

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XVIII n.1, 2012

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direttore: Susanna Pasticci (Università di Cassino e del Lazio Meridionale)

Vicedirettore: Antonio Cascelli (National University of Ireland, Maynooth)

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna), William Drabkin (University of Southampton), Massimiliano Locanto (Università di Salerno), Luca Marconi (Conservatorio di Pescara), Allan Moore (University of Surrey), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Antonio Rostagno (Università "La Sapienza", Roma), Friedemann Sallis (University of Calgary), Giorgio Sanguinetti (Università di "Tor Vergata", Roma).

Redazione: Antonio Grande (Conservatorio di Como).

Consulenti: Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Michele Biasutti (Università di Padova), Deborah Burton (Boston University), William Caplin (McGill University, Montreal), Irène Dèliege (Université de Liège), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Marcello Piras (Conservatorio dell'Aquila), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (University of Liverpool), Philippe Vendrix (Université de Liège).

© 2012 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, del direttore e del curatore.

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-709-8

Gli articoli inviati alla rivista vengono sottoposti all'esame di due revisori scelti dal comitato scientifico, e il loro parere motivato viene integralmente comunicato per iscritto agli autori. Una volta accettato, l'articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista, disponibili sul sito www.gatm.it.

Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: editor.ratm@libero.it

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: Italia: € 25

Esteri: € 35

Numero singolo: € 15

Il pagamento può essere effettuato:

con carta di credito o PayPal attraverso il sito www.lim.it

con c/c postale n. 11748555 intestato a LIM Editrice srl.

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* è il periodico dell'associazione GATM (Gruppo Analisi e Teoria Musicale). Per associarsi al GATM e partecipare alle sue attività scientifiche (seminari, convegni, gruppi di studio) occorre abbonarsi alla rivista; l'iscrizione all'associazione avviene automaticamente.

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Egidio Pozzi

Comitato scientifico: Mario Baroni, Alessandro Bratus, Antonio Cascelli, Rossana Dalmonte, Catello Gallotti, Antonio Grande, Marco Lutz, Luca Marconi (rappresentante IASPM), Susanna Pasticci, Guido Salvetti (rappresentante SIdM), Giorgio Sanguinetti, Giuseppe Sellari (rappresentante SIEM).

Consiglio direttivo: Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti (vicepresidente), Giuseppe Sellari (segretario).

INDICE

- 7 Mario Baroni
Editoriale
- 11 Michel Imberty
Émergence du temps et du sens chez Mallarmé et Debussy
- 29 Domenico Giannetta
Le transizioni modali nella musica di Claude Debussy
- 49 Nicola Di Stefano
Nuages gris di Liszt: proposta d'analisi
- 65 Paolo Teodori
La forma di una musica narrativa: Hans Zimmer, The Patricide, dalla colonna sonora del film Gladiator
- 95 Mario Baroni, Anna Maria Bordin, Michela Sacco
L'analisi musicale nelle condotte di studio degli esecutori. Un'indagine statistica su un gruppo di pianisti italiani

Mario Baroni

EDITORIALE

A tutti i soci del GATM

A partire da questo numero la rivista e l'Associazione cominciano un percorso che ha alcuni elementi di novità rispetto a quello seguito fino a oggi. Per questo mi sembra opportuno far precedere alla presente pubblicazione una breve introduzione che ricordi il passato e che anticipi il futuro.

Tutti ricorderete, per sentito dire o per averlo vissuto, che l'associazione Gruppo Analisi e Teoria Musicale era in origine una associazione di associazioni, il cui comitato scientifico era costituito dai rappresentanti di cinque società musicologiche: la Società Italiana di Musicologia, La Società Italiana di Educazione Musicale, l'Associazione Italiana di Informatica Musicale, La Società Italiana di Etnomusicologia e il ramo italiano della International Association for the Study of Popular Music. In altri termini il GATM è nato sulla base di una molteplicità di interessi per repertori che comprendevano la tradizione tonale europea, quella pre-tonale, quella post-tonale e tecnologica, i repertori della canzone popolare e quelli della musica orale anche non europea. Ed è nato anche sulla base di una grande molteplicità di metodi di studio: dalle metodologie analitiche tedesche di origine ottocentesca alle proposte anglo-americane del secondo Novecento, dalle teorie cognitive e neurologiche alle ricerche sull'educazione musicale, alle analisi legate all'uso del computer, comprese quelle sull'analisi dell'esecuzione. Questa molteplicità e varietà di interessi non solo è ancora in atto oggi, ma caratterizza e distingue il nostro "gruppo" rispetto ad altre associazioni simili.

Gli obiettivi principali del gruppo erano inizialmente due. Anzitutto quello di promuovere in Italia una tradizione di studi analitici e teorici che poco spazio aveva avuto prima degli anni Novanta: e promuovere interessi di questo tipo si poteva fare soprattutto facendo conoscere in Italia ciò che avveniva in campo internazionale. Ma i quasi vent'anni di pubblicazioni hanno avuto anche un altro

scopo: quello di far conoscere fuori d'Italia la produzione scientifica italiana e di rinsaldare i legami fra i nostri ricercatori e quelli che vivevano altrove.

Gli articoli pubblicati sulla rivista su carta e sulla rivista on line testimoniano dei numerosi interessi analitici e teorici che sono nati nella comunità degli studiosi italiani. I seminari di studio organizzati nei primi anni e i convegni che da qualche tempo abbiamo tenuto a Rimini approfittando della generosa ospitalità dell'Istituto pareggiato "Lettimi" e della Sagra Musicale Malatestiana, sono state occasioni insostituibili di incontro, di scambio, di conoscenza personale. Lo scopo di promuovere rapporti con gli studiosi europei è stato raggiunto sia partecipando ai Convegni Europei di Analisi Musicale che si sono tenuti negli anni scorsi, sia soprattutto organizzando due di essi: uno che si è tenuto a Trento nell'ottobre del 1991 e uno a Roma (VII Euromac) nell'ottobre del 2011, a vent'anni di distanza. I prossimi numeri della rivista offriranno una testimonianza concreta dell'interesse che i colleghi stranieri hanno dimostrato e stanno dimostrando per la rivista e per le nostre attività.

Ma cercare di equilibrare le finalità nazionali con quelle internazionali non è certo impresa facile. Verso questa direzione si sta orientando ora la nostra rivista: la RATM si sta attrezzando per coordinare più strettamente le sue due pubblicazioni tradizionali (quella su carta e quella elettronica). La RATM continuerà ad essere diffusa in versione cartacea ma avrà anche un "formato elettronico", più facile da spedire o da archiviare sul proprio computer. Anche se alcuni articoli verranno pubblicati in lingua inglese, gli abbonati alla rivista potranno avere libero accesso, nel sito del GATM, a una loro dettagliata sintesi italiana o a una loro traduzione. Nella stessa sede abbiamo anche progettato di aggiungere, quando sarà possibile, materiali di approfondimento, ascolti, percorsi didattici e un forum di discussione.

La trasformazione della rivista è legata anche al mutato gruppo direttivo del GATM e della rivista. Si tratta di un passaggio di consegne che riflette un passaggio di generazioni. I "fondatori" che hanno creato la società alla fine del secolo scorso e ne hanno retto le sorti fino a oggi (oltre che al sottoscritto sto pensando a Rossana Dalmonte che è stata per anni la vice-presidente dell'associazione e che ha organizzato il Secondo Convegno Europeo nel 1991), cedono ora il campo a nuovi protagonisti che, se non altro per ragioni di età, hanno prospettive e visioni del futuro a gittata certamente più lunga. Penso soprattutto a Egidio Pozzi e a Susanna Pasticci che hanno assunto i ruoli di maggiore responsabilità, ma penso anche a Giorgio Sanguinetti a cui soprattutto si deve una decisiva attività d'animazione sui cambiamenti ora in atto, e ad Antonio Cascelli, che dalla sede irlandese dove ora lavora è in contatto diretto con il mondo anglosassone. Ma il cambiamento non poteva avvenire senza l'immissione anche di forze nuove che con

grande competenza ed entusiasmo hanno accettato di mettersi in gioco: Alessandro Bratus, Lello Gallotti, Antonio Grande, Marco Lutz. E infine c'è da ricordare che la primitiva organizzazione del GATM come associazione di associazioni non è venuta meno in questi anni: tre delle società fondatrici (SIEM, SIdM, IA-SPM) sono ancora vive e vegete e ancora fanno parte con i loro rappresentanti (rispettivamente Giuseppe Sellari, Guido Salvetti e Luca Marconi) del nostro comitato scientifico.

Sia Rossana Dalmonte che il sottoscritto continueranno ovviamente a collaborare con il GATM. Ho anche il piacere di sottolineare, infatti, come la recente trasformazione sia avvenuta con il consenso di tutti, con una discussione appassionata, lunga e serena e con la partecipazione attiva dei molti soci che hanno eletto il nuovo comitato scientifico nel febbraio scorso a Bologna.

Infine vorrei sottolineare che le relazioni di collaborazione fra le varie società europee che sono state messe in atto da tempo e che (nonostante ostacoli di natura ideologica e burocratica) sono state confermate durante il recente convegno di Roma, avranno nel sito del GATM uno dei principali punti di riferimento. Anche per questo i soci sono invitati a tener d'occhio il sito che nelle nostre intenzioni non sarà solo una statica vetrina, ma un luogo attivo di informazione e di partecipazione.

Alla nuova direzione del GATM e della Rivista va ora il mio augurio più vivo per le attività degli anni prossimi e il mio ringraziamento più sincero per il contributo offerto negli anni passati.

Michel Imberty

ÉMERGENCE DU TEMPS ET DU SENS CHEZ MALLARMÉ ET DEBUSSY

Abstract

The music of Debussy and the poetry of Mallarmé feed off the same fears: fear of emptiness, of nothingness and death is intertwined with the luminous fulfilment of the moment. Meaning for Mallarmé is movement, the movement of the pure poetic creative act just as the movement brought about by reading the poetic text itself when the musicalities and symbols carried in the flux of speech knock against each other. This is one of the major consequences of the “disconcerting” experience of the reader caused solely by the musical suggestion of words and their soundings: it is precisely this discontinuity within the continuity of consciousness – or perhaps within the unconscious – that constitutes the *temporality of emergence*. It is this same temporality of emergence that I will try to describe in the work of Debussy. I will try to configure what struck the poet when he first heard the music of *Prélude à l’après-midi d’un faune*. But what I will also try to show regarding this work and others by the composer is that this temporality of emergence is also wrought in live musical interpretation, in the movement imparted by the conductor. A comparison of recordings of *Pelléas et Mélisande* by Karajan and Abbado will reveal in particular the role of the conductor.

Lors de ce qu’on pourrait appeler ses années d’apprentissage (toute la période qui précède *Pelléas et Mélisande*), on sait que Debussy a fréquenté le salon littéraire que tenait Mallarmé tous les mardis.¹ On sait peu de choses sur ce que Debussy a réellement tiré de cette fréquentation, et on ne sait pas non plus s’il y eut des échanges directs entre le poète et le musicien. On ne connaît donc de leurs rencontres que ce que la genèse du *Prélude à l’après-midi d’un faune* en a laissé paraître, la rencontre chez le musicien qui joue à Mallarmé le fameux prélude au piano – alors qu’il n’est pas encore orchestré –, l’étonnement du poète, le célèbre

1. Cet article est une élaboration de la conférence donnée au VII Congrès Européen d’analyse musicale (Euromac), Rome 29/9-2/10, 2011.

quatrain qu'il envoya au compositeur au lendemain de la première audition publique de l'oeuvre et la lettre qui l'accompagnait, et quelques témoignages indirects sur l'estime réciproque qu'ils se portaient malgré la différence d'âge.²

Or je crois que ce sont des correspondances profondes qui peuvent se lire dans les poèmes et la musique – pas seulement dans la musique du *Prélude*, mais dans toute l'oeuvre du compositeur. Ces correspondances révèlent, au-delà de ce qu'on peut appeler "l'air du temps", une intuition commune du sentiment intime de la durée et du temps qui se traduit dans les oeuvres du poète et les oeuvres du compositeur par une même organisation originale en strates jouant sur une dialectique subtile du continu et du discontinu, celle-là même que développe Bergson à la même époque, et qui marque la grande rupture avec le romantisme finissant.

Bref, ce qui fait l'extraordinaire nouveauté de la musique de Debussy, c'est aussi ce qui fait l'unicité de l'oeuvre du poète, et ce sont ces correspondances que je me propose d'examiner.

