HASTY C. (1997), *Meter as rhythm*, Oxford University Press, New York.
- HAUPTMANN M. (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- KAMIEN R. (1993), *Conflicting metrical patterns in accompaniment and melody in selected works by Mozart and Beethoven*, «Journal of Music Theory», 37, 311–350.
- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, The MIT Press, Cambridge Mass.
- LIPPMANN F. (1973), *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus: Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, «Analecta musicologica», 12, 253–369.

- LIPPMANN F. (1975a), *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus: Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, «Analecta musicologica», 14, 324–410.
- LIPPMANN F. (1975b), *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus: Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, «Analecta musicologica» 15, 298–333 [trad. it dei tre saggi: *Versificazione italiana e ritmo musicale*, Liguori, Napoli 1986].
- MARSTON N. (1995), *Beethoven's piano sonata in E, op. 109*, Clarendon Press, Oxford.
- MCCLELLAND R. (2006), *Extended upbeats in the classical minuet: Interactions with hypermeter and phrase structure*, «Music Theory Spectrum», 28/1, 23–55.
- MIRKA D. (2009), *Metric manipulations in Haydn and Mozart: Chamber music for strings, 1787–1791*, Oxford University Press, New York.
- MOMIGNY J.-J. DE (1821), *La seule vraie théorie de la musique*, s.e., Paris.
- MOREEN R. (1975), *Integration of text forms and musical forms in Verdi's early operas*, Ph.D. dissertation, Princeton University.
- POWERS H.-S. (2000), *Verdi's monometric cabaletta-driven duets: A study in rhythmic texture and generic design*, «Il saggiautore musicale», 7, 281–323.
- RIEMANN H. (1884), *Musikalische Dynamik und Agogik*, Rahter, Hamburg.
- RIEMANN H. (1903), *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- ROTHSTEIN W. (1989), *Phrase rhythm in tonal music*, Schirmer, New York.
- ROTHSTEIN W. (1995), *Beethoven with and without Kunstgepräg': Metrical ambiguity reconsidered*, in «Beethoven Forum», 4, University of Nebraska Press, Lincoln, 165–193.
- ROTHSTEIN W. (2008), *National metrical types in music of the eighteenth and early nineteenth centuries*, in K. Agawu and D. Mirka (cur.), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 112–159.
- RUMPH S. (2007), *Unveiling Cherubino*, «Eighteenth-Century Music», 4, 129–138.
- SAMAROTTO F. (1999), *Strange dimensions: Regularity and irregularity in deep levels of rhythmic reduction*, in C. Schachter and H. Siegel (cur.), *Schenker Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, 222–238.

- SCHACHTER C (2008), *Ritmo e analisi lineare. Uno studio introduttivo*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 14/2, 7-53 (ed. orig. in C. Schachter, *Unfoldings*, Oxford University Press, 1999, 17-53)
- SCHACHTER C (2009), *Ritmo e analisi lineare. La tecnica di riduzione delle durate*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 15/2, 7-43 (ed. orig. in C. Schachter, *Unfoldings*, Oxford University Press, 1999, 54-78)
- SCHACHTER C (2011), *Ritmo e analisi lineare. Aspetti del metro*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 17/1-2, 7-65 (ed. orig. in C. Schachter, *Unfoldings*, Oxford University Press, 1999, 79-117)
- SCHENKER H. (1979), *Free composition*, voll. I-II, Longman, New York (ed. orig. *Der freie Satz*, voll. I-II, Universal, Wien 1935).
- TEMPERLEY D. (2001), *The cognition of basic musical structures*, The MIT Press, Cambridge Mass.
- TEMPERLEY D. (2003), *End-accented phrases: An analytical exploration*, «Journal of Music Theory», 47, 125-54.
- TETZEL E. (1921), *Der Grosse Takt*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 3, 605-615.
- TOVEY D.F. (1931/1998), *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*, Associated Board, London.
- WEBER G. (1817), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, vol. I, Schott, Mainz.
- WESTPHAL R. (1880), *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J.S. Bach*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- WIEHMAYER T. (1917), *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Duilio D'Alfonso

LIVELLI STRUTTURALI NELLA TEORIA SCHENKERIANA: ANALISI E PERCEZIONE

1. Il quadro teorico: analisi schenkeriana e cognizione musicale

In questo articolo si intende suggerire la possibilità di una lettura dell'analisi schenkeriana che risenta di influenze provenienti dalla linguistica teorica di orientamento generativista e dalla psicologia di orientamento cognitivista. Alcune tesi di fondo dell'analisi schenkeriana, che restano un punto di riferimento ineludibile, verranno contestualizzate in un quadro teorico anche molto lontano da quello in cui sono nate, quello in cui Schenker stesso le pensava.

L'analisi schenkeriana è implicitamente fondata su una “teoria grammaticale” della tonalità moderna, intesa come un sistema di regole soggiacente alla produzione e comprensione di brani di musica tonale. Una grammatica della tonalità di ispirazione schenkeriana potrebbe basarsi, sommariamente, sulle seguenti linee guida:

1. l'*Ursatz* è lo *stato rappresentazionale* iniziale (o uno dei possibili stati iniziali) di un *processo generativo*, il cui *stato finale* è il brano in notazione musicale.
2. tale processo consiste nella applicazione di *operatori*,¹ attinti da un repertorio finito, a livelli rappresentazionali (che possiamo chiamare “descrittori strutturali”).

1. Con questo termine ci si riferisce al repertorio di “trasformazioni” (o “prolungamenti”) che, applicate ad una determinata figura, ne producono una elaborazione o espansione. In *Der Freie Satz* Schenker [1935] presenta una ampia varietà di tali trasformazioni, che vengono illustrate come processi di prolungamento dell'*Ursatz* (la nota di volta, la progressione lineare, il trasferimento di registro, il movimento da o verso una voce interna, ecc.). Si rinvia a Brown [2005, 76-83] per un elenco esaustivo delle trasformazioni variamente esemplificate in *Der Freie Satz*, di cui Brown propone una interessante classificazione in quattro gruppi principali: le trasformazioni linearizzanti, riempitive, armonizzanti, riordinanti.

Il processo generativo è dunque caratterizzabile come una derivazione, ovvero una sequenza ordinata $s^0 \dots s^k$ di livelli strutturali tali che ciascun livello deriva dal precedente in virtù della applicazione ad esso di un operatore. In termini più formali diremo che una *derivazione* è una sequenza $s^0 \dots s^k$ tale che lo stato iniziale s^0 coincide con l'*Ursatz* (o comunque con una struttura profonda) e lo stato finale s^k è il testo rappresentabile in notazione musicale e per ogni s^i ($0 < i \leq k$) esiste un operatore d (attinto dal repertorio finito Δ di operatori) tale che:²

$$s^i = d(s^{i-1}).$$

Di conseguenza l'*analisi* è quel processo che, ricevendo in input un brano b in notazione musicale, restituisce in output una derivazione $s^0 \dots s^k$ tale che:

$$\begin{aligned} s^0 &= \text{Ursatz} \\ s^k &= b \end{aligned}$$

Il processo analitico è pertanto una sorta di inversione del processo generativo: scopo dell'analisi è quello di assegnare a un brano una derivazione dalla struttura profonda conforme alle regole della grammatica. In questo quadro l'output di una analisi assume un significato rilevante nell'ambito di una teoria della cognizione musicale. Se i livelli strutturali hanno un valore rappresentazionale, tali livelli contengono informazione strutturale cognitivamente rilevante, ovvero patterns³ armonici, contrappuntistici, lineari (o motivici) determinanti all'ascolto, per la comprensione della coesione sintattica, formale e tonale, del brano. Il processo di compren-

2. Con la notazione funzionale si intende semplicemente che un livello strutturale s^i deriva da un livello più profondo s^{i-1} in virtù della applicazione a quest'ultimo di un qualche operatore.
3. È opportuno avvertire il lettore che il termine "pattern" è qui inteso in un senso molto ampio; ad esempio, molto più ampio rispetto a quello in cui è usato da Forte e Gilbert [1982], che per "pattern" intendono il modello (in genere contrappuntistico) che viene trasposto a vari intervalli, dando luogo a una "sequenza" o, secondo la terminologia della scuola italiana, a una progressione. Col termine "pattern" intenderò qui riferirmi a qualsiasi figurazione musicale (armonico-tonale, lineare, contrappuntistica) generalmente suscettibile di elaborazione espansiva, sviluppo, variazione o anche semplice ripetizione. È evidente che, così usato, il termine "pattern" assume un significato molto generale o, se si vuole, generico. Ma, come dovrebbe chiarirsi più avanti, è utile in questo contesto poter disporre di un termine molto generale per parlare delle figure che, a vari livelli di profondità, costituiscono il contenuto musicale di un livello strutturale.

sione può essere fatto corrispondere, sul piano teorico, alla attribuzione a un brano della derivazione che la grammatica gli assegna (nell'ipotesi che la grammatica sia, almeno, empiricamente adeguata). Le relazioni strutturali ai vari livelli di profondità sono, in qualche senso, "colte" dall'ascoltatore che ha interiorizzato la grammatica della tonalità. Tale riconoscimento è automatico e subcosciente. L'analisi non fa altro che rendere espliciti certi processi che nell'ascolto si verificano implicitamente.⁴

Sul piano metodologico, è opportuno notare che il procedimento analitico, in generale, si svolge in due fasi. Nella prima prevale una strategia di ricerca di tipo *bottom-up*. La strategia *bottom-up*, ovvero dal basso verso l'alto, procede dal brano in partitura verso livelli strutturali sempre più profondi, per successive "riduzioni". Si tratta evidentemente di una strategia di tipo induttivo, caratterizzata da un costante ancoraggio al dato musicale di partenza, una strategia che trova nel dato empirico la sua fonte di giustificazione e il suo valore conoscitivo. Nella seconda fase dell'analisi, che si applica all'output della prima, tende a prevalere una strategia di ricerca di tipo *top-down*. La strategia *top-down*, dall'alto verso il basso, procede dalla struttura fondamentale, per successive elaborazioni/espansioni operanti ricorsivamente sulla stessa, nel tentativo di pervenire a un livello strutturale che si sovrapponga a quello uscito dalla prima fase analitica. Si cerca cioè di riprodurre, o generare, attraverso un processo di elaborazione della struttura fondamentale, il livello strutturale risultante dal processo *bottom-up* di riduzione del brano. Tale strategia si giustifica, epistemologicamente, come una ricerca di tipo abduttivo: data una regola generale, si cerca di ricondurre ad essa il dato empirico, facendo di questo un caso particolare di quella [Eco 1984]. È in questa seconda fase che avviene la riconduzione alla struttura profonda, mostrando che l'intero brano è riducibile a una struttura che non può essere ulteriormente semplificata, e che può essere l'*Ursatz* schenkeriano, quale struttura tonale ele-

4. Non è possibile in questa sede neppure accennare ai presupposti teorici e metodologici del cognitivismo, sui quali si fonda l'ipotesi, nata nell'ambito della linguistica generativa degli anni Sessanta, che una grammatica sia un sistema di regole interiorizzato dal parlante, che funziona ad un livello subcosciente nei processi di comprensione dell'input linguistico, processi che conducono il parlante ad associare un significato ad una stringa di parole. La tesi, che qui suggerisco, di intendere la teoria schenkeriana come una grammatica della tonalità fa appello a tali presupposti. Un approccio grammaticale di ispirazione generativista, anche se rivolto alla formalizzazione dei processi compositivi più che alla analisi della comprensione, si trova in Baroni-Dalmonete-Jacoboni [1999].

mentare (per la quale manteniamo la denominazione corrente di “struttura fondamentale”).

Introduciamo ora la distinzione tra *patterns percettivi* e *patterns proiettivi*, al fine di interpretare sul piano cognitivo la serie di livelli strutturali che l'analisi assegna a un brano. Come già detto, ciascuno di essi sarà caratterizzato dalla presenza di determinati patterns musicali. Tra questi occorre distinguere quelli che hanno una indubbia valenza percettiva in quanto direttamente riconoscibili al livello superficiale, da quelli che, stabilendo relazioni strutturali a distanza, non possono essere individuati, o riconosciuti, nella percezione diretta (nel lasso di tempo in cui mediamente avviene, all'ascolto, il riconoscimento di patterns) e che chiamiamo patterns “proiettivi”: si tratta di patterns che in un processo *bottom-up* vengono di norma rilevati mediante un'operazione analitica di astrazione dalla superficie del dato musicale, e vengono collocati a livelli (più o meno) profondi. Ma in un processo *top-down* questi pattern vengono invece “proiettati” sui dati di superficie dove individuano legami fra note a distanza non immediatamente percepibili. Da quest'ultimo processo deriva la metafora della “proiezione” che qui proponiamo.

A questo punto, prima di procedere alle esemplificazioni analitiche, può essere utile qualche considerazione preliminare relativamente al quadro teorico, psicologico e musicologico, nel quale inserire la proposta di distinguere, per valenza cognitiva, i livelli di una analisi schenkeriana.

Gli studi sulla percezione musicale si basano essenzialmente su quelli che sono i due metodi d'indagine principali delle scienze cognitive: il metodo sperimentale e il metodo della introspezione. Entrambi i metodi⁵ sono stati ampiamente usati nella musicologia di ispirazione cognitivista, e in proposito si può registrare un tendenza abbastanza consolidata. Il metodo sperimentale è preferito per gli studi che riguardano la percezione musicale di “basso livello”, ovvero nell'indagine di compiti come il riconoscimento delle classi di altezze o di semplici strutture ritmiche e metri-

5. Vi è un ampio dibattito metodologico nelle scienze cognitive e negli studi sulla cognizione musicale, a cui non si può in questa sede dare dovuto spazio. Solo per offrire un riferimento, il metodo sperimentale consiste nel sottoporre un campione di individui a certi stimoli sonori e musicali e registrarne le risposte in modi opportuni, al fine di verificare se certe proprietà strutturali degli input sono percepite e in che misura. Quanto all'introspezione, si può dire che il generativismo sia nato e sia stato perlopiù sviluppato basandosi esclusivamente sull'intuizione linguistica dei parlanti, in particolare sul giudizio di correttezza grammaticale di parlanti e linguisti, relativamente a enunciati di una lingua verbale.

che. Una ampia rassegna della letteratura dedicata a tali studi si trova in Temperley [2004]. Se ancora il riconoscimento della tonalità suggerita da una successione di accordi è indagato con il metodo sperimentale [Krumhansl, 1990], quando si passa a strutture meno elementari sul piano dei processi cognitivi atti a processarle, come la struttura sintagmatica o le relazioni motivico-tematiche, si osserva una prevalenza del metodo introspettivo. Lerdahl e Jackendoff [1983], nello sviluppo della loro *Generative Theory of Tonal Music*, si basano interamente sul metodo dell'introspezione, facendo appello all'intuizione dell'ascoltatore medio che ha interiorizzato l'idioma tonale.

Ora, l'analisi schenkeriana, per quanto mi risulta, non è mai stata indagata per i suoi risvolti sul piano della percezione musicale. Gli studi sulla percezione musicale si interessano in genere di proprietà strutturali di basso livello (*basic musical structures*, secondo il titolo stesso del libro citato di Temperley) e trascurano le strutture rilevate dalle teorie analitiche di "alto livello", sviluppate nell'ambito della musicologia sistematica. Si spiega così che, ad esempio, non sembrano esserci studi sulla realtà psicologica dell'*Ursatz* o delle successioni lineari principali. E neppure nell'ambito della letteratura schenkeriana "ortodossa" vi sono approcci sistematici al problema del significato psicologico di una analisi, ad esempio, della pertinenza cognitiva dei livelli strutturali in cui si articola un grafico schenkeriano.

Quello che si vuole pertanto suggerire, con la distinzione tra patterns percettivi e proiettivi, è che l'analisi schenkeriana, intesa come una teoria grammaticale della tonalità, forse più di altre teorie analitiche di solido impianto musicologico, sembra potersi applicare alla caratterizzazione dei processi della comprensione sintattica della musica tonale. Il metodo usato è quello dell'introspezione, e non potrebbe essere diversamente. Nel definire un pattern come percettivamente rilevante si fa appello all'intuizione dell'ascoltatore medio che ha interiorizzato la grammatica della tonalità attraverso la normale "esposizione" all'ambiente musicale tonale, alla stessa maniera in cui avviene l'acquisizione del linguaggio nativo in una comunità di parlanti.

La distinzione tra patterns percettivi e patterns proiettivi è dunque introdotta su un piano puramente teoretico e si basa sul metodo introspettivo. Tale distinzione potrebbe poi costituire la base di una indagine sperimentale, nell'ambito della psicologia dell'ascolto.

È certamente vero che l'uso del metodo introspettivo in psicologia della musica è più problematico che in linguistica. Non esiste in musica

un giudizio *all-or-none* di correttezza grammaticale (*grammatical well-formedness*, nel gergo generativista) equivalente a quello che si applica agli enunciati di un linguaggio naturale. È però possibile, in particolare per la musica tonale, attribuire un valore di grammaticalità su una scala graduata di conformità a determinati schemi strutturali. La teoria di Lerdahl e Jackendoff [1983] distingue regole di due tipi, le *well-formedness rules* e le *preference rules*, proprio per dar conto della gradazione nei giudizi di conformità strutturale. E tali giudizi sono rilevati introspettivamente. La riflessione che propongo sul valore psicologico dei livelli strutturali nell'analisi schenkeriana si inserisce esattamente in questo filone metodologico.

Ancora, nella pratica della analisi musicale in generale (e nella analisi schenkeriana in particolare) ci si interroga spesso su come intendere le strutture rilevate dall'analisi, su quale sia il loro senso, il contributo che danno alla percezione del brano (e se ne influenzano l'esecuzione). L'opposizione percettivo vs proiettivo può suggerire un modo per inquadrare epistemologicamente il rapporto tra analisi e percezione, e può valere non solo per l'analisi schenkeriana, ma ogniquale volta una analisi mette in luce strutture che appaiono "difficili" da percepire. Una citazione da Temperley [2004, 8] può illustrare il punto: «music theory ... is concerned with enhancing our listening, with finding new structures in pieces which might enrich our experience of them... Consider Z-related sets, a widely used concept in pitch-class set theory:⁶ two pitch-class sets are Z-related if they have the same intervallic content, but are not of the same set-type (related by transposition or inversion). I believe few theorists would claim that people hear Z-related sets; rather, Z-related sets serve to enhance or enrich our hearing of certain kinds of music once we are aware of them.» Quanto si dice, nel passo citato, degli insiemi Z-correlati può sostenersi, *mutata mutandis*, per i livelli proiettivi di un grafico schenkeriano (come si metterà in evidenza nelle analisi che seguono): si tratta di patterns che pur non essendo rilevabili nella percezione immediata, una volta portati alla luce da un processo analitico *top-down*, possono servire nell'orientare l'ascolto, nell'arricchirlo, e nel suggerire scelte interpretative all'esecutore.

Un'ultima precisazione di ordine terminologico. La distinzione tra livello esterno, livelli medi e livello profondo, così come è formalmente operata nell'ortodossia schenkeriana, può essere formulata secondo la pro-

6. Si tratta della nota teoria sviluppata da Allen Forte [1973], basata sulla riduzione di insiemi di note a classi fondamentali (in base al contenuto intervallare), e applicata alla analisi della musica atonale.

spettiva di tipo “cognitivistica” che si sta suggerendo. Più che parlare di livello esterno e medio, parleremo quindi di “livello percettivo”, nel caso di un grafico analitico contenente patterns percettivi, e “livello proiettivo” (o concettuale) nel caso di un grafico contenente patterns proiettivi. Naturalmente un grafico potrà riportare entrambi i tipi di patterns, e ciò sarà opportunamente sottolineato con gli strumenti della notazione analitica.

Le analisi che seguono hanno lo scopo di mostrare all’opera i concetti e le definizioni fin qui presentate, e vanno considerate in questa prospettiva. I brani non sono stati scelti per l’interesse in sé, ma perché mi è parso si prestassero in modo efficace, per la loro ‘trasparenza’ costruttiva (tonale, sintagmatica e tessiturale⁷), a motivare l’impianto teorico presentato, con particolare riguardo alla distinzione tra patterns percettivi e proiettivi. Del processo analitico si mostreranno poi solo gli esiti conclusivi, tralasciando la fase della ricerca dal basso, ovvero della riduzione del brano in partitura. Questa fase è però molto importante, anche sul piano teorico, e meriterebbe di essere oggetto di un’indagine metodologica approfondita.

7. Uso il termine “tessitura” (e l’aggettivo derivato “tessiturale”) col medesimo significato di *texture* (e *textural*) in inglese. Il termine non manca di una certa ambiguità (vedi, in proposito, Dunsby [2002]), ma in questo contesto con esso ci si riferisce essenzialmente al genere di scrittura (polifonica, per accordi arpeggiati, monodica, ecc.) caratterizzante un passaggio dall’andamento “omogeneo”. D’altronde, più che alla tessitura in se stessa, l’interesse sarà rivolto alla presenza, o assenza, di contrasti di tessitura. Quanto a “sintagma” e a espressioni derivate quali “struttura sintagmatica”, si tratta di termini importati dalla linguistica generale. In linea con l’uso nell’ambito della linguistica, per “struttura sintagmatica” in musicologia si può intendere l’articolazione in sezioni, sottosezioni, periodi, frasi, semifrasi, ecc. di un brano musicale, che viene scolasticamente considerata il risultato della cosiddetta “analisi fraseologica”. Il termine “sintagma”, che risale a Saussure, si riferisce ai componenti in cui si articola il discorso verbale, che risultano dalla combinazione di sottocomponenti a loro volta scindibili, fino ai costituenti fondamentali (i fonemi), dando luogo a una gerarchia di livelli strutturali. Dal punto di vista puramente sintattico, è evidente che anche il “discorso musicale” presenta una struttura sintagmatica (Lerdahl e Jackendoff [1983] usano *Grouping Structure* in questo senso).

1.

Es. 1. J. S. Bach, Preludio BWV 924

2. J. S. Bach, Preludio BWV 924

L'Es. 1 riporta il breve Preludio bachiano⁸, mentre il grafico in Fig. 1 presenta una riduzione al livello percettivo. Come si può agevolmente constatare, si tratta di un livello in cui sono state eliminate le diminuzioni

8. Di tale composizione esistono varie analisi, tra cui quella di Schenker [2004] e quelle in Cadwallader e Gagné [2007, 143] e in Brown [2005, 129].

di superficie (arpeggi, ritardi, voci di ripieno, salti d'ottava) volte esclusivamente a garantire la coesione tessiturale e motivica. Il livello percettivo è cioè un livello già piuttosto profondo, risultato del processo di analisi dal basso verso l'alto ed è da intendersi come il livello più profondo che resta giustificabile empiricamente, ricorrendo alla sola strategia di analisi dal basso.

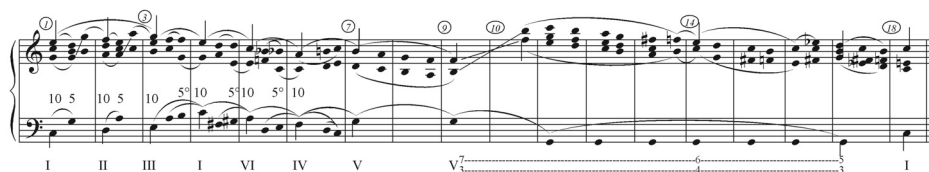


Fig. 1. Preludio BWV 924, grafico del livello percettivo

Sebbene formalmente mono-articolato e omogeneo per tessitura, il preludio presenta due sezioni ben distinte sul piano armonico-tonale: la prima (bb. 1-9) di armonia dinamica, in cui vi è l'ascesa del basso dal I al V grado; la seconda armonicamente statica, in cui vi è il prolungamento del V grado, ottenuto attraverso un lungo pedale di dominante, su cui si dispiega la successione armonica $V_3^7 - V_4^6 - V_3^5$. Il grafico in Fig. 2 rappresenta il contrappunto di prima specie tra le voci esterne da b. 1 a b. 7; da b. 9 in poi sono mostrate le due voci principali sul pedale di dominante. Si noti come tale grafico sia direttamente derivabile da quello in Fig. 1; per questa ragione lo si può considerare come la rappresentazione di un livello percettivo “condensato”, la cui derivazione è puramente *bottom-up* e non richiede il postulato di un pattern profondo.

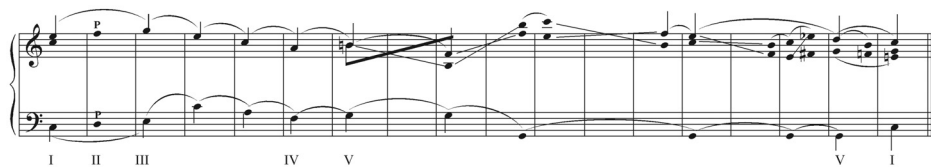


Fig. 2. Preludio BWV 924, livello percettivo condensato

La Fig. 3 mostra la “proiezione” dell’*Ursatz* sul livello percettivo, attraverso una ipotesi di processo generativo che dall’*Ursatz* conduce al livello s^3 , sovrapponibile al livello percettivo condensato di Fig. 2. Di tale processo sono rappresentate le tappe più rilevanti. In s^1 , dopo la zona di prolungamento del 3 dell’*Ursatz*, si ha una successione 4-3-2, che costituisce l’ossatura lineare profonda del *continuum* di semicrome sul pedale di

dominante (bb. 9-18). Il 4, armonizzato come settima dell'accordo di dominante, risolve sul 3, il quale è a sua volta spinto a scendere sul 2, in quanto sesta del V_4 ⁶. In s^2 si mostra l'elaborazione della ascesa del basso dal I al V grado, attraverso il III e il IV. L'ulteriore elaborazione di questa, contrappuntata alla decima dalla voce superiore, conduce a un livello (s^3) direttamente proiettabile sul grafico del livello percettivo in Fig. 2.

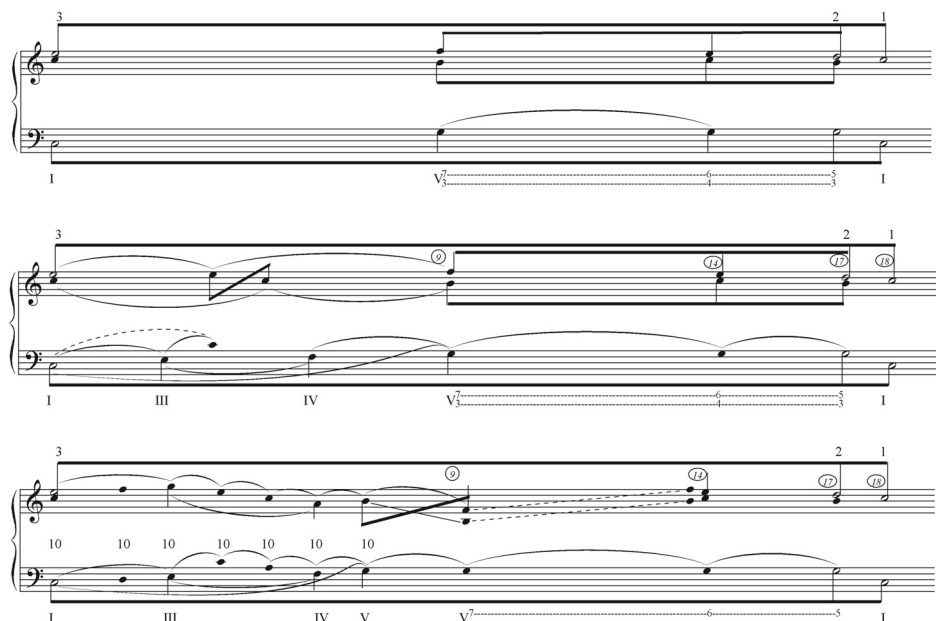


Fig. 3. Preludio BWV 924, proiezione dell'*Ursatz* sul livello percettivo (nel testo ci si riferisce ai tre grafici utilizzando, nell'ordine, gli indici s^1 , s^2 , s^3)

Soffermiamoci ora sulla elaborazione contrappuntistica tra le voci esterne: il pattern di decime parallele che caratterizza le bb. 1-7 è “recuperabile” attraverso un processo di pura eliminazione delle fioriture di superficie, delle diminuzioni che agiscono localmente. La progressione di decime, che si arresta su un primo pedale di dominante che prolunga l'accordo di dominante, inizia con una ascesa lineare di terza (successione lineare *do-re-mi* al basso). Da b. 3 le decime si susseguono per terze discendenti, intercalate dalla quinta diminuita di collegamento che si produce come contrappunto al basso della nota di passaggio che, nella voce superiore, congiunge linearmente un suono del pattern al successivo (si tratta di una “sequenza” 5°-10). Che la progressione di decime parallele abbia ancora valenza percettiva può essere suffragato dal fatto che, eliminando le diminuzioni di superficie e le armonie di collegamento, si ottiene una

serie di accordi con la terza al soprano, che si susseguono in battere, come reso esplicito in Fig. 4.

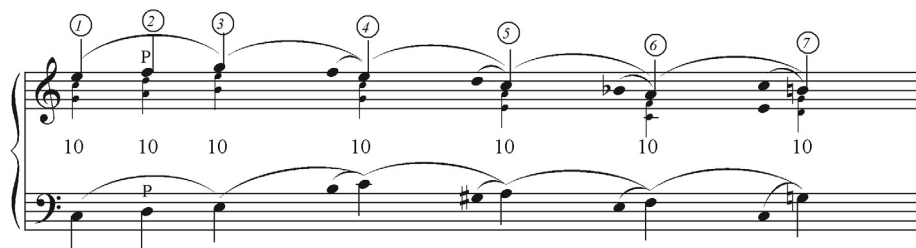


Fig. 4. Preludio BWV 924, progressione contrappuntistica di decime tra basso e soprano

È certamente difficile individuare un criterio generale per stabilire dove deve arrestarsi la riduzione al livello percettivo. Se il grafico di Fig. 2 appare ancora giustificabile sul piano empirico, a partire dalla superficie del testo musicale, ulteriori riduzioni, che formulano ipotesi di livelli strutturali più profondi, vanno a postulare relazioni strutturali a distanza, difficili da ritenere individuabili in un processo di riconoscimento di patterns.

La Fig. 5 mostra il pattern contrappuntistico profondo, soggiacente alla sequenza di decime parallele. Da s^0 a s^1 il contrappunto elementare, di prima specie (una progressione ascendente di quinta dalla tonica alla dominante al basso, contrappuntata alla decima dalla voce superiore), è elaborato (con un trasferimento di registro) affinché sia proiettabile sul livello percettivo, come mostrato in Fig. 6. Il pattern profondo postula una relazione strutturale a distanza, quella tra il *mi* di b. 3 e il *fa* di b. 6 al basso, cui corrisponde, al soprano, la relazione tra il *sol* e il *la* (per quest'ultima vi è anche una distanza "spaziale", di registro, oltre che temporale). In Fig. 6, i suoni delle due voci del contrappunto profondo sono congiunti, al basso e al soprano, sotto un'unica linea orizzontale di raggruppamento, che consente di visualizzare la loro relazione a distanza, postulata affinché il pattern fondamentale possa essere proiettato sul livello percettivo. Ora, lo "status cognitivo" di questo pattern è chiaramente problematico.

Restringiamo ulteriormente la nostra attenzione alla linea del basso. In Fig. 7 si presenta una ipotesi di processo generativo dal pattern profondo s_0 , che si proietta attraverso prolungamenti successivi prima sul livello s^1 e poi sul livello superficiale s^2 . Ma qual è il senso di tale proiezione? Sul piano strutturale il suo significato è evidente: grazie ad essa è possibile individuare una derivazione del livello superficiale da un pattern elementa-

re. La proiezione consente la riduzione ad un pattern elementare, e ha pertanto un indubitabile senso strutturale. Il pattern lineare profondo del basso, diremmo, è oggettivo ma non percettivo. Ad esempio, il movimento di grado congiunto tra il III e il IV grado non si può percepire come fenomeno melodico. In effetti, mentre il I e il II grado sono espansi solo con diminuzioni di “superficie” (da s^1 a s^2) al momento della emersione al livello superficiale, l’espansione del III grado avviene in due fasi. La prima fase porta a un livello recuperabile direttamente dalla superficie, ma non ancora sufficientemente elaborato da poter emergere in notazione musicale: da s^0 a s^1 , il III grado è prolungato attraverso una sequenza di tre salti melodici di terza discendente (la prima terza è in realtà una sesta ascendente, per una pura esigenza di registro). Si determina così una equivalenza, sul piano percettivo, di materiale sonoro prodotto in fasi diverse del processo generativo. Il III grado viene espanso in una fase nascosta in cui si generano suoni che saranno poi ulteriormente espansi. Da s^1 a s^2 , lo stesso III grado si espande una seconda volta, al pari dei suoni che ha precedentemente generato, producendo il materiale sonoro che affiorerà in superficie. Ne segue che il movimento dal III al IV grado non è più percettivamente rilevante, almeno sul piano della percezione diretta di figure melodiche.

L’ascesa del basso dal I al III grado della scala lascia prefigurare la sua prosecuzione al IV, per completarsi sul V. Trascurando qui il meccanismo psicologico (probabilmente di tipo gestaltico) in base al quale si determina tale “attesa”, è su questo piano che va cercato il significato cognitivo del pattern profondo e della sua proiezione sul livello percettivo.⁹ L’aspettativa del IV e V grado viene apparentemente “frustrata” sul piano melodico immediato, ma viene soddisfatta su un piano differente, che potremmo definire come “percezione di secondo ordine” o, in altri termini, di coesione sintattica. Essa è certo “richiesta” e prefigurata dalla ascesa dal I al III grado (in qualche senso, rimasta in memoria), che deve essere proseguita, ma non viene realizzata melodicamente, bensì, potremmo dire, strutturalmente.

Nel concludere il commento a questa analisi preme sottolineare che, mentre il grafico di Fig. 4 è il risultato di un processo di analisi esclusivamente basato sul dato empirico (i suoni eliminati sono solo le diminuzioni di superficie), quello in Fig. 6 richiede il postulato di una struttura fon-

9. Sul concetto di “attesa” ci riferiamo qui soprattutto al volume di David Huron [2006] che lo tratta in modo dettagliato.

damentale, che si impone per il suo carattere di “tipo fondamentale”, quale l’ascesa del basso dal I al V grado della scala, attraverso i gradi intermedi.



Fig. 5. Preludio BWV 924, contrappunto profondo (bb. 1-7): il pattern elementare s^0 (a sinistra) si trasforma in s^1 (a destra) per mezzo di un trasferimento d’ottava del *mi* iniziale

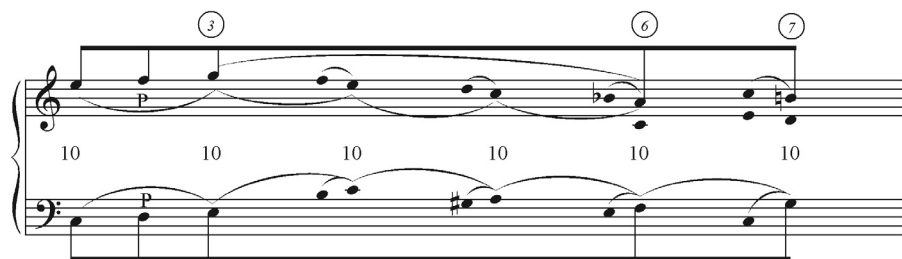


Fig. 6. Preludio BWV 924, livello proiettivo: proiezione del pattern contrappuntistico profondo sul livello percettivo



Fig. 7. Preludio BWV 924, ricostruzione della derivazione della linea del basso dal pattern profondo s^0 (il primo dall’alto); s^1 (il secondo) è il livello percettivamente rilevante e s^2 (il terzo) è la sua elaborazione superficiale

3. W. A. Mozart, Sonata K 280 per pianoforte, I, bb. 1-56

Allegro assai.

The musical score is written for piano and consists of two staves. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegro assai." The score includes measures 1 through 56, with measure numbers 7, 12, 17, 22, 28, 33, 38, and 43 indicated at the beginning of their respective lines. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The word *legato* is written above the staff in measure 12. There are several trills and triplets throughout the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.



Es. 2. W. A. Mozart, Sonata per pianoforte K 280, I, bb. 1-56

Con questo secondo esempio si intende mostrare all'opera la distinzione tra livelli percettivi e proiettivi nel caso di un brano caratterizzato da una certa complessità nella articolazione fraseologica. A tal fine si avanza una ipotesi che l'analisi seguente è volta ad illustrare. Nella analisi schenkeriana le successioni lineari rivestono una particolare importanza e la conduzione melodica è in generale concepita come l'elaborazione di andamenti lineari ascendenti o discendenti. Le successioni lineari compaiono a tutti i livelli, da quello profondo a quelli medi e superficiali e ad esse è ricondotto il profilo melodico (*melodic contour*) dell'intero brano. L'ipotesi che formulo è che le successioni lineari mantengano una valenza percettiva se sono "sincronizzate" con le articolazioni fraseologiche di livello locale (frasi, periodi o sintagmi brevi con funzioni di collegamento). In altri termini, se una successione lineare si completa nel lasso di tempo di una singola unità fraseologica allora possiede una rilevanza sul piano percettivo; se invece occorrono più unità fraseologiche affinché si completi, allora tale successione va prevalentemente intesa come una proiezione *top-down*.

L'esposizione del primo movimento della Sonata di Mozart K 280 (Es. 2) sembra particolarmente adatta ad illustrare il punto. Nel riferirci alle sezioni in cui è articolata la forma-sonata adotteremo la terminologia della *Sonata Theory* di Hepokoski e Darcy [2006]: tema principale (P), transizione (TR), cesura mediana (CM), tema subordinato (S), cadenza essenziale dell'esposizione (EEC, da *Essential Expositional Cadence*), code (C). Il grafico in Fig. 8 presenta la riduzione al livello percettivo "immediato",

di cui la segmentazione fraseologica è parte integrante. Le parentesi quadre orizzontali indicano le unità fraseologiche principali. Il tema principale (P) è diviso in due sintagmi P_{pres} (presentazione) e P_{cont} (continuazione). La transizione è costituita da due unità fraseologiche (TR_1 e TR_2). Il tema S è anch'esso articolato in presentazione (S_{pres}) cui fa seguito la continuazione (S_{cont}) chiaramente finalizzata a condurre alla cadenza essenziale dell'esposizione nel tono della dominante, che introduce la sezione delle code (C).

The figure displays three systems of musical notation for Sonata K 280, with various annotations above and below the staves. The first system is labeled 'P' at the top, with sub-labels 'P_{pres}' and 'P_{cont}'. It includes measures 1 through 14, with a 'TR₁' label above measure 13. The second system is labeled 'TR₂' and 'S' at the top, with sub-labels 'S_{pres}' and 'S_{cont}'. It includes measures 17 through 27, with a 'V: 1' label below measure 27. The third system is labeled 'C' at the top, with sub-labels 'C₁' and 'C₂'. It includes measures 31 through 36, with a '2 volte' label above measure 35 and a 'V: V I' label below measure 36. Harmonic progressions are indicated by Roman numerals: I, V⁶, I, II⁶, V, II⁶, V, I, II⁶, V, I, V: 1, V: V, I.

Fig. 8. Sonata K 280, grafico del livello percettivo “immediato”

Come nel caso dell'analisi precedente, il livello percettivo immediato è ottenuto eliminando le ornamentazioni di superficie. Ad esempio, le quartine di b. 7, che, oltre ad avere una funzione ritmico-timbrica, comportano sul piano melodico il recupero in senso discendente del salto di settima ascendente (*do* – *si* bemolle, bb. 6-7), sono state eliminate in quanto non pregiudicano il riconoscimento del movimento di risoluzione del *si* bemolle (settima dell'accordo di dominante in primo rivolto) sul *la* della battuta seguente. Si considerino poi le bb. 13 e sgg. del primo modulo della transizione (TR_1): la sequenza di terzine, di grande dinamismo, dispiega chiaramente la successione accordale riportata alle bb. 13-17 della riduzione. In sintesi, le successioni armoniche e lineari riportate nel grafi-

co del livello percettivo sono immediatamente inferibili dal tessuto musicale di superficie, e vanno intese come la rappresentazione delle strutture armoniche e lineari che garantiscono la coesione sintattica a livello locale.

Il grafico in Fig. 9, che enuclea le successioni lineari principali dell'esposizione (fino alle code), va visto in relazione a quello in Fig. 8. Infatti, dalla comparazione dei due grafici emerge chiaramente la corrispondenza tra unità fraseologiche e successioni lineari.

- Il tema P dispiega una successione lineare completa 5-4-3-2-1 nella tonalità principale.
- TR_1 comporta una "risalita" 1-2-3, ovvero una successione lineare di terza ascendente.
- Il secondo modulo della transizione (TR_2) è caratterizzato dalla sequenza discendente di decime tra le voci esterne; tale sequenza è chiamata a recuperare il salto d'ottava la^4-la^5 di b. 17. La voce superiore si riporta linearmente sul *la* del registro medio a b. 22 per poi scendere sul *sol* di b. 23, il quale, dopo un ampio prolungamento che controbilancia quello del *la*, è poi proseguito sul *fa* (quarta del V_4^6) che risolve sul *mi*. TR_2 traccia complessivamente una successione lineare discendente di quarta 3-2-1-7, che si chiude con una semicadenza $V_4^6 \text{ } ^5_3$ (b. 26).
- La presentazione del tema S (S_{pres}) dispiega una successione 5-4-3 in Do maggiore e la continuazione (S_{cont}) recupera il 5 e conduce a completamento la successione lineare di quinta nella tonalità della dominante (bb. 35-43).