La temporalité mallarméenne

Selon Pierre Champion [1994] Mallarmé est obsédé toute sa vie par une autre idée simple: le poème est composé de vers. Mais cela signifie que les vers n'existent que parce qu'ils sont séparés les uns des autres dans le poème, que chacun d'eux est délimité par le vers qui le précède et par celui qui le suit. Le vers est donc une séquence de temps séparé de vides. Mieux, les mots qui composent le vers sont eux-mêmes séparés de "blancs", de silence. La matérialité du vers, des paroles qu'il enserme, est donc une matérialité qui renvoie à quelque chose de l'ordre de l'absence, du néant. Cela est renforcé du fait que prédominant, dans la composition du vers, les oppositions de valeurs sonores et musicales des mots qui seules permettent le jeu des ressemblances et des différences. L'accent est mis sur le rapport des mots entre eux, non sur leurs rapports avec la réalité et sur leurs significations: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole». ³ De sorte que l'écriture du vers est d'abord une abolition de la réalité au profit du signe de la parole et de son essence musicale.

Qu'y a-t-il alors de richesse dans ce double isolement poétique par l'intervalle blanc entre les vers et par l'intervalle silencieux entre les mots? Précisément, le sens, ce que Mallarmé appelle l'*Idée*. L'*Idée* est, par nature, ce qui n'est pas dit dans le poème, ce qui est «intentionné» – dirait Husserl – entre les mots et les

2. Le point complet sur cette question est fait dans l'ouvrage de François Lesure [1992].

3. Mallarmé S., *Crise de vers* [Mallarmé 1976, 252].

silences qui les séparent, ce qui émerge du mouvement même de la lecture du poème. Le sens est un anti-monde spirituel ancré dans la subjectivité du poète et de son lecteur. Le sens, au contraire des mots isolés, se creuse donc et s'imagine du mouvement et de la continuité intérieure de qui le crée avant de l'écrire et de qui le lit. Ainsi, de la fragmentation et de l'abolition du temps de la réalité de l'objet et du monde par l'écriture, naît l'énergie du sens comme mouvement poétique d'engendrement, notamment par la lecture elle-même en son décours temporel, et c'est ce mouvement qui donne plénitude signifiante au vide de la page blanche.

Une telle dialectique de l'émergence et la néantisation comporte une sensibilité philosophique au temps qu'il faut éclairer en revenant à la théorie de la suggestion. Celle-ci est bien d'abord «déconcertation» du lecteur en ce qu'elle se fonde sur l'isolement de la parole dans son aspect incantatoire et sonore qui vaut symbole d'évocation de l'Idée. En quelque sorte, comme l'écrit Jean Starobinski [1998, 29]: «le passage par le négatif est la condition d'une restitution du positif, dans l'ordre cette fois de la non-possession. L'objet est rendu dans la respiration d'une "atmosphère"». Le texte célèbre de *Crise de vers* le dit admirablement:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets [Mallarmé 1976, 251].

Une vibration est donc le fondement de la suggestion, une vibration fugitive émise ou ressentie pour elle-même qui ainsi s'isole dans le vers et en arrête le flux. Mais cette vibration n'est pas l'imitation de l'objet, elle en est seulement la suggestion de l'Idée à travers l'effet que l'objet peut produire, c'est-à-dire l'expression «d'un état d'âme» à partir de l'objet ou de l'objet à travers les états d'âme qu'il peut susciter. Il n'y a pas d'autre réalité poétique que celle des effets, effets de texte et effets de sens, puisque l'objet est aboli, doublement, par l'acte poétique lui-même et par ce fait qu'il n'existe pas en dehors du sujet, poète ou lecteur du poème. La fleur, en la parole musicienne, existe seulement comme Idée, c'est-à-dire comme état d'âme, hors de sa réalité matérielle et odorante, «absente de tous bouquets».

Le sens est donc, pour Mallarmé «effet de sens», c'est-à-dire émergence, hors de la discontinuité des paroles dans le poème, d'une Idée dont le contour se forge dans l'effort de la création, mais aussi au cours de la lecture vivante, parmi les effets de texte et les possibles imaginaires que laissent au lecteur les obscurités

poétiques résultant de la suggestion symbolique. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que, comme le dit très joliment Pierre Campion [1994, 80]: «le sens ne peut être que naissant». Il n'est que dans l'acte même de l'écriture poétique qui abolit la réalité et lui substitue du sens. Le sens – souvent masqué par les obscurités du texte auxquelles tout lecteur est confronté – n'est précisément obscur que parce qu'au fond il n'est sens seulement qu'à l'instant de son advenir. Il n'existe qu'en tant qu'il se crée, il est donc sans cesse à la fois son instauration et son abolition dans la conjonction du paraître et du disparaître de la continuité du temps. L'obscurité du sens mallarméen est ce qui permet la lecture du poème. Il faut le mouvement même de la création poétique ou le recueil de ce mouvement dans l'acte de lecture pour que naisse le sens qui abolit le monde. Le sens est un événement de la pensée et de la conscience dans leur continuité de durée.

Nous retrouvons-là l'une des conséquences majeures de la «déconcertation» du lecteur par la suggestion uniquement musicale des mots et de leurs sonorités: dans le discontinu de la parole incantatoire, magique en quelque sorte, dont sont faits le vers et le poème tout entier, s'entrechoquent des effets imprévisibles et mouvants de rencontres et de reflets des mots les uns en les autres, qui constituent alors les possibles du texte.⁴ D'eux, l'acte de lecture fait une nouvelle unité qui, dans sa durée, crée le sens. En retour, la continuité du sens éclaire, en creux et ombres projetées sur les paroles sonores, des évocations d'images nouvelles et imprévues, fugitives et terrifiantes ou de pure lumière, inventant à l'infini une multiplicité de peurs, de joies fulgurantes et de symboles toujours plus mystérieux. C'est ce retour de la discontinuité dans la continuité de la conscience – ou peut-être, nous allons le voir, dans l'inconscient – qui constitue «la temporalité de l'émergence».

En d'autres termes, la poésie mallarméenne est faite de trois strates de temps et de sens: dans un premier moment de l'opération poétique, la recherche de la parole évocatoire fragmente et troue le tissu du temps en instants sonores et impressions d'objets ou d'états d'âme; puis, dans le mouvement de l'écriture qui conduit l'imprévisibilité et l'obscurité apparente du texte et de ses effets, comme dans le mouvement de la lecture les révélant et les interprétant, s'ébauche la continuité nouvelle du sens intérieur, subjectif et onirique qui assure le renouvellement indéfini de l'acte poétique dans sa temporalité; enfin, par le jeu même de cette continuité qui établit de nouveaux rapports et de nouveaux liens entre les paroles, leurs sonorités et leurs valeurs imageantes, émerge une nouvelle discontinuité où s'entrechoquent à l'infini les visions archétypiques et les fantasmes in-

4. «... [les mots] s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase» [Mallarmé 1976, 248-249].

conscients, dont Charles Mauron [1964, 76] nous dit que sans doute ils reflètent «la personnalité inconsciente [du poète], ses divisions et son dynamisme».

La temporalité debussyste

C'est donc de Mallarmé lui-même que Debussy reçoit le plus bel hommage, lorsque le poète lui écrit que son œuvre «ne présentait de dissonance avec son texte, sinon que d'aller bien plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse».⁵ Il lui dédie un exemplaire de son poème avec le célèbre quatrain:

Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi
Oùis toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy⁶

On est tenté maintenant de rechercher dans la musique ces mêmes structures du temps de la suggestion mallarméenne que l'on a pu identifier précédemment. Pour y parvenir, il me semble qu'il faut d'une part rechercher, à même la partition, les effets sonores symboliques qu'elle peut contenir comme point de départ de l'imagination matérielle compositionnelle, et tenter d'autre part de comprendre le jugement du poète qui sans doute, témoigne de ce qu'il y a de plus original et de plus proche du poème dans la musique.

On sait que Debussy n'a pas cherché à traduire le poème de Mallarmé en musique, mais seulement à en restituer le climat, on voudrait écrire, à en "suggérer" ce qu'il laisse deviner en son mouvement de lecture. L'analyse musicale révèle en effet à la fois ce langage nouveau de la fragmentation de la matière musicale par l'attention apportée aux timbres, aux couleurs harmoniques, par cet emploi des cordes divisées qui a tant frappé les auditeurs de l'époque, et cette constante recherche, derrière la discontinuité de l'instant ne valant que pour lui-même, d'une continuité de sens dans les relations harmoniques profondes qui se nouent tout au long de l'œuvre en son discours. J'insiste sur cette idée: ces relations harmoniques, comme l'a bien montré Jean Barraqué [1962, 108-116] sont organisées autour d'une relation fondamentale de tonique à sixte napolitaine de la dominante qui, résultant de la présence du triton dans l'entête du thème (*do* dièse, *sol* bécarré),

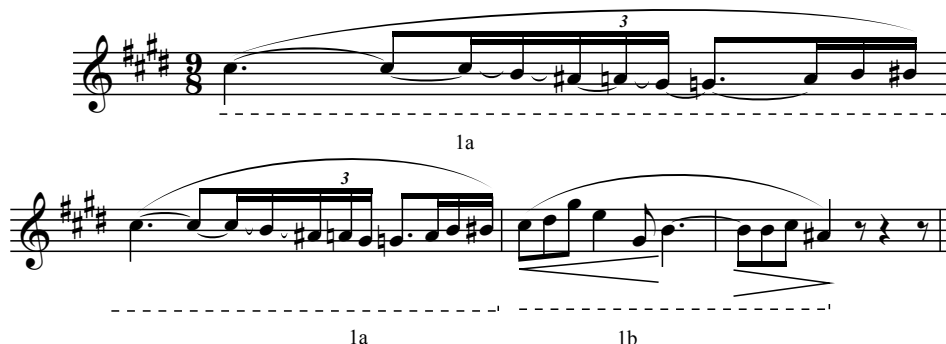
5. Texte cité entre autres par François Lesure [1992, 135].

6. Ce quatrain, cité par tous les auteurs et les pochettes de disque, sans référence, se trouve en fait dans Mallarmé, «*Offrandes à divers du Faune*» in Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance*, [Mallarmé 1996, 100].

n'est pas d'emblée reconnaissable, mais émerge «d'une façon bien mystérieuse, et avec quel rare bonheur sur le plan poétique, dans le premier enchaînement harmonique que propose l'œuvre», c'est-à-dire dès le premier trait de harpe après l'exposition du thème à la flûte solo.

Cette relation harmonique est sans cesse reprise en sous-main comme unité de l'œuvre, elle se contextualise dans ses diverses présentations et variations, donnant peu à peu à l'auditeur ce sentiment d'une continuité de fond, trame ou enveloppe d'où surgissent alors par surprise des effets de timbres et de couleurs d'accords sans cesse renouvelés: leur fragmentation dans l'instant prend sens du fait du déploiement dans la durée. Jean Barraqué précise d'ailleurs que le refus de la forme classique et de ses développements est avant tout ici «improvisation autour d'un thème» [Barraqué 1962, 108]. Ce thème, comme je l'ai montré ailleurs [Imberty, 1987; 2005] comporte lui-même deux éléments qui ne jouent pas un rôle identique dans les développements ultérieurs: le premier élément (Ex. 1a) correspond aux deux premières mesures, sinueuses dans l'ambitus du triton, dessinant un chromatisme irrégulier, et constituant une sorte de prélude libre et informel; le second élément (Ex. 1b) au contraire (les deux mesures suivantes) trace une belle volute aux larges et grands intervalles, extension décorative du premier élément. Or le premier élément, du fait de sa structure tritonique, conditionne toute la trame harmonique sur laquelle se construit la continuité de l'œuvre. Cet élément au contour indécis, facilement modulable et transformable, symbole de tout prologue, *incipit* ou prélude d'improvisation, vient jusqu'à justifier le titre choisi par le compositeur, et qui place la musique avant le poème dans l'ordre de la lecture et de l'écoute. Ce trait incertain fait de l'œuvre elle-même une forme ouverte, radicalement neuve, qui ne prend sens que dans le mouvement de son déroulement dans le temps, comme le poème mallarméen ne prend sens que des effets de contexte d'un mouvement de lecture toujours recommencé. Dans l'attitude d'écoute à laquelle oblige le "thème préludant" du prélude, se profile pour l'auditeur un constant décalage entre la linéarité de la forme sous-jacente au travers de la relation harmonique fondamentale, et l'imprévisibilité de l'improvisation où s'insère tout l'art de la suggestion mallarméenne, de ses émergences et de ses discontinuités.

Nous retrouvons ainsi la "temporalité de l'émergence", telle que nous l'avons définie précédemment: Debussy ne part pas de la forme pour écrire le *Prélude*, il part d'une prolifération de touches sonores qu'il orchestre avec une audace qu'aucun compositeur avant lui n'avait su manifester. Mais, par le jeu de la relation fondamentale tonique – sixte napolitaine de la dominante – tonale en sa définition, mais déjà hors des normes par ses réalisations sans cesse renouvelées – il recrée une continuité de la durée où tout naturellement viennent s'inscrire, chargés du sens que l'auditeur de la musique et le lecteur du poème veulent bien leur donner, les fragments de la palette sonore. S'ensuit alors cet aller et retour qu'exige cette musique entre les plans temporels qui font émerger les souvenirs et les



Exemple 1 : *Prélude à l'après-midi d'un faune*, thème initial, bb. 1-4 (avec indications des deux éléments 1a et 1b)

images de l'inconscient du faune, et leurs figurations sonores de l'enveloppe harmonique continue. Comme l'écrit Ivanka Stoianova [1998, 130], «l'oeuvre-totalité est un réseau prémédité de relations et les segments relativement autonomes ne prennent leur sens qu'à partir du syntagme maximal, l'oeuvre».

La musique est faite pour être écoutée, elle n'est pas faite pour être écrite, comme d'ailleurs le poème et fait pour être lu – et sans doute à haute voix. Debussy a souvent répété cela de la musique, et ce n'est pas un hasard: ses titres traduisent toujours autant un mouvement (et la façon de l'écouter) qui donne précisément sens à la poussière d'instant sonores des choix compositionnels initiaux, que des suggestions imageantes qui renvoient à l'univers symboliste. Ou plutôt, celles-ci naissent en fin de compte de ce mouvement de l'imaginaire debussyste au cœur-du temps, elles émergent de la coulée unique qui les a engendrées.

Les trois strates de temps dans la scène de la grotte au bord de la mer (*Pelléas et Mélisande*, Acte II, scène 3)

On peut essayer d'aller plus loin dans l'analyse en prenant en compte à la fois les niveaux de structure de la musique et aussi, pour y souligner l'importance de ce niveau de la continuité réalisé uniquement dans la lecture ou l'interprétation.

La scène *Devant une grotte* relève totalement de cette dialectique interne à la matière sonore de *Pelléas* entre les niveaux ou les plans de la fragmentation de la micro-forme et du micro-geste, et de la fusion temporelle de ces mêmes instants individués au sein d'un flux continu qui dessine la macro-forme et les macro-gestes. Au premier regard jeté sur la partition, ces diverses lignes se heurtent en des courbes et des rythmes qui sans cesse se chevauchent et se contredisent, et dont l'unité fusionnelle ne sera que seconde, dans le mouvement même de l'interprétation. Ensuite – et là nous retrouvons un phénomène qui souligne encore

l'étroite connivence de pensée poétique entre Debussy et Mallarmé – cette unité de mouvement et le sens profond qui peut en résulter dépendent étroitement du dynamisme interne lié à sa “lecture” par le chef d'orchestre: une confrontation même succincte de deux interprétations différentes pourra nous éclairer sur ce point. Enfin, les phénomènes d'émergence et de surgissement qui résultent de la confrontation des niveaux temporels de la matière sonore, renvoient à leur tour, au-delà du mouvement d'ensemble de la scène, aux fantasmes de terreur et de mort qui hantent Debussy dès la composition de *Pelléas* et qui ne le quitteront plus jusqu'à la fin de sa vie.

Examinons le premier point. La courbe melodico-rythmique de la voix suit la parole et sa fluidité, sa mobilité, dans une autonomie totale par rapport à la conduite des parties instrumentales. Dès le début, le rythme de la parole, le plus souvent de structure binaire dans une énonciation rapide en doubles croches, poursuit sa trajectoire sans se soucier nullement des scansions régulières ternaires des violoncelles et des contrebasses accompagnées des timbales (nn. 37 et 38 de la partition Durand). Elle garde encore cette même mobilité par rapport aux triolets de croches oscillant dans les sonorités graves des mêmes instruments, alternant ainsi, de manière quasi improvisée, les rythmes binaires et ternaires (toujours n. 38, mais également nn. 39 et 40). Jamais la parole ne cède sur sa propre liberté et elle reste insensible aux nombreux passages du ternaire au binaire dans l'orchestre et à leur superposition, parole flottant littéralement à la surface des remous sonores montant des profondeurs, sans cesse menacée d'engloutissement dans la matière instrumentale. Cette tendance est constante tout au long de la scène: au n. 39 précisément, dès l'entrée de la voix à la deuxième mesure, les triolets apparaissent alors que l'oscillato des altos est binaire; le même phénomène se reproduit au n. 40, mesures 1, 2, 5, 6, et au n. 41, mesures 1 et 3. Ainsi, la mobilité et la fluidité de la parole rendent la musique aux mots, mais surtout, elles créent, au sein des trames temporelles, cette fragmentation «anti-lyrique» (selon le terme de Debussy) que viennent souligner les micro-événements de la matière sonore instrumentale, et laissent ainsi percer «la chair nue de l'émotion».

Ces micro-événements de surface sont en effet nombreux: tous renvoient à ces gestes d'évocation sonore d'images, à ces symbolismes de l'eau et de la nuit que l'on peut observer déjà dans les mélodies qui précèdent la composition de l'opéra. Une sorte de “pointillisme” qui vient gonfler l'étoffe du temps musical et la pare de couleurs chatoyantes, de figures éphémères, de frissonnements et de rumeurs imperceptibles. Ce sont d'abord ces pizzicati graves qui scandent tout le début de la scène, comme une sorte de bruit répétitif et obsédant; ce sont ces oscillatos graves qui sont à la fois des râles et des souffles, des grondements et des chuintements d'un univers de chaos. Mais ce sont aussi tous ces traits ornementaux des

Violons I

pp *Léger*

Violons II

Exemple 2 : *Pelléas et Mélisande*, acte II, scène 3, trait ornemental des violons à partir de la mesure 4 après le n° 39 de la partition Durand

violons, à partir de la mesure 4 après le n. 39 (Ex. 2), clapotis d'une eau noire et lourde, pesante de nuit et de menaces; ce sont encore, à partir de la quatrième mesure après le n. 40 (Ex. 3), ces traits de flûte éparpillés en gouttes de lumière jusque sur la «voûte couverte d'étoiles comme le ciel», et ces tremolos sans cesse plus intenses des cordes qui montent comme d'immenses vagues, juste avant le magnifique trait des harpes (n. 42) par lequel entre la clarté de la lune en un contraste de temps qui rompt la rumeur des échos de la tempête nocturne au sein de la grotte.

Or ces micro-événements, posés en surface du flux, vont, à travers la trame unifiée et mouvante de la structure harmonique, contribuer à l'émergence d'autres événements surgis dans le mouvement même de l'enveloppe dramatique et de sa ligne de tension, apparaissant puis disparaissant dans une inquiétante fantasmagorie inconsciente de la mort. C'est là le second point qui, une nouvelle fois, rapproche Debussy de Mallarmé. Lorsqu'on analyse de près la structure musicale de la scène, on s'aperçoit que ce sont les rapports harmoniques du niveau le plus profond qui fondent l'unité temporelle.

En réalité, la scène commence dès l'interlude orchestral qui la précède, 5 mesures avant le n. 35. On peut donc considérer qu'il y a 4 sections: la première correspond à cet interlude entre la scène 2 et la scène 3; la seconde section part donc du début de la scène, n. 37 de la partition et va jusqu'à l'entrée de Pelléas et de Mélisande dans la grotte, où commence la troisième section au n. 39; la dernière

Flûte 1

Flûte 2

(simile)

p

p

p

p

p

p

p

Exemple 3 : *Pelléas et Mélisande*, acte II, scène 3, traits des flûtes aux mesures 4 et 5 après le n° 40 de la partition Durand

re section part des arpèges des harpes qui illuminent la grotte de la clarté de la lune (n. 42) jusqu'à la fin, mais cette section est elle-même divisée en trois sous-sections: d'abord les 4 mesures après 42 («Oh!...voici la clarté!») qui se résolvent sur l'oscillato rallenti des cordes en quintes et tierces parallèles; cet oscillato et sa descente progressive sur un ambitus d'octave constituent la seconde sous-section (vision des trois petits vieux qui se sont endormis); la dernière sous-section correspond à la modulation sur l'accord de *ré* dièse et l'écho du thème dit de Golaud, évoqué en écho, et se déroule jusqu'à la fin.

Les relations harmoniques fondamentales sont d'une part un jeu d'alternance irrégulière sur des rapports d'intervalles de quinte (essentiellement première section) et de tierces mineures ascendantes ou descendantes, relations sur lesquelles se développent des progressions parallèles de renversements de neuvième sans fondamentale: ces glissements continus de la basse harmonique sur l'échelle laissent un sentiment d'indécision tonale qui caractérise toute la scène et se résout en fin de compte davantage dans la modalité que dans l'atonalité. C'est cette ambiguïté, ou plutôt cette ambivalence qui fonde l'unité profonde de la scène en un mouvement continu, un va-et-vient incessant oscillant dans l'espace sonore. Cette indécision est encore renforcée lorsque, 3 mesures avant 42, alors que l'on retrouve l'accord du début de la scène, la progression descendante des basses se fait par tons jusqu'à l'entrée des harpes («elle ne semble pas heureuse cette nuit»): le rapport harmonique de quarte augmentée qui nourrit tous les

enchaînements parallèles des neuvièmes sans fondamentale suggère cette évolution possible vers la gamme par tons, l'esquisse sans cesse et, lorsque celle-ci devient manifeste, la tension harmonique se résout immédiatement dans la sonorité de *sol* bémol majeur et de son relatif *mi* bémol mineur.

Une très grande unité de fond en même temps qu'une mobilité et une labilité tonales extrêmes constituent donc la trame temporelle musicale profonde de la scène. Mais sur cette trame se joue une dynamique motivique remarquable qui détache et fait émerger, dans un éclairage sans cesse renouvelé, ces micro-gestes de surface que nous avons déjà décrits comme autant de fantasmes sonores des terreurs de l'inconscient debussyste. C'est là le troisième point remarquable que met en lumière l'analyse de cette scène. A cet égard, cette scène est d'ailleurs prémonitoire des procédés de composition qui seront utilisés plus tard dans *La Mer*, procédés que Jean Barraqué a si remarquablement décrits :

Dans *La Mer* la technique musicale est réinventée, non dans le détail du langage, mais dans la conception même de l'organisation et du devenir sonore (une démarche que l'on pourrait rapprocher de celle de Mallarmé). La musique y devient un monde mystérieux qui, à mesure qu'il évolue, s'invente en lui-même et se détruit. Comme dans l'organisation sérielle, une projection du vertical sur l'horizontal apparaît dans cette œuvre, mais elle est vue dans l'instantané : concept anti-sériel qui fait naître la musique de ce qui précède immédiatement [Barraqué 1988, 15].

D'où la nécessité de termes nouveaux qui tiennent compte de ce qu'aucun paramètre ne peut en réalité être poursuivi linéairement par l'analyse. Barraqué décrit ainsi par exemple le troisième mouvement – *Dialogue du vent et de la mer* – à partir de la confrontation dynamique de deux forces contrastantes, «des mouvements chaotiques, mouvements de remous, et des sections mélodiques». Les passages et les transformations de l'une à l'autre de ces forces donnent lieu à des «mutations poétiques» qui, «selon d'où elles viennent, gardent le caractère de la section précédente, le désagrègent ou l'amplifient» [*ibid.*, 45-62, *passim*]. Ces lois organiques de contrastes et de confrontations, ou à l'inverse, d'atténuation et de lissage, se trouvent déjà dans la scène qui nous occupe.

On retrouve donc pleinement cette dialectique du continu et du discontinu qui fonde toute la musique de Debussy, comme elle fonde toute la richesse de la durée bergsonienne. Tout comme elle est la trame du temps de la suggestion mallarméenne. Mais comme dans la poésie de Mallarmé où les mots se déconcertent par le mouvement même de la lecture et le devenir du sens, et ouvrent l'art vers les hantises de l'inconscient, les entrecroisements des micro - événements musicaux de la surface, pris et transfigurés par le maelström de la durée en son écoulement irréversible et continu, renvoient aux terreurs les plus archaïques et aux fantasmes du temps et de la mort qui semblent alors s'y enkyster : c'est ainsi que l'in-

stant semble se figer au sein de la durée, c'est alors qu'il la fissure et la fragmente, comme se fissure et se craquèle la lave dont le mouvement est freiné et figé par l'épaississement de la matière qui refroidit.