Tale rimarchevole allineamento tra articolazioni della struttura sintagmatica e successioni lineari che hanno un forte senso di compiutezza non può non essere considerato un fenomeno strutturale percettivamente rilevante. È evidente che le successioni lineari, a questo livello, hanno un ruolo percettivo importante nel contribuire alla definizione dell'articolazione fraseologica (in concomitanza con altri aspetti strutturali quali l'armonia e la tessitura), anche per via del fatto che ciascuna di esse si chiude con una cadenza.

La Fig. 9 presenta dunque un grafico che può essere pensato come la rappresentazione delle relazioni funzionali basilari percettivamente rilevanti. Le relazioni tra gli elementi dei pattern (ad es. tra i suoni della successione lineare principale (bb. 1-13), che caratterizza lo svolgersi del tema P) sono relazioni a distanza temporale. Come già osservato, tra il *si* bem. e il *la* (bb. 7-8 e 10-11), vi è distanza temporale e "spaziale". Si tratta però di una relazione percettivamente efficace, poiché vigente tra suoni

che hanno un rapporto funzionale (il *la* a b. 11 è la risoluzione del *si* bem. precedente). Gli altri suoni di b. 7 (e di b. 10) sono chiaramente subordinati, dipendenti e “governati” dal *si* bem., così come quelli di b. 8 (e di b. 11) lo sono dal *la*. L’eliminazione di tali suoni consente di evidenziare la struttura lineare basilarmente efficace sul piano percettivo. Altro esempio di relazione a distanza percettivamente attiva è la successione lineare *sol-fa-mi* che segna le 8 battute di presentazione del tema S (bb. 27-34). Il *sol* di b. 28 è reso particolarmente evidente anche per il cambio di registro che determina. Che poi il *fa* di b. 32 sia la sua “prosecuzione” è rimarcato dalla progressione: sul *fa* si replica un tono sotto la figura di tre battute precedentemente esposta a partire dal *sol*. A sua volta il *fa* (settima dell’accordo di dominante) riceve la sua risoluzione a “distanza”, sul *mi* di b. 34, quando il V risolve sul I. Nell’insieme, si tratta di relazioni funzionali chiaramente attive sul piano percettivo. Le otto battute della presentazione del tema S (S_{pres}) costituiscono dunque una unità fraseologica omogenea per tessitura (sottolineata per contrasto dal cambio di tessitura che si determina con la continuazione (S_{cont}), in cui ricompaiono le terzine), armonicamente chiusa e che dispiega una successione lineare di terza, che coopera con gli altri parametri strutturali al senso di unità del sintagma. E questo vale per tutte le successioni lineari presenti nel grafico in Fig.9.

The figure displays three systems of musical notation for Sonata K 280, highlighting linear successions. Each system consists of a treble and a bass staff.
 - The first system (measures 1-12) is marked with a circled 1 at the beginning. Above the treble staff, 'Pres' is written above measure 1, and 'Pcont' is written above measure 7. A dashed line connects the *si* in measure 1 to the *la* in measure 11.
 - The second system (measures 17-27) is marked with a circled 17 at the beginning. Above the treble staff, 'TR2' is written above measure 17, and 'Sres' is written above measure 27.
 - The third system (measures 31-36) is marked with a circled 31 at the beginning. Above the treble staff, 'Scont' is written above measure 31.
 At the bottom right of the third system, the notation 'V: V 1' is present.

Fig. 9. Sonata K 280, successioni lineari percettivamente rilevanti

In Fig. 10 si presenta una forma “condensata” del grafico in Fig. 9, in cui sono riportate solo le successioni lineari principali. I registri sono “normalizzati” solo al basso, mentre la voce superiore è mostrata nella conduzione a “registro alternato”. Interessante notare che i trasferimenti di registro avvengono in corrispondenza degli “stacchi” fraseologici (da TR_1 a TR_2 , dopo la cesura mediana (CM), ma anche tra la presentazione e continuazione del tema principale).

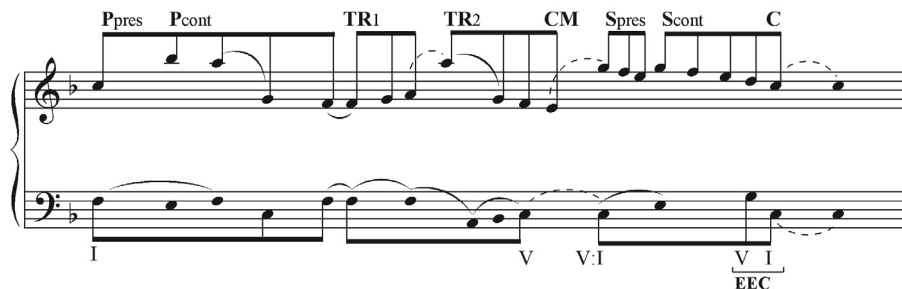


Fig. 10. Sonata K 280, rappresentazione condensata delle successioni lineari principali del livello percettivo

Lo scopo di tale grafico è quello di consentire una visualizzazione compatta dell’andamento melodico ricondotto alle successioni lineari che conservano una valenza percettiva. Ora, questo stesso materiale risulta poi “reinterpretato” se su di esso si proietta la struttura fondamentale dell’esposizione. Tale proiezione è mostrata sinteticamente in Fig. 11, dove s^1 è appunto la struttura fondamentale dell’esposizione (lettura da 5) e s^2 è il risultato della proiezione di s^1 sul livello percettivo (ovvero su Fig. 10, con alcune modifiche marginali).

The figure consists of two musical staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). It shows a sequence of notes: G4 (fingering 5), F#4 (4), E4 (3), D4 (2), and C4 (5). The bottom staff is a bass clef staff with the same key signature. It shows a sequence of notes: G3 (I), F#3 (V), E3 (V:I), D3 (V), C3 (I), and B2 (I). Above the bottom staff, there are labels: P, 4, 3, TR, 3, CM, S, 2, sviluppo, ripresa. Dashed lines connect the notes between the two staves, indicating the projection of the deep structure (s¹) onto the perceptual level (s²).

Fig. 11. Proiezione della struttura profonda (s^1 dall'alto) sul livello percettivo (s^2) della Sonata K 280

I due grafici in Fig. 11 possono intendersi come una analisi schenkeriana “ortodossa” dell’esposizione, dove s^1 è la struttura fondamentale della esposizione, che comporta la cosiddetta “*Urlinie* divisa”, e s^2 è un livello medio ancora piuttosto profondo, ma che dà conto della conduzione a doppio registro della *Urlinie* fino all’interruzione¹⁰.

Naturalmente, in questa sede non è possibile giustificare tale analisi (in particolare il grafico s^2) con la dovuta ampiezza. Mi limiterò a un breve richiamo della teoria della *Urlinie* divisa¹¹, per come si applica alla forma-sonata in tonalità maggiore. La teoria secondo cui la progressione dell’*Ursatz* poteva essere interrotta sul suono 2 (sull’accordo di V grado), serviva a Schenker a stabilire una corrispondenza tra il decorso della struttura fondamentale e le articolazioni macroformali caratterizzanti le grandi forme (forma-sonata, chanson binaria e ternaria, rondeau, ecc.), in special modo del repertorio strumentale del periodo classico. Si tratta di un po-

10. Si osservi come il trasferimento di registro della successione lineare secondaria 5-1 nella tonalità della dominante (mostrato in s^1) venga anticipato dal trasferimento di registro del 4 della *Urlinie*, che prosegue mantenendosi sullo stesso registro acuto fino al 2 (s^2), rimanendo attivo il registro medio, al quale si svolge una successione lineare completa 5-1 caratterizzante il tema P.

11. Si tratta di una teoria, al centro della concezione schenkeriana della forma, ampiamente dibattuta in letteratura. Per tale dibattito si rinvia a Smith [1996].

stulato grazie al quale Schenker dava una interpretazione “organicista” dell’origine delle grandi forme, in particolare della forma-sonata. Nel caso di una forma-sonata in maggiore, l’esposizione comporta la discesa dal suono 3 o dal suono 5 dell’*Ursatz* al suono 2 in una prima fase e il prolungamento del suono 2 in una seconda. Il suono 2 si prolunga generando, a sua volta, una successione primaria, ma subordinata strutturalmente all’*Urlinie*, da 5 a 1 nella tonalità della dominante, dove il 5 della tonalità della dominante è uguale al 2 della tonalità d’impianto. Il tema P è generalmente una germinazione del suono 3 (o della discesa 5-4-3) dell’*Urlinie*, mentre la discesa 3-2 è condotta dalla transizione. Il tema secondario (Tema S), fino alla cadenza essenziale dell’esposizione, comporta la discesa 5-4-3-2-1 nel tono della dominante, quale germinazione del suono 2 dell’*Urlinie*.

Tornando alla sonata mozartiana, la proiezione si basa sull’ipotesi che la discesa della *Urlinie* si arresta strutturalmente sul suono 3 a b. 11, con la successione lineare di quinta (perceptivamente rilevante) che si completa solo in virtù di un movimento verso una voce interna. Tale movimento di terza discendente viene poi compensato dal movimento inverso (successione di terza ascendente) che riporta la voce esterna sul suono 3 della *Urlinie* a b. 17 (ossia sul *la*). Le rimanenti battute della transizione comportano poi la discesa dal 3 al 2, quest’ultimo successivamente prolungato fino alla cesura mediana. Notevole è che sia il *la* di battuta 11, che fa parte della discesa 5-4-3-2-1 espletata dal Tema P, sia il *la* sul quale la linea principale si riporta con le prime quattro battute della transizione (a battuta 17) hanno un significativo rilievo sul piano percettivo: il primo per via del registro acuto in cui arriva, il secondo poiché costituisce l’obiettivo della successione di terza ascendente dal *fa* di battuta 13 e poiché viene poi subito trasferito di un’ottava ascendente, andando a recuperare il registro acuto. La connessione tra questi due *la* è dunque marcata dalla comunanza di registro, cioè da un parametro musicale di grande rilievo percettivo, ma il significato strutturale di tale comunanza non sarebbe stato rilevato senza una analisi *top-down*, assiomaticamente orientata, che porta alla caratterizzazione di un livello concettuale da tenere distinto dal livello percettivo. Il punto è che entrambi questi *la* sono parte integrante di patterns percettivamente rilevanti (Fig. 10), più superficiali, che rendono “invisibile” il loro rango strutturale profondo. L’invisibilità della valenza strutturale di certi elementi può anche essere vista come una conseguenza della assenza, a livelli strutturali profondi, di una corrispondenza evidente tra articolazioni sintagmatiche e struttura tonale. Nell’esempio in discus-

sione, il prolungamento del suono 3 della *Urlinie* abbraccia Tema P e parte della transizione, venendo meno la corrispondenza tra articolazioni formali principali e decorso completo delle successioni lineari profonde. Laddove tale corrispondenza viene a mancare, il valore strutturale profondo, ad esempio degli elementi della *Urlinie*, è recuperabile solo attraverso una ricerca dall'alto. E di nuovo siamo di fronte a un valore strutturale che potremmo definire oggettivo ma non percettivo, e che giustifica l'introduzione della distinzione tra patterns percettivi e patterns proiettivi. I grafici in Fig. 10 e 11^{s2} non rappresentano alternative analitiche incompatibili. Si tratta bensì di analisi che hanno un differente significato sul piano conoscitivo, mettendo in luce patterns che giocano ruoli differenti nei processi cognitivi soggiacenti alla percezione e comprensione del brano.

4. Verso una interpretazione cognitivista dell'analisi schenkeriana?

Nel commentare le analisi proposte ho più volte sottolineato, su un piano metodologico, che un grafico di livello percettivo, contenente materiale percettivamente rilevante, viene "reinterpretato" se su di esso si proietta una struttura fondamentale. Ci si potrebbe allora chiedere perché reinterpretare una analisi che dà conto di un contenuto rilevante sul piano della cognizione musicale, proiettando su di essa strutture profonde che hanno il carattere di postulati. La domanda è più che legittima e pone una questione complessa di metateoria dell'analisi musicale (che non può essere certo affrontata in questa sede). La questione è così complessa proprio perché, in fondo, si tratta di un problema classico dell'epistemologia: quello del rapporto tra osservazione e teoria – quanto l'osservazione determina e modifica le teorie e quanto le teorie influiscono sul modo di interpretare le osservazioni. L'interazione tra procedure induttive e procedure deduttive è costante e ineludibile in qualsiasi processo conoscitivo e l'analisi musicale è un processo conoscitivo. Tale interazione è poi particolarmente significativa nell'analisi schenkeriana, come si è cercato di mostrare. La distinzione tra patterns percettivi e patterns proiettivi è volta proprio a tener conto di tale interazione, poiché prova a distinguere il valore conoscitivo delle strutture rilevate induttivamente (i patterns percettivi), da quelle derivate deduttivamente (i patterns proiettivi). Si potrebbe avere l'impressione che i patterns proiettivi non abbiano alcuna rilevanza sul piano cognitivo ma, almeno a mio avviso, non è così. Se non si percepiscono direttamente, tali patterns giocano probabilmente un ruolo nella

comprensione della coesione strutturale di un brano musicale. Ciò che più li distingue dai patterns percettivi è che non sono recuperabili attraverso una analisi *bottom-up*, bensì sono individuabili attraverso un procedimento *top-down*, allorquando l'analisi è già orientata dalla loro assunzione come presupposti. I patterns percettivi sono invece figure immediatamente riconoscibili, o ricostruibili, all'ascolto, nell'interazione tra percezione, memoria a breve termine e anticipazione, poiché in genere rispondono a certi principi che regolano localmente la percezione delle figure musicali.

In conclusione: perché dunque proporre un'interpretazione cognitiva dei livelli strutturali nella analisi schenkeriana? Credo vi siano numerose ragioni, variamente emerse nella discussione fin qui condotta. Desidero menzionarne tre, che mi appaiono di un certo rilievo teorico e costituiscono altrettante ipotesi di lavoro, tutte da sviluppare.

La prima è che l'analisi schenkeriana è l'unica teoria sistematica della tonalità potenzialmente in grado di costituirsi come teoria formale dei processi cognitivi della comprensione musicale: nelle scienze cognitive i processi di comprensione sono spesso caratterizzati come operazioni su rappresentazioni basate su determinate "grammatiche".

La seconda ragione deriva dalla prima. Facendo di una teoria analitica una teoria della cognizione musicale diventa possibile mettere in luce gli aspetti strutturali che a vari livelli agiscono nel conferire senso e coesione alla musica tonale, distinguendo le tensioni strutturali immediatamente percepibili da quelle che agiscono su larga scala e che non entrano nella percezione diretta, figurale, ma hanno comunque un ruolo nella "apprensione" della coesione sintattica (potremmo parlare di "percezione aspettuale", una percezione di secondo ordine).

In ultimo, vi è l'esigenza, a mio avviso oramai forte, di andare verso una teoria della tonalità che rilegga le idee di fondo della concezione schenkeriana, emancipandole dal "portato" ideologico che l'ha sempre accompagnata. Pensare l'analisi schenkeriana in un quadro metateorico di tipo cognitivista comporta un superamento dell'ideologia "organicista" e "normativista", in cui si parlava di una volontà immanente ai suoni (suggerita dal titolo stesso, *Der Tonwille*, che Schenker dette alla sua rivista [Schenker 2004]) oppure delle *Lebengesetze* che il compositore sarebbe chiamato ad assecondare. La concezione schenkeriana della tonalità, pur nata in un clima ideologico di forte derivazione idealistica, contiene i germi di una teoria esplicita e costruttiva della competenza musicale tonale (che può costituire la base teorica di una psicologia empirica della compe-

tenza tonale). Attualizzare l'analisi schenkeriana non può che implicare una sua trasformazione da scienza dello spirito a teoria della mente musicale.

Ringraziamenti

Vorrei esprimere il mio ringraziamento a Egidio Pozzi, per la cura costruttiva con cui ha riletto questo articolo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica*, EDT, Torino.
- BROWN M. (2005), *Explaining Tonality. Schenkerian theory and beyond*, University of Rochester Press, Rochester N.Y.
- CADWALLADER A. – GAGNÉ D. (2007), *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, Oxford University Press, New York.
- DUNSBY J. (2002), *La tessitura*, in J.J. Nattiez (cur.) *Enciclopedia della musica*, II (*Il sapere musicale*), Einaudi, Torino, 171-184.
- ECO U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- FORTE A. (1973), *The structure of atonal music*, Yale University Press, New Haven.
- FORTE A. – GILBERT S.E. (1982), *Introduction to Schenkerian Analysis*, Norton, New York.
- HEPOKOSKI J. – DARCY W. (2006), *Elements of sonata theory. Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, Oxford.
- HURON D. (2006), *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*, The MIT Press, Cambridge Mass.
- KRUMHANSL C.L. (1990), *Cognitive foundation of musical pitch*, Oxford University Press, New York-Oxford.
- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, The MIT Press, Cambridge Mass.
- SCHENKER H. (1935), *Der freie Satz*, Universal, Wien (Trad. ingl. di E. Oster, *Free Composition*, Pendragon Press, New York 2001)
- SCHENKER H. (2004), *Der Tonwille: Pamphlets in witness of the immutable laws of music* (a cura di W. Drabkin), Oxford University Press, Oxford.
- SMITH C. J. (1996), *Musical form and fundamental structure: An investigation of Schenker's 'Formenlehre'*, «Music Analysis», 2/3, 191-297.
- TEMPERLEY D. (2004), *The cognition of basic musical structures*, The MIT Press, Cambridge Mass.

Deborah Burton

GUIDA E CONSEGUENTE: PADRE MARTINI AND FRANCESCO GALEAZZI ON FUGUE

This is a tale of two theorists. When Padre Giambattista Martini died in August 1784, he was hailed as «the God of Music of our times»; he had taught the young Mozart, Johann Christian Bach, and countless other aspiring contrapuntists. He had traveled little – the talented composers had come to him. Thirty-five years later, one of his admirers, Francesco Galeazzi, died unheralded, in abject poverty, following his release from jail as a political prisoner. Galeazzi had conducted operas in Rome, played the violin, composed numerous pieces, taught mathematics, invented a metronome and musical instruments, and left unpublished tracts on algebra, geometry, calculus, trigonometry, chemistry, alchemy and electricity – in addition to his published two-volume treatise on music, *Elementi Teorico-Pratici di Musica* (1791 and 1796).

During the twenty-odd years that divide the publication of Galeazzi's *Elementi* and Martini's *Esemplare o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto* [1774], the French Revolution and the Napoleonic invasions of Italy occurred, creating an impassable gulf between the Church and anti-clerical citizens. These two musicians were on opposite sides of that chasm. Martini was a member of the clergy, who, having been asked in 1776 to contribute articles to the *Nuova Enciclopedia*, a project intended by editor Alessandro Zorzi to be the Italian response to Diderot's French monument, suddenly quit the project after learning that new French (i.e., Rameauvian) ideas were to be included [Barbieri 1987, 205].¹ Galeazzi,

1. Martini's objections to Rameau, although partly nationalistic, were also based on suspicions of the new scientific approach: he maintained a similar *froidueur* in regard to Tartini's "terzo suono." In 1786, Giordani Riccati wrote that Martini «excessively loving ancient music, [he was] against the modern discoveries.» [essendo soverchiamente amante della musica antica [era] contrario alle moderne scoperte] *Ibid.*, 173. Martini had a first-hand knowledge of Rameau's works having translated them into

on the other hand, was an Enlightenment intellectual who had penned a symphony entitled, in French, *La Révolution* (Fig. 1). Even so, Galeazzi thought of Martini as an “escort” while he wrote the counterpoint section of his treatise, modeling it on Martini’s work.



Fig. 1. [*The Revolution / Symphony/ for several parts composed / by/ François Galeazzi of Turin*]. Biblioteca di archeologia e storia dell’arte – Roma – RM – Vessella – Mss.Vess. 760

Since Galeazzi referred to fugue as «the key to this science [of music]» [Galeazzi 1796, XVI]² we have chosen that topic as the basis of comparison of the two men’s ideas. But by the end of the eighteenth century in Italy, the status of the fugue was complex. On one hand, it came to be viewed, as elsewhere, as a pedantic relic, but on the other, as a still worthy component of a musician’s training, as witnessed by the students flocking to study with Padre Martini. The two-pronged reputation of

Italian himself, with some assistance, in order to report on them to the Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna, beginning in 1759 [Jacobi 1964, 455–475].

2. «I have elaborated on the very important subject of the fugue, which constitutes the key to this science [of music]» [mi sono esteso nell’importantissima materia delle Fughe, che forma la chiave di questa scienza [musicale]].

strict counterpoint and fugue is evident in this quote by Dr. Burney about Martini's *Esemplare*, who both acknowledges the style's decline and admires it:

The excellent treatise, though written in defence of a method of composing for the church upon canto-fermo, now on the decline, yet has given the learned author an opportunity of writing its history, explaining its rules, defending the practice, and of inserting such a number of venerable compositions for the church by the greatest masters of choral harmony in Italy, from the beginning of the sixteenth century to the middle of the last, that we know of no book so full of information concerning learned counterpoint, so rich in ancient and scarce compositions, nor so abundant in instructive and critical remarks, as this [Burney, 1802-1819, s.v. "Martini"].

Why did so many young composers flock to Martini – and stay in contact with him over the years?³ Surely J.C. Bach, Grétry, Jommelli, Mattei, Mozart, Sarti, Vogler, Gasparini and Antonio Puccini (Giacomo's great-grandfather) were not interested in composing in a Renaissance style to the neglect of their own modern idioms. Nor did they wish to write only church music. The answer lies, perhaps, in Martini's strong desire to encourage his students to use and adapt older techniques in their current works – rather than merely censuring the new ideas – in order to keep the tradition alive. Darbellay asserts that the students were asked to find, in the study of Renaissance techniques, an aesthetic model that was becoming neglected, which they could then apply to their own creations [Darbellay 1987, 142]. Martini, in the *Esemplare*, seems to go out of his way to praise contemporary music, writing that «the music of our day [is] full of so many enticing charms, so many gracious steps, so many jests and delicacies,» adding only after these sweet words the stinger: this style serves only to allure and delight the senses, which in turn oppresses the soul.⁴

Martini's treatise itself represents an affirmation of the old with an admixture of some newer ideas on fugue. As Walker writes, «Martini subsumed all imitative counterpoint under the general heading *fugue*, which he subdivided into *fuga reale* (i.e. with a real answer), *fuga del tuono* (with a

3. Martini gave a "correspondence courses" to J.C. Bach (and others), correcting compositions by post [Brofsky 1987, 308].

4. Martini, *Esemplare*, vol. 1, vii: «la Musica de' giorni nostri piena di tanti vezzi lusinghieri, di tanti passi graziosi, di tanti scherzi, e delicatezze, saremo forzati a confessare, che non serve che per allettare, e dilettere il senso, e quanto più viene preoccupato il senso, altrettanto resta sopito, e oppresso l'animo.»

tonal answer) and *fuga d'imitazione* (freer sorts of imitation). He further subdivided the former into canonic (*legata*) and non-canonic (*sciolta*). Here we see fugal terminology at the crossroads: words and pairings traceable all the way back to Zarlino (*fuga legata* and *sciolta*) side by side with newly paired expressions central to our modern theory (*real* versus *tonal answers*)» [Walker, n.d., s.v. "fugue"].

The continuing interest in fugue was also helped along by the popularity of Fux's treatise. Although reading Latin was not an uncommon skill, Fux's *Gradus* had been translated into Italian by 1761, [Fux 1761] and its author had received correspondence from both the Piedmontese Francesco Antonio Vallotti (who challenged Fux's enumeration of only six modes [Hansell, n.d.]) and with Padre Martini [Mann 1973, 253-255].

It was, in fact, Martini's self-proclaimed disciple, Luigi Antonio Sabbatini, who is best known for transmitting Vallotti's fugal writings in his 1802 *Trattato sopra le fughe musicali*, [Sabbatini 1802] an annotated exemplar of Vallotti's compositions in the style of Martini's *Esemplare* or Paolucci's *Arte pratica di contrappunto*, [Paolucci 1765-1772] a work that is closer in time to Galeazzi's 1796 opus. Sabbatini might even have crossed paths with Galeazzi, sharing a publisher with him in Rome: Pilucchi Cracas published the *Elementi* of both authors, only a few years apart.

Most of the major proponents of fugue in Italy at this time – Paolucci, Martini, Vallotti, Sabbatini – were members of the clergy. Of these, Martini was the most eminent and had even been compared in print to the pope [Goudar 1777, 99-100]. It seems their spirited defense of the traditions of the art was often colored by a religious zeal as well. As Martini writes, after asserting that Rameau gives instruction only for music that delights the senses: «But the goal of music is much more noble, and it uses much more considerable, because it is made, as even M. Rameau himself concedes, *to sing praises to God*».⁵

Galeazzi's musical background and orientation was quite different. If we look at his treatise with an eye toward determining whether an En-

5. Martini, *Esemplare*, vol. 1, v-vi: «Se l'unico fine della Musica fosse il puro, e semplice diletto, e non avesse a servire che al Teatro, come sembra opinare Mons. Rameau, poichè in tutte le sue Opere sì di Pratica, come di Teorica si fa vedere unicamente inteso, e applicato ad instruire nello stile della Musica moderna ridotta appunto al Teatrale, e al puro diletto, sarebbe più soffribile la sua opinione, e quella de' suoi Parziali intorno al Canto fermo. Ma la fine della Musica è assai più nobile, e il suo uso assai più ragguardevole, mentre ella è fatta, anche per consessione dell'istesso Mons. Rameau, *per cantare le lodi di Dio*».

lightenment (and by implication, secular) orientation exists, what soon becomes conspicuous is Galeazzi's use of the term "Nature," rather than "God" or "Divinity." In the entire second volume of the *Elementi*, Galeazzi uses the word "Dio" only three times, most of which are found in sections referring to the Bible, and "divino" twice;⁶ whereas he uses "Natura" twenty-two times, and there are many more instances of "natural," "naturalness," and the like.

Very little is unequivocally known about Galeazzi's life, but in Turin where he was born, most probably in 1758, Enlightenment ideals already had a stronghold. The city had been ruled until 1732 by the Duke of Savoy, Victor Amadeus II, who was a reformer of the educational system. Inspired by Muratori's *Riflessioni sopra il buon gusto*, he carried out Muratori's reforms between 1717 and 1729. As a result of this, schools and universities, which had been dominated by clerics, were taken over by the state [Carpanetto-Ricuperati 1987, 91]. Intellectuals such as Metastasio were invited to help organize the reforms, the aim of which was the secularization of education.

Most importantly, university scholarships were awarded each year to one hundred poor youths [Carpanetto-Ricuperati 1987, 93]. Since these reforms lasted into the 1770s, it is quite possible that Galeazzi was one of these fortunate young men, which would explain the erudition of his education. He was not only well-versed in mathematics and the sciences, but the musical sources he cites include dense academic works such as Kircher and Zarlino.

Of course, in the *Elementi* Galeazzi also often cites Padre Martini, whose *Storia della musica* and *Esemplare, o sia saggio fondamentale di contrapunto* are both lauded. But his most frequent source is Jean-Jacques Rousseau's 1768 *Dictionnaire de musique*, which Galeazzi singles out by stating «I have taken many insights from the excellent musical dictionary of Rousseau, a truly unparalleled work and worthy of that rare genius».⁷

Galeazzi's numerous quotes from Rousseau, and his mentions of Locke and Descartes show that he was, if not a member of a Republic of Letters, certainly one who wanted to apply for citizenship. Does he use

6. In vol. 2, parte IV/1, sez. 22 of the *Elementi*, Galeazzi does refer to the "sommo architetto" a view of God that has many rationalist implications, and only a few lines later, he refers to his own century as «questo illuminato Secolo».

7. "Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, iv: «molti lumi ho tratto dall'eccellente dizionario di Musica di Rousseau, Opera veramente impareggiabile, e degna di quel raro ingegno».

rational arguments to take precedence over tradition? Quite clearly, yes. Perhaps the most striking example of this is Galeazzi's recitation of how many different melodies can be created simply through mathematical permutation:

If the same eight notes of the scale are distributed among three different note values, such as half notes, quarter notes, and eighth notes, the enormous sum of 620,448,401,733,239,439,360,00 entirely different tunes can be formed. Now what will result if one should wish to introduce the five most customary note values of whole note, half note, quarter note, eighth note, and sixteenth note in the range of two octaves or 15 – *and many more if one considers the octave divided into 12 semitones?*⁸ [emphasis added].

Galeazzi is not foreshadowing serial composition here, but rather he is allowing his mathematical, rationalist perspective to predominate. Nevertheless, the suggested permutation of all twelve semitones was not part of a typical eighteenth-century compositional tradition, to say the least.⁹

In his discussion of fugue, Galeazzi again shows his rationalist stripes when discussing real and tonal answers:

I am not aware of any author who has taken the trouble to thoroughly analyze the nature of subjects, and to deduce from them general rules that are clear, fixed and invariable, with which to reliably create satisfactory answers for a given subject. All authors have treated this subject with so much obscurity that one can barely obtain any reliable enlightenment amid so much ambiguity about these things. Here, the same masters hide who-knows-what mysteries from their disciples, and they believe that creating an answer for a fugue requires being a Zoroaster or a Simon the Sorcerer. Here I have attempted to rend this dark veil; the reader will judge if I will have succeeded.¹⁰

8. *Ibid.*, sez. 19: «se si distribuiscano le stesse 8 note della scale in tre diverse figure, come Minime, Semiminime, e Crome, formar si può l'enorme somma di 620448401733239439360000 tutte diverse Cantilene. Or che sarà se si vogliano introdurre le cinque figure più usitate di *Semibreve*, *Minime*, *Seminimima*, *Croma*, e *Semicroma*, nell'estensione di due ottave, o 15 suoni; e molto più se si considerino le ottave devise in 12 Semitoni?»

9. Galeazzi also proposes using 5/8 more frequently, another seeming hint of more purely rational, if not almost proto-modernist, sensibility.

10. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, parte IV/1, sez. 345: «Non mi è noto alcuno Autore, che siasi presa la briga di bene analizzare la natura de' Soggetti e dedurne delle generali regole, chiare, fisse, ed invariabili, onde fare con sicurezza le adequate Risposte ad un dato Soggetto; tutti gli Autori hanno trattata questa materia con tanta oscurità, che appena trar si può da' loro scritti alcun lume sicuro in tanta ambiguità di cose. Gli stessi maestri nascondono qui non so quali arcani a'loro discepoli, e credono che

He accomplished this by providing what he terms “scales of correspondence” (See Ex2 below):

Among other things, a table will be found here, under which I have explained the various cases that can arise in different subjects in order to give them their adequate answers, and I have devised several *scales of correspondence* very useful for that purpose and in which can be seen at glance how the notes of the fifth correspond to that of the fourth, and vice versa. In this manner, I hope to have given the clearest rules about answers, a subject that often confounds beginners.¹¹

In the end, this may be his unique contribution to the history of fugue. Galeazzi and Martini never met, but we would like to present here their ideas on fugue as a sort of joint *manuductio*. So, Gentle Reader, in a time-honored tradition reaching from Plato to Galilei to Artusi and of course to Fux, we have imagined a dialogue between the two (here named Franciscus and Joannis, not Francesco and Giovanni), in a fusion of Ian Bent’s three types of dialogue: catechismic (or quizzing), erotematic (questioning), and conversational [Bent 2002, 570].

★ ★ ★ ★

Franciscus: Revered master, I must now begin to write about Fugue, but I do so with trembling. So much has been said by so many very clear writers, and especially you, the immortal Padre Giambattista Martini, in the second volume of your *Esemplar*. It certainly seems awful that, after so many eminent and sublime treatises on Counterpoint, I will have to run courageously along the same beaten – but always difficult – path.¹²

per far la Risposta ad una Fuga sia duopo d’essere un Zoroastro, o un Simon mago. Ho io qui tentato di squarciar questo tenebroso velo; se vi sarò riuscito ne giudicherà il Lettore».

11. *Ibid.*, xvi: «si troverà quì una Tavola, sotto la quale ho spiegati i varj casi, che dar si possono ne’ diversi Soggetti, per dar loro le adeguate risposte, ed ho ideate alcune *scale di corrispondenza* utilissime a tal uopo, ed in cui si vede ad un colpo d’occhio, come le note della 5 corrispondano a quella della 4, e viceversa: spero in questo modo di aver date le più chiare regole intorno alle Risposte, materia, che tanto confonde i principianti».
12. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, parte IV/I, sez. 341: «Dovendo dunque io, per seguir l’ordine delle materie, parlare in quest’articolo della fuga, così propriamente detta, lo fo tremando: che infatti dir potrei su di questa difficoltosissima, ed amplissima materia, dopo quanto ne han detto tanti chiarissimi Scrittori, e specialmente l’immortale P. Giambattista Martini nel secondo Tomo del suo *Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato*? Con una scorta così fedele, e sicura tenterò anch’io di qui dare al

Joannes: Go ahead, my son, and tell me what questions are on your mind.

Franciscus: Thank you, venerable master. Tell me please, after a beginner, instrumentalist or singer has had the patience to read Zarlino, Gaffurio, Doni, Fux, Artusi, Penna, Tevo, Mersenne, Tartini, Rameau and an infinity of other eminent authors, what has he learned?¹³ I want to write a book that is useful and intelligible to any beginner.

Joannes: But can any beginner learn to write Fugues? Do you know what Fugue is?

Franciscus: The Fugue is the highest form of the art and it establishes the perfect composer. It can be seen from the latest evidence that any well-written piece of instrumental music is nothing but a Fugue, more or less ornamented and fanciful; the same can be said of vocal music, whether for the church or for the theater. If one examines many sublime arias of the two great luminaries of our day, Giovanni Paisiello and Domenico Cimarosa, not to speak of many other very Learned Masters, what are these but compositions all built on one, two or a few other ideas that dominate from beginning to end? And all the ornaments themselves, even the most brilliant, derive directly from these principal ideas or Subjects. Now, isn't this exactly the true character of the Fugue? And who does not recognize the compositions of the divine Haydn and the very human Boccherini as quite authentic magisterial Fugues?¹⁴

Lettor mio una chiara idea della Fuga, delle sue parti, e de' suoi precetti».

13. *Ibid.*, vi: «ma dicamisi di grazia, dopo, che un Principiante, Suonatore, o Cantante che egli sia, avrà avuta la pazienza di leggere il Zarlino, il Gaffurio, il Doni, il Fux, l'Artusi, il Penna, il Tevo, il Mersenne, il Tartini, il Rameau, ed infiniti altri tutti egregi Autori, cosa ha mai egli imparato?»
14. *Ibid.*, sez. 338: «È la Fuga il capo d'opera dell'arte, ed ella costituisce il perfetto Compositore, non tanto per quello, che ella può valere in se stessa, quanto per la moltissima sua influenza, ed uso in tutte le Composizioni Musicali sì stromentali, che vocali, mentre è dell'ultima evidenza, che qualunque pezzo di Musica stromentale bene scritto non è che una Fuga più o meno adorna, e capricciosa; lo stesso dicasi della vocale si dà Chiesa, che da Teatro: parrà a taluno questo un paradosso, ma se esaminar si vogliano tante sublimi arie de' due gran luminari de' nostri giorni Sig. Gio. Paisiello, [sic] e Sig. Domenico Cimarosa, per non dir di tanti altri dottissimi Maestri, che mai son queste, se non composizioni tirate tutte su di uno, due, o pochi altri pensieri che dominano dal principio fino al fine, e che tutti gli ornamenti stessi anche i più brillanti, da tali idee principali, o Soggetti immediatamente ne nascono? Ora questo è appunto il vero carattere della Fuga: quanto alle Composizioni del Divino Haydn, dell'umanissimo Boccherini chi non la ravvisa per vereverissime magisterali fughe?» Johann Friedrich Daube also compared Haydn's instrumental composi-

Joannes: I see, my son, that you have much to learn.

Franciscus: Fugue does not seem to me to be, as many foolishly believe, a composition composed of long notes and in which you only hear dry and sterile melodies, suspensions crowded together without taste, and trivial imitations. No, the Fugue is a composition of a character much more sublime, much more noble, and its goal more worthy of an art so valuable, born to comfort humanity!¹⁵ The problem is that students begin this study with Fugues composed in long notes and with the rancid rules of the sixteenth- and seventeenth-century composers. But I see now that this breed of Fugue is only the skeleton or framework of true Fugues.¹⁶

Joannes: You impudent....I mean, my dear son, let us start at the beginning. There are four different names for Fugue – Fugue (*Fuga*), Consequent (*Consequenza*), Reiteration (*Reditta*) and Imitation (*Imitazione*). As Zarlino says, Fugue is

the replica or the reiteration of a small part or the entire melody made by a lower or higher part of the vocal piece by another part or other parts of the harmony, proceeding one after the other by some space of time with the same intervals in the same line or voice; either precisely at a Diapason [«that is, an octave»] or Diapente [«that is, a fifth»] or also at a Diatessaron [«that is a fourth»] lower or higher.¹⁷

tions to free fugues, however, since Galeazzi was unfamiliar with German, it is unlikely that he received this idea, at least directly, from Daube.

15. *Ibid.*, sez. 339: «Non è dunque la Fuga, come sciocamente molti credono una Composizione in tempo a Cappella composta di note grosse, ed in cui non si sentono, che melodie secche, e sterili, legature ammassate senza gusto, e triviali imitazioni. Nò, è la Fuga una composizione di un carattere assai più sublime, assai più nobile, ed il suo oggetto più degno di un arte così pregievole, nata per sollievo dell'umanità».
16. *Ibid.*, sez. 340: «Egli è ben vero, che s'incomincia questo studio dalle Fughe composte in note grosse, e colle rancide regole de'cinquecentisti, e seicentisti, ma questa razza di Fughe [...] non sono a propriamente parlare, che lo scheltro, o l'ossatura delle vere Fughe».
17. Martini, *Esemplare*, vii: «Varj furono i vocaboli, coi quali fu chiamata questa sorta di Contrappunto; l'uno di *Fuga*, che è il più universale, e comune fra i Professori di Musica (1), che in appresso spiegheremo; l'altro di *Consequenza* (2), perchè dopo la *Proposta* formata da una Parte cantante, ne viene conseguentemente dopo un dato tempo, la *Risposta* dalle altre Parti. Il terzo di *Reditta* (3), perchè una parte ridice quanto antecedentemente è stato detto da un'altra. L'ultimo d' *Imitazione* (4), perchè una Parte viene imitata da un'altra. Presentemente daremo la definizione del primo vocabolo *Fuga*, come il più usuale, e riprodurremo quella del Zarlino [...] La *Fuga* dice egli, e [sic] la Repplica, o Reditta di una particella, ovvero di tutta la modulazione fatta da una parte grave, ovvero acuta della cantilena: da un'altra parte, ovvero

So Fugue, which means “chase,” is the procedure used in this way.

Franciscus: But I thought, venerable master, that Fugue is a composition, a type of musical piece, in which one, two, three or more ideas are proposed that must be carried through to the end, in such a way that everything is correlative, and presented in a thousand different whimsical and artificial appearances, but in such a way as to be always recognizable.¹⁸

Joannes: You are very idealistic and enthusiastic, my son.

Franciscus: And doesn't a Fugue have many parts – even if they are not all equally necessary to constructing a good one? There are the Subject, the Countersubject, the Answer, the part-exchange, the inversion, the exact inversion, modulation, the Divertimento, and the Stretto.¹⁹

Joannes: Your eagerness, which is praiseworthy, forces me to take the explanation of the parts of Fugue one by one. Have patience, I shall explain everything.

First, I will show you, Young Composer, that which comes at the first part of the Fugue, which is the “Proposal.” This had also been termed “Antecedent” because it serves to regulate the other parts that are derived from it; or it was called “Guide” because the part that has the proposal is the guide for the other parts. Finally, it now is called “Subject” universally.²⁰

dalle altre parti del concento, procedendo l'una dopo l'altra per alquanto spacio di tempo per gl'istessi Intervalli nello istesso suono, o voce; o veramente per una Diapason, cioè Ottava, ovver Diapente, cioè Quinta, o pure per una Diatessaron, cioè Quarta più grave, o più acuta». Martini quotes the same passage on page 55 of his Part I, which is taken from the 1573 Venetian edition of Zarlino's *Istitutioni harmoniche*, Part 3, chapter 54.

18. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, parte IV/1, sez. 339: «Si deve dunque definire la Fuga: una composizione in cui si propone uno, due, tre o più pensieri, quali devono condursi fino al fine, in modo che tutto vi sia correlativo, e presentati vengano in mille differenti vaghi, ed artificiosi aspetti, ma in modo, che sian sempre riconoscibili.»
19. *Ibid.*, sez. 342: «Consta ogni Fuga di molte parti, o membri, che contengono i principali artificj che far si possono su di una data idea, o pensiero Musicale. Riduconsi questi a nove, non tutti però egualmente necessarj per costruire una buona Fuga. Sono essi: 1. il Soggetto, 2. il Controsoggetto, 3. la Risposta, 4. il Rivolto, 5. il Rovescio, 6. il contrario rovescio, 7. la Modulazione, 8. il Divertimento, 9. lo Stretto».
20. Martini, *Esemplare*, vii: «esporremo sotto gli occhi del Giovane Compositore quanto spetta alla prima Parte della *Fuga*, che è la *Proposta*. Fu chiamata questa coi vocaboli di *Antecedente* (6), perchè serve di regola alle altre Parti, che vengono dedotte dopo di essa; di *Guida* (7), perchè la Parte, che propone è la guida delle altre Parti; viene in fine universalmente chiamata *Soggetto*».