Sans doute, et en vertu même de ce qui fait que cette musique doit être jouée et entendue, non seulement lue et analysée, convient-il de préciser que certaines interprétations mettent plus en lumière que d'autres ces structures temporelles de l'émergence. Ainsi, contrairement à Karajan qui, dans son propre enregistrement, atténue sans cesse les contrastes et les ruptures, et maintient d'un bout à l'autre une uniformité lisse de caractère assez sombre d'où rien ne surgit ou n'émerge (le fameux *legato*!), Abbado, à l'inverse, plus rapide, réussit sans doute de manière exceptionnelle cette synthèse de la continuité et la discontinuité émergente qui caractérise toute l'œuvre de Debussy non seulement les agogiques sont parfaitement définies et respectées, mais elles sont accentuées et réinterprétées dans le contexte du flux temporel de la scène entière. Par exemple, pour respecter les indications dynamiques de Debussy aux mesures 8 et 9 après 37 concernant les bassons et les trompettes en sourdines, il marque d'une légère accentuation l'attaque de leur motif – malgré l'indication *pp* – afin de pouvoir effectuer le decrescendo qui donne précisément l'impression que quelque chose qui vient d'apparaître subitement disparaît aussitôt. Apparition et disparition sont fortement liées par ce mouvement de variation d'intensité (*irruption-évanouissement* – *sforzando-diminuendo*) que le chef n'hésite pas à reporter sur l'ensemble des micro-événements tant de la surface que de la basse harmonique, faisant de ces incidences dynamiques la véritable structure musicale profonde de toute la scène. Il suffit d'écouter, à partir du n. 39 de la partition la puissance inquiétante des bassons, des trompettes en sourdine, puis des cors, du tuba et des timbales à partir du n. 40 pour s'en convaincre. Et sans doute la lecture du chef italien est-elle globalement plus inquiétante, plus sensible et plus humaine mais surtout musicalement plus riche que celle, noire mais résignée et quelque peu distante de Karajan.

Car le plus remarquable est ici que la véritable substance musicale de la scène réside dans cette agogique, cette dynamique, on voudrait dire dans cette énergétique qui nourrit les trames temporelles musicales. Tout le reste n'est au fond que traduction écrite du mouvement lui-même, de ses directionnalités multiples, de ses inflexions inconscientes. On pourrait dire que, selon la suggestion de Barraqué, tout le vertical, c'est-à-dire la construction harmonique si labile et indécise, est projetée sur l'horizontal de la dynamique et ne prend sens qu'ainsi, dans les changements incessants de l'intensité, de la densité, de la force et de la vitesse du mouvement. En retour, les éléments mûs par cette énergie surgissent au sein de la verticalité harmonique comme des menaces d'effritement des structures.

En fait, l'auditeur ne sait jamais où il en est par rapport au fond harmonique, il ne sait jamais où il en est du temps et de la durée qui le submergent, pas plus d'ailleurs que Pelléas et Mélisande ne savent eux-mêmes où ils sont, sans cesse menacés d'être immergés dans l'eau nocturne de leur errance amoureuse.

Ce que nous avons découvert dans la suggestion mallarméenne, ce que nous venons de retrouver dans la temporalité debussyste, c'est donc bien cette interférence constante des niveaux de conscience – et d'inconscience – du temps. S'opposeraient ici ce que j'ai appelé «le sentiment intime du temps» et «le temps de l'inconscient» [Imberty, 2005, 279-280]: alors que le premier est constitutif d'une historicité subjective personnelle de récit, le second vient à chaque instant en perturber et détruire le cours. Le temps de l'émergence se révèle une sorte d'équilibre toujours menacé entre ces temps psychiques contradictoires: dans le temps de l'émergence, il y a sans cesse cette menace de basculement vers le chaos intérieur, vers la fragmentation de l'être, vers la désintégration psychique. L'émergence est ici celle des traumatismes enfouis dans l'inconscient, celle des peurs archaïques, celle des blessures narcissiques qui fragilisent sans cesse le jaillissement naturel et spontané de la vie. La gerbe bergsonienne de l'élan vital est menacée de sa propre diffraction en myriades de gouttes d'eau imperceptibles et insaisissables. La scène *Devant une grotte* est en ce sens une musique dont l'aventure temporelle est conduite au fil du rasoir, dont on ressent qu'elle est habitée du grand souffle vital de l'océan, mais dont on sent à chaque instant qu'elle pourrait sombrer dans l'horreur d'un chaos destructeur qui menace aussi, en chaque instant, l'équilibre compositionnel de l'œuvre et l'équilibre personnel du compositeur hanté par «l'odeur de mort qui monte» des souterrains du château: cette scène des souterrains, au III acte, n'est-elle pas d'ailleurs ce basculement terrifiant qu'à chaque instant, à chaque accord, à chaque accentuation, la musique de la présente scène semble effleurer et éviter à la fois?

L'écoute mallarméenne de la musique

De manière prudente et prospective, je voudrais maintenant tenter de comprendre à travers la lettre et le quatrain que Mallarmé adressa à Debussy ce qui enchantait le poète lorsqu'il entendit pour la première fois, en la demeure du compositeur, la réduction pour piano de l'œuvre qu'inspira son poème.

Que pouvons-nous d'abord retenir de ces textes? Les idées de nostalgie, de lumière, de malaise, avec celle d'un approfondissement du poème par la musique, d'un prolongement dans la direction idéale du poète. Mallarmé a une double idée de la musique: d'une part, dans le texte intitulé *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* [Mallarmé 1976, 168-176] elle lui apparaît comme le dynamisme, le

mouvement, l'énergétique qui soulèvera le corps et la matière pour les transmuier en l'Idée:

La musique est révélation de l'obscur dans son épaisseur de mystère. Elle explose, irradie, mais, dans le drame wagnérien, elle «confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords [*ibid.*, 174].

Elle est fusion et profusion d'états, mais aussi confusion orphique des songes entrelacés au sein du tissu harmonique. D'autre part, la musique, dans cette continuité totalisante du son, revêt une extraordinaire puissance ascensionnelle qui l'apparente ainsi à la légèreté d'une étoffe ou d'une «vapeur»: elle diffuse l'être obscur des choses, l'illumine de l'intérieur pour en faire surgir les résonances cristallines d'où s'élance le chemin vers l'irréel. Ainsi, la musique s'oppose-t-elle à la poésie par le geste créateur qui la fonde: la poésie, comme le dit Jean-Pierre Richard [1961, 378 et suiv.] relève de la «sommation» c'est-à-dire de cette unification concentrée qui fait que le langage poétique «néantise» le monde pour le faire réapparaître en une notion pure qui «somme» en elle les états et la diversité des objets afin de les rendre au sens et à la valeur. La musique au contraire «vaporise», c'est-à-dire diffracte, éparpille en son jaillissement, aspire l'être obscur pour le «diaphaniser», si bien que l'élan puissant de la vague wagnérienne s'éparpille en une hauteur qui rejoint la lumière de l'intellect. Musique et poésie se retrouvent donc pour nous faire pénétrer au cœur de l'objet et le transmuier en Idée, mais la musique le fait de l'intérieur «et dans l'obscurité profonde de la chose», alors que la poésie «s'exercerait à partir d'une hauteur toute mentale, et jouerait sur l'attraction lumineuse, sur le prestige stellaire d'un esprit» [*ibid.*, 398].

Il y a là quelque chose de fondamental dans la pensée mallarméenne, qui est sans doute à l'origine de son étonnement et de sa fascination à l'égard de l'œuvre de Debussy. Dans tous ses jugements esthétiques, note encore J.P. Richard, on retrouve cette bipolarité d'un besoin de netteté lié à un goût marqué pour le vague, en somme cette alliance de la condensation intellectuelle abstraite et de l'évanescence intime de la suggestion: la première, voie de la poésie, la seconde, voie de la musique vers l'Idée. La recherche du poète s'inscrit toute sa vie entre ces faces multiples de l'œuvre, «dont l'une aurait regardé vers le Néant, l'autre vers la Beauté» [Stoianova, 1998, 130]. Mais sans doute aussi la bipolarité constante entre la fixité et la mobilité, entre l'instant saisi par le regard de l'esprit et la fluidité du temps où tout s'évapore et se disperse. C'est bien une nouvelle fois cette aporie du temps dans la théorie de la suggestion que nous retrouvons ici: à

la fois discontinuité des instants figés et condensés dans la notion, continuité du flux où rien ne se fixe. La suggestion est toujours fulgurante mais brève et évanescence, instant privilégié de l'âme qui la saisit, celle du lecteur comme celle du poète, et cette évanescence est en quelque sorte la condition même de son illumination.

La musique ne se traduit donc pas en poésie, le mot n'a pas son équivalent dans les sons qui suivent leur trajectoire propre. La musique du mot elle-même ne peut sans doute que trahir la musique des sons, et leurs élans, leurs résonances, leurs vibrations restent parallèles. Mais fondamentalement, musique et poésie, dans l'Idée, se rejoignent, se complètent, et peut-être qu'en son mystère qui lie l'obscur à la lumière par son pouvoir de vaporisation, la musique va plus loin «dans la nostalgie et dans la lumière». En somme, «La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée» [Mallarmé 1976, 359].

Narcisse s'éveillerait-il à la flûte du Faune ?

Le poème mallarméen s'achève par ce qu'on peut nommer un retrait narcissique. Transmué en l'écriture, le désir s'éteint, s'épuise dans la lumière aveuglante et inaltérable de l'Idée. Comme Narcisse meurt de la fascination de sa propre image, le Faune s'enferme dans les rêves et les souvenirs des nymphes: deux mondes en un, séparé par la glace du miroir – qui peut être aussi de l'eau gelée –, deux mondes fragments l'un de l'autre, unis et pourtant coupés, deux mondes «que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!».⁷ C'est en ce clivage irrémédiable que se forge l'Idée du côté du reflet pris à la réalité. «Je dis une rose» et elle est pourtant absente des bouquets du désir. L'Idée mallarméenne est en quelque sorte hors d'atteinte, sauf à l'intérieur du poème. Le poème est le reflet qui produit l'Idée. Mais le lien avec l'obscur sensible ne peut se tisser en ce temps illusoire des mots. Le poème, «envol tacite d'abstraction», abolit en fin de compte le temps, donc le lien avec le désir et ses refus. Car il n'y a pas dans le reflet de Narcisse cette durée liante, ce temps d'un commencement autant que d'une agonie, qu'ébauche au contraire à travers l'autre figure du mythe, la plainte sonore d'Écho amoureuse. Cette plainte se prolonge hors de l'instant immédiat par le son de sa voix. Il n'y a pas dans le double spéculaire ce début d'une vie, d'un deuil et d'un oubli. Le lien de Narcisse avec son reflet est mortel, car Narcisse est sans voix.

7. Il s'agit des troisième et quatrième vers du sonnet de Mallarmé «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» [Mallarmé 2001, 57].

Mais au miroir où se meure Narcisse dans le silence de la parole poétique, répond la voix plaintive et musicale d’Echo. Car si Narcisse meurt, Echo se meurt sans jamais mourir. Sa plainte vit au-delà d’elle-même, son miroir prolonge sa vie dans le temps alors que le miroir tue Narcisse: «A la demande d’amour des autres», écrit Anzieu,

Narcisse répond en se repliant dans une affirmation exacerbée de son narcissisme. Echo représente celle qui subit en contrecoup la blessure narcissique. Elle seule peut en parler avec justesse. Elle ne peut dire que cette blessure; mais elle ne peut la mettre en mots qu’avec les mots d’autrui. [...] Sa souffrance de ne pas pouvoir communiquer la maintient vivante [Anzieu 2000, 175].

C’est bien cela que restaure la musique de Debussy par rapport au poème, c’est là l’enjeu de sa musique qui prolonge le poème mallarméen et va bien plus loin dans la nostalgie et le mystère de soi. La flûte du Faune tente de rejoindre la voix d’Écho qui se languit mais ne meurt pas, et continue à se nourrir d’elle-même. Dans l’oeuvre musicale, elle est l’empreinte de soi et non celle d’un double mortifère, une empreinte qui dessine les contours des formes naissantes de temps intime de la conscience d’où s’échapperont les souvenirs des instants de bonheur, mais aussi, plus en profondeur dans l’inconscient, les refoulements de rumeurs plus menaçantes. En somme l’empreinte d’une «présence» plus forte que celle du visage de l’éphèbe figé dans un reflet, l’empreinte de quelque chose qui renaît en chaque instant de son effacement.

«En somme» écrit Yves Bonnefoy, «une “découverte du néant”, oui, toujours; et à quoi fait suite, c’est vrai encore, une “découverte de la beauté”, mais non plus par le truchement de l’horreur éprouvée au fond du miroir: non, par la voie maintenant d’une dotation de présence qu’il nous est loisible de faire» [Bonnefoy 1998, 79].

O nymphes, regonflons de SOUVENIRS divers.⁸

Alors...! Narcisse s’éveillerait-il à la flûte du Faune?