Franciscus: But isn't the Subject just the motive, the idea or, to say it better, the theme of the Fugue? Like the theme of the discourse, doesn't the Fugue always circle around it, without ever losing sight of it? It seems as though this would conserve the perfect *unity* of sentiments and ideas.²¹

Joannes: All these terms – motive, idea, theme – are confused. There are only three sorts of Subject, distinguished by their length – Subject, Passage and Attack. [Ex. 1] The Subject is the most worthy and needs to be treated with more precision and expansion than the other two. It must be clear, natural, neither too short nor too long. Without clarity, it will certainly not be understood by the Listener; without naturalness, it will be difficult to execute and will create displeasure; if too short, it will change from being a Formal Subject to being an Attack; too long, and it will be a Passage, not a Subject, and will not make an impression on the memory of the Listener. Therefore, to assign an approximate measure length, it should not be shorter than a measure and a half and not longer than three measures.²²

21. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sez. 343: «Il Soggetto è il motivo, l'idea, o per meglio dire il Tema della Fuga. Questo deve farsi sentire dal principio al fine della composizione, senza abbandonarsi un momento, poichè essendo egli come il Tema del discorso, deve questo appunto tutto aggirarsi sopra di esso tema, senza perderlo mai di vista, che è il solo metodo di conservare la perfetta *unità* de' sentimenti, e delle idee». Sabbatini, as well as Mattheson, shared this view of the fugal theme as an oratorical subject [Butler 1977, 72].

22. Martini, *Esemplare*, viii: «Deve ancora avvertire, che il Soggetto sia d'una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una battuta e mezzo di Tempo Ordinario, nè che sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stucchevole, e in vece di *Soggetto*, deve chiamarsi *Andamento*; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto *Attacco*, che *Soggetto*».

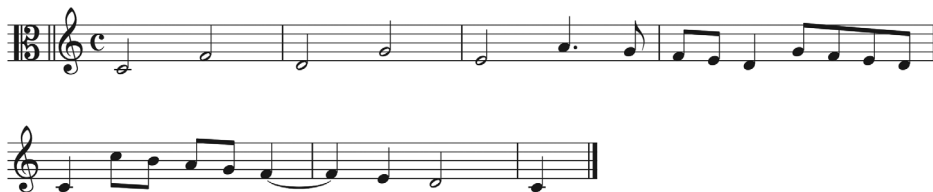
Subject (Soggetto)



Attack (Attacco)



Passage (Andamento)



Ex. 1. Martini's examples of Subject, Attack and Passage

Franciscus: Esteemed master, with all due respect to you, a great man, these are merely words, which comprise nothing substantial. While every Subject can serve to make a Fugue, not every Subject is equally good for weaving a good Fugue, since not all of them allow for special artifices.²³ Shouldn't the composer make tests on his Subjects before starting the Fugue, to see if good Stretti and other devices can be performed on it? Otherwise, it might come out dry and miserable, even though molded by a worthy hand.²⁴

Joannes: Tests? You are testing my patience, my child! Perhaps you did not finish reading all of my preface. I wrote, near the end, that the Young Composer should try to imitate the most excellent Masters, who, before laying out a Fugue, *made various tests*, first of the Subject, then how

23. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, parte IV/1, sez. 343: «ma con buona pace di quel grand'uomo questi sono meri vocaboli, che nulla racchiudono di sostanziale. Ogni Soggetto può servire per far una Fuga; ma non ogni Soggetto è egualmente buono, per ben tessere una buona fuga, poichè non tutti possono ammettere gli artifizj».

24. *Ibid.*, sez. 344: «prima di cominciare a tessere la Fuga è necessario fare sopra il proposto Soggetto, ciò che dicesi *le prove*: vale a dire vedere, e provare se egli sia suscettibile di un buon stretto, e di qualche altro artificio, poichè in caso diverso si potrà ben fare una Fuga, ma riuscirà secca, e meschina, benchè maneggiata da qualunque valente penna; mentre è incontrastabile, che dalla scelta di un buon Soggetto molto dipende l'esito di una buona fuga».

to exchange its parts, how to modulate it, how to get some *Divertimentos* or Episodes from it, and – above all – how to make a *Stretto* from it. Each well thought-out and cleverly examined Subject must provide us with ways to make *Stretti* in several manners, so that we can choose the easiest and most natural one, and the one which, above all, conserves the identity of the Subject as much as possible.²⁵

Franciscus: Studying Fugue seems like an immense ocean that I may never traverse. What about the Countersubject? Isn't the Countersubject just a different Subject coupled with the first? It must have its own Answer, its own *Stretto*, etc. So, aren't a Fugue with two Subjects or with Countersubjects just two very, very real Fugues coupled and intertwined together? One can disjoin one from the other very well.²⁶ I have noticed that a good Countersubject is composed of note-values very different than those of the Subject and have a quite distinct melody, in order to make clear which is the Subject of the Fugue and which the Countersubject. Also, it is composed in double counterpoint at the octave, which makes sense, since it must be intertwined with the Subject and the two parts must serve as bass and as upper part for each other. Otherwise, it would entangle and impede the necessary artifices.²⁷

25. Martini, *Esemplare*, xxxxi: «Ogni Soggetto ben ponderato, e ingegnosamente esaminato deve somministrarci il modo di restringerlo in più maniere, affine di sciegliere la più facile, e più naturale, e che sopra tutto conservi per quanto sia possibile l'identità del Soggetto [...] Procuri il Giovane Compositore, ogni qual volta sia ben impossessato dell'Arte del Contrappunto, d'imitare i Maestri più eccellenti nell'Arte, i quali, prima di stendere qualunque *Fuga*, praticarono di far varie prove, prima sopra del Soggetto, poi come poteva *Rovesciarsi*, come *Modularlo*, come ricavarne qualche *Divertimento*, e sopra tutto formarne lo *Stretto*».

26. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, parte IV/1, sez. 365: «Il Controsoggetto dunque non è altro che un diverso Soggetto accoppiato col primo, e che deve avere anch'egli la sua risposta, il suo *Stretto* &. in una parola una Fuga a due Soggetti, o con Controsoggetto sono due vere verissime Fughe insieme accoppiate, ed intrecciate, e che si potrebbero benissimo disgiungere l'una dall'altra».

27. *Ibid.*, sez. 366: «Due sono le condizioni necessarie in un buon Controsoggetto: la prima, che sia composto di figure assai diverse da quelle del Soggetto, e di una affatto distinta melodia, acciò bene si distingua quale sia il Soggetto, principale della Fuga, e quale il Controsoggetto [...] ove il Soggetto è nel Contralto, e nel Basso il contro-soggetto. La seconda necessaria condizione è che egli sia composto in Contrappunto doppio all'ottava; poichè dovendo, intrecciandosi col Soggetto servirsi a vicenda di Basso, e di parte superiore, senza una tal condizione si sarebbe sempre costretti a dar loro una base per reggersi, il che non poco servirebbe di intrico, e d'impedimento a' necessarij artificj».

Joannes: You reason correctly. Now you must consider the Answer, which should appear at the unison, the fifth, the fourth and the octave, and at other intervals, so that a pleasing variety for the listeners is produced.²⁸

Franciscus: Master, it seems to me that the imitation at the fourth is too old-fashioned! The Answer at the fourth is now only used for plagal modes of the cantus firmus in which it indicates the arithmetic division. I wish to use only the two Answers used by the moderns, that is, at the fifth and at the octave.²⁹

Joannes: If you wish, my child. But it is a grave error to disregard the practices of the ancient masters of this art. I do not find your explanations of Answers altogether inadequate, but do you understand the difference between Tonal and Real Answers? If the Answer is similar to the Subject but in such a way that both the Subject and the Answer are restricted to the limits of the Octave of the Mode of the Fugue, it will be a Tonal Answer. And these Answers lend their names to the entire Fugue, so that there are Real Fugues with Real Answers and Tonal Fugues with Tonal Answers. There is also a third type of Fugue, that of Imitation, which is of an inferior grade because it is freer from the rigor of the Rules.³⁰ In the Fugue of Imitation, the Answer is similar to the Proposal, but not com-

28. Martini, *Esemplare*, xxxii-xxxiii: «Avverta però il Giovane Compositore, che il Soggetto, o Proposta non sia tanto lunga, affinché la Risposta si faccia sentire più presto, e più spesso che sia possibile, e procuri di ripigliar la Risposta non solo nell'Unisono, nella Quinta, nella Quarta, o nell'Ottava, ma ancora nelle altre Corde dell'Ottava del Tuono, che sono la Terza, la Sesta, la Seconda, la Settima, e loro repplicate, affinché ne venga prodotta quella varietà tanto gradita agli Ascoltanti.» Here Martini cites Il P. Lodovico Zacconi da Pesaro Agostiniano, *Prattica di musica: utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili: divisa in quattro libri...* (Girolamo Paolo, Venezia 1592), Part 1, Book 1, chapter 56, 46 verso.

29. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, parte IV/1, sez. 346: «La risposta alla 4 non è in uso che per i Toni Plagali del Canto fermo, di cui ne indica la divisione Aritmetica, ma essendo questa materia fuori del nostro istituto, tratteremo delle due altre risposte in uso presso i moderni, cioè alla quinta, ed all'ottava».

30. Martini, *Esemplare*, xviii: «Se la Risposta è simile alla Proposta in quanto alle Figure, agl' Intervalli, e alle Sillabe, in tal caso la Fuga chiamasi Reale (3). Se la Risposta è simile alla Proposta con le condizioni assegnate, in guisa però, che tanto la Proposta, che la Risposta restino ristrette entro i limiti dell'Ottava del Tuono in cui è la Fuga, ella sarà del Tuono. Se poi la Risposta sarà simile, ma non in tutto alla Proposta, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caso verrà chiamata la Fuga d'Imitazione». Martini has borrowed this definition from Rousseau's *Dictionary of Music*, s.v. "fugue."

pletely, that is, it is similar either in its note values or its intervals or in its solmization. If it is like the Subject in any of these ways, it will always be called Fugue of Imitation. This type of Fugue also enjoys another license, which is that the Answer has no determined time or pitch for responding, but it has full liberty to answer whenever it is most convenient, on whatever pitch it is presented.³¹

Franciscus: The Answer is the most difficult part of the Fugue. I am not aware of any author, even you, venerable master, who has taken the trouble to analyze carefully the nature of Subjects, and deduce from them general rules for creating Answers that are clear, fixed and invariable. The Learned Authors have treated this material with so much obscurity, that one can hardly see any light in the darkness of their writings. The same masters hide who-knows-what mysteries from their disciples, and they believe that to create an Answer for a Fugue, one must be a Zoroaster or a Simon the Magician. I will try to tear away this dark veil.³² I hope, dear Master, that you will agree that there is no Subject, no matter how complicated, whose Tonal Answer cannot be found in any of my cases [Ex. 2].

31. Martini, *Esemplare*, xxxii: «Gode altresì questa *Fuga* un'altro privilegio, ed è, che il *Consequente* non ha ne [sic] tempo, ne [sic] Corda determinata, per rispondere, ma è in piena libertà di rispondere quando li riesce più comodo, e in qualunque Corda, che se li presenti».

32. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, part IV/1, sez. 345: «La risposta è la parte caratteristica della Fuga, ed è anche la più difficile. Non mi è noto alcuno Autore, che siasi presa la briga di bene analizzare la natura de' Soggetti e dedurne delle generali regole, chiare, fisse, ed invariabili, onde fare con sicurezza le adequate Risposte ad un dato Soggetto; tutti gli Autori hanno trattata questa materia con tanta oscurità, che appena trar si può da' loro scritti alcun lume sicuro in tanta ambiguità di cose. Gli stessi maestri nascondono qui non so quali arcani a' loro discepoli, e credono che per far la Risposta ad una Fuga sia duopo d'essere un Zoroastro, o un Simon mago. Ho io qui tentato di squarcia questo tenebroso velo».

VI/3

ascending subjects tonal answers

VIII. 4-1-22.6a

IX. 4-1-22.6b

X. 4-1-22.6c

XI. 4-1-22.6d

XII. 4-1-22.6e

Ex. 2. Galeazzi's scales of correspondence (*Elementi*, Vol. 2, Part IV/I, Table VI)

Joannes: My son, you seem overcome by a burning desire to find answers to all questions. Perhaps a little humility would help you more. Besides, now we must discuss how to continue the Fugue, using the *rovescio* or part-exchange. It can be explained thus: if the Contralto, for example, had the Subject on the Fundamental Pitch or the Octave of the Mode, he would now reiterate it at the Fifth. Then, in turn, the other Parts would do the same, so that those that had the Answer at the Fifth of the Mode, would, in the Part-exchange, reiterate it at the Fundamental or its Octave.³³

33. Martini, *Esemplare*, xxxiv: «Consiste questo rovesciamento nel ripigliar di nuovo il Soggetto tanto l' *Antecedente*, che il *Consequente*, con questo però, che ognuna delle Parti debba cambiar la Corda, v.g. se il Contralto ha proposto nella corda fondamentale, o Ottava del Tuono, rovesciando deve ripigliar il Soggetto nella Quinta, e così scambievolmente devono praticarsi le altre Parti, quelle che hanno risposto nella

Franciscus: The *rivolto*, as I have been calling it, which is the same as what you call the Part-exchange or *rovescio*, is a very easy artifice, but it is not always practical. I have discovered that it often comes out too high or too low.³⁴

Joannes: This is true, but devoted art in the service of praise can solve all problems. Are you sure you know the difference between this Part-exchange – call it *rivolto* if you wish – and Inversion, which is a mirror-like transformation of the notes?

Franciscus: Yes, Master. There are two sorts of mirror inversion, which I have called *rovescio*! (Isn't that funny?) The one that maintains the exact quality of each interval, I call *contrario rovescio* or Exact Inversion. It is simple to figure out these inversions using the scales I have written out. The easy way to write the scales of exact inversion by oneself is to write under the note that remains the same or similar note, and then proceed in the contrary direction. However, these artifices seem more beautiful to see than to hear, which is why I have heard some people call them *counterpoint for the eye*³⁵ [Ex. 3].

Quinta del Tuono nel rovesciare devono ripigliare nella Fondamentale, o nella di lei Ottava». There is also some confusion--as there is in English--about the term “rovescio” or “inversion.” Martini writes in, xxxiv, note (2): «In order to avoid the uncertainty that this term *rovescio* can produce, we must clarify that it has three meanings: one is to *invert* the intervals or harmony [...]; the next is to *invert* the subject by contrary motion, such that semitones correspond to each other [...]; the third is that which is discussed presently.» [Affine di evitare l'equivoco, che potrebbe produrre questa vocabolo di *Rovesciare*, deve avvertirsi, che tre sono i di lui significati; l'uno di *Rovesciare* gl'Intervalli [...]; l'altro di *Rovesciar* il Soggetto per moto contrario, talmente che fra di loro vengono a corrispondere i Semituoni [...]; il terzo è quello del quale presentemente trattiamo.] In the last case, Martini is referring to the exchange of parts, known to modern theorists as “invertible or double counterpoint”. In the present article, the terms “part-exchange” and “inversion” are employed consistently in the English to mean, respectively, the switching of parts and mirror-image inversion.

34. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, parte IV/1, sez. 367: «Il Rivolto della Fuga è un artificio facilissimo, ma non sempre praticabile per riuscire spesso o/ troppo acuto, o troppo basso».

35. *Ibid.*, sez. 369: «sarà facile il farsi da se['] le scale del contrario rovescio scrivendo sotto alla nota che resta ferma una consimile nota, e procedendo poi per il verso contrario. Notisi però, che questi artifizj sono più belli a vede-/re, che a sentire, onde alcuni li chiamano *Contrappuntpunto* [sic] *d'occhio*».

Table VI, Ex. 13

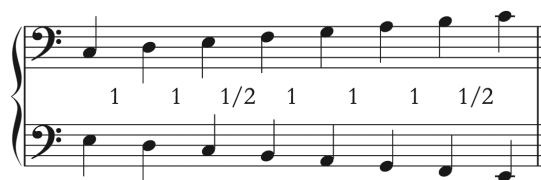


Table VI, Ex. 14

Ex. 3. Galeazzi's scales for inversions (*Elementi*, Vol. II, Part IV/I, Table VI)

Joannes: These tricks do entertain the eye. But He in Heaven sees and knows all, so we must always also consider how these artifices sound to our human ears. Perhaps, then, the most important aspect of composing a Fugue and pleasing the Ear is the presenting of the Subject in different tones, by use of modulations. The Composer should reiterate the Subject on the fifth, fourth, sixth and third of the mode.³⁶

Franciscus: Learned master, nowadays shouldn't we say *key*, not *mode*?³⁷

Joannes: It is wise to honor thy elders and not to disregard the ancient practices. Shall I gather, then, that you wish to have the parts remain in a single *key*, as you call it, for the entire composition?

Franciscus: On the contrary, any composition without modulation comes out too uniform and monotonous, and consequently deprived of every whimsy: therefore Fugues also should modulate. The order of keys in which Fugues seem to circulate is to the fifth, then the third minor, then to the sixth minor then to the fourth and then back to the principal key. It does not appear necessary, however, to do *all* these modulations,

36. Here Martini gives two tables of "modulation" – one for major modes and one for minor – which show that includes only modulations to the fifth, fourth, third and sixth of the mode. These tables show the rule of the octave harmonizations for each scale given. Martini, *Esemplare*, xxxvii.

37. In the *Elementi*, Galeazzi uses "tuono" to refer to both church modes and modern keys.

rather it seems to depend on the expanse the composer wants to give the Fugue.³⁸

Joannes: Is modulation, then, your only means of creating diversity?

Franciscus: No, my learned master! After the modulation, or even at the same time, one can make a *Divertimento of the Fugue*. This consists of a fanciful game using the Subject or the Countersubject, or intertwining one and the other. In the *Divertimento*, which occurs towards the end of the piece, there could be some beautiful double counterpoint, some passages of imitation, or other similar tricks.³⁹

Joannes: At last we concur! But is this the final section of the Fugue?

Franciscus: No, most worthy teacher. That which one waits for the most in a good Fugue is the *Stretto*, and it is this for which it is principally necessary to test before starting the Fugue, since not all Subjects can be used equally well for *Stretti*. This artifice creates the most beautiful effect!⁴⁰

Joannes: So what then is a *Stretto*?

Franciscus: It consists of having the Subject enter in one part and then the other, either with the same Subject or with the Answer, as fast as possible, and so on, one by one, with the other parts, so that each one enters before the Subject ends in the other part.⁴¹

Joannes: So, my son, now that you have learned what is required in the composition of each *separate* part of the Fugue, it is time to show the

38. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, parte IV/1, sez. 370: «Qualunque composizione non modulata riesce troppo uniforme e monotona, e per conseguenza priva di ogni vaghezza: deve dunque anche la fuga esser modulata. [...] L'ordine de' toni dunque, in cui si potrà circolare, sarà alla quinta, poi alla Terza 3 minore, indi alla Sesta 3 minore, poi alla quarta e quindi al Tono principale; non è però, che sia necessario il far tutte queste modulazioni, ciò dipende, dall'estensione, che si vuol dare alla Fuga».

39. *Ibid.*, sez. 371: «Dopo la modulazione o nel tempo stesso di essa, si fa il *divertimento della Fuga*. Consiste questo in uno scherzo capriccioso che si fa, servendosi del Soggetto, ovvero del Controsoggetto, o intrecciando l'uno, e l'altro. Nella nostra fuga trovasi egli dalla battuta 73 fino al fine: questa parte non si può bene imparare senza l'osservazione di molte Fughe, essendo ideale, e capricciosa».

40. *Ibid.*, sez. 372: «Ciò che più si attende in una buona Fuga si è lo *Stretto*, ed è questo che bisogna principalmente provare prima di fare la Fuga, poichè non tutti i Soggetti possono egualmente bene stringersi, anzi avviene taluni, in cui lo *Stretto* è impossibile, benchè ciò sia assai di rado. Questo artificio è il più bello in quanto all'effetto».

41. *Ibid.*, sez. 372: «consiste egli nel fare entrare il Soggetto in una parte, e poi l'altra o col Soggetto medesimo, o colla risposta più presto che sia possibile, e così di mano in mano le altre parti, dimodo che ognuna entri prima che abbia terminato il suo Soggetto l'altra».

union of all the mentioned parts. Here is my tonal Fugue for you to study. I have annotated it to help you find all the parts [Ex. 4]. Shall we play it through?⁴²

Ex. 4. Martini's Tonal Fugue – Exposition

Franciscus: That was a wondrous creation, master. Nature and Art are truly united in it. I understand and am in full admiration. I think now that I can already discourse upon how to write a good Fugue. Once the Subject is written, one writes over or under it a Countersubject in double counterpoint at the octave, and testing whether and which Stretti can be made: those artifices that are desired should be tested part by part, to see

42. Because of space limitations, we show only the exposition of Martini's fugue here. More of Martini's fugue is published by Burton [2004].

if they can form the Divertimento. That done, one places the Subject and Countersubject in that part and clef where they would be most comfortable and within the staff lines.⁴³ (The entrances of the parts always work well when one can have one enter before the previous one ends.) Once the four parts have entered (speaking now of a Fugue for four voices, which I have usually seen serve as a model) one exchanges the parts of the Fugue (if one wishes) in such a way that the part that had the Subject has the Answer, and vice versa. It is always good to change the sites of the entrances, in order that a varied effect always results. Then monotony, which can easily occur in a composition limited to a few ideas, is avoided. If however the Part-exchange is awkward, that is, too high or too low, then it is better to do without it and proceed to the Modulation, in which one can introduce the Divertimento. One should not repeat the Subject too often in one voice, which would produce a *Cacophony*, while another voice goes entire lines without ever having it. One can proceed then to Inversion and Exact Inversion, and then to the Stretto or Stretti. If the Fugue allows for more than one Stretto, they can be done one after the other, mixing them in with some beautiful Divertimentos related to the Subject or the Countersubject, or some bits of artful double counterpoint.⁴⁴

43. Galeazzi, *Elementi*, sez. 373: «Scielto dunque il Soggetto, (se si vuole) vi si faccia sotto o sopra un Controsoggetto in Contrappunto doppio all'ottava; quindi si provi se egli possa stringersi, e quali Stretti far si possano: si tentino ancora a parte a parte quegli artifizi che far si vogliano: se ne formi il divertimento, in cui vi sia qualche bel contrappunto doppio, qualche andamento d'imitazione, o altro consimile giuoco: ciò fatto si potrà dar principio alla Fuga. Si ponga il Soggetto e Controsoggetto in quella parte e chiave, ove eglino vengono più comodi, e dentro le righe».

44. *Ibid.*, sez. 374: «L'entrata delle parti è sempre bene, quando si può, farla prima che la parte antecedente abbia terminato. [...] Entrate che siano le quattro parti (parlando ora di una Fuga a quattro, quale può servir di regola per le Fughe a due, e a tre,) si rovescia (se si vuole) la Fuga facendo sì, che quella parte, che ha fatta la proposta faccia la Risposta, e viceversa. [...] in tutto il decorso della Fuga è sempre bene mutare il sito dell'entrata, acciò ne risulti sempre un effetto vario, che ne bandisca la Monotonia, che facilmente può accadere in una composizione limitata a poche idee; se però il rivolto venisse scomodo, cioè o troppo acuto, o troppo basso, allora è meglio farne a meno, e procedere alla modulazione, in cui si può introdurre il Divertimento. Nella Modulazione non è necessario, che ogni parte risponda in quel tal Tono, in cui uno si trova, ma si può andar passeggiando, e trasportando ora il Soggetto, ora la Risposta, or il controsoggetto in questa, e in quella parte con naturalezza, e discernimento, senza che una parte replichi troppo spesso il Soggetto, e produca delle *Cacofonie* mentre un'altra faccia delle righe intiere senza mai farlo sentire.

Joannes: You are very close, my son, to making a prescription for a Fugue. Be careful, because the creative spirit of fugal writing gives birth to a thousand children, all different.

Franciscus: I will always honor your advice, dear teacher. However, learned Padre Martini, I have composed a Tonal Fugue that I would like to perform for you now. It even begins like yours, with a rising fifth. Would you indulge me for a few minutes?

Joannes: Your enthusiasm is like a garden full of flowers.

Franciscus: My fugue is not a masterwork, but I hope it will nevertheless be sufficient for a beginner.⁴⁵ I believe my fugue will stand the test of time, since it is also based on Monsieur Rameau's true theory of music, the one that most closely conforms to the laws of nature.⁴⁶

Joannes: Do not mention that name! This new-fangled system is not only contrary to the church style, but is quite destructive. We Italians would be doing great wrong to our school to follow it.⁴⁷ Now, please forget this nonsense and begin your fugue⁴⁸

Si può proceder poi al rovescio, e contrario rovescio, e quindi allo Stretto, o Stretti. Se la fuga ammette più Stretti, si posson far di seguito frameszzandoli con qualche bel Divertimento analogo al Soggetto, o al Controsoggetto, o con qualche artificioso contrappunto doppio».

45. Galeazzi, *Elementi*, vol. 2, xvii: «se non è un Capo d'Opera, sarà tuttavia bastevole a darne al principiante una sufficiente idea».

46. *Ibid.*, parte IV/1, sez. 22: «la vera Teoria della Musica, e la più conforme alle leggi della natura».

47. Martini, letter to Andrea Basili, 28 January 1750: «Mons. Rameau stabilisce un sistema tutto affatto moderno, [...] stimo che noi altri Italiani faressimo un gran torto alla nostra scuola Italiana, se volessimo seguirlo [...] per cio' che riguarda lo stile massiccio di molte voci, e da Chiesa (secondo il mio debolissimo intendere) io lo stimo non solamente contrario, ma affatto distruttivo» [Barbieri 1987, 189].

48. Example 5 shows only the exposition of Galeazzi's fugue. The entire piece is published in Burton-Harwood, 2011, 281-285.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The measures are numbered 1 through 20. Measure 1 is labeled 'subject' in the treble staff. Measure 2 is labeled 'countersubject' in the bass staff. Measure 6 is labeled 'tonal answer' in the treble staff. Measures 7, 11, and 16 are labeled 'CS' (Countersubject) in the bass staff. Measure 16 also has a 'TA' (Tonal Answer) label in the treble staff. The score shows the development of the fugue's themes through various harmonic and melodic combinations.

Ex. 5. Galeazzi's Tonal Fugue – Exposition

Joannes: Thank you so much, my son. Now we can begin lessons!

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARBIERI P. (1987), *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in Pompilio (1987), 173-209.
- BENT I. (2002), *Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors*, in T. Christensen (ed.), *The Cambridge history of Western music theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 554-602.
- BROFSKY H. (1987), *Martini's Music School*, in Pompilio (1987), 305-311.
- BURNEY C. (1802-1819), *Martini, Fr. Giambatista*, in A. Rees (ed.), *The Cyclopaedia: or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*. London, cit. in H. Brofsky, *Doctor Burney and Padre Martini: Writing a general history of music*, «The Musical Quarterly», 65/3 (July 1979), 344. (The *Cyclopaedia* ed. by A. Rees is cited also in P. Scholes, *The great Dr. Burney, his life, his travels, his works, his family and his friends*. Oxford University Press, London 1948, 189-201).
- BURTON D. (2004), *Padre Martini's Preface to his Esemplare, Part II: An original, annotated translation*, «Theoria», 11, 2004, 35-108.
- BURTON D. – HARWOOD G. (2011), *Francesco Galeazzi, theoretical-practical elements of music: An annotated translation and introduction* (Studies in the History of Music Theory and Literature, vol. 5), University of Illinois Press, Urbana.
- BUTLER G. (1977), *Fugue and rhetoric*, «Journal of Music Theory», 21/1, 49-109.
- CARPANETTO D. – RICUPERATI G. (1987), *Italy in the Age of Reason 1685-1789* (trans. C. Higgitt, vol. 5, *Longman History of Italy* series 263), Longman, London.
- DARBELLAY E. (1987), «L'Esemplare» du Padre Martini: Une exégèse musicologique moderne du «stile osservato»? in Pompilio (1987), 137-171.
- FUX G. G. (1761), *Salita al Parnaso, o sia guida alla regolare composizione della musica*, Carmignani, Carpi.
- GALEAZZI F. (1791; 1796), *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta*, 2 voll: vol. 1, Piliucchi Cracas, Roma; vol. 2, Michele Puccinelli, Roma.
- GOUDAR A. [Jean-Jacques Sonnette] (1777), *Le brigandage de la musique italienne*, s.e., s.l.

- HANSELL S. (s.d.), *Vallotti, Francesco Antonio*. *Grove Music Online*, accessed 6 giugno 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- JACOBI E.R. (1964), *Rameau and Padre Martini. New letters and documents*, «The Musical Quarterly», 50, 455-475.
- MANN A. (1973), *Padre Martini and Fux*, in G. Knepler (ed.), *Festschrift für Ernst Hermann Meyer*, Deutscher Verlag f. Musik, Leipzig, 253-255.
- MARTINI G. (1774), *Esemplare o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo*, Lelio della Volpe, Bologna.
- PAOLUCCI G. (1772), *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempj di vari e con osservazioni*, Antonio De Castro, Venezia.
- POMPILO A. (ed.), *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, Olschki, Firenze.
- SABBATINI L. A. (1802), *Trattato sopra le Fughe Musicali corredato da copiosi Saggi del suo Antecessore Padre Francesco Antonio Vallotti*, Sebastiano Valle, Venezia.
- WALKER P. (s.d.) *Fugue*. *Grove Music Online*, accessed 6 giugno 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- MANN A. (1973), *Padre Martini and Fux*, in G. Knepler (ed.), *Festschrift für Ernst Hermann Meyer*, Deutscher Verlag f. Musik, Leipzig, 253-255.
- POMPILO A. (ed.), *Padre Martini: Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, Olschki, Florence.
- WALKER P. (s.d.) *Fugue*. *Grove Music Online*, accessed 6 giugno 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

SINTESI IN LINGUA ITALIANA
DELL'ARTICOLO DI DEBORA BURTON

(a cura di Mario Baroni)

L'articolo propone un dialogo immaginario fra Giovanni Battista Martini e Francesco Galeazzi a proposito dell'arte di scrivere fughe. Fra l'*Esemplare* di Martini (1774) e gli *Elementi* di Galeazzi (1791 e 1796) passano circa vent'anni che comprendono anche la Rivoluzione francese. Rispetto alle idee dell'illuminismo i due teorici si trovavano su fronti opposti. Martini, così come la maggior parte di coloro che nell'Italia di quell'epoca avevano scritto trattati sulla fuga, apparteneva al clero; Galeazzi invece non solo era un laico, ma anche un simpatizzante delle idee nuove (p. es. nel suo trattato ricorre alcune volte la parola Dio, ma molte volte la parola Natura) e fra l'altro aveva pure scritto una sinfonia chiamata (in francese) *La Révolution* (v. Fig. 1). Egli era nato a Torino che, sotto Vittorio Amedeo II, aveva conosciuto riforme tese a secolarizzare la cultura. E nel suo trattato egli cita spesso il *Dictionnaire de musique* di Jean-Jacques Rousseau, e volentieri usa argomenti di stringente razionalità matematica per sostenere le sue idee; talora fa anche dell'ironia sulla mancanza di chiarezza di alcuni dei trattatisti contemporanei che sembrano voler proteggere chissà quali segreti anziché spiegar bene le cose ai propri allievi. Nonostante tutto questo i due autori, sul piano della teoria musicale, avevano interessi e prassi comuni; in particolare sulla fuga che per Galeazzi era «la chiave della scienza musicale».

Il dialogo fra Franciscus e Joannes utilizza in linguaggio dialogico ampi brani tratti dalle opere dei due autori. Si osservi il seguente esempio che riporta le immaginarie parole iniziali di Galeazzi: «Reverendo maestro, sto cominciando a scrivere di fughe, ma lo faccio con tremore. Troppo è stato già detto da persone illustri e specialmente da voi, immortale Padre, nel secondo volume del vostro *Esemplare*. Sembra un terribile azzardo che dopo tanti eminenti e sublimi trattati di contrappunto io osi ripercorrere sentieri così difficili e così spesso battuti». E a questo punto, per un confronto, si vedano le frasi contenute nel testo di Galeazzi riportate nella nota 12.

All'inizio i due protagonisti sembrano avere difficoltà a intendersi: quando ad esempio Francesco afferma che certe sapienti arie di Paisiello e

Cimarosa derivanti da una o due idee iniziali, altro non sono che fughe (v. nota 14) il buon Padre risponde: «Vedo, figlio mio, che hai ancora tanto da imparare». E quand'egli ribadisce il suo pensiero (con gli argomenti trascritti nelle note 15 e 16) il suo interlocutore si spazientisce. Così nelle argomentazioni riportate alle note 18 e 19 continua fra loro una specie di dialogo fra sordi. Da quel punto in poi, tuttavia, il presunto maestro e il suo immaginario allievo sembrano cominciare a trovare terreni comuni: il maestro tende a interrogare l'allievo per rendersi conto di quanto egli conosca la vera teoria della fuga e l'allievo tende a rispondere mettendo in rilievo i suoi meriti e le sue conoscenze. Questo dialogo serrato permette all'autrice di esporre con una certa minuzia di particolari alcune delle principali teorie settecentesche sull'arte di comporre fughe.

Si comincia (note 20 e 21) dal concetto di Proposta (o Guida, o Antecedente o Soggetto) che Galeazzi preferisce chiamare Tema o Idea (come il tema di un discorso a parole): Successivamente Martini (nota 22) precisa che un tema deve avere una lunghezza di almeno una battuta e mezza, tale da distinguerlo da un Attacco (più breve) e da un Passaggio (più lungo): cfr. Es. 1. I due teorici discutono poi sulla necessità di fare "prove" ossia di controllare che il tema si presti alle necessità di elaborazione e di sviluppo che la fuga impone (note 23-25). Il discorso passa poi a trattare con dovizia di particolari (note 26-29) del controsoggetto e della risposta. Dopo una precisazione di Padre Martini (nota 34) sui vari tipi di fuga e sull'esistenza di fughe "d'imitazione" (libere, senza obblighi nelle risposte), Galeazzi (nota 32) espone con un certo orgoglio una sua tabella di "corrispondenze" fra tema e risposta (cfr. Es. 2), alla quale attribuisce doti di semplicità e chiarezza che non trova in altri trattati dell'epoca. Seguono sottili discussioni sul concetto e la pratica del "rovescio" o "rivolto" degli intervalli (note 33-35), di cui l'Es. 3 espone un caso particolare traendolo dal trattato di Galeazzi. Le ultime battute del dialogo si riferiscono ai diversi modi di dare "varietà" alla composizione della fuga: con le modulazioni (note 36-38), con i divertimenti (39) e con gli stretti (40, 41); su questi aspetti della composizione i due musicisti in genere hanno idee non dissimili. Dopo qualche battuta polemica sulle teorie di Rameau e dopo la discussione di due esempi di fuga (Ess. 4 e 5) proposti da ciascuno dei dialoganti, il colloquio termina con la drastica conclusione di Martini: «Grazie, caro ragazzo, ora possiamo cominciare le lezioni!».

ETICA DELLA PRODUZIONE O ETICA DELLA RICEZIONE?
STRATEGIE FORMALI E INTERPRETATIVE IN
THE DIAMOND SEA DEI SONIC YOUTH

0. Introduzione¹

Nel quadro del rock e della *popular music* contemporanea lo stile definito come *noise* occupa una posizione particolare, in bilico tra intrattenimento e provocazione d'avanguardia, tra musica pensata per un consumo di massa e un prodotto lontano dai cliché propri del *mainstream*. Principale caratteristica del genere è la presenza strutturale del rumore, inteso principalmente come suono distorto all'estremo delle chitarre e dei bassi elettrici, che diventa una risorsa allo stesso tempo compositiva ed espressiva.² È proprio questa qualità intrinsecamente “doppia” del genere e del materiale costitutivo ad aver attirato la nostra attenzione, permettendoci di esaminare un brano dei Sonic Youth come banco di prova per un'indagine che provi a tenere insieme dati analitici e il possibile inserimento all'interno di un contesto teorico più ampio. Una produzione del genere, infatti, può essere interpretata secondo visioni profondamente diverse riguardo al rapporto tra composizione, limiti dell'atto improvvisativo e

-
1. I due autori hanno collaborato per la stesura delle parti introduttive e conclusive, Federico Zuolo è l'autore principale del paragrafo 1, Alessandro Bratus del paragrafo 2.
 2. Joanna Demers [2010, 92] fa ricadere il *noise* e altri stili a questo assimilabili sotto la definizione di “maximal music” e ne descrive anche le qualità di massima dal punto di vista della strutturazione formale dei pezzi: «[...] one aspect they all share is a quality of excess, something appreciable only after long stretches of time. [...] Maximal music generally avoids development according to the conventions of nonelectronic Western art music, yet it also avoids the sort of nondevelopmental variation and contrast that occur in other types of experimental electronic music such as micro-sound and soundscape».

comprensibilità del discorso musicale per il pubblico cui ci si rivolge. In particolare, nel caso di *The Diamond Sea*, brano di circa venti minuti che chiude il disco del 1995 *Washing Machine*, tale questione emerge con particolare urgenza, per ragioni che hanno a che fare con l'estensione del pezzo, con le scelte macroformali portate avanti dal gruppo e, infine, in relazione al *noise* come stile musicale di sintesi, in cui i poli delle contraddizioni accennate all'inizio del paragrafo tendono a convergere. Come ha sottolineato la bibliografia più recente che ha affrontato questo filone della produzione contemporanea del rock, generalmente da un punto di vista semiologico o estetico, uno dei punti più interessanti è relativo al valore espressivo di una musica che drammatizza l'esperienza dell'ascolto mettendo in crisi la fruizione passiva e non-problematica dell'evento musicale [Àlvarez 2007; Hegarty 2001; Hegarty 2002; Sangild 2002].

Alla luce di queste considerazioni il nostro intento è quello di analizzare la natura della dimensione rumoristica del presente pezzo dei Sonic Youth e alla luce di questo tentare di collocare il genere *noise* nel panorama contemporaneo, in uno spazio liminale tra musica d'avanguardia e musica popolare. L'integrazione strutturale del rumore in una musica destinata a un pubblico di massa mette in luce il problema della comunicazione nei confronti degli ascoltatori, posti di fronte a un messaggio che, dal punto di vista meramente sonoro, può essere interpretato in modo ambiguo, o semplicemente non-significante. D'altro canto, la natura stessa dello stile cui i Sonic Youth appartengono richiede l'integrazione di suoni che nel discorso comune non sono così spesso categorizzati come "musicali", ma appartengono piuttosto alla sfera del rumore, sia esso concreto, registrato e successivamente manipolato, sia prodotto per via elettroacustica. L'inclusione di tali suoni nel campo della composizione rappresenta un tema centrale nella ricerca compositiva del XX secolo e s'inserisce in una lunga teoria di sperimentazioni riguardanti il timbro, a partire dagli esperimenti di Luigi Russolo con gli intonarumori e da quelli sulla musica elettronica e concreta degli anni Cinquanta e Sessanta in Francia, Germania e Stati Uniti.

Nell'ambito della *popular music* la rielaborazione di queste pratiche pone dei problemi più ampi in merito al rapporto tra produzione musicale e ricezione, ed è precisamente su questo punto che vorremmo concentrarci nelle prossime pagine, andando a indagare come vengano coniugate le esigenze della ricerca di un'espressione musicale che, se da un lato certamente può essere interpretata nel contesto delle consuetudini formali e compositive del rock, dall'altro lato segnala un avvicinamento non fortui-

to a concetti e prassi vicine all'avanguardia. La dimensione etica di un tale prodotto arriva a rivestire per questi musicisti un'importanza determinante, perché li pone a confronto con un problema centrale in gran parte della ricerca musicale del Novecento, ossia l'alternativa tra una programmatica rinuncia a «[...] qualsiasi tentazione di compromesso con caratteristiche che potrebbero assicurare il successo e la notorietà» [Baroni 2001, 17] e l'uso di un linguaggio più familiare e riconoscibile per la maggioranza degli ascoltatori. Il che non implica necessariamente la ricerca di soluzioni in linea con il *mainstream* o che sacrificino le istanze creative nella ricerca di un impatto il più possibile destinato al successo dal punto di vista commerciale, bensì la volontà di coniugare un percorso artistico ispirato a concetti di sperimentazione anche molto avanzati con un linguaggio potenzialmente comprensibile anche a un pubblico più vasto di quello dell'avanguardia. La scelta di muoversi nel campo *popular*, allora, diventa di estremo rilievo per la definizione di esperienze che non rinuncino all'innovazione dal punto di vista formale, sonoro, o dei materiali impiegati, ma senza per questo allontanarsi radicalmente dalle abitudini performative e di ascolto di un pubblico potenzialmente più vasto di quello della sperimentazione.

Rispetto al rapporto tra la ricerca di un nuovo linguaggio e l'esigenza di comprensibilità per un uditorio vasto, abbiamo creduto di poter ritrovare un'espressione di questi atteggiamenti in due scritti teorici di natura profondamente diversa, ma entrambi riconducibili a questioni correlate con i temi che abbiamo finora accennato: *Towards an Ethic of Improvisation* di Cornelius Cardew [2006], tratto dal suo *Treatise Handbook* pubblicato originariamente nel 1971,³ e il terzo capitolo di *Ulisse liberato* di Jon Elster [2004], in cui si riflette sul ruolo dei vincoli nell'opera d'arte.⁴ Concen-

3. Il testo è pensato come riflessione e guida per la performance di questa partitura grafica realizzata nel corso degli anni Sessanta, in cui è centrale il concetto di improvvisazione controllata a partire da un testo notato in maniera non-tradizionale, e che pone quindi problemi nella sua decodificazione tanto al suo interprete, quanto al pubblico.