8. Stéphane Mallarmé, *L’Après-midi d’un Faune* [Mallarmé 2001, 37].

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANZIEU D. (2000) , *Créer Détruire*, Dunod, Paris.
- BARRAQUÉ J. (1962), *Debussy*, Seuil, Paris (éd. revue et corrigée par F. Lesure 1994).
- BARRAQUÉ J. (1988), *La Mer de Debussy ou la naissance des formes ouvertes*, «Analyse Musicale», 12, 15-62.
- BONNEFOY Y. (1998), *Igitur et le photographe*, in Peyré (éd. 1998), 59-85.
- CAMPION P. (1994), *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris.
- IMBERTY M. (1987), *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 21/3, 383-409.
- IMBERTY M. (2005), *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: musique, psychologie, psychanalyse*, L'Harmattan, Paris.
- LESURE F. (1992), *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Klincksieck, Paris.
- MALLARMÉ S. (1976), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, (éd. et préface Yves Bonnefoy), Gallimard, Paris.
- MALLARMÉ S. (1996), *Vers de circonstance* (éd. Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy), Gallimard, Paris.
- MALLARMÉ S. (2001), *Poésies*, (éd. Bertrand Marchal, préface Yves Bonnefoy), Gallimard, Paris.
- MAURON CH. (1964), *Mallarmé*, Seuil, Paris.
- PEYRÉ Y. (éd. 1998), *Mallarmé 1842 - 1898. Un destin d'écriture*, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- RICHARD J.P. (1961), *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris.
- STOIANOVA I. (1998), *La musique et Mallarmé*, in Peyré (éd. 1998), 127-135.
- STAROBINSKI J. (1998), *Sur quelques apparitions de fleurs*, in Peyré (éd. 1998), 21-35.

RÉFÉRENCES DISCOGRAPHIQUES

- DEBUSSY C., *Pelléas et Mélisande*. Maria Ewing, François Le Roux, José Van Dam, Jean-Philippe Courtis, Christa Ludwig, Patrizia Pace, Rudolf Mazzola. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, dir. Claudio Abbado. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, 1992, 435 344-2.

DEBUSSY C., *Pelléas et Mélisande*. Richard Stilwell, Frederica von Stade, José Van Dam, Ruggero Raimondi, Nadine Denize, Christine Barbaux, Pascal Thomas. Chor der Deutschen Oper Berlin, Berliner Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan. EMI records Ltd., 1979, 7 49350 2.

DEBUSSY C., *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. The Cleveland Orchestra, dir. Pierre Boulez. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, 1992, 435 766-2. Sur le même disque, *Images pour orchestre* (*Gigues, Iberia, Rondes de Printemps*) et *Printemps*.

Domenico Giannetta

LE TRANSIZIONI MODALI NELLA MUSICA DI CLAUDE DEBUSSY

Abstract

Debussy's musical language is based on the juxtaposition of different musical units each consisting of a limited number of pitch-classes, a situation that would seem to be ideal for an analytical approach based on *PC-Set Theory*. The presence of a definite reference pitch, however, shows the similarity of these units with known types of scale, and this interpretation seems the most appropriate for the specific language of Debussy. The transition from one unit to another is facilitated by the presence of one or more pitches, in common to both the modal systems, that work as a pivot, often in combination with some chromatic shiftings which make the transitional process easier and natural. The most surprising aspect, finally, is the way in which Debussy is able to combine this technique with the requirements of the tonality. The great variety of scales used, in fact, although considerably enriches the harmonic context, don't preclude the presence of tonal functions. A double interpretation is always possible: the first is based on the modal system obtained by the pitch-classes present in a specific musical unit, while the second one takes into consideration the relationship established between the different units that reminds the traditional tonal syntax.

Una delle peculiarità più affascinanti della musica di Debussy è senza dubbio rappresentata dalla cospicua presenza di sistemi scalari non diatonici: la scala per toni interi, quella pentatonica anemitonica, e persino la scala ottatonica, sono sistemi sonori che troviamo disseminati in gran parte delle partiture del compositore francese.¹ Una composizione come *Voiles* (dal primo libro dei *Préludes* per pianoforte, 1911), ad esempio, è chiaramente imperniata sulla scala esatonale, come si evince fin dal tema iniziale, mentre un modo pentatonico contraddistin-

1. La presenza di sistemi sonori non diatonici nella musica di Debussy è approfondita da Richard Parks [1989, 47-90]; esistono poi studi specifici sulla scala per toni interi [Whittal 1975] e sulla scala ottatonica [Suben 1983; Forte 1991].

gue l'incipit di *Pagodes* (da *Estampes*, 1903) o di *Les collines d'Anacapri* (*Préludes*, libro I).

Solitamente, tuttavia, Debussy preferisce occultare un sistema scalare non diatonico sotto una superficie pseudo-tonale, rendendolo quindi non immediatamente percepibile. Per ottenere questo scopo, il compositore francese ricorre spessissimo a procedimenti armonici ambigui, enfatizzando quelle situazioni “tonali” implicitamente presenti anche in un modo non diatonico: da ciascuna scala pentatonica si possono infatti ricavare una triade perfetta maggiore e una minore, oltre che una settima di seconda specie, mentre accordi alterati, e fra questi soprattutto la sesta aumentata francese, rappresentano sottoinsiemi della scala per toni interi.²

L'aspetto del linguaggio che viene maggiormente rivoluzionato, rispetto ai dettami della tradizione, è tuttavia la sintassi accordale: se pure non risulta impossibile intravedere di tanto in tanto soluzioni armoniche che ricordano da vicino la cadenza perfetta, o comunque una sequenza armonica familiare, ciò che appare nuovo è proprio il modo in cui si trovano ad interagire le due dimensioni che caratterizzano il linguaggio musicale, quella orizzontale (la formazione delle linee melodiche) e quella verticale (la costruzione degli aggregati). Esse diventano quasi indistinguibili, in quanto una dà origine all'altra e viceversa, e il risultato ultimo è quel senso di magico incantamento, di arcana sospensione del tempo che contraddistingue molte pagine del nostro autore, e che portarono i commentatori più superficiali ad attribuirgli la facile etichetta di impressionista.³

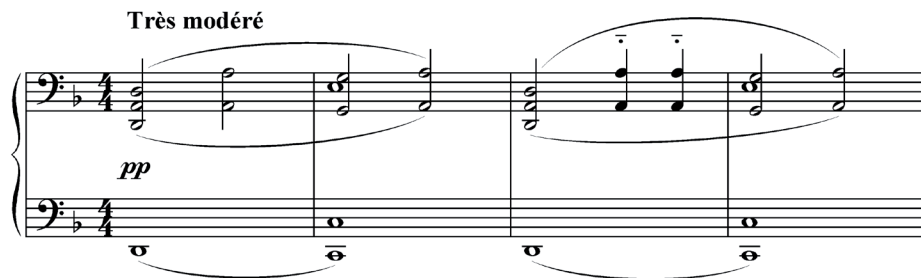
Aree modali

Non accade così spesso che un'intera composizione, o comunque una parte significativa di essa, si basi esclusivamente sulle note di un singolo sistema sonoro, come avviene in *Voiles* e in *Pagodes*: potremmo anzi dire che uno scenario del genere è piuttosto raro nella produzione di Debussy. È molto più facile imbattersi, semmai, in piccoli episodi, anche di poche misure, nell'ambito dei quali riscontriamo un numero finito di classi di altezze con le quali sono generati tutti gli eventi sonori orizzontali e verticali che vi figurano. Non è poi difficile riconoscere in questi insiemi un sistema scalare noto e facilmente identificabile.

L'uniformità sonoriale che contraddistingue questi micro-episodi, e l'assenza di evidenti tensioni armoniche interne – sostituite dalla reiterazione di una suc-

2. Questi aspetti sono ampiamente descritti da Mauro Mastropasqua [1995, pp. 45-51].

3. In un articolo apparso nel 1910, a proposito della musica di Debussy, il critico musicale Louis Laloy scrive di una «musica che non obbedisce a nessuna regola, ma solamente alle leggi della sensazione» [Lockspeiser 1983, 348]; si veda anche Salvetti [1991, 47].



Es. 1. *Pélleas et Mélisande*, Atto I, bb. 1-4 (riduzione per canto e pianoforte)

cessione di aggregati combinata magari con la duplicazione di un'idea motivica, altro stilema peculiare di Debussy –, annulla la sensazione di un movimento armonico vero e proprio, a vantaggio di una sensazione di staticità: tutto ciò porta alla formazione di un'entità ibrida armonico-motivica, quasi chiusa in se stessa, che potremmo definire “area modale”.⁴

L'esempio paradigmatico, in tal senso, è costituito (cfr. Es. 1) dalle misure iniziali del *Pelléas et Mélisande* (1902). La successione accordale delle bb. 1-2 viene ripetuta quasi identica, tramite duplicazione, nelle bb. 3-4, e questo fa sì che i due aggregati non sembrino più due distinti oggetti sonori che si relazionano fra di loro; perdendo la propria individualità, essi vanno a formare un'entità armonica più complessa, un'area modale appunto.⁵ Tutti i suoni che ne fanno parte sono riconducibili ad un unico sistema sonoro, che in questo caso corrisponde al modo pentafonico anemitonico *re-mi-sol-la-do*.

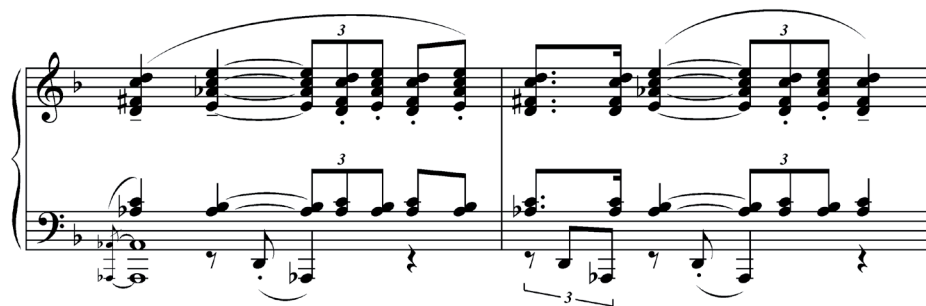
Nelle successive bb. 5-6 (cfr. Es. 2) avviene qualcosa di molto simile: anche qui la reiterata alternanza fra due aggregati fa perdere il senso della loro individualità a vantaggio della percezione di un'unica area modale. In questo caso però tutti i suoni che ne fanno parte corrispondono a un modo ricavato dalla scala esatonale *lab-sib-do-re-mi-fa#*.⁶

Se i sistemi scalari non diatonici che interessano i precedenti esempi appaiono in tutta la loro evidenza, in altre occasioni, tuttavia, Debussy preferisce giocare sul filo dell'ambiguità, proponendo situazioni che ad un primo sguardo appaiono squisitamente tonali.

4. La tecnica delle duplicazioni motiviche è stata messa in luce per la prima volta da André Schaeffner [1953, 135].

5. È soprattutto sull'analisi di questo celebre *incipit* che Nicolas Ruwet ha basato il suo studio sulle duplicazioni nella musica di Debussy [Ruwet 1983, 76-81].

6. Le misure iniziali del *Pélleas et Mélisande* sono descritte dal punto di vista modale da Loris Azzaroni [1997, 252, n. 41].

Es. 2. *Péleas et Mélisande*, Atto I, bb. 5-6

Es. 3. *Dialogue du vent et de la mer*, da *La Mer*, bb. 179-182 (versione per due pianoforti di C. Debussy)

Nell'episodio che interessa le bb. 179-182 di *Dialogue du vent et de la mer* (da *La Mer*, 1905: cfr. Es. 3), ad esempio, riscontriamo la presenza di due oggetti sonori familiari in senso tonale: sopra un pedale di $do\sharp$ (VII grado di un possibile Re maggiore) affidato, nel registro grave, al fagotto, si alternano infatti l'accordo di settima di dominante $la-do\sharp-mi-sol$ e la triade di sopratonica $mi-sol-si$. Ma, a parte il fatto che una "risoluzione" di questo tipo neutralizza di fatto il carico di tensione peculiare di un'armonia con funzione dominantica, è soprattutto l'insistita reiterazione di questa successione accordale ad annullare la sensazione di una sequenza armonica vera e propria, accentuando piuttosto il carattere statico di



Fig. 1. Genesi del modo pentafonico/esatonale

questo episodio, tanto più che due dei tre suoni del secondo accordo (*mi* e *sol*) sono già contenuti nel primo.⁷

Se sommiamo i suoni dei due aggregati, escludendo soltanto le crome che fungono da note di passaggio, notiamo che in questa area modale sono presenti soltanto cinque altezze: *la-si-do#-mi-sol*. La specifica organizzazione intervallare di questo sistema sonoro, e in particolare il fatto che ben quattro altezze su cinque siano disposte in modo da riprodurre un frammento di scala per toni interi (*sol-la-si-do#*), e che altrettante siano in comune con un normale modo pentafonico anemitonico (*la-si-do#-mi*), ci suggerisce la possibilità di definirlo come un modo pentatonico/esatonale [Giannetta 2008a, 66], un vero e proprio ibrido fra i due modi del *Pélleas*.⁸ Vedi a questo proposito la Fig. 1.

A ben guardare, i suoni che compongono questo sistema sonoro corrispondono a quelli che formano un accordo di nona di dominante maggiore (per rendersene conto è sufficiente disporli per terze: *la-do#-mi-sol-si*), ulteriore indizio della commistione fra stilemi tonali e modali nella musica del compositore. Le bb. 284-285 di *Dialogue du vent et de la mer* ci propongono proprio un aggregato di questo tipo, che tuttavia non risolve, ma rimane anzi “congelato” come un’entità armonica chiusa in se stessa: alla luce delle precedenti considerazioni possiamo parlare anche in questo caso di un’area modale basata su un modo pentafonico/esatonale.

La medesima composizione presenta inoltre un lungo episodio (bb. 94-113, e poi bb. 115-118), parzialmente riportato nell’Es. 4, la cui ossatura armonica risulta costituita da un unico accordo di sesta aumentata francese: anche in questo caso

7. D’altra parte, tuttavia, non si può nemmeno parlare di una staticità armonica in senso assoluto, dato che il secondo aggregato presenta un suono (*si*) non contenuto nel primo.

8. Si tratta d’altronde di una configurazione modale frequentissima nella musica di Debussy [Giannetta 2007, 11-12; 29-30].

Es. 4. *Dialogue du vent et de la mer*, da *La Mer*, bb. 94-96

il fatto che un'armonia tradizionalmente dissonante non venga fatta risolvere, ma anzi venga protratta per una così ampia porzione di partitura, ci fa ipotizzare la presenza di un'area modale, questa volta basata sulla scala per toni interi, struttura scalare alla quale non solo appartengono i quattro suoni del succitato accordo (*fa-la-si-re*[#]), ma che viene completata nei suoni mancanti (*do*[#] e *sol*) a partire da b. 96.⁹

Se possiamo ragionevolmente ipotizzare che un simile *modus operandi* possa essere stato ideato ed elaborato da Debussy nel tentativo di integrare in un linguaggio ancora parzialmente debitore dei principi della tonalità classica quei sistemi scalari altrimenti incompatibili con essa, ma che d'altronde sono universalmente considerati uno dei principali connotati stilistici dell'autore, va altresì osservato come, specialmente nelle composizioni della maturità, esso venga applicato anche a strutture scalari diatoniche, complete o difettive che siano.

Ne abbiamo un esempio ancora in *Dialogue du vent et de la mer* (bb. 286-289, cfr. Es. 5): si tratta di un'area modale basata su un modo lidio difettivo (privo del VII grado *do*), in cui tutte le potenziali tensioni armoniche vengono annichilite tramite la reiterata alternanza al basso dei suoni depositari delle funzioni armoniche principali (tonica e dominante), mentre nelle voci superiori vengono alternate due triadi basate su gradi congiunti (il I e il II) con il solo scopo di esaurire il totale dei suoni appartenenti al sistema sonoro di riferimento.

Le bb. 79-83 di *Les fées sont d'exquises danseuses* (dal secondo libro dei *Préludes* per pianoforte, 1913) evidenziano anche la possibilità di costruire un'area modale

9. L'uso di lunghi pedali su armonie esatonali in *La Mer* è descritto da Luigi Verdi [1998, 288].

Es. 5. *Dialogue du vent et de la mer*, da *La Mer*, bb. 286-289

con i suoni di un modo eptafonico non diatonico: nella fattispecie Debussy ricorre ad un modo difettivo ricavato dalla scala acustica.¹⁰

Ciascuno dei sistemi sonori esaminati in precedenza interessa, come abbiamo visto, soltanto una porzione tutto sommato molto circoscritta di partitura, e quindi si presuppone che nel divenire di una composizione si possano riscontare più aree modali differenti, con il conseguente rischio di produrre una struttura formale che richiama alla mente quella di un mosaico, di cui ciascuna area modale rappresenterebbe una “tessera”. Allo scopo di arginare una simile possibilità, che rischierebbe di mettere in serio pericolo l’unità strutturale della composizione, facendola piuttosto somigliare ad una successione di unità autoreferenziali dal punto di vista armonico e sonoriale, Debussy elabora una serie di strategie volte a favorire la connessione fra le diverse aree modali.¹¹

Queste strategie, a loro volta, possono essere inquadrare in due grandi categorie. Alla prima appartengono le transizioni modali, ovvero quei procedimenti che hanno lo scopo di rendere il passaggio da un’area modale alla successiva il più possibile fluido e naturale, e se possibile quasi inavvertibile. Alla seconda, invece, appartengono le transizioni cadenzali, che hanno al contrario il compito di enfatizzare il ruolo della transizione stessa, e quindi di far sentire la nuova area modale come un naturale punto di approdo.

10. Struttura scalare molto frequente nella musica di Béla Bartók ottenuta dai primi dodici suoni armonici di un suono fondamentale dato, organizzati in forma di scala [Lendvai 1982, 364].

11. Come sostiene Schaeffner, Debussy possedeva il dono «di rendere affine ciò che non presenta alcun legame apparente» [cit. in Ruwet 1983, 57-58].

Es. 6. Sonata per violino e pianoforte, III. Finale. *Très animé*, bb. 41-46

Transizioni modali

Per ottemperare alle necessità che abbiamo visto essere alla base di un'efficace transizione modale, il compositore punta su due elementi: i suoni comuni e i suoni vicini.

I primi sono appunto quelli che fanno parte di entrambe le aree modali da porre in relazione: il modo più raffinato per effettuare una transizione è senza dubbio quello di creare un piccolo episodio di collegamento costituito solo e unicamente dai suoni comuni, come avviene in *Voiles* (bb. 41-42) nel passaggio dal sistema sonoro esatonale iniziale a quello pentatonico che caratterizza l'episodio centrale del brano [Giannetta 2008b, 21], oppure nel terzo movimento della *Sonata per violino e pianoforte* (1917, cfr. Es. 6) quando il passaggio da un sistema sonoro diatonico ad uno basato sulla scala per toni interi (bb. 41-46) è reso più agevole grazie ad un brevissimo episodio basato unicamente sulle altezze comuni *si-la-sol*.

I suoni vicini, invece, sono quelli che distano fra loro di un semitono: il passaggio da uno all'altro di questi suoni appare così naturale e spontaneo perché richiama alla mente la risoluzione di una sensibile, o comunque il movimento cromatico con cui generalmente viene fatto risolvere un suono alterato in un contesto tonale.

Le bb. 25-26 di *Dialogue du vent et de la mer* sono imperniate su un accordo di sesta aumentata francese (*fa-la-si-re#*), affidato agli archi, che tuttavia è parte di un'area modale esatonale, che viene infatti completata nei suoni mancanti (*sol* e *do#*) dalle linee affidate agli strumenti a fiato. La tensione implicita di questo aggregato viene sfruttata dal compositore per pervenire, attraverso i movimenti cromatici *fa-fa#*, *re#-re*, e *si-do*, ad un nuovo aggregato (b. 27) facente parte di un'area modale ricavata dalla scala esatonale complementare. La giustapposizione fra le due aree esatonali complementari, del resto, è uno stilema piuttosto ricorrente nella musica di Debussy: ne abbiamo un esempio significativo in *Fêtes* (dai *Nocturnes* per orchestra, 1899, bb. 18-19, cfr. Es. 7), con i movimenti cromatici

Es. 7. *Fêtes*, dai *Nocturnes*, bb. 16-19

fra tutti i suoni coinvolti che hanno principalmente lo scopo di rendere più fluida la transizione fra due sistemi sonori che non presentano alcun suono in comune.

Gli esempi che abbiamo esaminato fino ad ora possono essere considerati casi limite, in cui la transizione è effettuata o esclusivamente tramite i suoni comuni, oppure tramite i movimenti semitonal di suoni vicini fra due sistemi sonori che non presentano alcun suono in comune. Esistono però numerosissimi casi intermedi in cui due aree modali contigue presentano soltanto alcuni suoni in comune: in tal caso essi fungono da “suono-perno” [Giannetta 2007, 18-19], mentre i suoni vicini sono raggiunti tramite i movimenti semitonal descritti in precedenza.

La transizione fra un’area esatonale e una diatonica che interessa le bb. 36-37 del *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1894) vede la presenza di un unico suono comune (il *fa*♯ affidato al primo fagotto), che infatti viene sfruttato dal compositore come suono-perno, mentre tutti gli altri suoni del nuovo sistema modale sono raggiunti tramite movimenti cromatici. In modo del tutto analogo, nelle misure conclusive del primo atto del *Pélleas et Mélisande* si assiste al passaggio da un’area diatonica ad una pentatonica, e anche in questo caso l’unico suono comune (il *fa*♯ affidato ai violoncelli II) funge da perno, mentre gli scivolamenti cromatici degli altri suoni agevolano la transizione fra i due sistemi sonori.

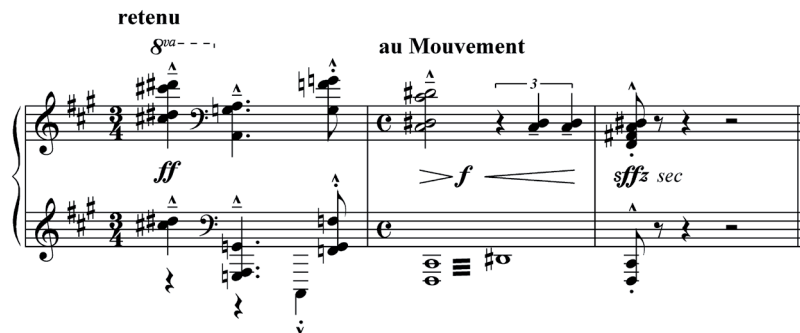
L’esempio che più di ogni altro illustra le potenzialità di questo *modus operandi*, in ogni caso, è probabilmente la transizione posta a cavallo fra le bb. 30-31 di *De l’aube à midi sur la mer* (da *La Mer*, cfr. Es. 8). In apparenza sembra che non vi sia alcun suono in comune fra i sistemi sonori coinvolti, ed anzi il drastico cambiamento nell’armatura di chiave dà semmai l’idea di una profonda discontinuità cercata dal compositore. Eppure all’ascolto l’episodio che inizia a b. 31 non sembra porsi in modo così inatteso rispetto al contesto armonico che lo aveva prece-

Es. 8. *De l'aube à midi sur le mer*, da *La Mer*, bb. 29-32

duto: al contrario, si ha la sensazione che questa svolta armonica sia stata preparata con estrema cura. Ciò avviene grazie alla presenza di due altezze (*sol#* e *do#*) che, tramite trasformazione enarmonica, sono in realtà presenti anche nel nuovo sistema sonoro (*lab* e *reb*), e possono quindi fungere da efficaci suoni-perno. L'esempio si riferisce per comodità alla riduzione per due pianoforti, ma nella partitura orchestrale la situazione risulta ancora più chiara ed evidente: i suoni-perno sono affidati infatti alle viole, che hanno quindi il compito di “cucire” le due aree modali, mentre le arpe completano il quadro realizzando lo scivolamento cromatico *la-lab*.

Più avanti, nello stesso brano, la transizione fra aree modali basate sulle due scale esatonali complementari (bb. 121-124), e quindi teoricamente priva di suoni-perno, viene resa più efficace tramite l'inserimento di un brevissimo episodio intermedio basato sul modo diatonico difettivo *lab-sib-do-mib-fa-solb* (bb. 122-123): ecco dunque che i violini I inizialmente indugiano sul *fa*, fornendo un suono-perno alla prima transizione (bb. 121-122), per poi scivolare cromaticamente sul *solb*, suono facente parte della seconda area esatonale (b. 124), mentre invece viole e contrabbassi si spostano subito sul nuovo contesto modale (*la-lab*, *do#-do* e *sol-solb*), per poi mantenere legati questi suoni-perno nella successiva transizione (bb. 123-124). Lo spostamento semitonale di tutti i suoni, condizione indispensabile per collegare fra loro le due aree esatonali, viene insomma realizzato in due fasi, e ciò consente al compositore di avere sempre punti di appoggio tramite i quali “cucire” insieme le situazioni armoniche che si succedono.

Nelle composizioni pianistiche questi procedimenti non sembrano altrettanto evidenti, almeno dal punto di vista visivo, a causa della peculiare scrittura idiomantica. Vorremmo tuttavia citare almeno il caso della cadenza conclusiva di *Ce*



Es. 9. *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*, dal primo libro dei *Préludes*, bb. 69-71

qu'a vu le Vent d'Ouest (dal primo libro dei *Préludes*), in cui un'area modale basata sulla scala per toni interi $do\sharp-re\sharp-fa-sol-la-si$ sfocia nella triade con sesta aggiunta $fa\sharp-la\sharp-do\sharp-re\sharp$, interpretabile anche come un'area pentatonica difettiva. In questo caso il ruolo di suoni-perno è svolto dal bicordo $do\sharp-re\sharp$, enfatizzato sul battere di b. 69 (in *ff* e presumibilmente tenuto con il pedale di risonanza) e ritrovato poi nell'armonia conclusiva, mentre il movimento semitonale è doppio e convergente, dal bicordo $fa-sol$ al $fa\sharp$.