4. L'inserimento dell'esperienza dei Sonic Youth nell'ambito di un discorso storico legato alle avanguardie non è, tra l'altro, totalmente privo di fondamento storico, vista la vicinanza del gruppo con esperienze quali quelle del minimalismo e del post-minimalismo. Una connessione sostanziata non solamente dalla provenienza geografica del gruppo, ma anche dalla discendenza musicale che muove dalle sperimentazioni rumoristiche dei Velvet Underground di John Cale, a sua volta collaboratore di La Monte Young e John Cage, e dalla partecipazione dei chitarristi Thurston Moore e Lee Ranaldo in alcuni complessi diretti da Glenn Branca [Demers 2010, 107; Martin

trandosi in particolare sul dominio dell'improvvisazione (sull'uso di questo termine nel contesto della nostra analisi si ritornerà più avanti, problematizzandolo alla luce delle caratteristiche tecniche individuate nel brano del gruppo newyorkese), i due infatti sviluppano concetti che rappresentano gli estremi di un *continuum* all'interno del quale cercheremo di individuare la posizione dei Sonic Youth, tra la totale libertà formale e la presenza positiva di regole e vincoli che rendono possibile la comunicazione. Come diverrà più chiaro in quanto segue, questi due autori non esauriscono di certo lo spettro del rapporto delle possibili relazioni tra vincoli e libertà formale, bensì vanno intesi come rappresentanti paradigmatici di due visioni etiche alternative: una improntata alla priorità della ricezione e l'altra che pensa se stessa a partire dalla centralità della produzione.

1. Cardew e Elster tra etica della ricezione ed etica della produzione

Il termine di paragone tra le due etiche contrapposte di Cornelius Cardew e Jon Elster riguarda il ruolo dell'improvvisazione nella costruzione musicale. Il termine "improvvisazione", seppure figura in entrambi gli autori come parola-chiave dei rispettivi testi, non è da intendersi come creazione artistica spontanea, risultato di un atto performativo totalmente "incontrollato", non predeterminato, bensì è subordinato alla valutazione del valore comunicativo dell'atto musicale, sbilanciato alternativamente verso l'emittente o il destinatario. Tale interesse permette anche a noi, nell'iniziare l'analisi di *The Diamond Sea*, di mettere tra parentesi una problematizzazione del concetto di improvvisazione che è stata affrontata da più parti in ambito etnomusicologico [Lortat Jacob 1989 e 2005; Nettl 1998], musicologico [Benson 2003; Caporaletti 2005] e dei *jazz studies* [Berliner 1994; Borgo 2002; Hollerbach 2004; Monson 1996], ma che in questo caso non si configura come una categoria centrale per la nostra interpretazione del pezzo dei Sonic Youth.

Tuttavia, prima di esaminare i modelli proposti da questi due autori, è forse necessario un breve excursus storico sulle radici dei Sonic Youth per comprendere come le discussioni teoriche che vedremo a breve non risultino estranee al loro background. Nel caso del gruppo newyorkese, in-

2002, 5; Fink 2004, 548]. Si delinea così un percorso di sperimentazione sulle forme e sulle sonorità del rock che affonda le sue radici nell'esperienza sperimentale americana attraversando quei confini tra ricerca d'avanguardia e *popular music* che fin dai tardi anni Sessanta risultano sempre più labili e difficili da tracciare.

fatti, il riferimento alle tecniche compositive e alle teorie estetiche dell'avanguardia è sostenuto da coincidenze storiche che ne confermano la rilevanza. Sintetizzando in maniera brutale una parabola storica che meriterebbe una ricognizione critica sicuramente più attenta, si può indicare nella loro musica almeno la presenza costitutiva di tecniche compositive fortemente reminiscenti di quelle del minimalismo e del post-minimalismo di scuola newyorkese. Oltre a questo, va anche ricordata l'operazione discografica che va sotto il nome *Goodbye XXth Century Music*. Uscito nel 1999 come *side project* della produzione ufficiale del gruppo, è questo un disco nel quale i musicisti si confrontano con composizioni di John Cage, Christian Wolff, Yoko Ono, Steve Reich, Nicolas Slominski e altri. Tra questi, di particolare interesse è l'inclusione di alcune pagine tratte dal *Treatise* di Cornelius Cardew, una partitura grafica della fine degli anni Sessanta in cui è centrale il concetto di improvvisazione controllata a partire da un testo notato in maniera non-tradizionale, e che pone quindi problemi nella sua decodificazione tanto al suo interprete, quanto al pubblico. La figura del compositore inglese è cruciale nel nostro discorso perché nella sua parabola artistica si può ritrovare una simile volontà di agire quale *trait d'union* tra le sfere della sperimentazione d'avanguardia e della cultura popolare.

Inoltre il riferimento a Cardew è ricco di implicazioni per l'analisi degli elementi musicali che vedremo essere costitutivi nel pezzo dei Sonic Youth e introduce una connessione, quella tra *noise* e improvvisazione, centrale per il proseguimento del nostro discorso. Infatti l'interpretazione di un brano di questo genere ci sembra debba passare necessariamente dal modo in cui si intende l'improvvisazione. Introducendo nel dominio del musicale elementi non immediatamente riconducibili a una concezione "classica" di musica, per definizione materialmente "sporchi" e meno controllabili, questi rimandano a un'idea di creazione e produzione musicale come un atto non pienamente determinabile a priori. Di conseguenza l'improvvisazione, nei diversi modi in cui la si può intendere, diviene parte strutturale non solo della performance e dell'interpretazione di un pezzo musicale, ma della stessa composizione. Ritorneremo nel prossimo paragrafo, nell'analisi musicale del pezzo, sulla questione di quale sia il senso di improvvisazione che meglio si adatta a questo pezzo. Per ora, invece, ci sembra opportuno introdurre i due modelli di riferimento e la loro diversa visione del rapporto tra libertà espressiva e comprensibilità per l'uditorio.

Cardew, nel saggio *Towards an Ethic of Improvisation*, incluso nel “manuale” che accompagnava il *Treatise*, chiariva una serie di punti problematici relativi all’esecuzione e al suo orizzonte teorico. Il riferimento a Cardew come modello paradigmatico del concetto di improvvisazione è rilevante non solo da un punto di vista contenutistico e ideologico, ma anche da un punto di vista puramente notazionale e formale. Nel *Treatise* l’improvvisazione non è infatti tanto proposta, quanto imposta agli esecutori materiali della partitura proprio per il fatto che la scrittura di gran parte delle sue opere degli anni Sessanta si esprimeva con un linguaggio graficamente diretto e intuitivo, altamente simbolico ma sintatticamente indeterminato, come se la semantica stesse già nelle figure spazialmente distribuite.

Muovendo dalle riflessioni sul linguaggio di Wittgenstein⁵, il *Treatise* delinea sette virtù che devono essere sviluppate dagli esecutori per avvicinarsi alla sua composizione: semplicità, integrità, altruismo, tolleranza, preparazione a ogni eventualità, identificazione con la natura, accettazione della morte. Qualità che non hanno direttamente a che fare con il dato tecnico, musicale, ma che rientrano in un discorso ideologico più ampio sviluppato dal compositore, nel quale l’atto performativo non è che il risultato di un’espressione personale e non può che riflettere la disposizione (mentale e morale) dell’esecutore, tanto che il principio generale dell’etica dell’improvvisazione di Cardew può essere sintetizzato con questo motto: «[...] training is substituted for rehearsal, and a certain moral discipline is an essential part of this training» [Cardew 2006, 126]. La dimensione etica di una tale concezione si esprime, quindi, tanto in senso personale (nel lavoro necessario sull’esecutore per sviluppare le virtù richieste dalla partitura), quanto in senso collettivo, come chiarisce Veniero Rizzardi:

[...] Cardew affronta la figura dell’interprete dalla parte dei comportamenti esecutivi, intesi come disciplina da svilupparsi nel senso delle responsabilità individuali di fronte a una norma (il testo) e un gruppo di individui (gli altri esecutori). [...] La figura dell’autore si ritrae, riservandosi la prerogativa di fissare le regole di un gioco improvvisativo che si propone esplicitamente come metafora di un modello sociale, fondamentalmente anarchico, di uguaglianza, responsabilità e cooperazione [Rizzardi 2001, 78-79].

Oltre a questi, c’è un ultimo aspetto etico in questa composizione, legato proprio alla sua particolare forma notazionale, interamente affidata a elementi grafici. Idealmente questa dovrebbe essere suonata: «[...] by a

5. Ci riferiamo qui in particolare a il cosiddetto secondo Wittgenstein [1986; 1995] e alla sua teoria dei giochi linguistici elaborata in *Della certezza e Riflessioni filosofiche*.

collection of musical innocents. [...] *Treatise* attempts to locate such musical innocents wherever they survive, by posing a notation that does not specifically demand an ability to read music» [Cardew 2006, 130]. Etica, in questo caso, è un tipo di attività potenzialmente accessibile anche ai non musicisti, tanto che Cardew in linea di principio esclude chi ha una pregressa formazione strumentale o teorica, in quanto portatore di una serie di sovrastrutture che rendono difficile accettare l'improvvisazione come «[...] a language spontaneously developed amongst the players and between the players and the listeners» [Cardew 2006, 131]. In questo si esprime probabilmente anche l'ideale etico della teoria musicale di Cardew: una produzione musicale aperta a tutti, non solo in quanto fruitori, ma soprattutto e ancora prima come esecutori. Il veicolo di questa apertura dovrebbe essere, negli intenti di Cardew, il tipo di "scrittura" e di "linguaggio" proposto. Ciò che il sistema di Cardew sembra voler delineare è una sorta di meta-linguaggio dell'espressività, senza regole condivise e pubbliche di reciproca comprensione tra il compositore, il performer e il pubblico. È opportuno ricordare qui che, nonostante il riferimento esplicito a Wittgenstein formulato dallo stesso Cardew, una tale teoria dell'espressività che tende all'informale, o perlomeno al "pre-formale" è propriamente in contrasto con le tesi wittgensteiniane sulla natura del linguaggio. Secondo Wittgenstein, infatti, un "linguaggio" come quello tentato nel *Treatise* vorrebbe essere una sorta di "linguaggio privato", ovvero senza regole e convenzioni di mutua comprensione, cosa impossibile, dato che il filosofo austriaco sostiene essere coesistente alla natura stessa del linguaggio l'avere un insieme di pratiche, regole e convenzioni condivise. Cardew sembrerebbe voler costruire un gioco linguistico la cui pratica fondamentale è la negazione di un linguaggio condiviso determinato *ex ante*. In questo senso egli sembra voler andare all'indietro, oltre la sintassi delle convenzioni, per accedere a una pura notazione dell'espressività, che guidi in senso minimale l'improvvisazione (qui intesa come estrema o assoluta libertà di interpretazione) che l'interprete si troverà a dover affrontare.

Il secondo modello teorico che intendiamo presentare è quello proposto da Jon Elster nel terzo capitolo di *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli* [Elster 2004, 165-269]. Benché Elster non sia un musicologo di professione, la sua analisi ci pare significativa perché inserita in una più ampia teoria estetica riguardante il ruolo positivo, e costitutivo, dei limiti rispetto alla libertà di scelta umana nei campi della scelta razionale, della morale, della politica, e appunto dell'arte. La tesi generale di Elster sostiene che

i vincoli, se appropriatamente accettati, costituiscono non un limite alla creatività, bensì un elemento costitutivo della stessa, che risulterebbe smarrita o diluita nell'eccesso di possibilità alternative. Di conseguenza la produzione artistica, geniale, eccellente o semplicemente di buon livello, risulta da una creazione limitatamente originale entro vincoli prefissati. Ciò che emerge chiaramente dal suo argomento è che l'importanza dei vincoli materiali o formali non dipende solo dal fatto che le opere rispettose di vincoli sono più comprensibili al pubblico contemporaneo, bensì innanzitutto perché i vincoli sottendono una forma di espressione della razionalità estetica. Qui razionalità non va intesa come elemento disgiunto da emotività, dal momento che possono essere gli stilemi più triti e codificati a trasmettere una certa emozione nell'uditorio, bensì va intesa come portatrice di un senso riconoscibile e pubblicamente condivisibile. L'improvvisazione, invece, si situa nello spazio di libertà interpretativa/creativa dell'artista all'interno dei vincoli di genere o prescelti. Il valore positivo dei vincoli non deriva però esclusivamente dalla componente formale, cioè dal rispetto di canoni di genere, ma ha anche a che fare con le tecnologie a disposizione, i limiti finanziari, di tempo ed occasione, o le autolimitazioni che si generano in una performance (qui Elster si riferisce alla pratica jazzistica di ripetere gli errori nell'esecuzione per trasformarli in espressione intenzionale) [Elster 2004, 360-364 *passim*.]:

La creatività nel jazz ha con l'improvvisazione una relazione complessa. Improvvisare un assolo di alta qualità è un'impresa creativa estrema, ma l'improvvisazione non è il solo modo di raccontare una storia. Un assolo lo si può anche "scolpire" – lo si può sviluppare e perfezionare nel corso di molte esecuzioni, finché non raggiunge un massimo locale. L'esecutore adotta ogni volta le improvvisazioni riuscite trasformandole in vincoli per quelle nuove, finché alla fine non resta che un margine di libertà piccolissimo [Elster 2004, 356].⁶

La vera improvvisazione creativa quindi, se vuole essere dotata di senso artistico, si situa solo all'interno di uno spazio espressivo delimitato da vincoli appositamente osservati che, lungi dal restringere la libertà espressiva, possono aumentarne l'originalità. Dal punto di vista di questo modello, quindi, la dimensione etica è il portato di una teoria della razionali-

6. In questo contesto è doveroso chiarire che Elster stesso, per motivi legati al suo gusto personale e alla frequentazione assidua come ascoltatore, limita il suo repertorio di riferimento a una parte piuttosto ristretta all'interno del genere afroamericano, cronologicamente ristretta al periodo 1936-1942 e cita quali autori principali i nomi di Billie Holiday, Lester Young, Johnny Hodges [Elster 2004, 346].

tà come scelta vincolata che, pur non essendo esclusivamente indirizzata alla comprensione da parte di un uditorio, si limita preventivamente in modo da produrre creazioni dotate di senso.

Quindi, dal punto di vista teorico, entrambe le concezioni di improvvisazione delineate da Cardew ed Elster si situano nell'ambito dell'estemporizzazione, più che dell'improvvisazione vera e propria. Entrambe, infatti, prevedono la messa in pratica di un modello latente alla base dell'evento musicale, costituito da una serie di elementi prestabiliti che mettono in moto un processo aperto alle più varie possibilità ed esiti nella loro realizzazione. Nel primo caso il discorso si sviluppa a partire da un interesse per la ricerca di nuovi suoni, di usi alternativi degli strumenti musicali esistenti, dal rifiuto di un'espressività nel senso convenzionale e della tecnica in quanto mezzo essenziale per raggiungere una "buona" esecuzione. Il modello, si potrebbe dire, definisce i presupposti per l'atto performativo, ponendosi dal punto di vista poietico, e mettendo in secondo piano la possibilità (o le potenzialità) comunicative di tale azione. Nel caso di Elster la componente convenzionale delle formule e dei vincoli stilistici alla base dell'improvvisazione è invece fondamentale per determinare non solo la loro qualità artistica, ma anche la possibilità stessa di sviluppare una reale comunicazione tra musicista e pubblico. Il *focus* è in questo caso spostato dall'esecutore all'ascoltatore, mettendo al centro del paradigma estetico e compositivo la dimensione estetica del discorso musicale. Si noterà come in tale contrapposizione tra poietico ed estetico si possa anche intravedere *in nuce* la relazione tra individuo e collettività (o tra la ristretta comunità degli esecutori e quella, più larga, degli ascoltatori) che riporta alla ribalta la questione dell'interpretazione etica di tali concezioni.

La visione di Cardew, come anticipato prima, è quasi completamente focalizzata sulla produzione musicale. In essa si può intravedere un'utopia di una comunità di compositori, quasi che il discorso musicale sia propriamente solo una questione di espressione pertinente i soli musicisti. La dimensione etica si riflette nell'idea di partecipazione alla produzione artistica e nel necessario impegno richiesto (le sette virtù menzionate sopra). Tutto l'onore di creazione del senso, di compatibilità tra i diversi "strumenti"⁷ è lasciato al rapporto tra virtù individuale e improvvisazione. A

7. Va ricordato che nel *Treatise* di Cardew non venivano esplicitati nemmeno gli strumenti con cui la partitura avrebbe dovuto essere suonata. L'apertura concettuale ed espressiva di Cardew si riflette anche nell'idea che qualsiasi oggetto capace di produrre un suono poteva essere impiegato come strumento adatto a suonare la partitura.

questo punto del discorso, quindi, può essere opportuno e interessante cercare di capire quale specifico ideale etico e politico risieda dietro alla concezione di Cardew. Non si tratta di un esercizio estraneo all'orizzonte teorico disegnato dai due autori presi come riferimento, perché è lo stesso Cardew a incardinare una dimensione *lato sensu* etica nella propria teoria, connettendo quest'ultima anche con diversi aspetti dell'ideologia marxista, da lui abbracciata durante questo periodo. Ciò che ci interessa maggiormente in questo ambito, però, e che ha conseguenze più interessanti per la teoria musicale, è il cercare di capire se vi sia una connessione tra gli ideali politici di Cardew e lo schizzo di considerazioni etiche sulle virtù richieste ai *performer* della sua musica. La nostra ipotesi interpretativa è che questo legame vi sia e consista in una sorta di presupposto ottimistico sulla naturale capacità di ogni individuo di essere produttore (di musica) secondo le proprie capacità (una estensione artistica del famoso principio marxiano di ideale comunista) e di coordinarsi pacificamente con gli altri suoi pari. Idealmente non vi dovrebbe essere conflitto tra questi, poiché ognuno contribuisce secondo la propria disposizione e, soprattutto, perché non c'è nessun modello vero e proprio da rispettare. Questo presupposto trae probabilmente ispirazione dall'accento di "utopia" nell'*Ideologia tedesca* [Marx-Engels 1967, 24-25], anche se Cardew interpreta tale concetto secondo un'ottica probabilmente anarchica. Marx ipotizza una comunità di spiriti creativi liberi che si situa dopo il superamento della società dominata dallo sfruttamento capitalistico, in cui le persone messe nella condizione di potersi esprimere liberamente e senza i vincoli di dominio della società attuale possono realizzarsi liberamente come produttori e consumatori a seconda delle proprie inclinazioni e dei propri desideri, svolgendo a piacimento compiti diversi a seconda dei momenti. Analogamente e idealmente, la partitura simbolica e senza un codice di traduzione formale proposta nel *Treatise* dovrebbe portare un gruppo di persone a poter esprimere secondo le proprie capacità (e liberamente) una *performance* musicale. Di propriamente marxiano in questo manifesto possiamo riscontrare l'esigenza di liberazione dai vincoli, l'ottimismo sulla naturale compatibilità tra individui liberi e l'aspirazione a una società liberata in cui non sono più presenti istituzioni formali o di potere.

Non propriamente marxiana è, invece, l'esigenza di dettare dei principi etici, che per Marx rimangono delle esigenze tipicamente borghesi, non più necessarie in una condizione di liberazione. È necessario precisare, però, che i principi etici proposti da Cardew hanno dei caratteri talmente generici e così poco restrittivi da non essere ascrivibili alla tradizio-

nale critica marxiana dei precetti etici (di natura per lo più kantiana, liberale o borghese). Per chiarezza vediamo più in dettaglio. Secondo Cardew [2006, 131-133] un musicista dovrebbe sviluppare le seguenti virtù:

1. *simplicity*, in quanto principio estetico;
2. *integrity*, in quanto convinzione di produrre qualcosa di importante;
3. *selflessness*, in quanto capacità di guardare oltre alla propria individualità;
4. *forbearance*, in quanto accettazione dei limiti altrui e propri;
5. *preparedness*, in quanto capacità di essere pronti ad ogni evenienza;
6. *identification with nature*, in quanto capacità di lasciar scorrere il flusso naturale delle cose;
7. *acceptance of death*, in quanto accettazione della necessaria transitorietà di ogni cosa umana e terrestre.

È singolare notare come tra tutte queste “virtù” solo la prima (*simplicity*) sembra avere delle ricadute dirette dal punto di vista musicale, dal momento che prescrive un’espressione “economica”, ovvero che cerca di massimizzare il risultato con il minimo degli elementi. Tutte le altre virtù, invece, rimandano al tipo di atteggiamento che l’esecutore deve avere nei confronti della musica. D’altro canto è chiaro che, benché Cardew utilizzi un lessico etico, questi principi non hanno nulla a che fare con la morale in senso tradizionale e rimandano più propriamente al superamento delle spinte egoistiche individuali. Né principi estetici, né precetti morali in senso proprio, le virtù proposte da Cardew si situano in un campo intermedio che potremmo definire una sorta di “etica della musica”, e il cui scopo è precisamente quello di impegnare gli esecutori a un cambiamento interiore di atteggiamento di fronte alla produzione musicale libera, che richiede in ultima analisi una forma di liberazione della propria individualità.

A questo punto possiamo chiederoci anche riguardo a Elster che tipo di interazione vi sia tra i principi estetici e quelli morali e politici. Questa domanda è ancora più pertinente, poiché Elster è noto soprattutto come filosofo politico e teorico della scelta razionale. La centralità del vincolo e del senso in Elster, invece, porta in primo piano la strutturale necessità di regole condivise e mutualmente riconosciute da parte della varietà di soggetti (musicisti e ascoltatori in primo piano) implicati nella produzione e comunicazione artistica. La dimensione etica qui non risiede, come in Cardew, nelle capacità e nell’impegno del musicista, quanto nel valore direttamente o indirettamente morale che il vincolo porta come comple-

mento essenziale per una scelta giusta o dotata di senso. Inserendo la teoria artistica all'interno di una più ampia teoria del rapporto tra razionalità e vincoli, Elster poggia tutta la dimensione etica sul valore impersonale dei vincoli e della razionalità, entro cui lo spazio di scelta o produzione individuale si deve inserire, pena la perdita del senso o la scorrettezza della decisione.

Se il riferimento chiaro nel caso di Cardew era la visione marxiana del rapporto tra individuo e comunità, nel caso di Elster rimaniamo, invece, in un ambito classicamente liberale. Sebbene Elster abbia altrove rielaborato tesi marxiane [Elster 1985], il suo orizzonte appartiene pienamente a quello delle scienze sociali liberali che si basano su un'analisi individualistica delle scelte (più o meno) razionali dei singoli. I vincoli nella visione di Elster sono coessenziali alla razionalità e alla scelta. Nessuna scelta può darsi senza la presenza di vincoli fattuali, ma a Elster interessano in particolare i vincoli che le persone si danno autonomamente, per perseguire certi scopi, per evitare determinate conseguenze o per rispettare un canone estetico. È famosa l'analisi elsteriana della situazione di Ulisse e le sirene nel libro che precede idealmente quello che stiamo analizzando [Elster 1983]: la scelta di Ulisse di legarsi e contemporaneamente di rendere immuni i suoi compagni dagli effetti del canto delle sirene è una scelta razionale e giusta perché anticipa i possibili effetti negativi del lasciarsi andare al canto delle sirene. I vincoli scelti liberamente e auto-imposti permettono innanzitutto al soggetto o alla collettività di sgravarsi della potenzialmente infinita possibilità di scelte che ogni volta si danno, ma soprattutto assicurano che le scelte perseguano certi fini o non violino certi valori. In ambito politico questo principio si esprime chiaramente nelle leggi, in particolare nelle carte costituzionali attraverso cui collettività si legano al rispetto di diritti e principi considerati generalmente giusti. I vincoli, in questo senso, sono portatori di valori o criteri razionali in diversi ambiti della vita individuale e collettiva. Questa visione, come anticipavamo, è propriamente liberale e opposta a quella di Cardew, proprio perché i vincoli non sono considerati come elementi di limitazione della libertà naturale umana; al contrario ne costituiscono il quadro generale di espressione. Sebbene il pensiero marxista abbia sempre criticato la metodologia individualista liberale, entro cui si iscrive pienamente Elster, a causa delle assunzioni irragionevolmente (o ideologicamente) ottimistiche sulla razionalità individuale, che presuppongono la presenza di un soggetto razionale senza contesto sociale, si può riconoscere che la tradizione liberale, da Locke, Kant, Mill fino ai contemporanei, sia molto meno otti-

mistica di quella marxiana, senza necessariamente essere pessimistica alla maniera di Hobbes, rispetto alle motivazioni naturali umane. Per i liberali, infatti, l'uomo è sì razionale, ma usa spesso questa razionalità per perseguire scopi potenzialmente dannosi per la collettività, in quanto auto-interessati. Per questo motivo i vincoli sociali e le regole sono un complemento necessario all'individuo, in quanto freno delle tendenze caotiche della natura umana. Questa prospettiva di etica sociale ha delle conseguenze anche per la teoria estetica di Elster. Una libertà espressiva pura rappresenta quasi un individuo isolato, mentre i canoni formali permettono la condivisione di regole mutualmente riconosciute di comprensione dell'espressione artistica. In questo senso l'accento si sposta, anche per quanto riguarda l'improvvisazione e l'innovazione, dalla produzione artistica alla sua comprensibilità e condivisibilità.

Per concludere il confronto tra Cardew e Elster, possiamo dire che Cardew chiede molto poco alla scrittura della musica e molto di più ai singoli esecutori, che avranno l'onere di trovare un accordo con gli altri musicisti e di produrre liberamente qualcosa dotato di senso musicale. Al contrario e molto più tradizionalmente, Elster richiede molto meno ai singoli esecutori (e a maggior ragione alla singola performance), confidando nel senso incardinato nei vincoli formali. Ed è per questo motivo che in Elster, pensatore altrimenti attento e interessato alle strategie individuali per comportarsi correttamente, non vi è traccia di un analogo delle sette virtù di Cardew, poiché per lui il senso dell'atto musicale si sposta dalla specifica performance e dalla persona che la mette in pratica al genere o ai vincoli specifici che l'esecutore si è dato. Il dato etico non è qui incardinato nelle virtù individuali bensì è reso impersonale, in quanto insieme di regole pubbliche e condivise. In conclusione, con una battuta, la prospettiva di Cardew, si basa su un'etica della virtù della persona, mentre quella di Elster "esternalizza" gran parte di quanto richiesto all'individuo all'impersonalità dei vincoli formali.

Sulla base di questi due modelli possiamo procedere all'analisi del pezzo in questione, con l'intento di individuare in quale punto si colloca *The Diamond Sea*, e in generale la produzione *noise* dei Sonic Youth, tra i due estremi appena delineati. Se nel caso di Cardew la rilevanza del modello è attestata dal legame diretto con l'avanguardia newyorkese e dal fatto che gli stessi Sonic Youth hanno messo in musica alcune partiture di Cardew, Elster, come diverrà più chiaro nelle Conclusioni, ci potrà fornire un modello di etica della comunicazione musicale cui i Sonic Youth sembrano non voler rinunciare.

2. *The Diamond Sea*: coordinate formali e principi compositivi

Il primo problema che ci si è trovati ad affrontare nell'analisi di *The Diamond Sea* è stato quello relativo alla sua segmentazione macroformale. Da tale punto di vista, se da un lato è chiara la bipartizione del pezzo segnata dalla sezione cantata (A), qualche difficoltà in più ha presentato la suddivisione interna delle due parti principali nelle parti marcate dalle lettere B e C, il cui ingresso divide ognuna delle due parti del brano in tre sezioni di durata e proporzioni diseguali (Tab. 1). Tali suddivisioni sono distinte non tanto da chiare cesure o all'alternanza tra melodie, sequenze armoniche o elementi musicali particolari, quanto dalla sequenza di principi compositivi diversi. Un simile susseguirsi di logiche differenti nel corso del brano porta anche a una differente organizzazione e saturazione dello spazio sonoro; per questa ragione il riferimento al sonogramma è stato un valido aiuto nella distinzione delle principali sezioni del brano (Fig. 1). Il ricorso a questa rappresentazione del brano ha reso possibile distinguere le principali sezioni del brano, nella loro natura differente prima di tutto dal punto di vista timbrico e della "grana" generale del suono, che si riflette nei due grandi archi dinamici che è possibile individuare nel *rendering* grafico dei parametri frequenziali e di intensità, riprodotti nelle tre parti (A, B, C) schematizzate nella Tab. 1.

TAB. 1. STRUTTURA MACROFORMALE DI *THE DIAMOND SEA*

Tempo	Sez.	Definizione	Principio strutturale	Durata
0' 00"	A1	Strofa + ritornello (x + y)	Ripetizione modulare	2' 25"
2' 25"	B1	Improvvisazione su pedale	Intensificazione ritmica	2' 41"
5' 06"	C1	Feedback, noise	Elaborazione timbrica	1' 47"
6' 53"	A2	Strofa + ritornello (x + y)	Ripetizione modulare	1' 02"
7' 55"	B2	Improvvisazione su pedale	Intensificazione ritmica	6' 53"
14' 48"	C2	Feedback, noise (e campionamenti)	Elaborazione timbrica	4' 51"

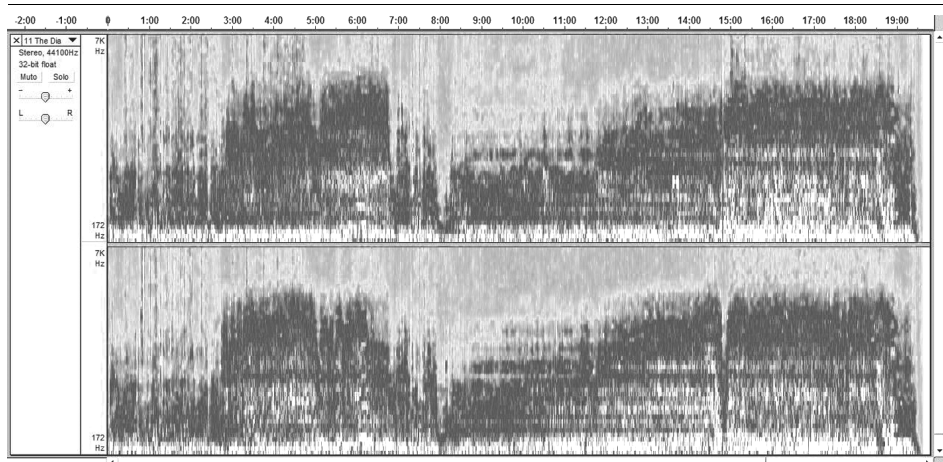


Fig. 1. Sonogramma di *The Diamond Sea*, ottenuto con il software Audacity

All'inizio delle due macro-sezioni in cui può essere segmentato il brano vi è la riproposizione di una medesima sezione (A: 0'00" e 6'53") basata su una serie di moduli ritmici delle due chitarre e del basso, su cui si inserisce la voce di Thurston Moore a cantare il testo verbale. A sua volta, la sezione A è suddivisa ulteriormente in due parti (x e y), che per la loro natura possono essere ricondotte alle funzioni che, in una "classica" canzone *popular*, sono proprie della strofa e del ritornello.

Chit. 1 (TM)

Chit. 2 (LR)

Basso

Batteria

Es. 1. *The Diamond Sea*, trascrizione della struttura-base del modulo x (TM = Thurston Moore; LR = Lee Ranaldo)



Es. 2. *The Diamond Sea*, trascrizione della struttura-base del modulo *y*

Entrambe le sezioni sono costruite attraverso l'accostamento di segmenti melodici ripetuti di due battute ognuno, e l'effetto di reciproco contrasto è affidato alla diversa natura del profilo di tali cellule costitutive. In *x* le due chitarre seguono un movimento fondamentalmente discendente, mentre al basso si può notare un movimento fondamentalmente ascendente per grado congiunto. In *y* alle due chitarre è invece affidato un motivo arcuato, complementare, che inizia e termina sulla medesima altezza, quindi fondamentalmente statico, mentre il basso raddoppia l'inizio del movimento della chitarra di Thurston Moore per poi rimanere alternativamente sul *mi* o sul *re* fino alla fine del ciclo di quattro battute.

Nella seconda parte in cui può essere segmentata ogni sezione macroformale (B), il discorso musicale viene costruito in maniera diversa. Su un pedale statico di *mi* al basso, le due chitarre progressivamente vanno a costruire un *crescendo* ritmico impiegando cellule continuamente cangianti, che man mano tende a saturare l'intera battuta fino ad attestarsi su un ritmo regolare in cui la differenziazione tra singoli *beat*, e tra motivi melodici diversi, non è più distinguibile. In B1 questo è ottenuto tramite un'intensificazione del solo parametro ritmico, mentre in B2 la "saturazione" dello spazio temporale della battuta è amplificata dall'inserimento di una serie di effetti di *delay* applicati alle chitarre. Nella trascrizione proposta da questa sezione (Es. 3), si può vedere come in questo estratto da B1, successivo alla fine della parte cantata, siano all'opera le logiche fondamentali definite nelle righe precedenti: il basso si attesta su una sola nota, scandendo insieme alla batteria un pattern ritmico basilare, sul quale le chitarre cominciano a intessere linee melodiche intorno al centro modale *mi*.

The image displays a musical score for a piece titled 'The Diamond Sea'. It is divided into two systems. The first system consists of four staves: Chit. 1 (TM) in treble clef, Chit. 2 (LR) in treble clef, Basso in bass clef, and Batteria in a simplified notation with 'x' marks. The second system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) in treble clef, Basso in bass clef, and Batteria in simplified notation. The music is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and rhythmic patterns.

Es. 3. Trascrizione di *The Diamond Sea*, 2'42''-2'57''

Il lento processo di *crescendo* ritmico della sezione B è di grande importanza nella costruzione dinamica del pezzo, perché permette ai musicisti di passare da una modalità di improvvisazione basata sull'uso di ostinati ritmico-melodici alla terza parte di ogni macrosezione (C), contraddistinta dall'entrata massiccia della distorsione e degli effetti di *feedback*. In quest'ultima parte di ogni sezione il *focus* del processo musicale passa dalla concentrazione sulla melodia al suono, anzi a quell'espressione poco controllabile e prevedibile rappresentata dall'effetto di *feedback*, arricchendo il brano di una nuova tavolozza di colori strumentali. Va rimarcato come i due principi compositivi, in questo caso, non si escludano l'uno con l'altro, ma come la transizione tra i due segua una logica additiva: sulla base martellante di B gli effetti rumoristici si sovrappongono, arrivando gradualmente a spostare l'attenzione predominante, nell'azione del gruppo, dall'intensificazione ritmica al lavoro sul timbro e sul suono in sé. Con C2 tale caratteristica distintiva viene confermata, e potenziata, dall'uso di suoni campionati e preregistrati. Subito dopo l'attacco di questa sezione, da 14' 57'', comincia ad essere inserito nella registrazione un suono di charleston chiuso mandato in *reverse*. Questo campionamento arricchisce

la trama della sezione di una nuova sonorità, facendola proseguire con un nuovo elemento che si appunta sulla qualità materica, fisica del suono. Inoltre, la centralità di tale logica costruttiva all'opera in C, in cui la concentrazione sul suono come materiale compositivo diventa determinante, è confermata in maniera ancora più scoperta nel finale del brano. Mandando in *reverse* le ultime decine di secondi della canzone è possibile infatti sentire, sotto gli strati di distorsione, la sezione A del pezzo, sottoposta a inversione e sovraincisa alla conclusione, come a voler suggerire una possibile struttura palindroma dell'intera registrazione di *The Diamond Sea*. Ma non è tanto il sospetto di una possibile struttura "a specchio" dell'intero brano ad essere rilevante qui, quanto la presenza di un dettaglio che conferma ancora una volta come nell'ultima sezione della canzone si faccia strada un principio compositivo diverso rispetto sia alla logica modulare di A, sia a quella legata al parametro ritmico di B.

Una simile lettura del brano mette in luce come all'interno di ognuna delle due macro-sezioni formali venga a formarsi una dicotomia, in cui le due parti estreme sono collegate in un processo "logicamente determinato" attraverso quella di mezzo. Da una prima sezione, del tutto riconducibile a un'estetica modulare comune nella canzone *popular*, si viene a costruire una transizione verso un'espressività che trova nel suono distorto la sua principale risorsa, nel segno di una logica musicale che sembra, invece, prefigurare una tendenza verso l'informale. In tale particolare relativo alla costruzione musicale del brano vengono a confrontarsi due logiche di segno opposto accostabili ai modelli di comunicazione musicale delineati da Jon Elster e Cornelius Cardew, con importanti conseguenze a livello storico e teorico:

1. aiutano a definire la posizione del gruppo all'interno di una zona di confine che si situa in una delle possibili convergenze tra esperienze artistiche tradizionalmente concepite come lontane tra loro, quali quelle della *popular music* e quella della sperimentazione più radicale. Pur rimanendo sicuramente un gruppo periferico rispetto a fenomeni più fortemente volti alla ricerca del consenso su larga scala, la parabola disegnata dai Sonic Youth si distingue per la presenza costitutiva di idee e tecniche riprese dalla sperimentazione, in particolare americana, all'interno di un processo nel quale: «Le nuove culture giovanili si definiscono progressivamente [...] dando vita a un complesso processo di rielaborazione che mira a sincretizzare le istanze provenienti dalla popular culture con gli stilemi e il potenziale trasgressivo delle avanguardie stori-

che» [Peverini 2004, 32-33].⁸ È in queste forme della produzione culturale che oggi si può ritrovare quell'impulso verso la rottura delle forme e delle sonorità tradizionali comune alle musiche sperimentali di area extracolta e alle ricerche compositive di ambito accademico:

Experimentalism today is synonymous with the avant-garde because both impulses claim independence from mass culture and consumerism, just as both claim aesthetic superiority on the basis of their difficulty and institutional pedigrees. [...] Thus, electroacoustic music pits itself against both sound art and electronica but also against Western art music and popular music [Demers 2010, 141].

Nella musica dei Sonic Youth i materiali ripresi da tali correnti assumono una centralità che va aldilà della logica inclusiva con cui la *popular music* si è appropriata di elementi provenienti da altre musiche, ma diventa – come dimostra il loro lavoro sul parametro timbrico e sul rumore in quanto tale – parte essenziale della definizione del genere *noise* e della sua estetica;

2. il fatto che all'interno dello stesso brano ci si riferisca a pratiche della composizione così diverse pare sottintendere uno sforzo di sintesi che tenta di agire produttivamente all'interno della tensione tra linguaggi e logiche differenti, se non opposte. Procedendo dalla prima sezione, così appoggiata sulle convenzioni della canzone come forma, *The Diamond Sea* rimanda alla necessaria presenza di un livello immediatamente comprensibile al pubblico della *popular music*, che viene così “condotto per mano”, si potrebbe dire, fino alla perdita di controllo dovuta al sorgere di un'espressione libera da vincoli, regole ed espressioni condivise. È proprio questa volontà di esibire, di rendere palese e graduale la transizione tra le diverse sezioni del pezzo a suggerire per i Sonic Youth una posizione estetica in bilico tra la necessità di un'espressione senza vincoli formali e la volontà di parlare un linguaggio il più possibile condiviso, familiare a un pubblico alla ricerca di un'alternativa ai cliché e agli stereotipi più comuni in ambito *popular*, ma allo stesso tempo poco attratto dall'apparente chiusura e autoreferenzialità

8. La citazione si riferisce al videoclip, argomento principale del saggio di Peverini, ma la sua applicazione anche alla musica dei Sonic Youth pare perfettamente in linea con le coordinate concettuali proposte in quelle righe.

percepita nelle esperienze di estrazione accademica o di sperimentazione radicale.

Una tale disposizione viene confermata anche da un altro dettaglio riguardante la transizione tra le diverse sezioni, che è sempre segnalata da particolari eventi sonori, dando a musicisti e ascoltatori alcuni punti di riferimento essenziali per orientarsi all'interno di un brano apparentemente privo di una forte struttura formale. Ciò, ovviamente, non è necessario nel passaggio tra le sezioni A e B, in quanto il cessare del canto e dei motivi melodico-ritmici che costituiscono l'ossatura della prima sezione è sufficientemente chiara da non richiedere ulteriore enfasi. Diversa è la casistica riguardante gli altri momenti di transito da una sezione all'altra. Tra B1 e C1 (5' 01'') si può percepire un'improvvisa contrazione dello spettro sonoro, determinata dall'uscita delle chitarre e dalla base ritmica tenuta dai soli basso e batteria per due battute, che dà modo al *feedback* di entrare su un tappeto sonoro "neutro". In modo altrettanto chiaro tra C1 e A2 (6' 17'') è la riproposizione dello stesso accordo per dieci volte (su uno strumento dalla sonorità "pulita", senza distorsione) a dare l'avvio a un *diminuendo* dinamico che conduce alla nuova riproposizione di strofa e ritornello a un tempo decisamente più lento rispetto alla prima volta (da circa 113 bpm a 92 bpm). In modo simile, ancora la transizione tra B2 e C2 (14' 36'') è segnalata da un motivo melodico a semibreve ($la_3-si_3-re_3-mi_3$) da parte di una delle due chitarre, che introduce l'ultima parte di *The Diamond Sea* attraverso il contrasto ritmico con la scansione a ottavi immediatamente precedente.