Transizioni cadenzali

Esiste poi, come dicevamo, una seconda categoria di strategie atte a favorire la transizione fra due diverse aree modali. Esse si basano su un principio che è basilare nell'ambito del sistema tonale, ma che viene rielaborato da Debussy per adeguarlo ai propri scopi: stiamo parlando della cadenza. La transizione è sempre effettuata con i procedimenti descritti in precedenza (suoni-comuni e suoni vicini), ma ad essi si aggiunge il forte movimento del basso, tramite un salto di quarta ascendente o di quinta discendente, che cattura l'attenzione dell'ascoltatore facendo in modo che la transizione, invece di essere realizzata nel modo più "invisibile" possibile, qui appaia in tutta la sua evidenza.

A ben guardare anche la transizione modale che interessa le misure conclusive di *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* (cfr. Es. 9) nasconde tra le sue pieghe una cadenza perfetta (cfr. il movimento armonico $do\sharp-fa\sharp$ posto sui corrispondenti punti di battere delle misure interessate), ed anzi, forzandone l'interpretazione in senso tonale, l'intero episodio può essere letto come una sequenza armonica V-I, con l'armonia dominantica rappresentata da un accordo di nona maggiore privo della settima e con la quinta alterata contemporaneamente in senso ascendente e di-

Es. 10. *Jeux de vagues*, da *La Mer*, bb. 241-246

scendente ($do\sharp-mi\sharp-sol-la-re\sharp$), mentre la triade di tonica vedrebbe semplicemente la presenza di una sesta aggiunta.¹²

Tuttavia l'esempio più illuminante di transizione cadenzale lo troviamo in *Jeux de vagues* (da *La Mer*: cfr. Es.10).¹³ Dopo una lunga area modale basata sulla scala per toni interi $si-do\sharp-re\sharp-fa-sol-la$ (bb. 237-244), avviene la transizione ad una nuova area diatonica ricavata da un modo lidio ($mi-fa\sharp-sol\sharp-la\sharp-si-do\sharp-re\sharp$): a fungere da suoni-perno sono il si e il $do\sharp$, come risulta ancora più evidente osservando in partitura il primo oboe e i due corni, mentre i movimenti semitonalmente avvengono tra il sol e il $sol\sharp$ nella parte del flauto e tra $fa\sharp$ e mi nelle viole. A tutto questo si aggiunge però il movimento del basso $si-mi$ degli archi gravi, una vera e propria cadenza perfetta.

Si potrebbe obiettare che anche questo episodio possa essere più semplicemente considerato una cadenza V-I, con l'armonia di dominante interpretata come una nona con la quinta alterata contemporaneamente in senso ascendente e discendente, e l'armonia di tonica come una triade con sesta aggiunta. Tuttavia, a sfavore di questa ermeneutica giocano i seguenti fattori:

– l'episodio basato sulla presunta dominante (bb. 237-244) si comporta in tutto e per tutto come un'area modale basata su una scala esatonale, e ciò risulta ancora più evidente in partitura osservando la sovrapposizione di elementi motivici indipendenti affidati ai vari strumenti dell'organico – secondo uno stilema

12. I rapporti molto stretti esistenti fra armonie dominantiche e scala per toni interi in Debussy sono descritti da Alfonso Alberti [2008, 146].

13. Sono numerosi gli esempi tratti da questa composizione in quanto, come afferma Jean-Louis Leleu [2004, 217] «...se, in queste opere della maturità (da *La mer* in poi), la logica alla quale obbedisce il discorso musicale non è meno garantita che nei *Nocturnes*, va comunque detto che essa libera meno volentieri i suoi segreti, grazie alla sottigliezza delle connessioni su cui si tesse la forma musicale»



Es. 11. *Jeux de vagues*, da *La Mer*, bb. 87-89

peraltro peculiare di questa composizione – che affievolisce la sensazione di avere a che fare con un vero e proprio aggregato;

- nelle misure precedenti, almeno a partire da b. 231, si erano avvicinate continuamente aree modali basate sulle due scale esatonali, senza che fosse possibile ravvisare significativi movimenti del basso che facessero anche lontanamente pensare ad una convergenza cadenzale verso la presunta tonica *mi*;

- dopo questo evento cadenzale, la composizione si avvia alla conclusione con un lungo pedale di *mi* che occupa ben 17 misure, ma fin da subito la situazione appare tutt'altro che statica, ed anzi anche questo momento è gestito dal compositore come una vera e propria area modale nell'ambito della quale fanno la loro comparsa diversi elementi tematici.

La situazione, insomma, è ben diversa rispetto a quanto accade ad esempio nelle misure conclusive del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (bb. 104-106), dove il definitivo approdo alla tonica avviene tramite una vera e propria cadenza, nella quale sono ben evidenti i due aggregati di dominante e di tonica, e questa sensazione non viene messa in dubbio nemmeno osservando la partitura.

In *Jeux de vagues* (cfr. Es. 11) si può ravvisare un altro esempio di transizione cadenzale (bb. 87-88): un'area modale basata sul modo pentatonico *si-do#-re#-fa#-sol#* (resa evidente soprattutto dall'idea tematica affidata alla voce più acuta), arricchita con il suono *la*, sfocia su un sistema modale ricavato dalla scala esatonale *mi-fa#-sol#-si-b-do-re* tramite un deciso movimento cadenzale del basso. Anche se in questo caso l'armonia dominantica appare con maggior evidenza, rimane però il fatto che l'armonia di risoluzione è ben difficilmente riconducibile ad una tonica, mentre presenta invece le caratteristiche peculiari di un'area modale esatonale.

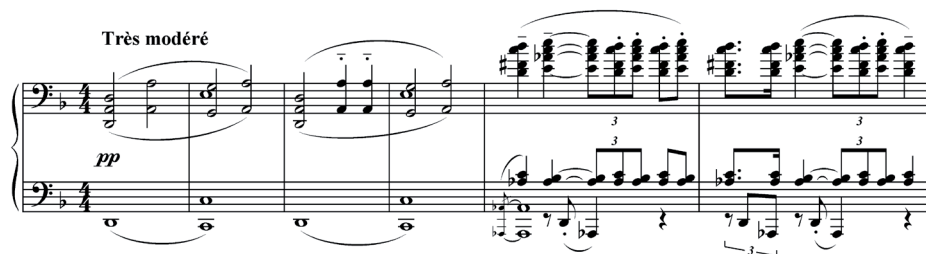
In ogni caso, per evitare possibili equivoci tonali, Debussy preferisce di gran lunga usare un diverso tipo di transizione cadenzale, che si rivela estremamente frequente nelle sue composizioni.

Essa consiste nel far compiere al basso, in occasione di una transizione modale, un movimento di salto che dia l'idea di una vera e propria cadenza, con tutto ciò che ne consegue in termini di sensazione di approdo ad una nuova situazione armonica, salvo il fatto che i due suoni collegati dal salto, anziché porsi in relazione di quinta, si trovino in realtà a far parte di una medesima scala esatonale: per questo motivo potremmo quindi parlare di una “cadenza esatonale”.

L'esempio più significativo, anche questa volta, lo troviamo nelle misure iniziali del *Pélleas et Mélisande* (bb. 1-6, cfr. Es. 12): nonostante tutte le strategie messe in atto da Debussy per “cucire” insieme la prima area modale pentatonica con la seconda esatonale, come ad esempio il disegno dei violoncelli che dalle bb. 1-4 prosegue fin sul battere di b. 5, oppure lo scivolamento cromatico *la-lab* affidato al fagotto II, è comunque soprattutto il salto di quarta aumentata nel basso fra il *re*, *finalis* della prima area modale, e il *lab*, suono di riferimento della seconda, che colpisce l'attenzione e determina quell'apertura armonica che ci fa sentire le bb. 5-6 come un naturale punto di approdo. È interessante osservare come tutti e tre i suoni che figurano nel basso (nell'ordine: *re-do-lab*) facciano parte della medesima scala esatonale, e questo nonostante che soltanto la seconda area modale sia costruita su di essa.

A questo proposito occorre puntualizzare che per cadenza esatonale non intendiamo né l'alternarsi al basso di due suoni appartenenti alla medesima area esatonale, come avviene in *Fêtes* (bb. 15-18; 19-22), né l'alternarsi di due suoni che, seppur appartenenti ad ambiti modali differenti, viene reiterato più volte, come avviene nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* (bb. 55-58). Una cadenza esatonale, come ogni cadenza che si rispetti, è un evento “unico”, che al suo comparire segna una cesura netta nel percorso armonico della composizione, avviando una nuova fase.

Due cadenze esatonali consecutive e di grande effetto le troviamo ne *La Cathédrale engloutie* (*Préludes*, libro I). La prima (bb. 18-19) contraddistingue la transizione fra l'area modale basata sul modo pentatonico *si-do#-re#-fa#-sol#* e la suc-



Es. 12. *Pélleas et Mélisande*, Atto I, bb. 1-6

cessiva basata sull'altro modo pentatonico *mib-fa-sol-sib-do* dove, più che l'efficacia del suono-perno *re# = mib*, balza all'attenzione il salto di quarta diminuita del basso *si-mib*, che letteralmente apre un nuovo mondo armonico. La seconda è collocata nelle misure immediatamente successive (bb. 21-22), quando il passaggio dal precedente modo pentatonico *mib-fa-sol-sib-do* al successivo *sol-la-do-re-fa* (che poi verrà completato e trasformato in un modo diatonico) deve la sua efficacia al salto di terza maggiore ascendente del basso *mib-sol* che produce un nuovo punto di approdo. È significativo notare che, mentre i tre suoni attraversati dal movimento del basso (nell'ordine: *si-mib-sol*) appartengono alla medesima scala per toni interi, nessuno dei sistemi modali interessati sia di tipo esatonale.

Un altro esempio di cadenza esatonale si può riscontrare nelle bb. 32-33 di *Cloches à travers les feuilles* (dalla seconda serie delle *Images* per pianoforte, 1907): anche in questo caso un'area modale pentatonica, basata sul modo *sib-do-re-fa-sol*, confluisce sull'altro modo pentatonico *mi-fa#-sol#-si-do#* (a cui si aggiunge il *la#*, interpretabile però come appoggiatura) facendo leva sul salto di quinta diminuita *sib-mi* del basso.

Per rendere l'idea dell'importanza di questi movimenti armonici nella musica di Debussy può essere utile analizzare le misure iniziali di *Jeux de vagues*: dopo una fase introduttiva imperniata sul *fa#* (bb. 1-7), il basso compie un salto di quarta aumentata discendente approdando sul *do* (b. 8), suono da cui ha inizio il primo episodio tematico della composizione, contrassegnato anche da una nuova indicazione agogica (*Animé*, b. 9); il *do* viene poi continuamente reiterato al basso fino a quando un nuovo salto di quarta diminuita discendente (bb. 17-18) consente di approdare ad una nuova situazione armonica basata sul *sol#*. Entrambe queste transizioni presentano l'indubbio potere di enfatizzare i rispettivi punti di approdo, e rappresentano pertanto due classici esempi di cadenza esatonale: due eventi, cioè, in grado di determinare una svolta dal punto di vista della sintassi armonica. Anche in questo caso, nonostante i tre suoni toccati dal basso appartengano ad un'unica scala per toni interi, nessuno dei tre sistemi modali apparsi in queste prime misure è basato sulla medesima struttura scalare.

Dai precedenti esempi si evince come una cadenza esatonale sia un concetto armonico completamente differente e indipendente rispetto ad un'area modale basata sulla scala per toni interi. Del resto anche la transizione che interessa le bb. 143-146 di *Dialogue du vent e de la mer*, articolata sul movimento cadenzale del basso *re-lab*, collega due aree modali di cui soltanto la prima è di tipo esatonale (basata sulla scala *re-mi-solb-lab-sib-do*), mentre la seconda è diatonica (ricavata dal modo misolidio *lab-sib-do-reb-mib-fa-solb*).

Per concludere, persino la cadenza finale del medesimo brano (bb. 284-286, cfr. Es. 13) è di tipo esatonale: nonostante la cura con cui Debussy cerca di evi-

Es. 13. *Dialogue du vent et de la mer*, da *La Mer*, bb. 284-287

denziare i due unici suoni in comune (*fa* e *sol*) fra la prima area modale pentaforonica/esatonale e la seconda diatonica (entrambe le situazioni armoniche sono già state descritte in precedenza), appare evidente come una conclusione del genere, con il movimento del basso di quinta diminuita ascendente *sol-reb* in luogo del canonico salto che riproduce la cadenza perfetta V-I, rappresenti un vero e proprio *shock* armonico, anche e soprattutto alla luce della triade maggiore di tonica conclusiva (bb. 290-292) che sembrerebbe invece quasi strizzare l'occhio alla tonalità.