3. Conclusioni: etica del *noise*

L'idea di un percorso, di un transito da uno stato dell'anima all'altro si riverbera anche nel testo di *The Diamond Sea*. Scritto in uno stile ermetico e introspettivo, questo si sviluppa come un discorso verso uno (o più) interlocutori, a quanto si può intuire dalla frequente alternanza tra pronomi maschili e femminili, ed è centrato sui cambiamenti che il tempo apporta alla nostra personalità, anche senza che ce ne accorgiamo (cfr. Es. 4 in Appendice). Attraverso i sentimenti verso le altre persone e i rapporti che si sviluppano nel corso dell'esistenza, ogni individuo intraprende un percorso che ne modifica il carattere e la personalità in maniera anche drammatica e non in linea con le nostre aspettative. Per questa ragione è così importante, e ritorna svariate volte nel corso del testo verbale, l'im-

magine dello specchio, del proprio riflesso che restituisce un'immagine diversa dall'idea che ognuno di noi ha di se stesso. In più, ogni persona con cui veniamo in contatto ha di noi una rappresentazione diversa, anche in questo caso non sempre coincidente con la nostra auto-rappresentazione. Il "mare di diamanti" citato nel titolo sarebbe allora nient'altro se non un modo per riferirsi a quest'infinita convivenza di prospettive, e alla difficoltà per l'individuo nel trovare una propria identità all'interno di questo continuo gioco di riflessi cangianti che restituisce immagini sempre diverse rispetto alle proprie aspettative e aspirazioni, proprio come il diamante moltiplica e frammenta gli oggetti che ha di fronte con le sue molteplici sfaccettature. In questa prospettiva il cambiamento del proprio essere, dovuto al tempo e alle esperienze, è legato a doppio filo al legame sociale con le altre persone, ed è quindi inscindibile dalla propria parte all'interno della società, come insieme di individui legati da regole e vincoli precisi. D'altro lato il tono malinconico e rassegnato del testo verbale, percepibile nei contenuti così come nell'interpretazione vocale, rende anche manifesta la qualità artificiale, convenzionale, e in fin dei conti restrittiva della libertà personale, di qualsiasi relazione con gli altri. In trasparenza, si può intravedere dietro a tale discorso un'immagine della relazione tra individuo e collettività: tra l'esigenza di regole che permettano la mutua convivenza, ma d'altro canto sottopongono il singolo a una limitazione della propria libertà, e l'utopia di una società anarchica veicolata dalla liberazione rumoristica. Un tale movimento non è imposto frontalmente all'ascoltatore; questi viene condotto progressivamente nel riconoscere la dignità espressiva del rumore. In tal senso, il percorso graduale verso l'improvvisazione rumoristica ci sembra essere la cifra propria dei Sonic Youth. Il principio sottende un patto con l'ascoltatore: la liberazione veicolata dalla distorsione è sottoposta a una forma di macro-controllo espresso dalla struttura della canzone che permette al gruppo di condurre l'ascoltatore attraverso la destrutturazione del suono. Pur cercando di esplorare sonorità non popolari e percorsi analoghi (per alcuni versi) alla sperimentazione colta, il gruppo cerca di mantenere un principio di comprensibilità e di accordo con l'ascoltatore, che potrebbe essere la virtù mancante dall'elenco di Cardew. In questo senso si può riscontrare una nuova dimensione etica nella musica dei Sonic Youth. Non solo etica della produzione di derivazione avanguardistica, volta a regolare nelle linee essenziali la creazione artistica, ma anche etica della ricezione, di matrice maggiormente popolare. Il patto implicito tra musicisti e ascoltatori si ancora sulla doppia valenza del rumore che funge, da un lato, quale rot-

tura espressiva dei moduli tradizionali di fare musica, e dall'altro, quale rottura percettiva del tradizionale campo sonoro, in modo da generare nell'ascoltatore un senso di dissonanza liberatoria controllata. Idealmente il patto si realizza con una duplice liberazione, dei musicisti e dell'ascoltatore, e funziona comunicativamente (ed eticamente) se l'ascoltatore comprende il ruolo del rumore fino ad ammetterlo nel campo musicale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ÀLVAREZ F. (2007), *Dissonance, sex and noise: (Re)building (hi)stories of electroacoustic music*, «Hz», 9, <<http://www.hz-journal.org/n9/fernandez.html>> (consultato il 22 marzo 2011).
- BARONI M. (2001), *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in J.-J. Nattiez (cur., con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni), *Enciclopedia della musica*, vol. I (*Il Novecento*), Einaudi, Torino, 6-26.
- BENSON B. E. (2003), *The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BERLINER P. F. (1994), *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago.
- BORGIO, D. (2002), *Negotiating freedom: values and practices in contemporary improvised music*, «Black Music Research Journal», 22/2, 165-188.
- CAPORALETTI V. (2005), *I processi improvvisativi della musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- CARDEW C. (2006), *Towards an ethic of improvisation*, in Prevòst E. (cur.), *Cornelius Cardew: A reader*, Copula, Harlow, 125-133.
- DEMERS J. (2010), *Listening through the noise: The aesthetics of experimental electronic music*, Oxford University Press, Oxford.
- ELSTER J. (1983), *Ulisse e le sirene: indagini sulla razionalità e l'irrazionalità*, Il Mulino, Bologna.
- ELSTER J. (1985), *Making sense of Marx*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ELSTER J. (2004), *Ulisse liberato: razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna.
- FINK R. (2004), *(Post-)minimalism 1970-2000: The search for a new mainstream*, in N. Cook-A. Poole (cur.), *The Cambridge history of twentieth-century music*, Cambridge University Press, Cambridge, 539-556.
- HEGARTY P. (2001), *Full with noise: Theory and japanese noise music*, «Ctheory.net», <www.ctheory.net/articles.aspx?id=314> (consultato il 22 marzo 2011).
- HEGARTY P. (2002), *General ecology of sound: Japanese noise music as low form*, <<http://www.dotdotdotmusic.com/hegarty7.html>> (consultato il 28 agosto 2010).

- HOLLERBACH P. (2004), *(Re)voicing tradition: Improvising aesthetics and identity on local jazz scenes*, « Popular Music », 23/2, 155-171.
- LORTAT JACOB B. (1989), *Penser l'improvisation: l'apport des musiques de tradition orale*, « Analyse Musicale », 14, 15-17.
- LORTAT JACOB B. (2005), *Forme e condizioni dell'improvvisazione nelle musiche di tradizione orale*, in J.-J. Nattiez (cur., con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni), *Enciclopedia della musica*, vol. V (*L'unità della musica*), Einaudi, Torino, 717-736.
- MARTIN B. (2002), *Avant-Rock: Experimental music from the Beatles to Björk*, Open Court, Chicago.
- MARX K.-ENGELS F. (1967), *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma.
- MONSON I. (1996), *Saying something: Jazz improvisation and interaction*, The University of Chicago Press, Chicago.
- NETTL B. (1998), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*, The University Press of Chicago, Chicago.
- PEVERINI P. (2004), *Il videoclip: strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma.
- RIZZARDI V. (2001), *Musica, politica, ideologia*, in J.-J. Nattiez (cur., con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni), *Enciclopedia della musica*, vol. I (*Il Novecento*), Einaudi, Torino, 67-83.
- SANGILD T. (2002), *The aesthetics of noise*, Datanom, Copenhagen.
- WITTGENSTEIN L. (1986), *Della certezza*, Einaudi, Torino.
- WITTGENSTEIN L. (1995), *Riflessioni filosofiche*, Einaudi, Torino.

APPENDICE

Es. 4. TESTO VERBALE DI *THE DIAMOND SEA*

Time takes its crazy toll And how does your mirror grow You better watch yourself when you jump into it Cuz the mirror's gonna steal your soul	Strofa 1 (modulo x)
I wonder how it came to be my friend That someone just like you has come again You'll never, never know how close you came Until you fall in love with the diamond rain	Ritornello 1 (modulo y)
Throw all his trash away Look out he's here to stay Your mirror's gonna crack when he breaks into it And you'll never, never be the same	Strofa 2 (modulo x)
Look into his eyes and you can see Why all the little kids are dressed in dreams I wonder how he's gonna make it back When he sees that you just know It's make believe	Ritornello 2 (modulo y)
Blood crystalized to sand And now I hope you understand You reflect into his looking glass soul And now the mirror is your only friend	Strofa 3 (modulo x)
Look into his eyes and you will see That men are not alone on the diamond sea Sail into the heart of a lonely storm And tell her that you'll love her eternally	Ritornello 3 (modulo y)
Time takes its crazy toll Mirror fallin' off the wall You better look out for the looking glass girl Cuz she's gonna take you for a fall	Strofa 4 (modulo x)
Look into his eyes and you shall see Why everything is quiet and nothing's free I wonder how he's gonna make her smile When love is running wild on the diamond sea	Ritornello 4 (modulo y)

Piero Venturini

SCALE MODALI DIFETTIVE NELL'OPERA DI RAVEL

Introduzione

Nella vasta gamma di successioni scalari utilizzata da Ravel nella sua opera, le scale modali occupano senz'altro un posto di rilievo. Una lettura attenta di gran parte della sua produzione mette in luce un particolare aspetto dell'utilizzo di queste scale: il ricorso frequente, quasi sistematico, a successioni modali difettive. Scopo della ricerca è quello di indagare le motivazioni che spingono Ravel all'utilizzo di tali successioni, con l'obiettivo di far luce sulla tecnica compositiva e sulle scelte estetiche del compositore. Nella letteratura analitica e musicologica, di solito, per "scale difettive" si fa riferimento a successioni pentatoniche, legate o meno ad ambiti modali. Nella presente ricerca, invece, ci occuperemo esclusivamente di scale modali mancanti di uno o due suoni, indipendentemente dal ruolo che tali suoni ricoprono all'interno della scala, in quanto l'assenza di un numero maggiore di suoni non permette di attribuire la scala difettiva ad un modo in maniera univoca. Per circoscrivere il campo della ricerca si farà riferimento unicamente a scale modali difettive, ma non è escluso che la mancanza di suoni possa riguardare anche altri tipi di scale.

Uno sguardo ai modi difettivi nella letteratura

Un primo approccio al problema è offerto dall'ampio saggio di Russom sull'organizzazione orizzontale e verticale nelle opere giovanili di Ravel. Russom [1985,18] elenca i principali tipi di scale utilizzate nell'opera del compositore raggruppandoli sotto la definizione di Collezione di Scale Referenziali (RCS); in questo modo Russom vuole indagare il ruolo che queste successioni hanno nella dimensione armonica, in quanto rappresentano, secondo la sua teoria, anche un potenziale serbatoio da cui

attingere per formare aggregati verticali. Russom si occupa anche di successioni difettive, riferite ovviamente alle RCS. Visto che le successioni di cinque o sei suoni possono appartenere a più di una scala, Russom [*ibid.*, 21] identifica due criteri per risalire alla scala-base:

1. il contenuto intervallare del frammento difettivo può suggerire una caratteristica peculiare di una RCS; ad esempio, l'alternanza tono-semitono richiama inevitabilmente la scala ottotonica;
2. il contenuto tematico della successione difettiva (ritmico, timbrico, ecc.) può richiamare una melodia presente in un'altra parte del brano con le stesse caratteristiche tematiche, in cui la scala viene utilizzata per intero.

Entrambi i criteri sono inapplicabili nel caso di successioni modali: il primo, in quanto gli intervalli che compongono il frammento difettivo appartengono a tutte le scale modali (si tratta di intervalli di tono, semitono, terze maggiori e minori variamente combinati); il secondo perché contempla un caso che, di fatto, non ricorre nella letteratura raveliana, perlomeno non in un contesto modale.

Anche Luigi Verdi [1998, 295] nel suo volume sull'organizzazione delle altezze, cita l'uso del modo ottotonico difettivo in riferimento ad alcune composizioni di Stravinskij (*Histoire du soldat*, "Dance du diable"; *La carriera di un libertino*, scena III dell'Atto II; *Sinfonie per strumenti a fiato* N.1 e 5; *Sinfonia in tre movimenti* bb.7-12 e 88-93).

Uno degli studi più interessanti sulle scale modali difettive è quello di Domenico Giannetta [2008, 62-63]. Secondo questa teoria, le scale modali difettive fanno parte di un ipersistema che comprende scale di cinque, sei e sette suoni: in sostanza, ogni successione difettiva può essere contenuta in più di un modo, entrando così a far parte di un sistema più vasto definito come Ipersistema modale diatonico.

Nello stesso saggio [*ibid.*, 63], Giannetta mostra una tabella elaborata da Tullia Magrini [1988, 49] che sviluppa il concetto in maniera particolarmente efficace: la tabella illustra successioni di cinque suoni che vengono contenute in scale di sei suoni a loro volta appartenenti a più di una successione eptafonica. Si consideri, a titolo di esempio, la scala pentaonica anemitonica, che può essere contenuta in ben tre modi diatonici diversi. In questa ricerca, la tabella-Magrini va interpretata esattamente al contrario: è a partire da una successione di sette suoni che è possibile identificare con esattezza una successione difettiva di sei o cinque suoni in cui i gradi mancanti conferiscono alla successione una diversa sfumatura a seconda della collocazione e dell'importanza che il suono riveste all'inter-

no della successione. Tutto ciò avviene, ovviamente, a condizione che sia possibile identificare la *finalis* con assoluta certezza. Da questo punto di vista, la musica di Ravel è estremamente “tonicizzata”, nel senso che, come si vedrà, è sempre possibile identificare una tonica (o una *finalis*, nel nostro caso), anche se talvolta il procedimento di identificazione non è facile né immediato. Non bisogna dimenticare che, come Giannetta stesso precisa all'inizio dell'articolo, la sua ricerca ha un carattere puramente astratto, privo di riferimenti alla prassi compositiva. Da questo punto di vista, la presente ricerca ne rappresenta un approfondimento in una direzione ben precisa.

Premessa metodologica

Prima di iniziare la ricerca si è reso necessario individuare alcuni criteri per la scelta dei frammenti da analizzare, in modo che non risultassero troppo corti (e quindi necessariamente difettivi) né troppo lunghi:

- nei pochi casi di melodia strutturata fraseologicamente, si è presa in considerazione un'unità periodica completa (frase o periodo);
- in tutti i casi rimanenti, si è preso in considerazione il frammento melodico fino al primo segno di discontinuità o di contrasto. Per “segno di discontinuità” si intende, in sostanza, l'arresto della melodia su una pausa o un valore di durata più lunga dei precedenti; per “contrasto” si intende un cambiamento che coinvolge un arco melodico più ampio, come ad esempio un salto di registro, un cambio di timbrica oppure un contrasto dinamico.

Seguendo i criteri menzionati si sono ottenuti frammenti melodici di durata sufficientemente omogenea, tali da giustificarne la validità.

Senz'altro più complesso è il problema della definizione dell'ambito modale in cui si muove il frammento selezionato: questo aspetto è di importanza basilare se si vuole capire quale sia la posizione dei suoni mancanti all'interno del modo. Per risolvere questo problema si è fatto ricorso alla teoria della “centrazione”, elaborata da Berger [1963] per l'individuazione della tonica in alcuni brani di Stravinskij e ripresa integralmente da Russom. Secondo questa teoria, specifici movimenti melodici del basso sono in grado di “centrare” una nota come tonica (o come *finalis*, nel nostro caso); sono fenomeni centranti:

- un movimento a grado congiunto di cui la prima o l'ultima nota rappresentano la tonica;

parole, il suono centrato dalla melodia può essere definito come una sorta di “*finalis* temporanea”, il cui peso è localmente superiore a quello della vera *finalis*.

L'Es. 2 mostra proprio una situazione di questo tipo: nella prima delle due melodie il basso, col suono pedale, centra il *mi* come *finalis*; la medesima nota è centrata anche dalla melodia di cui il *mi* rappresenta il suono più basso ed il più acuto. La situazione cambia nella melodia sottostante: mentre il pedale al basso centra il *lab*, la melodia centra il *mi^b* in quanto nota più bassa e più acuta. Secondo la teoria di Russom il basso ha sempre la preminenza come portatore di senso tonale: in questo caso, quindi, la *finalis* va attribuita al basso mentre la successione ruota a partire dalla nota centrata dalla melodia.



Es.2. M. Ravel, *L'Heure espagnole*, bb. 4-6

I criteri sopra elencati hanno un precedente illustre nelle teorie di Nicolas Ruwet [1966, 105-106]: citando l'inizio del *Pelléas et Mélisande* di Debussy, Ruwet identifica il modo d'impianto nel dorico difettivo (mancante del *fa* e del *si^b*) e fa partire la successione dal *do*, che ne rappresenta il suono più grave; in base alla metodologia utilizzata in questo articolo si tratta, dunque, del modo dorico con rotazione sul *do*. Tra i criteri di determinazione della *finalis*, Ruwet raccomanda di esaminare quali suoni coincidono con quelli che definisce come “momenti importanti”, ossia l'inizio e la fine di un'unità melodica. I “momenti importanti”, a loro volta, possono anche essere definiti “salienti” in base alla nota teoria di Lerdhal [1989].

Il corpus analizzato

In questa ricerca sono stati presi in esame le melodie modali dei seguenti brani:

Opere teatrali	<i>L'Heure espagnole</i> <i>L'Enfant et le sortilèges</i>
Balletti	<i>Ma mère l'oye</i> <i>Daphnis et Chloé</i>
Opere per orchestra	<i>Rapsodie espagnole</i>
Opere vocali con accompagnamento strumentale	<i>Tutte</i>
Musica da camera	<i>Quartetto per archi</i> <i>Introduzione e allegro</i> <i>Trio in La m.</i>
Opere per pianoforte	<i>Tutte</i>

I brani sono stati selezionati tra quelli in cui, a mio giudizio, appariva maggiore la probabilità di incontrare successioni modali; si tratta, ovviamente, di un sondaggio che non ha pretesa di essere esauriente.

Analisi degli esempi

Una volta individuate le successioni difettive, si è provveduto a riunirle in gruppi con caratteristiche comuni per poterne interpretare più facilmente le ragioni dell'utilizzo. I gruppi possono contenere al loro interno degli esempi molto diversi tra di loro a livello di parametri che non riguardano in modo diretto la struttura intervallica (dinamica, timbrica, ecc.). I gruppi individuati sono tre:

- cause inerenti il rapporto figura-sfondo;
- cause che riguardano il rapporto forma-colore;
- collegamenti "in enjambement".

Il rapporto figura-sfondo

Fra gli innumerevoli esempi che abbiamo preso in considerazione, un certo numero presenta caratteristiche comuni che riguardano il rapporto figura-sfondo.

In tutti questi esempi alla presenza della *finalis* al basso come pedale fa riscontro la sua totale assenza nella melodia. Non è difficile capire la ragione di questa successione difettiva: si tratta di un espediente per far risaltare la melodia su di uno sfondo monocromatico, saturo della presenza della *finalis*. Si potrebbe anche fare un esempio in termini pittorici: sullo sfondo di un mare dove prevale il colore blu difficilmente il pittore dise-

gnerà una barca dello stesso colore, perlomeno se desidera che abbia un certo risalto.



Es.3. M. Ravel, *Daphnis et Chloé*, bb. 7-15

L' Es. 3 riporta una sintesi del celebre inizio del balletto *Daphnis et Chloé*: il primo intervento melodico sul lunghissimo pedale di *la* è del flauto, privo proprio della *finalis*. Anche la successiva melodia, affidata al corno, presenta la stessa caratteristica, con una differenza: quando la melodia, nel suono conclusivo, introduce il *la*, nello stesso momento il suono-pedale cambia. In questo modo la melodia mantiene fino all'ultimo suono il proprio potere di risalto sullo sfondo.

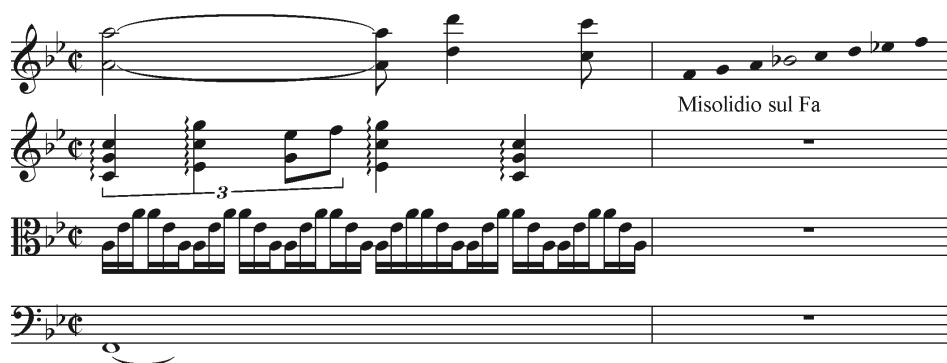
Lo stesso tipo di tecnica si applica con suoni diversi dalla *finalis*: nell'Es.4 la melodia è priva del 7° grado, presente in maniera continuativa nel pedale del pianoforte.



Es.4. M. Ravel, *Histoires naturelles : le cygne*, bb. 1-4

L'assenza del medesimo suono in tutti gli strumenti rappresenta un fattore unificante in un tessuto a fasce sonore in cui i singoli interventi sono molto differenziati, dal punto di vista timbrico e ritmico. L'Es. 5 mostra una grande diversità di atteggiamenti nei quattro strumenti: al suono pedale del violoncello sulla quarta corda si sovrappongono gli arpeggi di andata-ritorno della viola suddivisi sulle tre corde superiori, il pizzicato di natura quasi chitarristica del violino II e la melodia ottavata del violino I. Ogni melodia ha caratteristiche ritmiche e timbriche proprie, compreso il violino I le cui ottave non rappresentano tanto un elemento di rinforzo sonoro quanto una caratteristica timbrica; della stessa natura appare la logica distributiva dei suoni su corde diverse negli strumenti gravi. Un contesto polifonico così fortemente differenziato presenta un elemento coesi-

vo unificante nell'appartenenza dei quattro interventi melodici alla medesima successione modale difettiva che, proprio in quanto tale, conferisce un colore particolare alla successione misolidia. L'armonizzazione di questo passaggio richiama sicuramente un contesto tonale (nona di dominante sul V grado di $\text{Si}^b \text{M}$), questo fenomeno non deve sorprenderci: melodie modali armonizzate in maniera tonale sono piuttosto comuni nella letteratura del Novecento. A questo proposito, Mastropasqua [1995, 16] parla di integrazioni tra materiali modali e modi maggiore/minore, a volte organizzati come vere e proprie interferenze; in questo caso, più che di "interferenza" appare opportuno parlare di «... un "sapore" di tonalità che rimane sullo sfondo senza mai essere chiaramente enunciato» [*ibid.*].



Es.5. M. Ravel, Quartetto in Fa, II, b. 120

Un caso particolare è quello proposto nell'Es.6, in cui le melodie che fanno da sfondo alla voce si muovono in un contesto contrappuntistico polimodale. Secondo l'analisi di Prost [1990, 66], *L'Enfant et les Sortilèges* inizia con una forma polifonica medievale su *cantus firmus* che viene a crearsi in maniera progressiva: inizia con successioni di quinte e quarte parallele della coppia di oboi cui viene aggiunto un primo contrappunto attuato dai suoni armonici del contrabbasso; infine si aggiunge il secondo contrappunto del canto in stile "parlando". Il contesto polimodale in cui si muove il frammento è reso omogeneo dalla mancanza del medesimo suono (*do*), indipendentemente dalla posizione che il suono occupa all'interno delle successioni modali in cui si muovono le melodie.

The image shows a musical score for three parts: Oboe, Voice, and Contrabass. The Oboe part is in the top staff, the Voice part in the middle, and the Contrabass part in the bottom. The music is in 8/8 time and consists of three measures. The Oboe part is labeled 'Eolio sul Mi', the Voice part 'Frigio', and the Contrabass part 'Misolidio'.

Es.6. M. Ravel, *L'Enfant et le sortilège*, bb. 23-25

Ancora a proposito di una scala difettiva usata con valore unificante, l'Es. 7 mostra una situazione particolarmente sofisticata. L'esempio riporta una sezione del brano divisa in due frasi: la prima (bb. 12-18) si trova nei primi due pentagrammi dell'esempio, la seconda (bb.19-23) nei due successivi. Nella prima frase i suoni della fascia sonora al basso hanno un'identità tonale non definita, in quanto possono appartenere a più di una scala (frigia, eolia o pentatonica, v. nell'Es. il pentagramma in basso); le melodie omoritmiche superiori, invece, definiscono il modo in maniera evidente, in quanto appartengono entrambe ad una successione dorica mancante del 6° grado. Solo unitamente a queste, quindi, i cinque suoni del basso acquisiscono un'identità modale definita: una fascia di "colore modale" neutro acquista una fisionomia modale precisa grazie all'apporto decisivo del "colore" sovrastante. Lo stesso esempio riporta, nella coppia di pentagrammi sottostanti, una sintesi del percorso melodico e dei suoni del basso della seconda frase: anche in questo caso la situazione rimane fondamentalmente la stessa con una lieve differenza, rappresentata dalla mancanza di due suoni invece di uno solo all'interno della stessa scala modale. Come si può notare, il modo difettivo crea un'unità inscindibile tra figura e sfondo; i due piani non possono essere più separati in quanto l'uno vive in funzione dell'altro.



Es. 7. M. Ravel, *Shéhérazade* : *Asia*, bb. 12-25

Il rapporto forma-colore

Come si è potuto intuire dal paragrafo precedente, la sottrazione di uno o due suoni da una scala modale conferisce a quest'ultima una determinata sfumatura di colore. Il termine "colore", in questo contesto, è usato metaforicamente per definire una tecnica (in questo caso la sottrazione di suoni) che conferisce un particolare carattere ad una successione scalare ². L'utilizzo di questo termine nel significato qui adottato, in collegamento con l'assenza di uno o due suoni, trova riscontro anche nella letteratura analitica: Prost [1988,80], nella sua analisi del tema del Concerto in Sol per pianoforte, afferma che l'assenza del settimo grado contribuisce a conferire alla melodia un colore popolare, molto vicino alle melodie del "periodo russo" di Stravinskij. Barraqué [1988, 20], nella sua celebre analisi de *La Mer* di Debussy, afferma che l'uso del modo difettivo eolico sul *lab* (presente alle bb. 47-48 del primo quadro), stabilisce un collegamento col Secondo modo a trasposizione limitata «ma con un colore meno esotico di quello di Messiaen»; non viene, però, spiegato il significato dell'espressione né il motivo dell'utilizzo del modo difettivo in quel punto del

2. Vedi la definizione al paragrafo 14 della voce "Colore" del Grande dizionario della lingua italiana, UTET, Vol. II, Torino 1971, 315: «aspetto, apparenza; carattere, figura, forma esteriore; elemento caratteristico tipico».

brano. Al di là di ogni considerazione di carattere estetico è opportuno mettere in rilievo il rapporto che intercorre tra la forma musicale e il “colore” della successione difettiva: una determinata sfumatura contribuisce a caratterizzare una determinata sezione formale e a differenziarla dalle successive. Anche Kallis, nel suo articolo sulla “modalità non diatonica” [2008], conferma il rapporto esistente tra la forma del brano e l'uso di una scala modale; Kallis non parla in maniera esplicita di “colore”, ma la tecnica che descrive mira allo stesso scopo, ossia a caratterizzare delle sezioni del brano con l'uso di scale modali modificate, nel suo caso, dall'immissione di suoni estranei.

The image shows a musical score for three staves. The first staff is labeled 'INTRODUZIONE' and the second 'TEMA PRINCIPALE'. The third staff is labeled 'TEMA SUBORDINATO'. To the right of each staff, a modal scale is written. For the first staff, it is 'Frigio sul Mi♭'. For the second, it is 'Dorico sul La♭'. For the third, it is 'Eolio su Mi♭'. The scales are written in a shorthand notation with natural and flat signs for the notes.

Es. 8. M. Ravel, *Introduzione e allegro*, bb.13-14 (primo pentagramma), 21-27 (secondo pentagramma), 70-73 (terzo pentagramma)

L'Es. 8 rappresenta forse l'applicazione più chiara e completa di questo principio applicato nel contesto della forma-sonata. L'opera cui l'esempio appartiene (*Introduzione e allegro*), in realtà, rappresenta una sintesi tra forma-sonata e una struttura “a pannelli” in cui ogni sezione della forma-sonata corrisponde ad una specie di quadro formalmente autonomo. Ogni sezione è caratterizzata da un tema strutturato su di una diversa successione modale; a sua volta ogni successione è priva di un suono che occupa un grado differente all'interno della scala; così, l'introduzione è basata su un tema frigio mancante del 6° grado, il tema principale su un modo dorico privo del 3° grado e il tema secondario su un modo eolio senza il 7° grado. È quindi più che evidente come Ravel si sia preoccupato di differenziare dal punto di vista modale le tre sezioni in maniera netta; piuttosto, c'è da chiedersi come mai Ravel non si sia accontentato di differenziare le tre successioni con tre diverse scale modali ma abbia addirittura conferito ad ognuna di esse una differente sfumatura, privandole al loro interno di un grado sempre diverso. La risposta a questo interrogativo risiede nella natura dei temi che appaiono molto simili, anche a livello della struttura di superficie: tra un tema e l'altro ci sono precisi richiami di na-

tura tematica, con elementi che accomunano le tre melodie in maniera molto evidente.

L'insieme 0-3-5³ presente nell'introduzione (*re♭-dob-lab*) riappare nel I tema (*mib-re-sib* e *sib-lab-fa*); la successione *mib-fa-sol♭-lab* del primo tema riappare nel secondo tema tale e quale alla medesima altezza. La circolarità delle strutture melodiche nei tre temi mette in luce la particolare natura di questa forma-sonata, priva di veri contrasti tra le parti; evidentemente Ravel era pienamente conscio dell'assenza di veri elementi contrastanti tra i temi principali e si è perciò preoccupato di differenziare il più possibile i temi dal punto di vista modale.

Le ripetizioni melodiche rientrano a pieno titolo nella concezione estetica di Ravel, mutuata con ogni probabilità dal suo insegnante André Gedalge come fa osservare Dowling [1990, 182]: «come esito delle idee di Gedalge, molte melodie raveliane presentano frequenti ripetizioni o sono semplicemente “riarmonizzate” piuttosto che trasportate». Gedalge affermava che «la cosa importante di una linea melodica è che non sia variata. Il tipo di salsa che ci metto attorno è solo una questione di gusti»⁴.

Osservando il piano modale dell'*Introduzione e Allegro* si nota come i modi difettivi siano peculiari delle sezioni a cui appartengono, in quanto non vengono più utilizzati in altre sezioni formali del brano (cfr. Tab. 1).

TAB. 1. SCHEMA FORMALE DEL I TEMPO DELL'*INTRODUZIONE E ALLEGRO*

n.battute	sezione formale	modo
61-67	tema principale	dorico sul <i>lab</i> difettivo (mancano 3° e 7° grado)
96-101	sviluppo (inizio)	eolio sul <i>mib</i> (completo)
153-159	sviluppo (quadro centrale)	Misolidio difettivo sul <i>sol</i> (manca 4° grado)
161-164	sviluppo (quadro centrale)	dorico sul <i>sib</i> difettivo (manca 7° grado)
232-239	ripresa – tema principale	dorico sul <i>re♭</i> difettivo (manca 2° grado)
240-243	ripresa – tema principale	eolio sul <i>fa♯</i> difettivo (manca 2° grado)
262-267	ripresa – tema secondario	eolio sul <i>sib</i> difettivo (manca 7° grado)

L'Es. 9 rappresenta un'ulteriore applicazione della tecnica appena descritta: i due temi sono differenziati sia sotto il profilo della successione modale di base che della posizione dei suoni mancanti. Anche in questo caso si può notare un elemento melodico che accomuna i due temi: l'o-

3. Vedi nota n. 1

4. Ravel e altri (1926) *Hommage a André Gedalge*, «La Revue musicale», 5, 255.

scillazione *do#-si-do* all'inizio del primo tema che viene riproposta per inversione nel secondo tema. Queste analogie soddisfano in pieno la teoria della trasformazione tematica di Rudolph Reti [1978, 13 sgg.] che prevede due condizioni essenziali per poter considerare due temi come affini: la presenza degli stessi suoni alla stessa altezza e nella stessa posizione metrica o formale (l'inizio della melodia, in questo caso).

TEMA PRINCIPALE

TEMA SUBORDINATO

Eolio sul Fa#

Misolidio sul Mi

Es. 9. M. Ravel, *Sonatina per pianoforte, I*, bb. 1-3 (tema principale), bb. 13-19 (tema secondario)

L'Es. 10 propone un caso diverso, in ogni caso coerente con gli ultimi due esempi. Le melodie del tema principale e del tema secondario sono molto meno differenziate rispetto ai casi appena analizzati: appartengono, infatti, alla medesima scala modale con la differenza data dalla leggera sfumatura di colore conferita al secondo tema dalla mancanza del 6° grado. Esaminando le due melodie, è difficile trovarvi analogie così evidenti come nei due casi precedenti, perlomeno a livello della struttura di superficie; questa mancanza di affinità, evidentemente, ha liberato Ravel dall'urgenza di differenziare le melodie dal punto di vista modale in maniera netta.

TEMA PRINCIPALE

TEMA SUBORDINATO

Eolio sul Mi (tema principale)

Eolio (tema subordinato)

Es. 10. M. Ravel, *Trio in La m., I*, bb. 1-4 (tema principale), bb. 83-85 (tema secondario)

Gli Es. 11a e 11b riguardano sempre un rapporto tra due temi che, in questo caso, appartengono a due tempi distinti di uno stesso brano (la *Malaguena* e la *Habanera* dalla *Rapsodie espagnole*). Da un esame anche solo superficiale si può subito osservare un forte grado di affinità nella scelta del materiale melodico: i suoni iniziali della prima sono presenti nella seconda secondo i due gradi di affinità della teoria di Reti (stessa posizione, stessa altezza); emergono, tuttavia, delle notevoli differenze dal punto di vista ritmico (le melodie appartengono a danze con schemi metrici e caratteri diversissimi) e timbrico (Es. 11a: violino; Es. 11b: oboe). La scelta della successione modale difettiva è anch'essa basata su elementi di somiglianza e diversità: stesso modo (eolio per entrambe), diversa sfumatura di "colore" (la prima manca del 2° grado, la seconda del 7° grado).



Es. 11a. M. Ravel, *Rapsodie espagnole: Malaguena*, bb. 38-42



Es. 11b. M. Ravel, *Rapsodie espagnole: Habanera*, bb. 9-12

Collegamenti “in enjambement”

In poesia l' enjambement è la figura metrica che si ha quando la sintassi di una frase non termina col verso, ma si protrae in quello successivo. Nel caso della presente analisi uso il termine “enjambement” in senso metaforico per indicare un tipo di collegamento tra due periodi di cui il secondo inizia esattamente con le note mancanti nel primo. In altri termini, come nel caso della poesia un verso tende a “penetrare” nel verso successivo, così nel caso della musica un frammento melodico “penetra” nel successivo perchè le note mancanti nel primo vengono rimpiazzate dalle note iniziali del secondo.

È opportuno distinguere tre tipologie di applicazione di questa tecnica.

1) Collegamento pseudo-enjambement

Questa tecnica è utilizzata in brani con voci e strumenti: l'enjambement è presente dal punto di vista musicale, ma non è applicato ad una corrispondente figura metrica. Lo scopo, piuttosto, è quello di rafforzare un legame sintattico tra due versi, debole o non evidente.

Emblematica, a questo proposito, è l'applicazione di questa tecnica al primo dei tre *Poèmes de Mallarmé (Soupir)* come risulta dagli Es. 12a e 12b.

Es.12a. M. Ravel, *Trois poèmes de Mallarmé: Soupier*, bb. 2-7

Es. 12b. M. Ravel, *Trois poèmes de Mallarmé: Soupier*, bb. 10-14

Mon âme vers ton front où rêve, o calme sœur,
 Un automne jonché de taches de rousseur,
 Et vers le ciel errant de ton œil angélique,
 Monte, comme dans un jardin mélancolique,
 Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
 -Vers l'Azur attendri d'octobre pâle et pur
 Qui mire aux grands bassins sa langueure infinie,
 Et laisse sur l'eau morte où la fauve agonie
 Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
 Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.⁵

Secondo l'analisi di Wheeldon [2000, 135], la poesia presenta una sintassi frammentata: ciò significa che il lettore deve leggere i versi nelle due

5. La mia anima verso la tua fronte dove sogna, o calma sorella,/un autunno coperto di lentiggini,/e verso il cielo errante del tuo occhio d'angelo/ sale, come in un giardino malinconico,/fedele, un bianco getto d'acqua sospira verso l'Azzurro!/-verso l'Azzurro intenerito d'ottobre pallido e puro/che specchia nei grandi stagni il suo languore infinito,/e lascia, sull'acqua morta dove la fulva agonia/ delle foglie erra al vento e scava un freddo solco,/che si trascini il sole giallo in un lungo raggio. (Trad. it. di Roberto Michilli, 2010 <larmegliamori.wordpress.com/tag/mallarme>).

direzioni (in avanti e all'indietro) per associare significati e creare nessi sintattici; in altre parole, un verso acquista nuovi significati alla luce dei versi successivi. Questo tipo di logica, già presente nelle prime opere del poeta, sarà pienamente visibile nella sua ultima poesia, *Un coup de dés*, dove sono possibili differenti letture grazie a permutazioni del testo. Sempre secondo la Wheeldon [*ibid.*, 137], il poema *Soupir* presenta diversi enjambements e precisamente ai versi 3, 6, 7 e 8; Ravel, invece, applica questa tecnica ai versi 1 (Es. 12/a) e 5 (Es. 12/b), eludendo completamente gli enjambements del testo. Evidentemente il compositore si preoccupa di creare un legame tra i versi a suo giudizio non evidente o, comunque, non sufficientemente messo in rilievo dal testo. Il pseudo-enjambement dell' Es.12/a, realizzato iniziando la seconda frase coi suoni *do#-si* mancanti nella precedente, è ulteriormente rafforzato dall'immobilità del *continuum* pianistico di accompagnamento, che rimane immutato in tutte le battute dell'esempio. Nell'Es.12/b, il suono difettivo *fa#* completa l'iter melodico della prima frase proponendosi come climax, e rafforzando ulteriormente il legame intercorrente tra le due proposizioni.

Il caso preso in esame nell'Es.13 è leggermente diverso.



Es. 13. M. Ravel, *Anne qui me jecta de la neige*, bb. 2-4

L'Es. 13 riporta due versi di un epigramma:

Anne par jeu me jecta de la neige
Que je cuidoy froide certainement

Il secondo verso è introdotto da un pronome relativo che inizia un'altra frase. Nella melodia, la seconda frase (separata dalla precedente da una pausa di croma) inizia col *la#*, suono mancante nella prima. Evidentemente, pur trattandosi di due frasi diverse, Ravel vuole creare uno stretto rapporto tra le due frasi, come se la seconda avesse lo scopo di integrare e completare il significato della prima.

2) Collegamento post-interruzione

Questo tipo di collegamento è utilizzato per dare un senso di continuità a due frasi separate tra di loro da eventi di discontinuità o contrasto

molto forti. In questo caso è necessario dimostrare che la frase non si conclude con l'elemento di discontinuità (di solito una pausa o un valore lungo) ma prosegue al di là di questo. Hasty [1984, 181] distingue la chiusura dall'interruzione; nel primo caso la pausa o il valore lungo concludono il periodo mentre nel secondo caso ne rappresentano solo un momento di sosta, al di là del quale il periodo prosegue.

L'Es 14 riporta il primo periodo del quarto brano tratto dal balletto *Ma mère l'oye*; possiamo definire "periodo" il brano riportato nell'esempio in base alla teoria della Stoianova [1996, 21] che intende con tale termine una struttura formale che comporta l'esposizione di un'idea musicale relativamente sviluppata e chiusa contenente le funzioni di impulso-movimento-terminare. L'esempio rappresenta un chiaro caso di collegamento post-interruzione tra la prima e la seconda frase. Ecco, in dettaglio, lo schema del periodo:

- batt.1: funzione- cornice introduttiva;
- batt. 2-8: frase iniziale di sette battute;
- batt. 9-16 frase centrale di otto battute;
- batt. 17-23 frase conclusiva di sette battute.

Le durate delle frasi (sette-otto-sette) mettono in luce uno schema ternario simmetrico che ruota intorno alla frase centrale. La percezione della simmetria è minacciata dalla lunga durata del *la* (batt. 5-8) che rischia di provocare una cesura netta tra le prime due frasi; Ravel evita questo rischio incominciando la seconda frase con la nota mancante nella prima (*sol*). Inoltre, esaminando la seconda frase si nota che il *sol* usato per creare il collegamento assume una posizione di rilievo all'interno della melodia: secondo la teoria di Lerdhal (1989, 67 sgg.), si definisce saliente un suono dotato di un'enfasi di qualsiasi tipo, tale da farlo risaltare in un contesto armonico o melodico. In questo caso è la posizione del suono all'interno della melodia a provocarne la salienza rispetto agli altri suoni: il *sol* (evidenziato, nell'es., dalle frecce), si trova all'inizio di ognuna delle tre unità, separate dalle pause di semiminima, che compongono il periodo ed occupa il suono più grave ed il più acuto dell'arco melodico. La struttura ternaria inizio-climax-terminare appare evidente nella sua continuità ed inscindibile unità. L'esame della struttura armonica conferma la continuazione tra la prima e la seconda frase; la cadenza conclusiva del primo periodo è stata classificata da Somer [2005,74] come «cadenza divergente», ossia una sospensione effettuata con un grado differente dalla dominante, con preferenza per il II (come in questo caso) o per il VI grado. Questa cadenza è utilizzata con lo scopo di spostare in avanti l'arrivo sulla caden-

za sospesa, cosa che avviene alla fine della sezione (bb. 22-23); in questo modo è ribadito il significato del valore lungo sul *la* come interruzione e non come chiusura del periodo.

Es. 14. M. Ravel, *Ma mère l'oye*, IV, bb. 1-23

3) *Enjambement polifonico*

L' Es. 15 presenta un tipo di enjambement che riguarda un contesto polifonico; come si potrà dedurre dall'analisi dell'esempio, il termine è usato nel significato generico di "collegamento". Il violino I esegue una melodia ionica difettiva all'interno di una frase suddivisa in due semifrase binarie (bb. 23-24 e 24-25): la simmetria delle semifrase è seguita da un frammento melodico più corto (b. 26) in cui appaiono proprio i suoni mancanti (*do* e *si*). La frase binaria del violino I è riproposta alle bb. 27-28 in imitazione alla Sesta Maggiore inferiore, con le semifrase suddivise tra viola e violino II, e comincia con i medesimi suoni difettivi (*do* e *si*, b. 27). A questo punto si chiarisce lo scopo della batt. 26 che non è quello

di interrompere la simmetria dell'andamento binario delle semifrasi ma, piuttosto, di stabilire un collegamento tra le due frasi in imitazione.



Es. 15. M. Ravel, Quartetto in Fa, I, bb. 23-28

Conclusioni

Il termine “colore” sembra essere uno dei principi che orienta la scelta dell’uso dei modi difettivi nell’opera di Ravel. Un termine (“sfumatura”) che richiama il colore, riferito ad un ambito modale, è stato usato anche da Azzaroni [1986,131 sgg.] con un significato analogo a quello scaturito dalla presente ricerca: secondo Azzaroni, l’aggiunta di un elemento cromatico ad una successione modale conferisce alla medesima una sfumatura caratteristica di un altro modo (ad esempio: modo dorico con sfumatura lidia). Questa indagine ha dimostrato che è vero anche il contrario: eliminando uno o due suoni da una successione modale, il modo acquisisce una particolare sfumatura che, però, non è classificabile con la stessa precisione della teoria di Azzaroni. Piuttosto, l’accento si sposta sul significato che questo termine assume a seconda dell’utilizzo che il compositore ne fa in rapporto a determinati elementi del linguaggio musicale.

Colore in rapporto alla forma: ad una determinata sezione del brano corrisponde l’utilizzo di un modo difettivo, che contribuisce a caratterizzare quella sezione con una peculiare sfumatura di colore e a differenziarla dalle altre. In questo senso il “colore” rientra in quelli che Spencer e Temko [1998, 1-30] definiscono “fenomeni strutturali”, ossia parametri che consentono la suddivisione di un brano in unità più piccole.

Colore in rapporto al tessuto polifonico: in questo caso il colore può creare unità tra eventi simultanei diversi. Questo significato riprende il pensiero di Schoenberg che concepisce la tonalità come un mezzo per creare unità [1988,34]; a questo proposito occorre ricordare che, nonostante le diversità dei mezzi espressivi utilizzati, le analogie tra Ravel e Schoenberg sono molto più profonde di quanto non si immagini, come lo stesso Ravel precisa⁶.

6. Vedi l’affermazione: «Le mie *Chansons Madécasses* non sono per nulla schoenbergiane, ma non so se sarei stato capace di scriverle qualora Schoenberg non avesse

Esiste anche la situazione opposta, in cui il colore crea diversità tra elementi simili (ossia appartenenti allo stesso ambito modale): in questo caso la presenza-assenza di un suono è in stretta relazione col rapporto figura-sfondo.

Colore in rapporto a concatenamenti melodici: questo caso sembra essere il più lontano dal concetto della scala modale difettiva come successione dotata di una certa sfumatura di colore, in quanto i suoni difettivi non rappresentano altro che un elemento di collegamento tra unità melodiche che sono in qualche modo incomplete o lontane tra di loro. Bisogna, però, precisare che il collegamento “in enjambement” e i procedimenti simili descritti nel precedente paragrafo non rientrano in nessuna delle tipologie di collegamento tra frasi, conosciute e descritte nella letteratura analitica, quali ad esempio l’elisione, il ponte [Spencer-Temko, 1988, 47] o il concatenamento [Schoenberg, 1969, 16-18]. Si tratta, evidentemente, di un mezzo di carattere tecnico-espressivo peculiare del linguaggio compositivo di Ravel.⁷

composto nulla» (dalla conferenza tenuta a Houston il 7 aprile 1928), e ancora: «Sono diventato allievo di Schoenberg per scrivere i miei *Poèmes de Mallarmé*» («Revue Musicale», 12 marzo 1931, 193).

7. Ringrazio sentitamente Peter Bajetta per la realizzazione grafica degli esempi musicali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AZZARONI L. (1986), *Ai confini della modalità: le toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, CLUEB, Bologna.
- BARRAQUÉ J. (1988), "La Mer" de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes, «Analyse Musicale», 15, 15-62.
- BERGER A. (1963), *Problems of pitch organisation in Stravinsky*, «Perspectives of New Music», 2/1, 11-42.
- DOWLING, R.W.(1990), *Maurice Ravel's Trio: A preliminar study for a new performing edition*, UMI, Michigan.
- GIANNETTA D.(2008), *Il mondo è fatto a scale. Studio teorico sulle relazioni possibili fra scale e modi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 14/1, 59-86.
- HASTY, C. (1984), *Phrase formation in post-tonal music*, «Journal of Music Theory», 28/2, 167-223.
- KALLIS V. (2008), *Forma, tonalità "modificata", modalità "non diatonica" in Jeux d'eau di Ravel*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 14/1, 39-58.
- LERDHAL F.(1989), *Atonal prolongation structure*, «Contemporary Music Review», 4, 65-87.
- MAGRINI T. (1982), *Modalità e mobilità melodica nella musica popolare*, in P. Arcan-geli (cur.), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Olschki, Firenze, 143-156.
- MASTROPASQUA M. (1995), *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna.
- PROST C. (1988), *Le Concerto en Sol pour piano et orchestre: analyse descriptive et problématique musicale*, «Analyse Musicale», 11, 78-83.
- PROST C. (1990), *Maurice Ravel: L'Enfant et les Sortilèges*, «Analyse Musicale», 21, 65-81.
- RETI R.(1978), *The thematic process in music*, Greenwood, Westport.
- RUSSOM P.(1985), *A Theory of pitch organisation for the early works of Maurice Ravel*, UMI, Yale University.
- RUWET N.(1966), *Metodi di analisi in musicologia*, in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983 (ed. orig. *Méthodes d'analyse en musicologie*, «Revue Belge de Musicologie», 20 (1966), 65-90).

- SCHOENBERG, A. (1922) *Harmonielehre*, Universal, Wien (trad.it. *Manuale di armonia*, Il saggiatore, Milano 1988).
- SCHOENBERG, A. (1967), *Fundamentals of musical composition*, Faber and Faber, London (trad. it. *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano 1969)
- SOMER, A. (2005), *Musical syntax in the sonatas of Debussy: Phrase structure and formal functions*, «Music Theory Spectrum», 27/1, 67-95.
- SPENCER, P. – TEMKO, P. (1988), *A practical approach to the study of form in music*, Prentice Hall, New Jersey.
- STOIANOVA, I. (1996), *Manuel d'analyse musicale*, Minerve, Paris.
- VERDI, L. (1998), *Organizzazione delle altezze nello spazio temperato*, Diastema Analisi, Treviso.
- WHEELDON, M. (2000), *Debussy's "Soupir": An experiment in permutation analysis*, «Perspectives of New Music», 38/2, 134-160.

LA PERCEZIONE DELLA FORMA MUSICALE NEI BAMBINI

Introduzione¹

È ben noto agli studiosi della percezione musicale come l'acquisizione extra-scolastica di competenze musicali avvenga per esposizione al flusso di musiche provenienti dall'ambiente. Gli esempi ascoltati vengono elaborati dalla nostra mente che per processi induttivi ne trae schemi strutturali (anche se più o meno consapevoli e più o meno ben definiti). Le strutture apprese hanno relazioni statistiche con la frequenza con cui mediamente esse compaiono all'ascolto: è ciò che gli studiosi chiamano "*statistical learning*" [Huron 2006, 190; 360]. Questo spiega come anche a giovani allievi di scuola primaria o secondaria sia relativamente facile insegnare a riconoscere le caratteristiche strutturali di un intervallo, o di un accordo, o di una scansione metrica o ritmica.

È molto più difficile, invece, per la mente umana, cogliere le strutture della forma musicale. Uno dei primi tentativi di indagine sperimentale sull'ascolto della forma è quello iniziato da Irène Deliège negli anni Novanta. In realtà è assai difficile capire che cosa succede nelle mente di un ascoltatore che debba mettere ordine, in tempo reale, in quella massa di dati che cambiano continuamente e che la percezione inesorabilmente gli propone. Il problema è che la memoria cosiddetta a breve termine non dura più cinque o sei secondi e che i dati rischiano continuamente di scomparire. In sostanza, durante l'ascolto, bisogna semplificare, perché non tutti i dettagli del pezzo possono essere fissati in memoria: ma chi decide quali sono i dati essenziali da ricordare e come può avvenire la semplificazione? La Deliège [Deliège-El Ahmadi 1990] ha compiuto esperi-

1. Mario Baroni ha curato in particolare il capitolo introduttivo e ha dato consigli sull'impostazione della ricerca, Maria Grazia Bellia ha curato il paragrafo sul metodo, Giuseppe Sellari i due paragrafi sui risultati e le conclusioni.

menti per capirlo e ha proposto alcune ipotesi, partendo dall'ascolto di un brano di Berio, dove la scrittura non imponeva un ordine formale prefissato. E ha trovato che il mezzo adottato dagli ascoltatori per risolvere il problema della percezione della sua forma era quello di individuare "segnali" (*cues* in inglese, *indices* in francese) il più possibile facili da memorizzare, perché percettivamente salienti. Lo sforzo della memoria era aiutato dall'individuazione di successioni di segnali salienti ripetuti che la mente considerava "simili" e che contraddistinguevano le singole fasi del brano. Ciò permetteva una semplificata, ma memorizzabile, divisione in parti.

In esempi classici dove la forma è meno libera, anzi è strutturata secondo regole, i problemi si presentano in modo diverso. Anche in questo caso l'ascoltatore ha a che fare con "segnali" o *cues* salienti e ripetuti che in genere si identificano in motivi, in temi o in loro elaborazioni. Anche qui le difficoltà non sono da poco, sia perché l'elaborazione motivica e tematica impone la soluzione di ardui problemi di somiglianza [Deliège-Mélen-Stammers-Cross 1996], sia perché nella tradizione classica le relazioni interne alla forma sono anche regolate da rapporti tonali che solo musicisti esperti sanno in parte cogliere [Bigand 1993, Krumhansl 1996]. La regola però introduce anche aspetti facilitanti: esistono ad esempio consuetudini cadenzali intuitivamente riconoscibili che semplificano il compito di dividere in parti. Ed esistono quelli che Imberty [1990, 114] chiama «schemi di relazione d'ordine» ossia rapporti di gerarchia fra parti più ampie che contengono parti più piccole. I suoi esperimenti sull'ascolto di Brahms indicano come, anche per non musicisti, non sia impossibile individuarli all'ascolto. E infine la presenza di schemi simmetrici e proporzionali rende meno complesso il problema di memorizzare la forma [Snyder 2009, 113]. In tempi relativamente recenti [Koniari-Predazzer-Mélen 2001] si è fatto anche qualche tentativo di studiare i processi di estrazione dei segnali e di memorizzazione formale in soggetti di 10 e 11 anni.

Anche nella presente ricerca abbiamo preso in considerazione il pensiero formale di giovani fra gli otto e i dieci anni, indagando però su aspetti semplici della loro percezione della forma: non sull'estrazione di segnali, e tanto meno sui rapporti tonali, ma solo su alcuni problemi riguardanti la divisione in parti. In particolare su: 1) la capacità di suddividere il brano sulla base della percezione dei vari segnali di segmentazione; 2) la capacità di cogliere simmetrie proporzionali e di capire se alcune parti ne contengano altre; 3) la capacità di individuare la presenza di ripe-

tizioni; 4) la capacità di ricordare la collocazione delle parti principali del brano.

In secondo luogo abbiamo colto un suggerimento di Michel Imberty [2004] secondo il quale gli eventi dinamici della forma sono vissuti dal bambino a partire dalle sue esperienze corporee e dalla sua motricità. Per questo si è voluto verificare un'ipotesi ulteriore, ossia l'influenza di attività gestuali sulla percezione della forma. Sono stati pertanto costituiti quattro gruppi di giovani, frequentanti rispettivamente lezioni di pianoforte, di danza classica, di ritmica Dalcroze e di canto corale, oltre a un quinto gruppo che non studiava né musica, né danza.

La scelta di questo tema è stata suggerita anche da motivazioni educative: in sostanza ci siamo chiesti se, quando e come nell'educazione alla musica si possa introdurre il sottotema dell'educazione alla forma musicale [Deriu 2004].

Dunque gli obiettivi conoscitivi che ci siamo posti erano fondamentalmente i seguenti: a) quante e quali delle capacità indicate si sono dimostrate presenti (e in quale misura) nei gruppi di studenti esaminati? b) la pratica di attività gestuali (individuate in danza e ritmica Dalcroze) si è dimostrata utile nell'apprendimento della forma? c) lo studio di uno strumento o la pratica musicale corale hanno agevolato tale apprendimento?

Metodo d'indagine

Partecipanti

Quattro gruppi di otto bambini ciascuno di età compresa tra gli otto e i dieci anni frequentanti rispettivamente: 1) lezioni di pianoforte secondo il metodo tradizionale; 2) attività di danza classica; 3) attività di ritmica Dalcroze; 4) attività corale. I soggetti sono stati estratti a sorte fra tutti quelli che si sono resi disponibili alla ricerca. A questi quattro gruppi si è aggiunto un gruppo di controllo costituito da otto bambini che non praticano nessuna delle attività menzionate.

Materiali d'ascolto

I partecipanti sono stati invitati ad ascoltare due brani di musica classica nel seguente ordine: 1) la Contraddanza di Beethoven per orchestra WoO 14 n. 3 in Re M.; 2) il Minuetto di Bach in Sol M. BWV anh. 114

(versione per pianoforte) tratto dal *Libro di Anna Magdalena* e attribuito a Christian Petzold. Entrambe le composizioni sono state scelte per la loro breve durata, l'orecchiabilità dei temi e la regolarità nel numero delle battute. Per agevolare l'ascolto e la concentrazione, si è preferito far ascoltare i brani nelle versioni prive di ritornelli. Le consegne date ai cinque gruppi e le fasi del lavoro musicale sono state le stesse. I due brani sono riprodotti nell'Appendice dell'articolo.

Obiettivi

Studiare le capacità qui sotto indicate e la possibile incidenza dei gesti fisici sulla loro presenza:

- la capacità di misurare la durata delle parti fra loro e in rapporto al tutto (esistenza di una concezione proporzionale della forma);
- la capacità di individuare segmentazioni;
- la capacità di riconoscere somiglianze;
- la capacità di utilizzare adeguatamente la memoria formale.

Procedura

Abbiamo utilizzato il software “Segmenta” elaborato appositamente per le prove della ricerca da Fabio Regazzi del Dipartimento di Musica dell'Università di Bologna. Una prima prova è stata introdotta dalla seguente richiesta: «Adesso ti farò sentire un brano di musica classica. Questo brano è composto da diverse parti. Durante l'ascolto prova a contarle e a prestare attenzione alla loro lunghezza». Nel corso di questa prima prova (“prova a vista”), mentre la musica veniva ascoltata il software presentava una immaginaria “linea del tempo”: un sottile spazio bianco orizzontale che si annoverava gradualmente dall'inizio del brano fino alla sua conclusione. Al termine dell'ascolto la “linea del tempo” veniva arretrata manualmente e a questo punto, senza che l'ascolto venisse ripetuto, si diceva al soggetto: «Ora indica sulla linea del tempo le parti che hai appena ascoltato. Puoi cominciare con la prima parte trascinando il cursore fino al punto che desideri e cliccando con il mouse. Poi prosegui allo stesso modo con le parti successive». La prova riguardava prima la Contraddanza di Beethoven e poi il Minuetto di Bach. I risultati sono stati salvati in un file di testo in cui sono riportate le segmentazioni in secondi e millisecondi.

Seguiva una seconda prova (“prova ad ascolto” senza l’osservazione della linea del tempo). Questa prova era introdotta dalla seguente consegna: «Adesso ascolterai nuovamente i brani che hai già ascoltato: ogni volta che ritieni che una parte finisca e ne cominci un’altra, clicca con questo pulsante». Anche questa seconda prova è stata salvata in un file di testo.

Nel terzo e ultimo ascolto (che avveniva senza l’uso del computer) i bambini dovevano prestare attenzione alle parti che eventualmente si ripetevano uguali o simili: «Ascolta un’ultima volta il brano e prova a scoprire se ci sono parti uguali o simili che si ripetono». In questo caso venivano consegnati ai bambini dei pennarelli colorati insieme a una scheda pre-stampata con una “linea del tempo” tracciata nel centro. La prescrizione era: «Colora con colori uguali le parti uguali e con colori diversi le parti diverse».

Analisi

I dati relativi alle singole prove del test sono stati raccolti e analizzati facendo riferimento a uno schema (l’analisi fraseologica delle composizioni) elaborato appositamente per il confronto con le segmentazioni individuate dai bambini. Prendendo spunto dall’analisi “paradigmatica” di Nattiez. [1975, 330-354] la forma dei singoli brani è stata descritta tenendo conto di due livelli gerarchici: un livello inferiore (ossia l’organizzazione in unità minime non ulteriormente divisibili) e un livello superiore (ossia la divisione nel minimo numero possibile di parti). Secondo questa procedura, nel Minuetto di Bach e nella Contraddanza di Beethoven abbiamo considerato come appartenenti a gerarchia superiore le unità significative (o “frasi”) di quattro battute che si possono abbinare in “periodi” di otto e in “sezioni” di sedici. Abbiamo considerato come gerarchia inferiore quella caratterizzata da unità di senso minime (“cellule motiviche”) che possono occupare una battuta o due battute e che (quando i bambini le segnalano) fanno pensare a una segmentazione dominata dal metro piuttosto che dal fraseggio.

Risultati

Il calcolo statistico dei dati emersi dalle singole prove del test ha fornito una misura quantitativa delle capacità di ciascun gruppo (pianoforte,

Dalcroze, danza classica, canto corale e gruppo di controllo) relativamente ai seguenti aspetti: 1) esistenza di una concezione proporzionale della forma e di aspetti di memoria formale (prima prova: “a vista”); 2) capacità di segmentare (seconda prova: “ad ascolto”); 3) riconoscimento delle somiglianze (terza prova, senza computer). I dati numerici ottenuti dalle singole segmentazioni delle prove “a vista” e “ad ascolto” (in secondi e millisecondi), sono stati riportati, soggetto per soggetto, con linee verticali sugli spartiti, utilizzando margini di adattamento che tendevano, ove possibile, a collocare le linee in corrispondenza con le segmentazioni del citato schema “paradigmatico” di riferimento. Ciò ha permesso di recuperare le divisioni in parti effettuate dai bambini durante il test, e di interpretarle secondo i due livelli gerarchici maggiore e minore. Nei grafici e nei commenti che seguono, per economia di esposizione, abbiamo indicato come “macroformali” (o “fraseologiche”) le segmentazioni maggiori (in “sezioni” di 16, in “periodi” di 8 e in “frasi” di 4 battute) e come “microformali” (o “metriche”) quelle minori.

Dai risultati della seconda prova (“ad ascolto”) relativi al Minuetto di Bach emerge una maggiore tendenza alla segmentazione macroformale (cfr. Fig. 1) da parte dei bambini appartenenti al gruppo Dalcroze rispetto a quelli del “gruppo pianoforte” (che pure segmentano di preferenza il brano in parti ampie). Il gruppo di controllo e il “gruppo coro” segmentano in modi pressoché uguali, sia parti ampie sia parti piccole, mentre il gruppo danza classica tende nettamente a segmentare il brano in parti brevi. I risultati derivano ovviamente dal numero di divisioni compiute dagli otto soggetti di ciascuna categoria durante la “prova ad ascolto”.

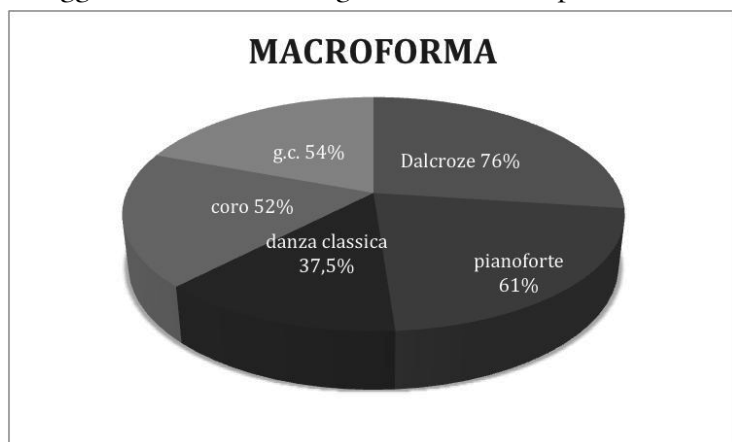


Fig. 1. Tendenza alle segmentazioni macroformali nel brano di Bach da parte dei cinque gruppi di bambini

Nelle cinque figure successive (ciascuna dedicata a uno dei gruppi) viene offerto il dettaglio delle segmentazioni macro- e micro- formali da parte dei singoli gruppi. Ad esempio la Fig. 1a ci dice che il gruppo Dalcroze, nella sua segmentazione ha riconosciuto come più significative le divisioni in segmenti di otto battute, mentre ha del tutto trascurato le battute singole.

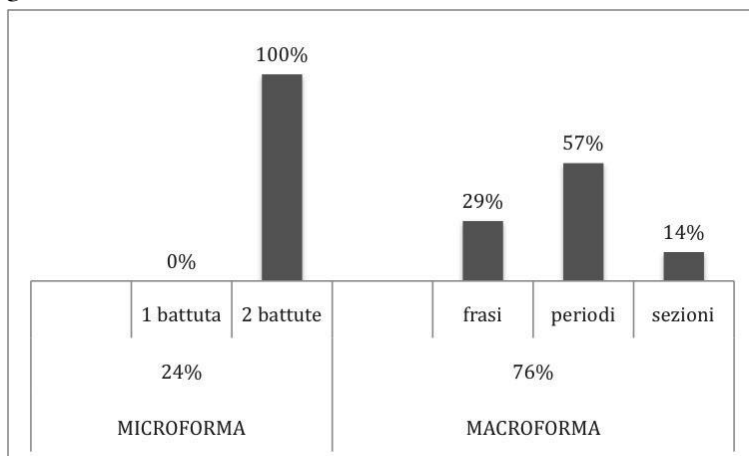


Fig. 1a. Gruppo Dalcroze. Percentuali di risposte relative alle sottosegmentazioni interne nella macroforma e nella microforma

Analogamente si sono comportati i “pianisti”, anche se hanno quasi sempre ignorato le segmentazioni di 16 battute e in qualche caso hanno preso in considerazione quelle di una battuta

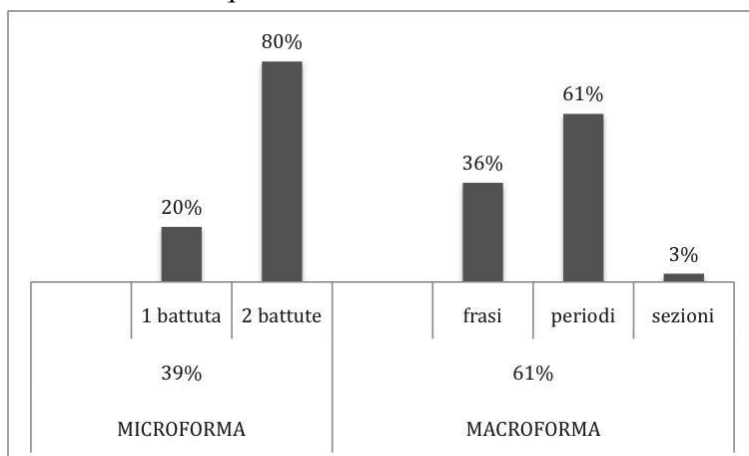


Fig. 1b. Segmentazioni operate dal gruppo “pianisti”. Le percentuali indicate si riferiscono rispettivamente alle divisioni interne della microforma e a quelle della macroforma

Come abbiamo già osservato il gruppo di controllo e il gruppo coro non hanno preferenze specifiche per segmenti ampi o segmenti brevi. Tuttavia nel circa 50% dei segmenti brevi preferiscono nettamente quelli di due battute rispetto a quelli di una, mentre nell'altro 50% (segmenti ampi) preferiscono quelli di quattro e otto rispetto a quelli di sedici.

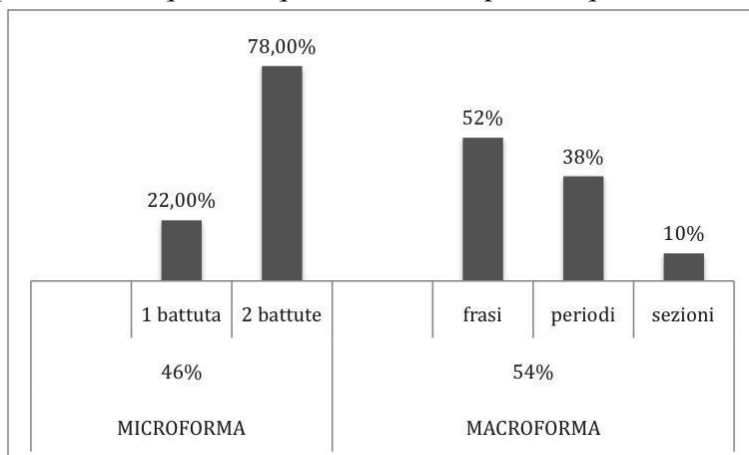


Fig. 1c. Segmentazioni del gruppo di controllo

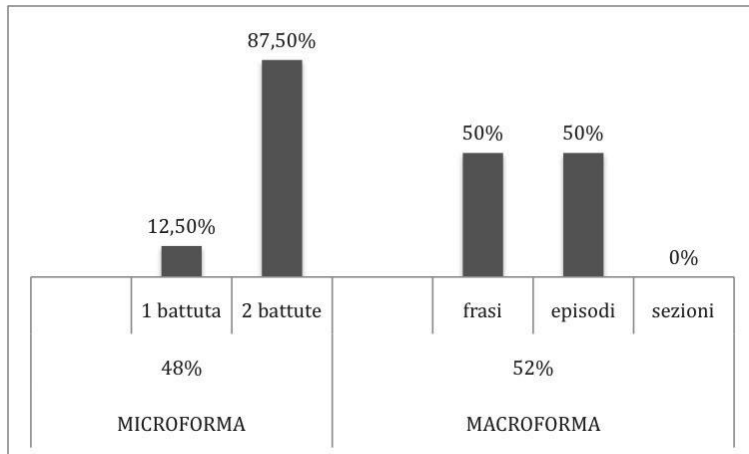


Fig. 1d. Segmentazioni del gruppo "coro"

Infine il gruppo dei "danzatori" non solo tende (nel 62% dei casi) a segmentare in parti brevi, ma, indipendentemente da ciò, preferisce in assoluto i segmenti di due battute rispetto a tutti gli altri segmenti possibili. Seguono in sottordine quelli di quattro battute. Le altre segmentazioni vengono quasi (o del tutto) trascurate.

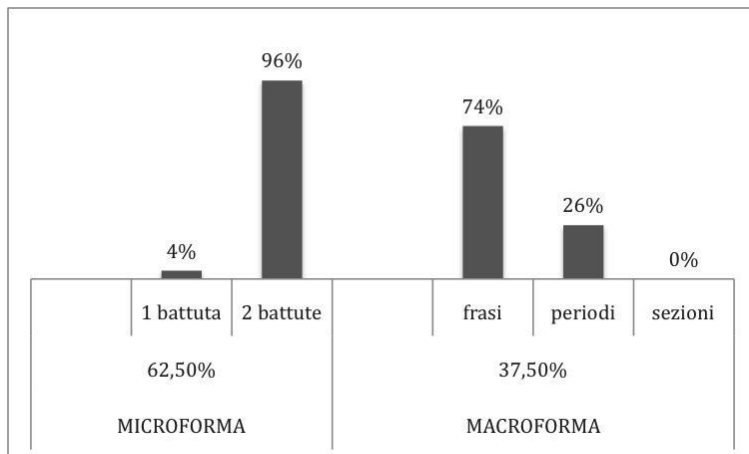


Fig. 1e. Segmentazioni del gruppo “danza”

Questi dati sono stati confermati anche dai risultati relativi alla Contraddanza di Beethoven (cfr. Fig. 2) in cui il gruppo Dalcroze indica di preferire all’85% le segmentazioni macroformali mentre il gruppo “danza” le preferisce solo al 45%.

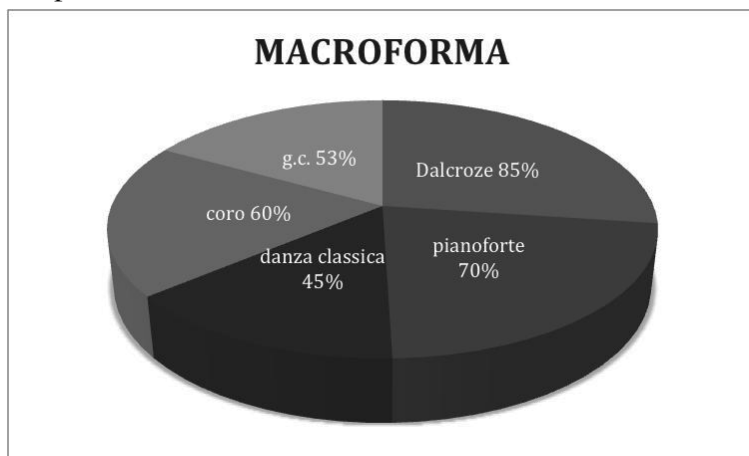


Fig. 2. Tendenza alle segmentazioni macroformali nel brano di Beethoven da parte dei cinque gruppi di bambini

Non riportiamo qui il dettaglio dei dati relativi alle segmentazioni più minute: ci limitiamo a segnalare che per il brano di Beethoven le segmentazioni in “periodi” di otto battute sono state superiori a quelle in “frasi” di quattro solo per il gruppo Dalcroze, a ulteriore conferma della maggiore capacità di segmentazione macroformale di questi bambini rispetto a quelli appartenenti agli altri gruppi.

Per valutare ora la capacità di riconoscere somiglianze (cfr. Fig. 3, riferita alla prova con i colori), abbiamo deciso di considerare nel computo finale solo i dati relativi alla segmentazione in periodi di otto battute perché oggettivamente più affidabili. Secondo lo schema “paradigmatico” da noi predisposto, la prima sezione del Minuetto di Bach (batt. 1-16) è segmentabile in due periodi simili di otto battute ciascuno: un periodo A sospensivo e un periodo A’ conclusivo. Abbiamo dunque preso in considerazione questa chiara e semplice somiglianza e abbiamo esaminato quali risposte dei bambini l’hanno segnalata. Dall’analisi dei dati sembra che i bambini del gruppo Dalcroze possiedano maggiori capacità di riconoscimento di questa somiglianza: cinque degli otto bambini di questo gruppo (in termini percentuali il 62,5%) l’hanno infatti sottolineata. Nel gruppo “pianoforte” i riconoscimenti sono stati 3 su 8 (37,5%), nel gruppo di controllo sono stati 2, mentre negli altri due gruppi un solo bambino su 8 l’ha segnalata.

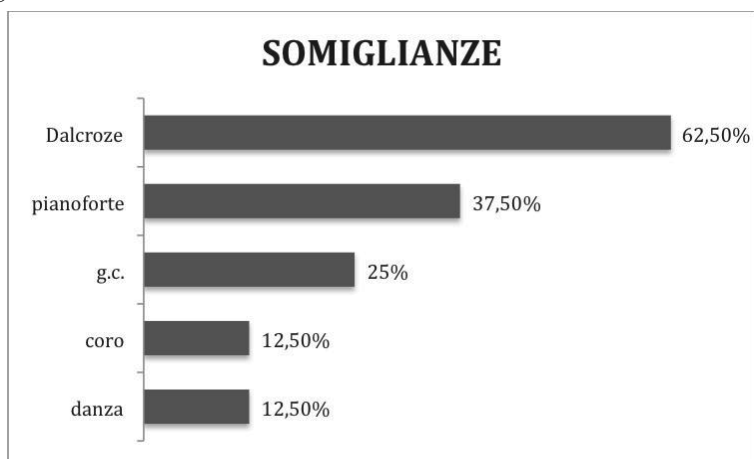


Fig. 3. Riconoscimento della somiglianza fra i primi due “periodi” di otto battute nel Minuetto di Bach

L’iniziale “prova a vista” aveva lo scopo di valutare l’esistenza di due importanti capacità dei bambini: quella di misurare in forme simmetriche e proporzionali il tempo musicale e quella di ricordare le parti di un brano appena ascoltato. Come si ricorderà, la prova era divisa in due fasi, la prima delle quali riguardava appunto la capacità di percezione “proporzionale” del tempo. In questa fase i bambini proiettavano immaginariamente sulla linea del tempo (graficamente raffigurata nel computer) la successione degli eventi sonori che stavano ascoltando, e cercavano di prendere nota mentalmente dei punti di suddivisione del brano. Quando i bambini

trovavano una correlazione fra le simmetrie spaziali che vedevano e le segmentazioni musicali che ascoltavano (e cioè riuscivano a individuare parti corrispondenti ai rapporti di durata 4/8/16 effettivamente esistenti), essi manifestavano il possesso intuitivo di una già presente concezione proporzionale e simmetrica del tempo musicale. Quando invece segmentavano il brano in frammenti troppo brevi o non spazialmente correlati fra loro, manifestavano l'assenza, o perlomeno una certa nebulosità delle capacità "proporzionali". È ovvio che non tutte le musiche che essi normalmente ascoltano possiedono al loro interno questi rapporti proporzionali: ma la prova (riferita a musiche che invece li possedevano al massimo grado) intendeva scoprire una eventuale presenza già matura di questa facoltà.

La seconda fase della prova (prova di memoria) chiedeva ai bambini di ricordare le segmentazioni da loro effettuate nella prima fase, e di indicarle (senza riascoltare il brano) sulla stessa linea del tempo. In questo caso si trattava di manifestare la capacità di memorizzare la forma del brano appena ascoltato. È ovvio che in questa seconda fase della prova erano avvantaggiati quei bambini che nella prima fase avevano individuato poche parti simmetricamente proporzionali fra loro. È infatti molto più facile ricordare un modello semplice e chiaro piuttosto che un modello complicato e confuso.

Come abbiamo già detto, i risultati di entrambe le fasi della prova si sono manifestati nella indicazione finale delle segmentazioni sulla linea del tempo, cioè sono stati accomunati in un unico dato. Ma la nostra ipotesi è appunto che fra le due prove ci sia una stretta correlazione, cioè che si ricordino meglio le relazioni semplici fra parti proporzionali.

La Fig. 4 ci rivela che i bambini del gruppo pianoforte avevano più spiccate capacità di individuare e ricordare le relazioni proporzionali (87,5%) rispetto ai bambini del gruppo Dalcroze (75%), e rispetto a quelli di danza classica (62,5%), al gruppo coro (62,5%) e al gruppo di controllo (50%).

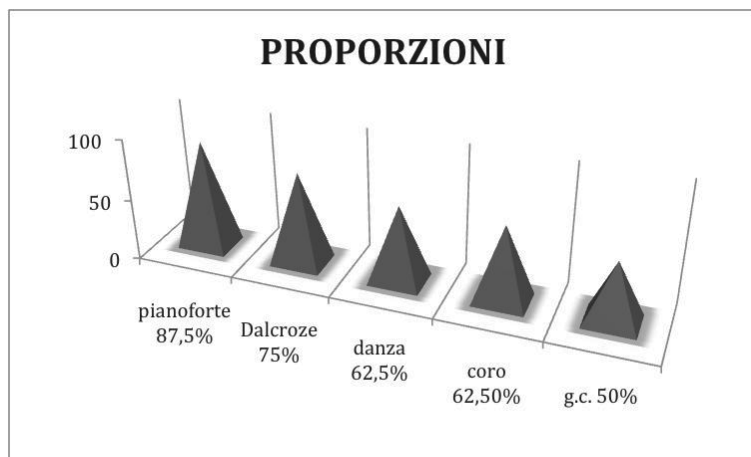


Fig. 4. Indicazione delle segmentazioni della “prova a vista”, con memorizzazione delle partizioni proporzionali

Conclusioni

Se ora vogliamo riflettere sinteticamente sui risultati ottenuti e sulle possibili motivazioni che ne stanno alla base, potremmo iniziare dicendo che spesso i bambini di danza classica vengono incoraggiati a muoversi e a coordinare i loro movimenti in base alla pulsazione senza necessariamente fare riferimenti alla struttura fraseologica del brano. Questa strategia didattica permette senz'altro ai giovani danzatori di andare a tempo e di ottenere ottimi risultati nella coordinazione ritmica e nell'espressione coreografica del ballo, ma forse non favorisce particolari e raffinate abilità di comprensione e di ascolto della forma. Anzi, i dati ottenuti sulla capacità di segmentazione durante l'ascolto, se comparati con quelli del gruppo di controllo, evidenziano addirittura un punteggio inferiore rispetto a quello di chi non mai praticato attività musicali. Invece la pratica su uno strumento musicale, come nel caso del pianoforte, e soprattutto lo svolgimento di attività come quelle proposte da Jaques-Dalcroze [2008] con il suo metodo pedagogico (l'“euritmica”, lo sviluppo dell'“orecchio interiore”, ecc.), sembrerebbero favorire una percezione formale più accurata del brano che si sta ascoltando. Inoltre sia le esperienze al pianoforte, sia quelle relative alla ritmica Dalcroze faciliterebbero il riconoscimento delle somiglianze tra le parti. In entrambi i casi (capacità di segmentazione in parti e riconoscimento delle somiglianze) non si riscontrano particolari

differenze tra il gruppo di controllo e il gruppo di canto corale i cui dati si attestano su valori simili.

I dati relativi alla proporzione e alla memoria formale hanno invece prodotto dei risultati significativi a favore del gruppo pianoforte rispetto agli altri quattro gruppi. Il movimento in questi casi sembrerebbe non incidere particolarmente sullo sviluppo di tali competenze e forse i bambini che possiedono un'istruzione musicale formale, che sanno quindi leggere la musica perché conoscono la notazione musicale, possono sviluppare queste capacità grazie soprattutto alla percezione visiva rispetto a quella uditiva. È da evidenziare inoltre che i bambini appartenenti al gruppo di controllo possiedono comunque delle competenze musicali di base in virtù delle quali i risultati ottenuti nelle singole prove sono a volte equiparabili a quelli del gruppo di danza e di canto corale. Questo aspetto sulle competenze musicali di base, già sottolineato da Gino Stefani [1998], è indicativo di quanto oggi giorno la maggiore diffusione dei mezzi di comunicazione (radio, televisione, internet, ecc.) e lo sviluppo della tecnologia audio (lettori digitali, cd, Ipod, ecc.) contribuiscano sensibilmente all'acculturazione musicale di ciascun individuo, anche in assenza di un intervento educativo specifico.

Il metodo elaborato per la ricerca può essere inoltre considerato come uno strumento di indagine utile per monitorare il livello di percezione e comprensione della forma musicale negli allievi che frequentano i corsi di strumento o di educazione musicale. Il tema del rapporto fra ricerca e didattica sta emergendo anche in Italia negli ultimi anni [Baroni 2009] e si sta imponendo all'attenzione di studiosi e di insegnanti. Anche i risultati emersi nella ricerca qui presentata hanno indubbe ricadute didattiche: dovrebbero perlomeno spingere a sviluppare strategie d'insegnamento personalizzate, in grado di colmare le eventuali carenze riscontrate nella percezione e comprensione della struttura fraseologica di un brano. In sintesi, dovrebbero stimolare strategie che aiutino gli allievi a incrementare le proprie facoltà di ascolto proporzionale, di memoria e di riconoscimento di somiglianze.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. (cur., 2009), *L'insegnamento come scienza. Ricerche sulla didattica della musica*, LIM, Lucca.
- BIGAND E. (1993), *The influence of implicit harmony, rhythm and musical training on the abstraction of "tension-relaxation schemas" in tonal musical phrases*, «Contemporary Music Review», 9, 123-138.
- DELIÈGE I. – EL AHMADI A., (1990). *Mechanisms of cue extraction in musical groupings: A study of perception on Sequenza VI for viola solo by Luciano Berio*, «Psychology of Music», 18/1, 18-44.
- DELIÈGE I. – MÉLEN M. – STAMMERS D. – CROSS I. (1996), *Musical schemata in real-time listening to a piece of music*, «Music Perception», 14/2, 117-160.
- DERIU R. (cur., 2004), *Capire la forma. Idee per una didattica del discorso musicale*, EDT, Torino.
- HURON D. (2006), *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*, MIT Press, Cambridge Mass.
- IMBERTY M. (1990), *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Unico-
pli-Ricordi, Milano (ed. orig. *Les écritures du temps, Sémantique psychologique de la musique*, Bordas, Paris 1981).
- IMBERTY M. (2004), *L'organizzazione percettiva del tempo musicale*, in R. Deriu (cur.), *Capire la forma*, EDT, Torino, 32-52.
- JAYQUES DALCROZE É. (2008), *Il ritmo, la musica e l'educazione*, EDT, Torino.
- KONIARI D. – PREDAZZER S. – MÉLEN M. (2001), *Categorization and schematization processes used in music perception by 10 to 11 year-old children*, «Music Perception» 18/3, 297-324.
- KRUMHANS L. (1996), *A perceptual analysis of Mozart's piano sonata K282: Segmentation, tension, and music ideas*, «Music Perception», 13/3, 401-432.
- NATTIEZ J.-J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions (10/18), Paris.
- SNYDER B. (2009), *Memory for music*, in S. Hallam – I. Cross – M. Thaut (cur.), *The Oxford handbook of music psychology*, Oxford University Press, Oxford-New York, 107-117.
- STEFANI G. (1998), *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Ricordi, Milano.

APPENDICE

The image displays a musical score for J.S. Bach's Minuetto in Sol M. BWV anh. 114, measures 1 through 28. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a single melodic line in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), a 3/4 time signature, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments (wavy lines) are placed above certain notes in measures 3, 5, 11, 13, 19, 21, and 27. Measure numbers 1, 17, 22, and 27 are placed at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 28.

J-S. Bach, Minuetto in Sol M. BWV anh. 114

Violino I

1° periodo

frase a

p

frase a'

2° periodo

frase b

ff

frase c

Fine

trio

frase a

ob. *p*

fl. *p*

frase a'

fl. *p*

D.C. al Fine

L. van Beethoven, Contraddanza WoO 14 n. 3 in Re M.

Sergio Canazza, Giovanni De Poli, Antonio Rodà

CONFRONTARE I SISTEMI INFORMATICI PER L'ESECUZIONE
AUTOMATICA
UN CASO SIGNIFICATIVO: IL *RENDERING CONTEST*

Inquadramento storico degli automi musicali¹

Com'è noto, l'idea di ascoltare suoni, più o meno organizzati, senza l'intervento dell'uomo, risale a tempi antichi: canne di bambù e oggetti tintinnanti mossi dal vento o dall'acqua, arpe eoliche, sino ai primi rulli dentati, utilizzati dagli arabi sin dal Nono secolo. Nel Quindicesimo e Sedicesimo secolo i rulli furono applicati a cembali e spinette e, soprattutto nei Paesi Bassi, ai grandi *carillons* di campane. Un interessante *Tamburo automatico* fu progettato nei primi anni del Sedicesimo secolo da Leonardo da Vinci (nel *Codice Atlantico* al f. 837r): un carro, con cui un utente può interagire trainandolo o tramite una manovella, è dotato di ingranaggi che fanno ruotare due tamburi laterali dotati di pioli riposizionabili che muovono cinque bastoni per lato, che a loro volta percuotono un grosso tamburo inserito nella parte posteriore del carro. Cambiando la posizione dei pioli cambia il ritmo della musica prodotta. Athanasius Kircher, nel 1650 (Tomo II della *Musurgia universalis*, a p. 346) descrive un congegno musicale, costruito nel 1598: la macchina è basata su un rullo che fa suonare le canne dell'organo e insieme muove anche alcune figure meccaniche collegate all'automa, che illustrano alcuni episodi della leggenda di Pitagora e il maniscalco. Gli strumenti automatici ebbero un grande sviluppo con l'invenzione degli orologi meccanici: basti pensare ai congegni a orologeria che azionavano un automa flautista per i quali composero brani Beethoven, Haydn, Mozart e Salieri. La loro struttura composta da un orolo-

1. Gli autori dell'articolo lavorano presso il Centro di Sonologia Computazionale, nel Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione all'Università di Padova.

gio, un rullo dentato, un mantice e una serie di canne riproduceva essenzialmente i suoni dell'organo e del flauto. A un'ora prestabilita il rullo dentato sul quale era registrato il brano musicale, entrava in funzione immettendo l'aria del mantice nelle valvole corrispondenti alle canne. Molto diffuse furono anche le scatole musicali che furono inizialmente costruite dagli orologiai svizzeri nel tardo Settecento e che, dall'inizio dell'Ottocento, dotate di cilindro fonotattico (cilindro munito di chiodi conici di legno che, durante la rotazione, agiscono sui tasti) divennero strumenti popolari e casalinghi. Successivamente, sempre nell'Ottocento, furono costruite le scatole musicali a dischi forati sostituibili che permettevano, grazie alla loro intercambiabilità, l'ascolto di melodie diverse a costi ridotti. In questo caso, nei supporti viene memorizzata una particolare performance e in alcuni casi l'ascoltatore può interagire con la macchina, modificando il metronomo dell'esecuzione. Con l'avvento del fonografo, che permetteva la riproduzione, a basso costo, di esecuzioni reali, tutti gli automi musicali scomparvero rapidamente.

Grazie alla diffusione del personal computer, negli anni Ottanta del secolo scorso ha preso piede in molti ambiti l'utilizzo del protocollo MIDI (Musical Instrument Digital Interface) per riprodurre esecuzioni musicali a partire da una loro descrizione simbolica (assimilabile alla partitura ovvero a una sua particolare interpretazione), equivalente ai rulli del secolo precedente.

Solo recentemente, nell'ambito del campo di ricerca internazionalmente noto come Sound and Music Computing (SMC), si sono avviati studi di analisi dell'esecuzione musicale, che hanno portato alla definizione di modelli informatici legati alla rappresentazione di componenti espressive, di emozioni, intenzionalità e affetti. A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, diverse discipline scientifiche (musicologia, psicologia, neuroscienze, ingegneria dell'informazione) hanno studiato le possibili connessioni tra due universi che possono sembrare antitetici: le emozioni e le macchine, approfondendo le modalità che permettono ai computer di comunicare contenuto espressivo usando un canale di tipo non-verbale. Questa attenzione è giustificata dall'obiettivo di migliorare l'interazione fra uomo e macchina utilizzando i canali tipici della comunicazione uomo-uomo, che sono meno frustanti e più semplici da assimilare, in particolare per utenti diversamente abili o comunque non addestrati dal punto di vista informatico (musicisti, insegnanti, bambini). Questo ambito di ricerca è noto come *Affective Computing* negli Stati Uniti, *Kansei Information Processing* in Giappone ed *Expressive Information Processing* in

Europa [Canazza-De Poli-Drioli-Rodà-Vidolin 2004]. I primi studi in questo campo sono stati condotti al CSC di Padova e al KTH di Stoccolma. Questo campo di ricerca ha prodotto nel corso degli ultimi quindici anni diversi sistemi informatici per l'esecuzione espressiva della musica, in grado o meno di includere anche l'interazione con l'utente (che quindi, tramite movimenti del corpo o manovrando apposite interfacce, riveste un ruolo simile a quello del direttore d'orchestra) [De Poli-Mion 2009].

Presentazione del “Rencon”

In questo ambito scientifico, si pone spesso il problema della valutazione di un'esecuzione automatica e del confronto di diverse interpretazioni tra loro (automatiche, umane o ideali). Il confronto può essere fatto soggettivamente da esperti o da ascoltatori, oppure anche in modo automatico, come nei sistemi ad apprendimento da dati. Questo ultimo metodo, pur necessario in certe applicazioni informatiche, per ora deve limitarsi ad aspetti superficiali, come ad esempio la temporizzazione e l'intensità delle note, a causa delle insufficienti conoscenze formalizzate sui criteri di confronto, nonché sulla loro interazione e la loro rappresentazione informatica.

Per un effettivo avanzamento della ricerca sull'esecuzione automatica, dal 2002 è stato organizzato da ricercatori giapponesi un *Rendering Contest* (Rencon) in cui vari sistemi si confrontano e vengono giudicati dal pubblico e da esperti [Hashida-Hirata-Katayose 2011].

Le modalità di questo evento si sono evolute nel tempo, anche come conseguenza dei progressi della ricerca. Nel 2011 il concorso, che si è svolto a Padova nel contesto dell'ottava Sound and Music Computing Conference, si è proposto di valutare la musicalità dei sistemi di esecuzione automatica, intesa come espressività, adattabilità/versatilità nell'eseguire partiture diverse con stili differenti e autonomia dei sistemi, ovvero quanto i sistemi dipendono dall'intervento umano.

Un programma al computer deve suonare due brani per piano che non ha mai elaborato prima in modo espressivo (ossia introducendo sfumature di tempo, dinamica e articolazione in modo che l'esecuzione suoni “musicale” o “umana”). Dal punto di vista tecnico, le partiture sono fornite per mezzo di un file MusicXML, che può essere annotato dai concorrenti. Le interpretazioni espressive sono salvate come file e poi suonate da un gran piano acustico controllato da un calcolatore.

Il giudizio avviene in due fasi: nella prima fase le interpretazioni di un brano originale vengono anonimamente valutate da esperti, sia dal punto di vista tecnico sia da quello espressivo. I partecipanti hanno due giorni di tempo per scaricare il file e sottoporre la loro interpretazione.

La seconda fase avviene davanti al pubblico in sala e via internet. I partecipanti hanno un'ora di tempo da quando viene fornita loro la partitura su file per elaborare due varianti dell'esecuzione. Ogni concorrente poi presenta brevemente il sistema, le esecuzioni vengono suonate e il pubblico le valuta su una scala da uno a dieci, in base al loro grado di apprezzamento (*How much do you give applause to the performance*). Ci sono due sezioni: i sistemi autonomi che producono direttamente l'esecuzione, senza che il concorrente possa ascoltare né correggere l'esecuzione ottenuta, e i sistemi interattivi, dove il concorrente può interagire con il sistema in ogni fase, sia nell'elaborazione preliminare della partitura, sia durante l'esecuzione davanti al pubblico. I sistemi interattivi, quindi, non sono finalizzati a sostituire l'intervento umano, ma piuttosto a proporsi come un ausilio nel controllare l'espressività secondo scelte interpretative.

Descrizione dei sistemi informatici

Si presentano di seguito i sistemi di esecuzione automatica che hanno partecipato alla seconda fase di Rencon 2011. Data una partitura, lo scopo di tutti i sistemi è quello di calcolare le cosiddette “deviazioni espressive” da applicare ad ogni nota, ossia quanto sia necessario modificare la durata e l'intensità della nota rispetto alle indicazioni della notazione musicale tradizionale. Un'esecuzione priva di deviazioni espressive viene indicata con il termine di “esecuzione nominale”.

Director Musices

Il sistema di regole per l'esecuzione automatica del Kungliga Tekniska Högskolan (KTH) di Stoccolma nasce negli anni Ottanta, allo scopo di migliorare la resa dei sistemi di sintesi informatica della voce cantata. Partendo dai lavori di analisi delle strutture musicali di Istvan Ipolyi [1952] e con la collaborazione del violinista Lars Frydén, Johan Sundberg formalizzò un insieme di relazioni tra strutture musicali e deviazioni espressive. Il metodo seguito per la formalizzazione di gran parte delle regole è denominato “analisi mediante sintesi” [Friberg-Bresin-Sundberg 2006].

Come primo passo viene formulato un tentativo di modello, suggerito dall'esperienza o dall'intuizione, che viene applicato a differenti esempi musicali. Le esecuzioni automatiche generate da questo modello vengono valutate mediante l'ascolto, attraverso cui è possibile individuare ulteriori modifiche al modello. Il processo si reitera diverse volte, finché si arriva a una formulazione stabile. A questo punto vengono condotti test su una più larga popolazione di ascoltatori, al fine di valutare la generalizzazione del sistema di regole.

Director Musices è il software che implementa il sistema di regole del KTH e quindi, seguendo il paradigma dell'analisi mediante sintesi, è lo strumento principale per lo sviluppo delle regole stesse e per la comprensione dei meccanismi elementari dell'interpretazione musicale. *Director Musices* riceve in ingresso una partitura in formato digitale MIDI e, applicando tutte le regole o un loro sottoinsieme, calcola le deviazioni espressive per ogni singola nota, salvando il risultato in un nuovo file MIDI. L'utente può scegliere quali regole applicare e l'importanza da attribuire a ogni regola, assegnando un peso mediante coefficienti numerici. Le deviazioni calcolate da ogni singola regola si sommano, dando origine a profili complessi, come mostrato nell'esempio di Fig. 1. Per una descrizione dettagliata delle regole si veda ad esempio Battel [1995]. Il sistema è stato concepito in maniera aperta e nuove regole possono essere introdotte. La versione di *Director Musices* presentata a Rencon 2011 comprende un nuovo insieme di regole ispirate alla teoria degli accenti di Parncutt [2003]. L'utente può annotare in partitura la presenza di accenti ritmici, melodici e armonici e, per ogni accento, specificare come questo va ad influenzare le deviazioni espressive: è possibile specificare quante note prima e dopo si estende l'influsso dell'accento, su quali parametri espressivi agisce, con quale andamento temporale vengono calcolate le deviazioni espressive.

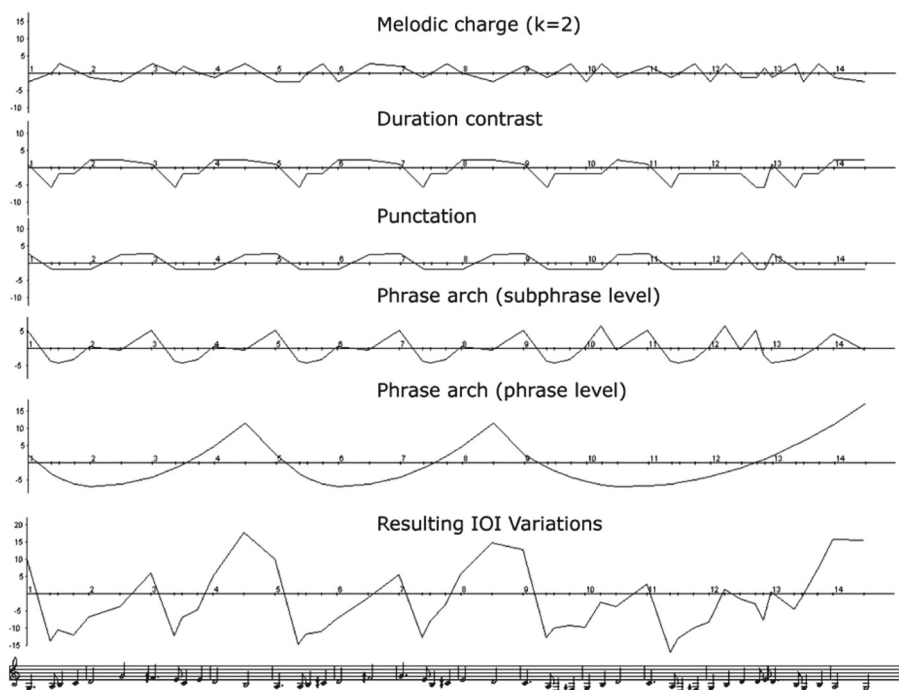


Fig. 1. Esempio di applicazione del sistema di regole del KTH [Friberg-Bresin-Sundberg 2006]. Il profilo indicato come “Resulting IOI Variations” (dove IOI= *Inter onset interval*, ossia Intervallo di tempo fra un inizio di nota e il successivo) è ottenuto sommando numericamente le deviazioni presenti nei profili precedenti

YQX

Il sistema utilizza un insieme di regole ottenute in maniera automatica mediante algoritmi di apprendimento mutuati dalle ricerche sull’Intelligenza Artificiale. Si tratta di sistemi in grado di ricavare una qualche forma di conoscenza analizzando autonomamente il comportamento umano in specifici domini. Widmer [2003] ha sviluppato un algoritmo di estrazione automatica di regole, appositamente progettato per analizzare le esecuzioni musicali. Applicando l’algoritmo a un certo numero di esecuzioni di sonate per piano di Mozart, registrate mediante un gran coda Bösendorfer SE 290, è stato ricavato un insieme di regole che suggeriscono alcune deviazioni espressive in corrispondenza di particolari strutture ritmico-melodiche. Ad esempio, la *staccato rule* prescrive che, se due note successive hanno la stessa altezza e la seconda ha una durata maggiore, al-

lora la prima nota va eseguita staccata; la *delay-next rule* prescrive che, se due note della stessa lunghezza sono seguite da una nota più lunga, l'ultima nota va eseguita con un leggero ritardo. Come detto, queste regole sono ottenute in maniera autonoma dal calcolatore, che le ha apprese dagli esempi fornitigli. Questo significa che le regole possono cambiare se il sistema viene addestrato su un differente repertorio pianistico oppure con brani eseguiti da differenti pianisti. YQX è stato sviluppato a partire dal lavoro di Widmer [2003], aggiungendo altre tecniche di apprendimento automatico (modelli bayesiani, regressione lineare, catene di Markov nascoste) e un sistema di analisi della partitura basato sul modello *Implication-Realization* (I-R) di Narmour [1990]. Il sistema è stato addestrato con due insiemi di esecuzioni musicali: 13 sonate per piano di Mozart interpretate da R. Batik e l'*opera omnia* per piano di Chopin, interpretata da N. Magaloff, per un totale di 400.000 note eseguite. La grande mole di dati rende necessario l'utilizzo di metodi di analisi automatica.

Shunji

È un sistema per l'esecuzione automatica che sfrutta algoritmi di ragionamento basato sui casi (*case-based reasoning*). Si tratta di una tecnica di Intelligenza Artificiale che apprende da esempi, alternativa a quella utilizzata dal software YQX. A differenza di quest'ultimo, inoltre, *Shunji* è un sistema supervisionato, ossia non fornisce una soluzione al problema in maniera autonoma, ma interagisce con l'utente proponendo possibili soluzioni e ricevendo indicazioni per migliorare il risultato. Alla base del funzionamento di *Shunji* c'è un algoritmo di segmentazione gerarchica [Hamanaka-Hirata-Tojo 2006] ispirato alla "Teoria generativa della musica tonale" di Lerdahl e Jackendoff [1983]. Le esecuzioni fornite come esempio all' "algoritmo di ragionamento" vengono segmentate in maniera gerarchica e le deviazioni espressive di ogni segmento vengono memorizzate in una base di dati. Quando l'utente propone al sistema di eseguire una partitura finora mai elaborata, il software segmenta la partitura e poi, per ogni segmento, va a cercare nella base di dati il segmento a lui più simile. Trovatolo, ne estrae le caratteristiche esecutive e applica le deviazioni espressive così ricavate alla nuova partitura. L'utente può interagire con il software indicando le proprie preferenze per quanto riguarda la segmentazione delle partiture, fornendo nuove esecuzioni di esempio, modificando i parametri in base ai quali viene decisa la somiglianza tra due frasi

musicali, scegliendo l'esempio da cui estrarre le caratteristiche esecutive tra quelli che il sistema ha valutato più simili. Questo approccio può funzionare anche con un ridotto numero di esempi, purché ben scelti.

Virtualphylharmony

I tre sistemi visti finora funzionano in maniera autonoma oppure prevedono l'intervento dell'utente per definire alcuni dettagli dell'esecuzione prima che questa inizi. *Virtualphylharmony*, invece, fornisce all'utente la possibilità di intervenire durante l'esecuzione per modificarne le caratteristiche. In altre parole, il sistema automatico è progettato per simulare il comportamento di uno strumentista che modifica la propria esecuzione interagendo con un direttore d'orchestra. Data una partitura, l'utente definisce, prima di iniziare l'esecuzione e con l'ausilio di alcuni strumenti informatici, un modello di esecuzione espressiva, ossia un insieme di deviazioni espressive che riguardano aspetti articolatori e agogici delle singole note. Durante l'esecuzione, un sensore misura i movimenti del braccio dell'utente mentre, bacchetta in pugno, simula i gesti di un direttore d'orchestra. Il sistema modifica quindi il tempo di esecuzione e le dinamiche dell'esecuzione in maniera coerente alle intenzioni dell'utente, tenendo conto degli aspetti caratteristici dell'interazione direttore-strumentista, tra cui il tempo di ritardo tra gesto del direttore ed esecuzione e la previsione del battito successivo, che consente allo strumentista di "andare a tempo" tra un gesto del direttore e il seguente.

CaRo 2.0

Il sistema è stato sviluppato a partire dalla fine degli anni Novanta dal gruppo di ricerca del Centro di Sonologia Computazione dell'Università di Padova, utilizzando l'approccio denominato "analisi mediante misura". Sono stati fatti suonare a diversi pianisti alcuni brani musicali, appartenenti alla tradizione classica europea, su un pianoforte dotato di sensori collegati a ogni tasto, per registrare la durata di ogni singola nota e la velocità con cui veniva premuto ogni tasto. I risultati dello studio indicano che i pianisti esercitano un controllo molto accurato sui parametri esecutivi, utilizzandoli sia per sottolineare particolari aspetti strutturali della partitura, sia per conferire interesse e colore alla loro interpretazione in base a più o meno consapevoli intenzioni espressive. Quest'ultimo aspetto è sta-

to approfondito mediante una serie di esperimenti pubblicati nel corso degli anni (si veda ad esempio [Canazza-Rodà 1999]), che hanno consentito di capire quali siano le principali dimensioni tramite le quali gli ascoltatori differenziano gli stili esecutivi. I risultati delle analisi quantitative di esecuzioni reali hanno suggerito la definizione di un modello per l'esecuzione automatica che opera su due livelli (Fig. 2). Nel primo vengono calcolate le deviazioni espressive correlate ad aspetti articolatori locali (accenti dinamici, staccati, tenuti, etc.) e alla suddivisione dei periodi musicali in frasi, semi-frasi e incisi, facendo riferimento al modello delle dinamiche sviluppato da Todd [1992]. Applicando queste deviazioni si ottiene l'"esecuzione neutra", paragonabile a una corretta lettura della partitura, priva tuttavia di un particolare colore espressivo. Nel secondo, le deviazioni espressive vengono modificate mediante trasformazioni lineari, i cui parametri sono controllati dall'utente tracciando una traiettoria all'interno di uno spazio a due dimensioni, denominato *Energy-Kinetics Space* [Canazza-De Poli-Rodà-Vidolin 2003]. Invece di fornire un'unica interpretazione, il sistema lascia all'utente la possibilità di scegliere la propria intenzione espressiva e di variarla durante l'esecuzione, seguendo l'evoluzione della partitura. L'*Energy-Kinetics Space* rappresenta quindi una tavolozza di sfumature espressive a cui l'utente può attingere. Da un punto di vista metaforico, se è possibile affermare che *Virtualphylharmony* simula l'interazione tra strumentista e mano destra del direttore, *CaRo 2.0* simula piuttosto l'interazione con la mano sinistra, solitamente utilizzata per trasmettere colori e sfumature espressive.

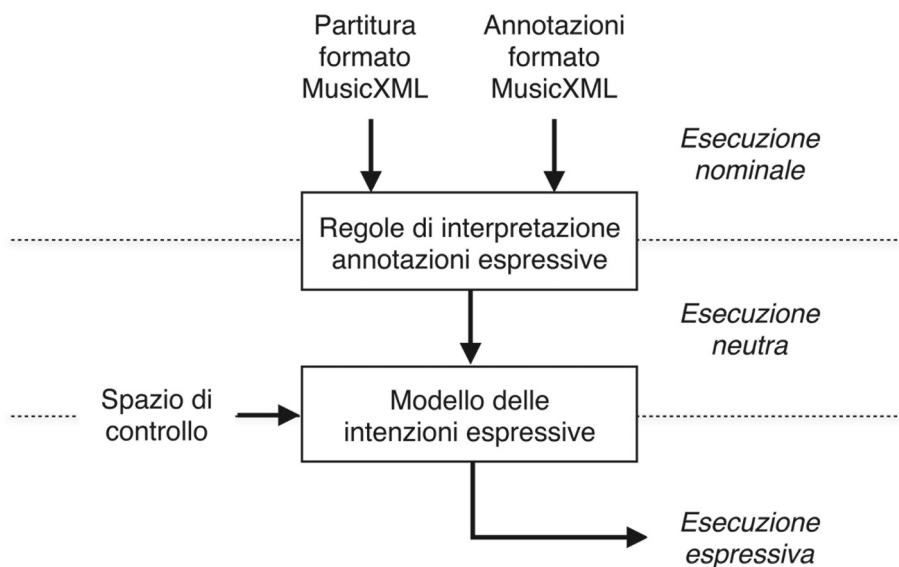


Fig. 2. Schema logico del sistema *CaRo 2.0*

I sistemi sopra descritti, nelle loro differenze, offrono una visione abbastanza fedele dei possibili approcci all'esecuzione musicale mediante calcolatore, sia in termini di modelli informatici, sia riguardo alle finalità applicative e alla tipologia di utenti a cui gli stessi sistemi si rivolgono. Nella Tab. 1 sono riportate le principali caratteristiche dei sistemi presi in esame. Un aspetto che accomuna i sistemi di esecuzione automatica è il fatto di essere basati su una qualche forma di analisi della partitura, che permette di segmentare il flusso di note in strutture tra cui vengono individuate relazioni temporali e/o gerarchiche. I modelli analitici più utilizzati sono il I-R di Narmour e il GTTM di Lerdahl e Jackendoff. Si tratta di modelli che, pur affrontando solo alcuni aspetti analitici, hanno il pregio di essere stati formalizzati in modo da renderli, pur con qualche semplificazione, traducibili sotto forma di algoritmo e quindi “comprensibili” da un calcolatore. È interessante notare che la maggior parte dei sistemi prevede anche la possibilità di aggiungere annotazioni analitiche manualmente, a significare che i modelli di analisi automatica finora implementati non sono sufficienti a realizzare un'esecuzione soddisfacente dal punto di vista espressivo. L'unico a non utilizzare annotazioni analitiche manuali è il sistema YQX, che utilizza un algoritmo di apprendimento automatico. Questo sistema, cui è necessaria una base consistente di esecuzioni da prendere a modello, ha un approccio piuttosto interessante dal punto di

vista informatico: a differenza degli altri sistemi, che simulano il comportamento del musicista che basa la propria esecuzione su una dettagliata analisi della partitura, YQX simula il comportamento del musicista che impara le buone regole dell'esecuzione ascoltando le interpretazioni di altri pianisti e riproducendone le caratteristiche in maniera più o meno istintiva e consapevole.

La prima fase di Rencon 2011, in cui una giuria di esperti ha valutato esecuzioni automatiche registrate e a cui *CaRo 2.0* non ha partecipato, si è chiusa con la vittoria di YQX, a significare la superiorità del modello che apprende da esempi. Tuttavia nella seconda fase, quella che includeva l'esecuzione dal vivo di fronte a pubblico e giuria, YQX è stato battuto dal sistema *CaRo 2.0*. Ricordando che questo sistema prevede la presenza di un performer che traccia le traiettorie nello spazio di controllo, il risultato può essere spiegato anche con l'importanza che la presenza di un interprete assume in un contesto pubblico.

TAB. 1. CARATTERISTICHE DEI SISTEMI CHE HANNO PARTECIPATO
ALLA SECONDA FASE DI RENCON 2011

	Analisi	Esecuzione	Interazione
DM con accenti	automatica ispirata a Ipolyi [1952] + annotazione accenti secondo Parncutt [2003]	sistema di regole del KTH + regole sugli accenti	no
YQX	modello I-R di Narmour [1990] + algoritmi di apprendimento automatico	regole apprese autonomamente	no
Shuji	fraseggio semi-automatico secondo GTTM [Lerdahl e Jackendoff, 1983]	algoritmo di case-based reasoning	no
Virtualphylharmony	annotazione delle deviazioni espressive	algoritmo di predizione del battito	tracciamento del movimento del braccio
CaRo 2.0	annotazione fraseggio secondo GTTM [Lerdahl e Jackendoff, 1983]	sistema di regole ispirate a Todd [1992] + modello delle intenzioni espressive [Canazza <i>et al.</i> , 2004]	spazio bidimensionale di controllo (PPS)

Problema della valutazione

Vale la pena a questo punto esaminare il problema della valutazione delle interpretazioni automatiche. I criteri di valutazione delle interpretazioni umane, in particolare nelle situazioni di tipo concertistico, sono molteplici. Ad esempio si può parlare di un criterio di tipo “estetico”, ossia un giudizio di gusto medio che chi frequenta concerti si è formato nella sua “esposizione” all’ascolto; oppure di tipo “storico”, collegato alla storia dell’esecuzione musicale che ogni appassionato si è mentalmente costruita, sia frequentando concerti sia ascoltando registrazioni.

Come questi criteri si adattino alla valutazione di interpretazioni automatiche non è ancora chiaro. C’è scarsa ricerca sui fattori che influenzano e determinano la valutazione, mentre una loro più approfondita comprensione darebbe un impulso alla ricerca nel campo dei sistemi automatici per l’esecuzione e potrebbe portare allo sviluppo di innovativi sistemi di tutoraggio automatici, non basati solo sulla valutazione di abilità elementari.

Può essere interessante vedere cosa si fa in settori simili. Nella ricerca sulla sintesi del parlato espressivo le tipiche scale di valutazione usate sono “intelligibilità” e “naturalzza”. Ad esempio gli obiettivi della ricerca IBM sono di avere sistemi che producono parlato sintetico, che sia intelligibile, naturale e piacevole da ascoltare come quello umano e che siano capaci di comunicare con significati altrettanto chiari. Inoltre si è evidenziato che nella sintesi del parlato conversazionale è importante tener conto non solo del messaggio e dello stato del parlante, ma anche di quello dell’ascoltatore e delle loro relazioni interpersonali. Quindi i futuri sistemi automatici per l’esecuzione della musica potrebbero tenere conto anche dell’interazione con il pubblico.

Nell’ambito musicale, i non molti studi sulla valutazione delle esecuzioni hanno evidenziato che i fattori che la influenzano sono: il contesto (scopo della valutazione, tipo di esecuzione, ambiente in cui avviene l’esecuzione), fattori musicali (scelta del repertorio, forma e struttura della musica, tipo di strumento, interpretazione dell’esecutore degli elementi formali e strutturali), fattori non musicali (ad es. l’ordine di apparizione) [McPherson 1998]. Nella valutazione di uno studente (situazione più simile ai sistemi automatici attuali) in genere si usano soprattutto criteri sull’abilità, come intonazione, articolazione, tempo, accuratezza melodica e ritmica, ma anche criteri interpretativi, come dinamica efficace, appropriatezza del tempo, senso dello stile, senso di coinvolgimento nella musi-

ca. Talvolta possono essere in contrasto: anche un'esecuzione che contiene qualche nota errata può ottenere una buona valutazione se l'interpretazione è coinvolgente.

Alla fine della seconda fase di Rencon 2011, è stato chiesto al pubblico di indicare quali fossero i fattori che avevano maggiormente influenzato il loro giudizio. Nell'ordine sono risultati: capacità di evidenziare la struttura musicale, capacità di comunicare contenuti espressivi, coerenza con lo stile musicale (dal punto di vista storico), assenza di errori esecutivi, scelte originali.

Osservazioni conclusive

L'idea dell'esecuzione automatica espressiva della musica è opinabile, almeno per i generi musicali in cui il compositore ha previsto un interprete umano, al contrario ad esempio di quanto succede nella musica elettronica "pura". La possibilità di modellare e simulare fedelmente la creatività artistica implicita nell'esecuzione è tutta da dimostrare. I sistemi attuali sono capaci di restituire alcuni aspetti rilevanti di un'esecuzione musicalmente accettabile, ma non sufficienti per un pieno apprezzamento artistico. Una esecuzione "automatica" è invece accettabile quando un reale valore artistico non è necessario (anche se potrebbe essere utile), come in molte applicazioni multimediali, o quando l'alternativa è l'esecuzione nominale della partitura. Da questo punto di vista i modelli possono essere usati nelle applicazioni di intrattenimento o in certa musica funzionale (la *dance music*, per esempio). L'impiego di sistemi automatici può essere addirittura stimolante per i compositori che creano opere in cui l'uso della tecnologia è rilevante. Lo scopo di queste ricerche pertanto non è quella di sostituire lo strumentista, ma piuttosto quella di fornire una migliore comprensione della complessa natura dell'interpretazione e dell'esperienza musicale.

Si può notare che l'interpretazione musicale è un argomento molto interessante ed elusivo per la ricerca scientifica e tecnologica: essa implica comunicazione non verbale, ha finalità artistico-creative e richiede una forte cooperazione tra arte e scienza/tecnologia. Inoltre, la musica è un'arte immateriale che ha una lunga tradizione di rappresentazione simbolica a pensiero astratto. Questa tradizione può spiegare perché i musicisti furono i più entusiasti nel promuovere e contribuire allo sviluppo congiunto di arte e scienza fin dai primordi dell'informatica. In altre arti que-

sta collaborazione iniziò molto più tardi e molto spesso è rimasta ristretta all'uso della tecnologia piuttosto che a un reale contributo allo sviluppo della conoscenza. Da questa prospettiva la comunità di analisi musicale può dare ulteriore impulso alle ricerche, sviluppando sistemi formali di analisi (o di aiuto all'analisi) sempre più potenti e traducibili in forma algoritmica, che considerino anche gli sviluppi delle moderne tecniche di elaborazione dell'informazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BATTEL G.U. (1995), *Analisi dell'interpretazione. Un sistema di regole quantitative per l'esecuzione musicale*, «Diastema», 5/11, 7-25.
- CANAZZA S. – RODÀ A. (1999), *Analisi acustiche e percettive dell'interpretazione musicale*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», 4/1, 61-82.
- CANAZZA S. – DE POLI G. – RODÀ A. – VIDOLIN A. (2003), *An abstract control space for communication of sensory expressive intentions in music performance*, «Journal of New Music Research», 32/3, 281-294.
- CANAZZA S. – DE POLI G. – DRIOLI C. – RODÀ A. – VIDOLIN A. (2004). *Modeling and control of expressiveness in music performance*. «Proceedings of the IEEE», 92/4, 686-701.
- DE POLI G. – MION L. (2009), *Espressività ed azione nell'esecuzione musicale*, in Dalmonte R. – Spampinato F. (cur.), *Il nuovo in musica: estetiche tecnologie e linguaggi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 153-162.
- FRIBERG A. – BRESIN R. – SUNDBERG J. (2006), *Overview of the KTH rule system for musical performance*, «Advances in Cognitive Psychology», 2/3, 145-161.
- HAMANAKA M. – HIRATA K. – TOJO S. (2006), *Implementing "A Generating Theory of Tonal Music"*, «Journal of New Music Reserch», 35/4, 249-277.
- HASHIDA M. – HIRATA K. – KATAYOSE H. (2011), *Rencon workshop 2011: Performance rendering contest for computer systems*, in Avanzini F. (cur.), *Proceedings of Sound and Music Computing Conference (SMC2011)*, Università di Padova, Padova
- IPOLYI I. (1952), *Innföring i musikspråkets opprinnelse och struktur*, J.W. Eides Forlag, Bergen, (trad. ingl. di H.K. Falkenberg (2006), *Musical structure: A translation of István Ipolyi: Innfööring i musikspråkets opprinnelse och struktur (1952)*, «TMH-QPSR», 48/1, 35-43).
- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge Mass.
- MCPHERSON G.E. – THOMPSON W.F. (1998), *Assessing Music Performance: Issues and Influences*, «Research in Music Education», 10/1, 12-24.
- NARMOUR E. (1990), *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, University of Chicago Press, Chicago.

- PARNCUTT R. (2003), *Accents and expression in piano performance*, in K.W. Niemöller (cur.), *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft (Festschrift Fricke)*, Peter Lang, Frankfurt/Main, 163-185
- TODD McANGUS N.P. (1992), *The dynamics of dynamics: A model of musical expression*, «Journal of the Acoustical Society of America», 91/6, 3540-3550.
- WIDMER G. (2003), *Discovering simple rules in complex data: A meta-learning algorithm and some surprising musical discoveries*, «Artificial Intelligence», 146/2, 129-148.

Mario Baroni

DOVE STA ANDANDO L'ANALISI MUSICALE? RIFLESSIONI SUL VII EUROMAC

Come tutti i lettori della Rivista ormai sapranno, si è svolto a Roma dal 29 settembre al 2 ottobre di quest'anno, presso il Conservatorio di S.-Cecilia, il settimo convegno europeo di analisi musicale (*VII European Music Analysis Conference* ossia *VII EuroMac*). Nel convegno, organizzato dal GATM attraverso un comitato scientifico internazionale presieduto da Giorgio Sanguinetti, sono state presentate 197 relazioni e svolti otto laboratori. Tutti i materiali sono stati riassunti in un volume (*Programme and Abstract Book*, Iter Edizioni di Subiaco) curato da Egidio Pozzi e Antonio Cascelli.¹

Nella giornata conclusiva gli organizzatori avevano chiesto a quattro relatori invitati (Bergé, Parncutt, Sanguinetti, Tagg) di rispondere a domande che era importante formulare a più di vent'anni di distanza dal primo convegno europeo che si era svolto a Colmar nel 1989: dove sta andando l'analisi? Qual è il suo futuro? Esistono nuove prospettive, nuovi repertori, nuove teorie? Le comunicazioni dei relatori ci hanno dato significativi indizi su alcune possibili risposte, ma la questione, ovviamente, è rimasta ancora aperta. Valeva allora la pena di tornare sul problema e di esaminare nel dettaglio i testi pubblicati nel volume degli Abstract per capire se i temi trattati dai congressisti contenessero ulteriori risposte ai quesiti formulati. È ciò che tento di fare nel presente articolo, prendendo in considerazione tutte le proposte pervenute, indipendentemente dal loro interesse scientifico. Nell'Euromac, come in qualsiasi convegno, c'erano relazioni buone e altre meno significative, alcune più tradizionali e altre più innovative, ma in questa sede ciò che interessa sono le tendenze metodologiche, non i valori delle relazioni. L'elenco dei temi si trova alla fine; qui ne introduco la lettura con qualche commento.

1. Copie restanti del volume possono ancora essere gratuitamente richieste dai soci GATM alla segreteria dell'Associazione: segreteria@gatm.it

L'elenco è stato diviso in tre parti: c'è una iniziale rassegna dei repertori musicali analizzati, seguita da un ampio e articolato indice dei temi e infine da una breve lista delle teorie scientifiche che i relatori hanno indicato come supporto alla loro trattazione. Nella rassegna dei repertori il primo dato singolare è la straordinaria e un po' incredibile frequenza del nome di Liszt. Ma la cosa si spiega facilmente a causa delle celebrazioni del secondo centenario della nascita e dell'attività di promozione messa in atto, per il convegno, dall'Istituto Liszt di Bologna. E anche la presenza rilevante di Scelsi rispetto agli altri autori coevi si giustifica per il dinamismo della Fondazione Isabella Scelsi di Roma. C'è da aggiungere che nel Bando di partecipazione c'era un invito a interessarsi di "timbro e tessitura nella produzione musicale post-bellica", il che spiegherebbe non solo la presenza di Scelsi ma anche quella di Ligeti, anche se c'è subito da precisare che i suggerimenti del bando sono stati accettati dai partecipanti solo in qualche caso, mentre in altri casi sono stati pacificamente disattesi.

Una constatazione abbastanza stupefacente, nei dati di questo primo settore, si riferisce tuttavia al fatto che gli interessi degli studiosi di analisi sembrano oggi decisamente orientati verso la musica del XX secolo. Fra i repertori trattati dai partecipanti al convegno, poco meno della metà è rappresentata appunto da musiche composte negli ultimi cent'anni. Niente di male certamente, ma la cosa è singolare perché nelle riviste di musicologia (oltre che nelle sale da concerto) la presenza di questi tipi di musica è di solito molto più ridotta. Per la tradizione del GATM il dato può non essere tanto sorprendente perché in tutti i convegni nazionali che si sono tenuti a Rimini negli ultimi anni la musica contemporanea è stata sempre costantemente presente. Ciò tuttavia non ci esime dal cercar di spiegare il fenomeno. Si potrebbe pensare che una parte non secondaria dei partecipanti al convegno di Roma fosse costituita da compositori o da cultori di musica elettroacustica. È plausibile pensare che chi fa professione di musicologia e di etnomusicologia (più spesso nelle università) sia di solito più interessato a indagini sugli eventi della storia e della cultura, come dimostrano le riviste del settore, ma è altrettanto plausibile pensare che chi fa per professione il musicista (più spesso nei conservatori) orienti di più i suoi desideri di conoscenza sulle strutture musicali. Potrebbe essere utile a questo proposito un'indagine sociologica sugli interessi e le attività professionali degli iscritti alle varie società di analisi europee, e se da quest'indagine uscisse che la percentuale dei compositori supera o pareggia quella dei musicologi, forse non ci sarebbe del tutto da stupirsi. Certo, l'opposizione fra i due campi di studio che si era creata quando nel 1977

nacque la Society for Music Theory americana, oggi si sta ricomponendo e non ha più i caratteri di battaglia ideologica che possedeva un tempo, ma gli orientamenti e gli interessi degli studiosi restano probabilmente ancora abbastanza divaricati.

Un secondo aspetto delle scelte di repertorio che desta una certa meraviglia è la mancanza totale della voce “jazz”. È vero che nel bando di partecipazione la voce non compariva (anche se vi compariva il termine di musica “afro-americana”), ma abbiamo appena detto che la presenza o l'assenza degli inviti tematici del bando ha avuto influenze relativamente secondarie sulle proposte pervenute. L'unica motivazione plausibile è che il circuito degli studi di analisi, che ha sempre avuto per tradizione il suo punto di forza nei repertori storici europei, stenti a includere altri repertori meno consueti e che l'etnomusicologia, il jazz e le musiche di massa possiedono circuiti associativi diversi: spesso il campo degli studi musicali è caratterizzato da compartimenti stagni con scarse comunicazioni reciproche. Si tratta di un dato di fatto spiacevole, che tuttavia corrisponde alla distribuzione sociale dei gusti musicali e delle abitudini d'ascolto. Ma poiché l'analisi musicale è per sua natura una disciplina ecumenica e onnicomprensiva, il problema qui segnalato riguarda da vicino i compiti organizzativi che le società europee dovranno affrontare nei prossimi anni, in vista di una gestione più ampia e più efficiente della pratica analitica e di una maggiore attenzione ai diversi repertori possibili.

Il punto 2) dell'Indice è stato diviso, per ragioni di chiarezza, in tre settori separati, indicati rispettivamente con a), b), c). I riferimenti, assai numerosi, del settore a) ci dicono che l'analisi non prende in considerazione solo il problema di comprendere la logica delle strutture sonore e dei loro meccanismi interni, ma anche quello di capire i processi della loro produzione: le diversità fra composizione, improvvisazione, esecuzione, ascolto, e l'indagine sulle diverse modalità orali o scritte della trasmissione musicale, sono entrate a far parte dell'ambito dell'analisi e del concetto stesso di analisi musicale. Certo, tematiche di questo tipo esistevano anche prima, ma nel 2011 sembrano essere emerse in maniera particolarmente evidente, con aspetti così numerosi e articolati da non potere essere più considerati residuali o secondari. In altri termini, pare che i confini della disciplina si stiano tendenzialmente allargando.

Uno degli elementi quantitativamente più rilevanti del settore a) è costituito dall'analisi dell'esecuzione. Non c'è da sottovalutare, a questo proposito, il fatto che i problemi di analisi dell'esecuzione e di indagine

sul corpo dell'esecutore presentano aspetti metodologici inediti: gli strumenti tecnici di esame delle partiture che l'analisi musicale si è costruita fino ad oggi, non sono stati pensati per affrontare problemi di questo tipo e neppure sono in grado di farlo, tanto che molta letteratura sull'argomento ha sempre utilizzato metodi intuitivi più legati al buon senso dell'ascoltatore che non alle esigenze scientifiche dell'analista. È vero che musicologi come Sundberg o Gabrielsson avevano cominciato a studiare scientificamente alcuni di questi problemi fin dagli anni Settanta, ma i loro testi, che sono ormai dei classici nella storia della psicologia della musica, sono stati raramente presi in considerazione nel campo specifico dell'analisi. L'analisi dei gesti esecutivi, a sua volta, ha una storia più breve che data da poco più di vent'anni e che non è mai arrivata a occupare posti musicologici di particolare rilievo, ma nel VII EuroMac la sua presenza sembra invece abbastanza significativa, anche se in questo caso i problemi di compatibilità con le consuetudini del metodo analitico sono ancora più vistosi. Considerazioni analoghe si possono fare a proposito dell'ascolto, a cui si sono dedicati sistematicamente per molti decenni gli studiosi del cognitivismo musicale. In questo campo c'è da osservare che le considerazioni sull'ascolto si sono sempre insinuate abbastanza informalmente nei testi analitici: quasi sempre si trattava di esperienze personali dell'analista più che di studi sistematici. Non risulta ad esempio che problemi come quelli della percezione o della memoria che pure sulle modalità d'ascolto hanno un peso determinante, siano mai stati presi in sufficiente considerazione nella tradizione dell'analisi. Parecchie delle comunicazioni presentate a Roma li hanno invece trattati e alcune si sono anche dedicate a un esempio più specifico delle relazioni fra ascolto e analisi, cioè hanno studiato le influenze che le previsioni sull'ascolto della propria opera possono avere sulle decisioni operative di un compositore. Probabilmente gli analisti hanno sempre conosciuto questo meccanismo, ma raramente l'hanno tematizzato, o l'hanno ritenuto degno di interesse, mentre gli studiosi dei processi psicologici della composizione l'hanno preso in esame più d'una volta, e da tempo hanno cominciato a studiarlo con attenzione.

La distinzione fra procedimenti di oralità e di scrittura ha messo in rilievo un altro tema importante, ben noto agli etnomusicologi: quello che, riprendendo la contrapposizione linguistica fra "fonetica" e "fonemica", essi definiscono in termini di dialettica *etic/emic*. In altre parole, le strutture musicali che l'occidente suole pensare come apparentemente oggettive (*etic*-) non coincidono con le strutture (*emic*-) che si manifestano nel pensiero dei "nativi" di musiche non occidentali. Il relativismo culturale

che questa scoperta ha introdotto nel campo dell'analisi, è stato in parte accolto nel convegno dagli studi dedicati a repertori storici remoti, ad esempio medioevali o rinascimentali, ma probabilmente è destinato a rivelarsi determinante in futuro, se si pensa ai processi di globalizzazione. Di fatto ha già cominciato a manifestarsi con decisione nel settore delle musiche "di massa". Lo ha ricordato, in chiusura di convegno, la relazione di Philipp Tagg che ha messo in rilievo come la terminologia analitica nata per i repertori classici sia inadeguata per descrivere i nuovi repertori legati all'industria del disco. E non c'è da dimenticare che il relativismo culturale suscita immediatamente il problema opposto della individuazione di ciò che non è relativo, ossia di che cosa si possa intendere per "universale". Un recente convegno che si è svolto presso l'Università di Aix en Provence, è stato dedicato appunto al tema degli universali musicali, che le metodologie analitiche non sempre hanno preso in considerazione con la dovuta sistematicità.

In conclusione i temi emersi nella sezione a) mettono in discussione il concetto di analisi inteso come studio scientifico delle partiture della musica occidentale e basato sulla teoria della tradizione tonale. L'improvvisazione si è sviluppata in anni recenti al di fuori del sistema tonale classico, e l'ascolto segue di norma itinerari molteplici. In sostanza, l'insieme degli indizi offerti dall'EuroMac ci dice che il pensiero degli specialisti di analisi tende a forzare i limiti entro i quali la maggioranza degli studi analitici si era sviluppata e a trovare spazi che corrispondano meglio all'invasione di nuovi modelli musicali con i quali, con maggiore o minore gradimento, ciascuno di noi sente di avere oggi a che fare.

E veniamo ora appunto all'argomento centrale della tradizione analitica, ossia all'analisi delle strutture musicali tonali della musica occidentale, che è il tema specifico della sezione b) e che, come si vede, trova ampio spazio nel convegno. Si può subito osservare a questo proposito che più di un quarto dell'intera sezione è occupato dalla definizione di macroforma e soprattutto dall'idea di "forma-sonata". Il convegno di Roma ha ereditato l'argomento dal precedente EuroMac di Friburgo in cui esso aveva assunto una posizione centrale grazie alla presenza di William Caplin, James Hepokoski e James Webster, oltre che alle cinque sezioni interamente dedicate alla *Formenlehre*. Nella sua relazione finale Pieter Bergé ha esaminato criticamente le teorie circolanti fra gli specialisti della forma-sonata. Ha espresso ad esempio dubbi sulla possibilità di definire un "livello standard" di regole basato su calcoli statistici: come dire che alcu-

ne regole della forma-sonata sono più importanti perché statisticamente più diffuse nello stile classico. Ha anche sollevato dubbi sulle gerarchie d'importanza da assegnare ai diversi parametri musicali in un contesto analitico. E ha messo in rilievo il tema delle modificazioni della forma sonata al di là del modello del classicismo viennese.

Il passaggio fra i sistemi delle regole d'epoca classica e quelli degli anni del romanticismo non ha solo stimolato, fra i partecipanti al convegno, analisi e riflessioni sulle diverse avventure della forma post-classica, ma ha fatto nascere interventi su un altro problema tutt'altro che secondario: nonostante la instancabile e meritoria attività di definizione che gli studi analitici hanno sempre adottato per fissare in concetti scientificamente coerenti i fenomeni da loro studiati, lo statuto delle regole musicali continua a rimanere spesso sfuggente e impreciso, perché non è costante nel tempo. Questo tema della mobilità degli stili e delle grammatiche è al centro di molti contributi che sono stati menzionati nei due paragrafi iniziali della sezione b). È possibile che questo sia il sintomo significativo dell'affacciarsi di un nuovo argomento di indagine: il compito dell'analisi, che si limita di solito alla definizione delle strutture parametriche e delle loro reciproche relazioni, dovrà estendersi anche alle modalità e alle motivazioni delle loro trasformazioni. Più precisamente, il problema potrebbe essere quello di capire quali aspetti strutturali tendano, caso per caso, a rimanere stabili e quali tendano a modificarsi. Che è appunto il tema che sta alla base del principio di modificazione delle grammatiche e degli stili.

Un altro significativo gruppo di proposte è stato dedicato all'analisi delle "sonorità" ossia di quelle caratteristiche musicali che né all'ascolto né sulla partitura si possono ridurre a "note". L'idea di sonorità è più un concetto di comodo che una nozione precisa, e contiene aspetti diversi, tutti presenti nelle sedute del convegno: ad esempio riguarda il timbro degli strumenti, ma anche la "texture" e la sonorità globale prodotta da sovrapposizioni di linee, nonché le infinite sfumature della sonorità vocale e le infinite varietà degli spettri sonori. Mentre i musicisti nel corso dei secoli, e soprattutto degli ultimi due secoli, hanno sperimentato e proposto all'ascolto una miniera ricchissima di risorse sonore, gli strumenti di conoscenza messi finora in campo dall'analisi sono ancora molto lontani dalla capacità di concettualizzarle e di controllarle. La fisica del suono, la psicoacustica e l'informatica hanno offerto strumenti di ricerca che l'analisi nelle sue forme classiche certamente non possedeva, ma non esiste ancora in questo settore una teoria ben codificata e sufficientemente chiara.

E questo è certamente uno dei compiti più impegnativi che l'analisi musicale dovrà affrontare negli anni prossimi.

Fra gli elementi di più singolare attualità c'è infine la teoria degli "schemi" o modelli compositivi che a Friburgo nel 2007 era già presente ma che ha acquistato una nuova maturità dopo che le idee di Gjerdingen sullo stile galante hanno avuto il tempo di diffondersi e di venire assimilate. Giorgio Sanguinetti nell'ultima mattinata del convegno ha messo in evidenza come la struttura sottostante (vogliamo chiamarla "profonda"?) di un'Allemanda di Bach sia costituita dalla elaborazione di pattern elementari che si trovano in molta musica del secolo XVIII e che i maestri napoletani hanno poi sistematizzato adottandoli come strumenti didattici per l'insegnamento della composizione. La cosa che mi sembra più interessante è che la teoria dei modelli compositivi ha la capacità di far leggere in trasparenza schemi comuni che stanno alla base di musiche apparentemente diverse. In sostanza sembra esserci qualche cosa di analogo all'idea schenkeriana secondo la quale esistono infinite strutture musicali di superficie fra loro dissimili, che possiedono strutture sottostanti analoghe o addirittura uguali. Non è difficile profetizzare che questa forma di provocazione intellettuale abbia di fronte a sé sviluppi imprevedibili, e probabilmente assai ricchi di conseguenze.

Naturalmente la lettura dell'indice degli argomenti posto in appendice offre una quantità di tematiche che va ben oltre quelle che qui ho indicato. Nell'indice le ho collocate in ordine decrescente rispetto alla frequenza della loro presenza, che sembrava il dato più importante da segnalare. Su questo piano però è opportuna una precisazione: l'elenco dei temi che conclude questo articolo non funziona come un classico "indice dei nomi e degli argomenti". In quest'ultimo caso la norma è quella di segnalare un nome o un argomento tutte le volte che compare in qualche pagina del libro. Se così fosse stato, avrei dovuto segnalare dodici presenze per Bach e non solo due, e la menzione di Schenker avrebbe dovuto essere almeno doppia rispetto a quella indicata. Sono stati selezionati invece solo quei nomi e quei temi che costituivano l'argomento centrale della comunicazione, o un suo aspetto importante, ma non quelli che venivano menzionati solo marginalmente. In più c'è da aggiungere che, siccome in questa presentazione non potevo commentare uno per uno tutti i temi che compaiono nel sottostante elenco, ho scelto solo quelli che a mio parere potevano essere più significativi per la loro novità e per i futuri destini dell'analisi. È chiaro tuttavia che qualsiasi tipo di novità in qualsiasi attività umana non nasce mai dal nulla, ma sviluppa premesse già esistenti. Nel

suo complesso il sottostante indice offre un panorama il più possibile completo, e comunque molto ricco, di tutto ciò che è si è detto nel convegno. Include anche ovviamente gli aspetti futuribili, ma nella maggior parte dei casi si riferisce a quelli già solidamente presenti.

La sezione c) dell'Indice ha raccolto tematiche che non corrispondono esattamente all'argomento della sezione precedente, cioè all'analisi delle strutture musicali e dei loro sistemi di connessione. Nei temi della sezione c) i parametri strutturali continuano ad avere un peso essenziale, ma il loro esame sembra nascere non tanto dalla logica interna delle loro strutture di connessione, quanto piuttosto da motivazioni che vengono cercate fuori dallo stretto contesto delle consolidate regole analitiche. Vi si elencano temi come quello dell'interpretazione del senso, delle condizioni storiche dell'analisi, dei suoi aspetti percettivi e cognitivi. Si tratta dunque di contributi che provengono da settori disciplinari diversi anche se contigui a quello musicale. C'è comunque da sottolineare che tutti i contributi di questo tipo, vista la natura stessa dell'EuroMac, venivano evidentemente sentiti come "analitici" da coloro che li proponevano. Siamo ancora una volta di fronte a una evidente tendenza a dilatare i confini dell'analisi, la qual cosa suscita un problema sostanziale per la nostra disciplina: quello della sua definizione. Possiamo per ora accontentarci di dire che l'idea di analisi si sta inevitabilmente trasformando a causa della trasformazioni stesse della musica, e questo mette in crisi le certezze precedenti. Oggi il concetto di analisi sta perdendo una definizione che un tempo era più precisa e che oggi sembra lasciare più spazio all'intuizione, e ciò spiega anche come un settore non secondario delle tematiche del convegno sia dedicato a problemi di epistemologia dell'analisi. Ma la cosa più stupefacente è che la Sezione c) è quella in assoluto più ricca di contributi: sembra dunque che la nuova necessità di definire che cosa sia l'analisi non sia frutto di pensiero divergente, ma scaturisca dalle cose stesse, dalle modificazioni interne che la pratica analitica sta, forse suo malgrado, subendo.

L'area più cospicua della sezione c) è dedicata a proposte tendenti a comprendere e decifrare il "senso" della musica, quello che in lingua inglese viene definito *musical meaning*. La deflagrazione improvvisa di interessi di questo tipo è singolare e occorre cercare di spiegarla. Fino a qualche decennio fa l'analisi (sotto l'influenza della Society for Music Theory americana) tendeva a vantare una specie di "purezza scientifica" che la faceva considerare in qualche modo autonoma dai problemi del *meaning*.

Poi all'inizio degli anni Novanta la *New Musicology*, sempre proveniente dagli Stati Uniti, lanciò la moda del rifiuto della purezza scientifica e anche in parte del ritorno alle funzioni esplicative dello studio analitico, recuperando una gloriosa tradizione di *musical criticism* che aveva sofferto di qualche ostracismo nei decenni precedenti. Niente di nuovo in tutto questo: la stessa scuola analitica tedesca, che aveva dato origine alla disciplina più di cent'anni prima, aveva sempre creduto all'intreccio organico fra la funzione di ricostruire il sistema di regole strutturali e quella di interpretarne il senso. C'è però una differenza fra la convivenza originaria delle due funzioni e la convivenza attuale: in quest'ultima il rapporto fra analisi e interpretazione è diventato molto più esplicito e consapevole. Negli stessi anni in cui la Society for Music Theory americana aveva estremizzato la sua idea matematico-scientifica dell'analisi era nata in Europa una disciplina (la "semiologia" o "semiotica" musicale) che rivendicava, con altrettanta forza, i diritti dell'interpretazione, sostenendo l'idea di un parallelismo fra le funzioni comunicative della musica e quelle del linguaggio verbale. La teoria del "segno" non era solo applicabile alla musica: tutta la comunicazione umana era "segno", ma per la musica il problema principale era quello di definire la differenza fra segni musicali e segni linguistici. La teoria del segno (che aveva matrici di natura più filosofica che scientifica) stentò ad affermarsi in area statunitense, ma negli ultimi anni la sua eredità "interpretativa" è stata assunta da un'altra disciplina, che proviene dall'ambito scientificissimo della psicologia sperimentale: la teoria delle emozioni, naturalmente applicata anch'essa alla musica. Le quasi incredibili fortune di questa nuova disciplina nella musicologia anglosassone permettono ora di considerare da un punto di vista diverso e più maturo le relazioni fra struttura e interpretazione e di utilizzare e valorizzare anche in parte l'eredità delle teorie semiotiche.

Nel campo dell'interpretazione delle strutture un numero notevole di abstract testimonia la presenza delle teorie emozionali, tendenti a offrire motivazioni che chiamano in causa la natura biologica del senso musicale, ma un numero ancora maggiore di testimonianze evocano invece le sue radici socio-culturali (anche in chiave di tendenze estetiche) e un buon numero si riferisce a rapporti con il linguaggio, con la retorica e con la narrazione. La molteplicità interdisciplinare di queste chiavi ermeneutiche è un segno del fatto che il problema del *musical meaning*, quantunque posto oggi su basi più solide che nel passato, è ancora in una situazione di incertezza teorica che lascia agli anni futuri il compito non facile di trovare soluzioni meno precarie.

Un altro campo importante di vicinanza fra diverse discipline è costituito dal rapporto fra analisi e storiografia. Qui giocano un ruolo determinante l'eredità della antica tradizione analitica tedesca e l'esercizio del *criticism* americano che ad essa è in qualche modo legato. In queste correnti di pensiero la descrizione storica degli eventi musicali, la loro analisi strutturale e la loro interpretazione si erano sempre intrecciate a tal punto da essere considerate come una cosa sola: la storiografia musicale è ancora in molti casi una disciplina unica che comprende anche l'analisi e l'interpretazione del senso. E tracce di questa eredità si trovano anche negli abstract del nostro convegno. Ma la tradizione storiografica del convegno ha anche altre eredità: per esempio lo studio delle teorie musicali del passato. Teorie musicali che escono da quelle oggi dominanti possono dare contributi preziosi perché ci ricordano come esistano musiche organizzate da un pensiero strutturale lontano da quello che è nelle nostre consuetudini. Nel convegno si sono analizzate musiche medioevali o anche musiche indiane, tunisine o sarde, tutti casi che ci indicano saggiamente come molti modelli analitici di oggi, che talvolta siamo portati a pensare come generalizzabili, non si riferiscano in realtà al fenomeno "musica" in quanto tale, ma a quel particolare tipo di musica che ci è più familiare. Anche senza pensare a musiche a noi lontane, tuttavia, c'è da segnalare come alcuni contributi del convegno abbiano messo in luce, per tipi di musica anche molto noti, l'esistenza di regole particolari che ne spiegano bene la struttura e che i teorici coevi ben conoscevano, ma che la teoria di oggi aveva dimenticato e sta solo adesso riscoprendo. E questo è un altro modo nuovo e significativo di utilizzare le eredità storiche.

C'è inoltre da sottolineare come la ricostruzione storica abbia dato peso al tema della storia degli stili, che è importante per la pratica analitica almeno sotto due punti di vista: il primo è quello, già precedentemente menzionato, dell'attenzione per "grammatiche", o sistemi di regole, sulle cui modalità di trasformazione è ancora carente una teoria attendibile. Il secondo è quello dei processi di trasmissione delle strutture musicali da un contesto stilistico a un altro: in questo campo si utilizza ancora il concetto mal definito di "influenza", che è importante per segnalare simiglianze stilistiche, ma che, se non viene precisato nei suoi meccanismi, lascia l'analisi del fenomeno ancora nebulosa. Il convegno ha messo in luce alcuni sintomi di attenzione in questo campo, ma anche questo è uno dei settori in cui il futuro dell'analisi avrà certamente da lavorare.

Fra le innumerevoli tematiche presenti in questo settore merita inoltre una segnalazione il campo degli aspetti che in lingua inglese o francese

vengono talora definiti “pedagogici” e che in italiano si indicano piuttosto con termini come “educazione”, “didattica”, o “insegnamento” a seconda dei casi. Gli analisti del convegno toccano o sfiorano problemi di questo tipo quando parlano dei metodi d’insegnamento della composizione o dei metodi didattici di educazione alla musica. Ma il problema dell’insegnamento si insinua spesso all’interno di molte relazioni: basti pensare al rilievo che ha assunto la prassi dei sussidi informatici elaborati per agevolare le pratiche analitiche.

Al di là delle sue funzioni didattiche il tema dell’uso degli strumenti informatici, ha avuto una presenza notevole nell’ambito del convegno. Anche in questo caso siamo di fronte a necessità derivate da mutamenti relativamente recenti delle strutture musicali da analizzare: soprattutto dalla dilagante intrusione dell’elettronica e dei suoi sviluppi digitali in tutti i settori della produzione di musica. Ciò ha determinato conseguenze vistose e modifiche importanti nel campo dei metodi d’analisi. Ovviamente questa transizione metodologica non è stata e non è semplice, né indolore, anzi c’è da pensare che la molteplicità e la varietà delle proposte presenti in questo settore del convegno sia da considerare come un indizio di debolezza, cioè delle difficoltà metodologiche che l’analisi con mezzi informatici sta da qualche tempo scoprendo e sta gradualmente affrontando. E un altro indizio simile è costituito dal numero di *softwares* funzionali all’analisi: segno che il problema di produrre strumenti maneggevoli per quegli analisti (e sono la maggioranza) che non abbiano specifiche competenze informatiche, non ha ancora ricevuto soluzioni diffuse e sicure. Nonostante ciò si può immaginare che le agevolazioni di conteggio e di calcolo, le indagini sulla composizione del suono, la facilità di gestione dei documenti visivi, potranno presto assicurare ai metodi e agli ausili informatici un posto dominante negli assetti futuri dell’analisi.

A titolo di conclusione, si può osservare come le discipline analitiche, viste nella complessità delle loro funzioni, richiedano sempre più spesso l’apporto di saperi che derivano da discipline “altre”. Nell’ultimo giorno del convegno Richard Parncutt ha sottolineato come la musicologia nel suo complesso si stia qualificando come un campo di studi transdisciplinare. I testi contenuti nel volume degli abstract confermano questa diagnosi. Il terzo settore dell’Appendice, dedicato ai supporti teorici che gli autori additano come strumenti di convalida delle loro ricerche, elenca ben venti discipline non musicali che hanno contribuito a dare garanzie di fondamento scientifico alle analisi proposte. In sostanza, se ci chiediamo dove

sta andando l'analisi e che cosa dobbiamo prevedere per il suo futuro, la nostra risposta è che per ora essa è alla ricerca di una attendibile definizione di se stessa.

È impossibile in questo momento dare un significato preciso al termine "analisi musicale" perché la musica stessa, che è l'oggetto dell'analisi, si sta sempre più qualificando come un fenomeno instabile che può avere sfaccettature diverse. Per il suo intreccio di finalità e di strutture il sistema musicale è un'entità di straordinaria complessità e ricchezza e per capire come funziona è necessaria una notevole quantità di conoscenze. Se l'analisi musicale stesse veramente diventando la sede di queste molteplici conoscenze, allora sarebbe in procinto di perdere quella identità chiara e relativamente semplice che possedeva fino a poco tempo fa e che ancora possiede secondo tendenze culturali e ideologie fortemente circolanti. In questo momento non possiamo essere sicuri che queste ideologie siano in declino o meritino di declinare. Dobbiamo però constatare che i confini della disciplina sembrano essere permeabili a saperi esterni che minacciano di minarne i pilastri tradizionali. Il futuro dell'analisi si giocherà probabilmente attorno ai destini di questa affascinante avventura intellettuale. Non resta che augurarci che l'VIII EuroMac possa cominciare a dare indicazioni più precise su ciò che il VII sembra avere adombrato, ma non ancora messo a fuoco con sufficiente chiarezza.

INDICE DEGLI ARGOMENTI PRESENTI NEL VOLUME DEGLI ABSTRACT

(i numeri tra parentesi tonde si riferiscono alla pagina in cui compare l'argomento, quelli fra parentesi quadre indicano la quantità complessiva delle presenze del tema)

1) Repertori musicali analizzati

Avanguardie del secondo Novecento [= 29] (pp. 28, 35, 36, 54, 56, 61, 62, 72, 74, 75, 76,77, 82, 84, 86, 95, 98, 107, 110,136, 148, 149, 152,167,186, 200, 207. 208, 223)
Scelsi [7], Ligeti [5], Berio [3], Carter [2], Grisey, Radulescu, Nono, Maderna, Donatoni, Crumb, Rihm, Schnittke, Górecki

- Musica romantica [= 28] (pp. 23, 30, 32, 41,55, 66, 67, 69, 89, 90,102,106, 108,112,122, 132,150, 163, 184, 191, 195, 198, 206, 212, 215, 216, 224, 226)
- Liszt [20], Schumann [4], Chopin [3], Schubert [2], Brahms, Paganini, Musicisti russi
- Primo Novecento [= 22] (pp. 33, 38, 50, 51, 53, 57, 80, 87, 96, 104, 109, 116, 117, 119,125,130, 132, 144, 146,190, 209, 211)
- Debussy [5], Schönberg [2], Shostakovich [2], Busoni, Mahler, Webern, Bartók, Ives, Ravel, Stravinskji, Messiaen, Villa Lobos, Rota, Jolivet, Poulenc, Skalkottas, Crawford
- Stile galante, scuola napoletana e stile classico [= 15] (pp. 22, 46, 79, 94,117,118,121,135, 165,170,173, 178, 194, 197, 232)
- Beethoven [7], Mozart [4], Haydn [2], Leo, Sala, Zingarelli
- Epoca barocca [= 13] (pp. 49, 63, 83, 91,111,137,154,156,160,174, 188,194, 203)
- (Corelli [3], Bach [2], Frescobaldi, Carissimi, Cavalli, Purcell T.A.Vitali, Vivaldi, Rameau, Scarlatti
- Opera del XIX e XX secolo [=11] (pp. 26, 34,40, 43,53,71,92, 152,181, 200, 205)
- Wagner [3], Puccini [2], Rossini, Verdi, Chausson, Spohr, Tippet, Rihm
- Musica orale tradizionale (popolare o classica) [=11] (pp. 25, 48, 59, 70, 105, 127,140, 142, 164, 177, 185)
- Musica medioevale e rinascimentale [= 9] (pp. 24, 29, 42, 52, 97,100,120,145, 179)
- Popular music, musica da film [= 9] (pp. 37,39, 47,60,138, 175, 196, 202, 233)
- Musica elettroacustica [= 8] (35, 44, 65, 81, 93,134,138,155)
- Canti infantili (127, 169,199) [= 3]

2) Temi e sottotemi proposti nelle relazioni

(alcuni dei temi compaiono più di una volta, considerati sotto punti di diversi)

a) Temi relativi alle pratiche del far musica [82 occorrenze]

Esecuzione [=31]

Gesti esecutivi

Funzioni dei gesti nell'esecuzione (31,85,88,117,164,225, 226)

Corpo, emozione, produzione vocale (39, 85, 88,117)

Respiro e segmentazione (63, 164)

Analisi ed esecuzione (27, 30, 32, 63,79, 85,166)

Ermeneutica ed esecuzione (51, 85,116,160)

Influenze reciproche fra esecutore e compositore (36, 168)

Relazioni fra esecuzione e pubblico (68,85)

Problemi della rappresentazione formale dell'esecuzione (59)

Solmisazione ed esecuzione (227)

Temperamento in strumenti barocchi (174)

Composizione [=16]

Rapporti fra improvvisazione e composizione (24, 54,76, 149,167, 168)

Problemi di scrittura della musica (54, 58)

Ascolto come problema di composizione (155, 159)

Uso di materiali pre-compositivi (54, 76)

Procedimenti di montaggio nella musica composta su nastro (65)

Uso di strumenti digitali nella composizione elettroacustica (81)

Teoria della composizione come processo (44)

Ipotesi psicanalitiche sul pensiero compositivo (130)

Oralità e scrittura [=14]

Analisi "scritte" della comunicazione orale (48, 59,70, 40,142,177)

Teorie antropologiche del dialogo etic/emic (48, 59,140,142)

Problemi metodologici nell'analisi di musiche senza partitura (59, 138)

Mescolanze fra orale e scritto (47,164)

Ascolto [= 12]

Ascolto di strutture non tonali, orali, elettroacustiche o formalmente complesse (127,131, 141, 155, 171, 172)

Ascolto come problema di composizione (155, 159)

Componenti psicologiche e culturali dell'ascolto (159)

Analisi statistiche di strutture rilevanti per l'ascolto (159)

Funzioni dell'ascolto in un modello cognitivo di analisi (129)

Software "Interactive Aural Analysis" (221)

Improvvisazione [=9]

Rapporti fra strutture e creatività improvvisativa (25, 59, 70,100,160,190)

Narratività e improvvisazione (74)

Improvvisazione come pre-composizione (149)

Regole per improvvisare testi dodecafonici (190)

b) Temi relativi alle strutture musicali [193 occorrenze]Regole di struttura macro-formale [= 55]

Analisi della forma-sonata

in epoca classica (94,121,170, 173, 230, 232)

romantica (23 66, 69, 90,102,106,108,114,122, 184, 212, 215)

moderna (123, 171,176)

Altre forme musicali

poema sinfonico (122, 163,184, 215), fantasia (163,170,184), aria (132, 200), preludio (55), ballata (90), lamento (111), rondo (178), Lied (187), concerto (195), forme “a frammenti” (198), forme tradizionali giapponesi (164)

Procedimenti macroformali nelle musiche del Novecento (75, 80, 128, 146,148, 201, 207)

Forma musicale e drammaturgia (34, 40,71, 133, 183)

Forma nella popular music (37,196)

Funzioni formali delle cadenze

nella forma sonata (165)

nei mottetti rinascimentali (97)

Forma e metro (37)

Regole di struttura micro-formale [= 33]

Rapporti fra strutture musicali e regole teoriche coeve (26, 97, 162, 170, 173, 211)

Successione di strutture come flusso temporale (55, 62, 69, 116, 136, 171)

Rapporti fra regole di struttura e creatività improvvisativa (25,59,70,100)

Grammatiche musicali (70,77,111,142)

Regole in analisi comparative (91,102,169)

Procedimenti “seriali” nella seconda avanguardia (75, 83, 110)

Tecniche compositive della musica rinascimentale (24,120)

Imprevedibilità e “mobilità” strutturali (215)

Trattamento delle dissonanze nella musica barocca (154)

Figure retoriche nel Novecento (128)

Trascrizione come analisi (180)

Analisi statistiche di strutture rilevanti per l'ascolto (159)

Sonorità [= 29]

Produzione musicale basata su timbro e tessitura (57, 80,124, 134, 201,207,208)

Metodi d'analisi delle sonorità elettroacustiche (44, 134,138,155, 221)

Analisi della musica spettrale (28, 56, 65, 147)

-
- Sonorità della voce e del vibrato vocale (39, 48, 168)
 - Composizione come esplorazione del suono (76, 77, 149)
 - Analisi di micropolifonie ed eterofonie (110, 124)
 - Analisi delle trasformazioni del suono (134, 208, 221)
 - Scale microtonali (54)
 - Vocalità infantile (199)
 - Tonalità e modalità [=20]
 - Modificazioni della tonalità nel Novecento (99, 222, 233)
 - Dualismi fra tonalità/modalità e fra maggiore/minore (49, 55)
 - Analisi del funzionamento dei modi in musiche pre-tonali (145, 174)
 - Esacordalità, modalità, solmisazione (183, 227)
 - Sistemi di relazioni fra tonalità (49, 90)
 - Tonalità e atonalità nelle musiche da film (202, 233)
 - Proprietà delle scale non diatoniche (96, 119)
 - Transizioni modali-scalari in Debussy (96, 119)
 - Aspetti tonali (schenkeriani) in Debussy (50)
 - Mutazioni modali in musica orale (70)
 - Obsolescenza delle terminologie tonali (233)
 - Armonia [=10]
 - Armonia e condotta delle voci (33, 165)
 - Passaggi fra accordi (106, 204)
 - Categorizzazione delle armonie post-tonali (33, 211)
 - Categorizzazione delle armonie tardo-tonali (204)
 - Armonia e segmentazione (63)
 - Armonia come risultato di sovrapposizioni contrappuntistiche (154)
 - Quarta e sesta in cadenza (158)
 - Contrappunto [= 10]
 - Tecniche d'analisi di polifonie inconsuete (29, 62, 110, 124)
 - Polifonie nelle tradizioni orali (70, 142)
 - Contrappunto come generatore di armonie (154)
 - Contrappunto e analisi schenkeriana (114)
 - Fugati nelle sonate di Corelli (83)
 - Canoni infiniti nelle messe di Josquin (42)
 - Segmentazione e fraseggio [=10]
 - Analisi delle strutture di segmentazione (21, 25, 35, 41, 63, 79)
 - Segmentazione del ritmo e raggruppamenti ritmici (63, 79)
 - Fraseggio in Wagner (prosa vs. simmetrie) (92)

Criteri di segmentazione della musica elettronica (35)

Ritmo [= 7]

Segmentazione del ritmo e raggruppamenti ritmici (63, 79)

Teorie settecentesche sul ritmo (101, 126)

Multitemporalità nella musica contemporanea (172)

Accenti come indicatori strutturali (41)

Ipermetro in Wagner (92)

Teoria degli "Schemi" (Schemata, Satzmodelle) [=7]

Schemi e stile galante (46, 194, 232)

Tecnica delle cadenze nei partimenti (78)

Genesi dei partimenti (22)

Partimenti nella musica portoghese (203)

Solfeggi di scuola napoletana (197)

Analisi schenkeriana [=7]

Discussione critica di analisi schenkeriane (30, 173)

Analisi schenkeriana e forma sonata (170)

Applicazioni di Schenker a musiche di Debussy (50)

Dispiegamento temporale dell'Ursatz (55)

Contrappunto e analisi schenkeriana (114)

Analisi schenkeriana e coerenza formale (198)

Cadenze [= 6]

Clausole melodiche cadenzali (165, 78)

Deceptive cadence nel repertorio classico (165)

Teoria e pratica delle cadenze in mottetti di Lassus (97)

Tecnica delle cadenze nei partimenti (78)

Quarta e sesta in cadenza (158)

Melodia [=5]

Organizzazione melodica per formule (70)

Organizzazione scalare della melodia (164)

Ornamentazioni melodiche (100)

Trasformazione motivica (109)

Strutture della melodia a voce sola (127)

Parametri musicali (= 3)

Interdipendenza fra parametri [135, 200]

Concetto di "dominio" vs. concetto di parametro (93)

c) Relazioni fra analisi e discipline musicali contigue [269 occorrenze]

Interpretazioni del senso musicale [= 98]

- Strutture interpretate come emozioni (38, 49, 104, 111, 144, 156,175,181, 183, 186, 191, 205, 213)
- Conseguenze del contesto socio-culturale sulle scelte musicali (43, 45, 47, 50, 52, 76,110,131, 152, 156, 160, 209)
- Conseguenze delle tendenze estetiche sulle scelte musicali (62, 76, 77, 84, 104,110, 114, 131, 138, 161, 198)
- Rapporti della musica con testi verbali (116, 143, 150, 156, 161,1 81, 187, 198, 199, 212)
- Strutture interpretate come immagini (43, 35, 61, 71,109,131,186, 202, 215)
- Rapporti della musica con film, opere o prodotti di altre arti (60, 160, 171, 175, 178, 196, 202, 216, 224)
- Strutture interpretate come “gesti” metaforici (8, 35, 131,148,152, 205)
- Strutture interpretate in chiave di narrazione (71, 74, 106, 108, 171)
- Strutture interpretate come “espressione” (88, 161, 176, 199)
- Interpretazioni in chiave di retorica (120, 128, 160, 161)
- Citazioni come meccanismi produttori di senso (86, 87, 104, 107)
- Interpretazioni psicologiche di temporalità e tensione (88, 116,136)
- Interpretazioni in chiave di psicanalisi (130, 205, 213)
- Strutture del comico (178, 192)
- Interpretazioni basate su idee di “organicismo” e di “coesione” (89,125)
- Funzioni empatiche della musica (189)

Analisi e storiografia [= 77]

- Descrizioni storiche del contesto dell'opera analizzata (22, 52, 67, 76, 91,111, 137, 146, 152, 154, 157, 168, 174, 179, 187, 188, 194, 195, 197, 198, 201, 203, 207, 209, 210, 212)
- Storia delle teorie musicali antiche e dei metodi d'analisi (22, 49, 52, 79, 101, 113, 126, 153, 154, 157, 158, 161,162, 166,170, 173, 174, 194, 197, 210, 227)
- Analisi come storia degli stili (28, 45, 52, 56, 62, 66, 97, 99, 147, 154, 165)
- Analisi di “influenze” o eredità stilistiche (22, 34, 42, 47, 67, 123, 133, 137, 154)
- Rapporti fra strutture musicali e regole teoriche coeve (26, 97, 162, 170, 173, 211)
- Trasmissione e memoria culturale di pattern musicali (118, 121)
- Storia dell'ermeneutica musicale (161)
- Storia della teoria dodecafonica (125)

Modelli informatici di analisi musicale [= 21]

Softwares funzionali all'analisi (25, 41, 81, 93, 129, 185, 219, 220, 221, 222)

Simulazione informatica dell'esecuzione (41, 85, 226)

Formalizzazioni della melodia (129, 185)

Modello di analisi formale (129)

Catalogazione informatica delle strutture melodiche (185)

Algoritmo per elaborare serie dodecafoniche (190)

Rappresentazione di uno spazio acustico multifonico (138)

Funzioni dell'ascolto in un modello cognitivo di analisi (129)

Formalizzazione del concetto di tensione (136)

Analisi di drammi musicali [= 15]

Aspetti di drammaturgia (40, 53, 133, 183, 193, 205, 209)

Aspetti emozionali (71, 152, 181)

Analisi di strutture musicali (26, 111, 200)

Leitmotive in opere non wagneriane (34, 43)

Epistemologia dell'analisi [= 14]

Statuto scientifico-filosofico dell'analisi (44, 58, 151, 180)

Metodologia dell'analisi (45, 62, 184)

Molteplicità delle analisi (30, 45)

Relazioni dialettiche fra analisi e storiografia (151)

Rappresentazioni grafiche nelle analisi musicali (58)

Metodi d'analisi nelle tradizioni orali e in quelle scritte (59)

Ambiguità musicali inanalizzabili (135)

Transdisciplinarietà (231)

Teorie psicologiche della percezione [= 13]

Percezione delle segmentazioni (21, 25, 35, 41, 63, 116)

Relazioni fra strutture e ascolto (64, 83, 129, 159, 172)

Percezione degli accenti (41, 172)

Teorie cognitive nell'analisi [=13]

Teorie sull'emozione (103, 156, 181, 191, 213)

Sviluppi psicologici della musicalità (31, 199, 213)

Trasmissione e memoria culturale di pattern musicali (118, 121)

Procedimenti psicologici dell'attesa e della memoria (73, 191)

Tessitura e "gesto" come processi cognitivi (80)

Aspetti pedagogici dell'analisi [= 13]

Analisi di canti infantili (127, 169, 185, 199)

Metodi didattici della scuola napoletana del 700 (194,197)

Genesi e sviluppo della musicalità infantile (199)

Giochi musicali e benessere (189)

Metodologie di ear training armonico (214)

Analisi di improvvisazioni nella scuola primaria (31)

Funzioni formative dell'analisi (42)

Software per favorire l'apprendimento musicale (221)

Esecuzioni di studenti di pianoforte (225)

Analisi e scienze della cultura [= 11]

Descrizioni antropologiche del contesto dell'evento analizzato (25,105, 48, 70, 59, 140,142, 177)

Rapporti musicali fra culture (57, 139, 169)

Musiche nello spettacolo e nel film [=7]

Uso della musica nel film e nel balletto (175, 202, 206, 216)

Libertà del regista e dei cantanti nello spettacolo d'opera (68,143)

Fedeltà delle strutture sceniche dell'opera alle strutture musicali (192)

3) Supporti teorici e tecnici alla trattazione di un tema

Teorici più citati (tra parentesi il numero complessivo delle citazioni)

Schenker [15], Caplin [9], Hepokoski/Darcy [8] Forte [5], Gjerdingen [5], Adorno [5], Hatten [4], A.B. Marx [3]

Riferimenti a teorie musicali diffuse:

citazionismo (40, 43, 86,104,106)

ottotonismo (72,109,116,119)

intertestualità (47, 107, 131)

teorie neo-riemanniane (108,204)

developing variation (80)

pitch center (119)

markedness (212)

dissonanza metrica (37)

Riferimenti a tecniche adottate nella ricerca

Grafici analitici (23, 25, 30, 33, 70, 71)

Sonogrammi, spettrogrammi, (35, 39, 85, 48, 199, 226)

Test psicologici (35, 41, 172, 189, 191)

Bimusicalità: apprendimento di strumenti etnici (140, 141, 59)

Riferimenti occasionali a discipline collaterali alla musica

- psicologia (21, 25, 35, 41, 85, 88, 104, 116, 117, 118, 129, 130, 156, 181, 189, 191, 199, 213)
- semiologia, linguistica, retorica (39, 56, 100, 103, 104, 108, 111, 121 128, 129, 138, 145, 150, 181, 212)
- informatica (25, 41, 81, 85, 93, 118, 138, 148, 185)
- storiografia (22, 24, 26, 38, 42, 66, 89, 151)
- narratologia, drammaturgia, filmologia (34, 53, 60, 68, 71, 175, 193, 202)
- antropologia, scienze della cultura (25, 48, 59, 98, 142)
- filosofia (34, 44, 135, 151, 210)
- matematica, fisica (21, 35, 58, 101, 174)
- filologia (54, 60)
- sociologica (27, 43)
 - statistica (27, 159)
 - neurofisiologia (39, 118)
 - darwinismo (118)
 - sessuologia (71)