Conclusioni

La produzione artistica di Claude Debussy rappresenta una perfetta sintesi fra tonalità e modalità, non tanto e non soltanto perché in essa sono ravvisabili procedimenti che rimandano chiaramente ad uno o all'altro dei due modi di organizzare il materiale sonoro, ma soprattutto perché ciascuno di questi procedimenti è come se perdesse la propria identità per diventare una sorta di "ibrido".

Uno stilema tipicamente tonale come la cadenza, ad esempio, piuttosto che essere utilizzato semplicemente come strumento per portare a compimento una sequenza armonica, può incanalare il proprio potenziale cinetico per consentire un'efficace transizione attraverso due sistemi sonori diversissimi. Nello stesso modo, la tendenza a "risolvere" di un accordo dissonante può diventare un formidabile volano per agevolare la fuoriuscita da un sistema sonoro a vantaggio di un altro. La sintassi armonica tradizionale, con la sua peculiare alternanza di tensione-distensione, che all'interno delle singole aree modali appare come sospesa, se

non annullata, viene quindi recuperata come strumento utile per agevolare la transizione fra le diverse aree.

D'altro canto la varietà di configurazioni scalari contribuisce ad arricchire il contesto armonico, a renderlo meno prevedibile e continuamente cangiante. La significativa presenza della scala per toni interi, del resto, non è casuale nella musica di Debussy, trattandosi infatti della configurazione più facilmente ravvisabile dall'orecchio come "non tonale", quella che più di ogni altra costringe ad abbandonare gli strumenti armonici tradizionali – le triadi perfette maggiori e minori, ma soprattutto le relazioni di quinta – per cercare nuove strade. Alla stessa logica rispondono quei movimenti del basso che abbiamo definito cadenze esatonali (nonostante la definizione possa sembrare parzialmente fuorviante, visto che spesso i sistemi sonori interessati non hanno nulla a che fare con la scala per toni interi).

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se la peculiare organizzazione interna delle aree modali non possa essere più appropriatamente messa in evidenza ricorrendo alla *PC-Set Theory*, soprattutto tenendo conto che la demarcazione fra un insieme e l'altro, che è solitamente l'aspetto più problematico di questo approccio analitico, qui è del tutto palese in virtù della naturale e apparente frammentazione del discorso armonico, causata *in primis* dalla duplicazione delle idee motiviche.¹⁴ Riteniamo tuttavia che un approccio così astratto, che non tenga conto della presenza soggiacente di rimandi al sistema tonale (dalla formazione degli aggregati alla sintassi che regola le transizioni modali), e che perda di vista il ruolo fondamentale svolto dai singoli suoni – i quali rimanendo legati, e fungendo quindi da perno sonoro, o scivolando cromaticamente, contribuiscono a "cucire" insieme situazioni modali differenti –, non riesca a cogliere appieno le specificità del linguaggio debussiano.¹⁵

14. Le problematiche di un'adeguata segmentazione come fase propedeutica per applicare la teoria degli insiemi sono discusse in [Cook 1991, 179-185] e in [Pasticci 1995, 49-64].

15. Non è un caso se Annie K. Yih [2000], in uno studio basato essenzialmente sulla *PC-Set Theory*, sia comunque costretta a fare continui riferimenti ai sistemi sonori utilizzati di volta in volta da Debussy per spiegare efficacemente la struttura armonica del *Quartetto per archi* (1893).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBERTI A. (2008), *Le Sonate di Claude Debussy: Contesto, testo, interpretazione*, LIM, Lucca.
- AZZARONI L. (1997), *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, CLUEB, Bologna.
- COOK N. (1991), *Guida all'analisi musicale*, Guerini, Milano (ed. orig. *A Guide to musical analysis*, Dent & Sons, London 1989).
- FORTE A. (1991), *Debussy and the octatonic*, «Music Analysis», 10/3, 125-169.
- GIANNETTA D. (2007), *I Nocturnes di Claude Debussy. Uno studio analitico*, LIM, Lucca.
- GIANNETTA D. (2008a), *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.
- GIANNETTA D. (2008b), *Voiles, dal primo libro dei Preludi per pianoforte di Claude Debussy*, «Musica Domani», 149, 20-21.
- YIH A.K. (2000), *Analysing Debussy: Tonality, motivic sets and the referential pitch-class specific collection*, «Music Analysis», 19/2, 203-229.
- LELEU J.L. (2004), *Structure d'intervalles et organisation formel chez Debussy. Une lecture de Sirènes*, in M. Joos (cur.), *Claude Debussy. Jeux de formes*, Éditions Rue d'Ulm (ENS), Paris, 189-219 e 288-295.
- LENDVAI E. (1982), *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 3, 340-399.
- LOCKSPEISER E. (1983), *Debussy. La vita e l'opera*, Rusconi, Milano (ed. orig. *Debussy: his life and mind*, Cambridge University Press, Cambridge 1978).
- MASTROPASQUA M. (1995), *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna.
- PARKS R.S. (1989), *The music of Claude Debussy*, Yale University Press, New Haven-London.
- PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», 2/1.
- RUWET N. (1983), *Nota sulle duplicazioni nell'opera di Claude Debussy*, «Linguaggio, musica, poesia», Einaudi, Torino, 55-85 (ed. orig. *Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy*, «Revue Belge de Musicologie», 16 (1962) 57-70).
- SALVETTI G. (1991), *La nascita del Novecento*, EDT, Torino.
- SCHAEFFNER A. (1953), *Debussy et ses rapports avec la musique russe*, in P. Souvtchinsky (cur.) *Musique russe*, (vol. I), Paris, 95-138.
- SUBEN J.E. (1983), *Debussy and octatonic pitch structure*, UMI, Ann Arbor.

- VERDI L. (1998), *Organizzazione delle altezze nello spazio temperato*, Diastema, Treviso.
- WHITTAL A. (1975), *Tonality and the whole tone scale in the music of Debussy*, «The Music Review», 36/4, 261-271.

Nicola Di Stefano

NUAGES GRIS DI LISZT: PROPOSTA D'ANALISI

Abstract

Aim of this paper is to analyse *Nuages gris*, a short piano piece composed by Franz Liszt in the last period of his life. These two pages, totally 48 bars, are quite easy to play and very far from transcendental and virtuoso style which still characterizes Liszt's late production. Despite of its apparent simplicity, *Nuages* is to be seen as a very modern and innovative composition, both from a harmonic and an aesthetic point of view. Through the investigation of the basic elements of music – such as intervals, triads, melodic lines and relations between melody and harmony –, the author highlights hidden aspects and unexpected meanings of western tonal language. Due to these reasons, this short composition looks ahead to the development of music in the Twentieth century, particularly the transition's process from tonality to atonalism.

Il brano che prendiamo in considerazione, *Nuages gris*, fu composto da Liszt il 24 agosto 1881 a Weimar. Si tratta di una breve composizione per pianoforte, di 48 battute, della durata di circa due minuti. In rapporto alla produzione pianistica di Liszt in questo brano va rilevata, ad un tempo, la semplicità tecnica – ben lontana dal virtuosismo trascendentale che caratterizza parte dell'opera lisztiana – e la complessità della scrittura, densa di contenuti di particolare interesse.

Ad un primo ascolto il brano si presenta malinconico, dalle sonorità cupe, quasi aspre. Dal punto di vista melodico, non emerge un tema strutturato e adeguatamente sviluppato, ma si percepisce una successione di intervalli, senza una chiara finalità tematica; dal punto di vista armonico, non si colgono punti d'appoggio stabili: il brano – imperniato sull'accordo di quinta aumentata – si muove sul terreno della dissonanza, del cromatismo e dell'accostamento timbrico dei suoni. Il titolo dell'opera da un lato evoca instabilità e mutevolezza (il formarsi e il disfarsi delle nuvole) in contrapposizione al radicamento offerto dall'appoggio solido della terra; dall'altro, ci immerge nei registri gravi dell'animo umano, in un'atmosfera indecifrabile – “grigia” – tutta da rischiarare.

Vorremmo ora abbandonare questo primo livello di ascolto, che conserva tuttavia le proprie ragioni, per addentrarci un poco in una scrittura apparentemente semplice e rapsodica, in realtà calibrata e rigorosa. Nella nostra analisi affiancheremo a osservazioni di carattere tecnico-musicale altre di più ampio respiro, di natura estetico-teorica.

Dal punto di vista della struttura, il brano si divide in due sezioni, A e A', contrastanti per sonorità e separate da quattro battute. Le ultime quattro battute costituiscono una sorta di chiusura del brano, che risulta così composto: $A(20+4)+A'(20+4)=48$. Pochissime le indicazioni per l'esecuzione: legature di frase e uso del pedale, il solo colore *p* per l'intera durata, due forcelle a *bb.* 19-20 e un *rallentando* nel finale. Per quanto il pezzo sia breve, le indicazioni appaiono scarse ed essenziali. Il tempo è *Andante*, da intendersi quasi come un suggerimento al negativo: non sia veloce, non sia lento. *Andante* è ciò che detta il materiale musicale stesso: la pulsazione è suggerita da ciò che si suona – e che si deve lasciar risuonare. Un'ultima osservazione generale riguarda la scarsità di note impiegate, che salta subito all'occhio: poche voci sovrapposte, frequenti ripetizioni e raddoppi, incisi molto semplici e brevi. Le note hanno tutte durata di un quarto o di due quarti – ad eccezione dei tremoli della mano sinistra – il che giustifica l'impressione di monotonia e fissità che si avverte all'ascolto.

Il brano parrebbe una meditazione serale su un cielo grigio, carico di pioggia, che ha oscurato il sole e i pensieri di una giornata d'agosto, preannunciando l'imminente autunno.¹

Guardiamo ora queste pagine più da vicino.

Il brano si apre con un "tema"² di sei note: un arpeggio simmetrico, tre note ascendenti e tre discendenti, ripetuto due volte, senza accompagnamento, in modo che risalti il carattere degli intervalli (cfr. Es. 1).

1. Alain Walker scrive così nella sua monumentale biografia di Liszt: «The *Grey clouds* of the piece were evidently autobiographical in origin. The manuscript bears the date August 24, 1881. This was a bleak month for Liszt. Seven weeks earlier he had fallen down the stairs of the Hofgärtnerei and had sustained severe injuries. He had expected to make a swift recovery, but the healing process was slow, and it was compounded by his other difficulties, which now included dropsy and failing eyesight. By late August he was still moving about with difficulty. The night was closing in, and "Nuages gris" was the soundscape that symbolised his feelings of desolation» [Walker 1997, 441]. La conoscenza approfondita delle traversie biografiche di un autore non deve però ridurre un brano alle circostanze in cui è stato composto: il rischio di perdere in profondità d'analisi è troppo elevato. Può risultare utile avvalersi delle informazioni sulla vita dell'autore per comprendere un brano, ma la conoscenza biografica non sostituisce la comprensione del valore estetico dell'opera.
2. Il termine "tema" è qui utilizzato nella sua accezione "debole", ossia priva della pregnanza percettiva che solitamente si attribuisce a tale entità formale. In Nicolas [1988, 7-29] viene delineata una nozione "forte" di tema, cui si riconoscono tre funzioni: melodica (di variazione), generatrice (di sviluppo) e di ripetizione (enfasi). Il tema deve essere riconoscibile come tale all'orecchio e deve sempre ritornare dopo la sua prima apparizione, divenendo a tutti gli effetti un soggetto (quasi agente) della narrazione musicale, carico di funzioni strutturali e formali. In questa prospettiva, l'analisi tematica trova nella fuga e nella



Es. 1. F. Liszt, *Nuages gris*, bb. 1-8.

Il ritmo iniziale è acefalo, con uno spostamento d'accento anche sulla seconda battuta, nella quale il primo quarto è legato dalla prima. Tutte le note hanno la durata di una semiminima. Il colore è *piano* e la sonorità scura: anche la destra suona in chiave di basso. Tutto sembra suggerire una linea liquida, legata, senza accenti, che scorra languidamente, priva di una dimensione ritmica forte. Un motivo d'esordio che si arrampica su un intervallo di quarta eccedente a marcare, sin da subito, la cifra armonica di tutto il brano, che può anche vedersi come una "meditazione" sugli intervalli eccedenti e diminuiti.

Nelle bb. 5-8, mentre la mano destra ripete l'arpeggio iniziale, la sinistra accompagna con un *si^b* grave raddoppiato all'ottava, scurendo il suono, in una figurazione ritmica molto veloce,³ che prefigura il tremolando successivo. Il pedale di *si^b* rimane invariato per tutta la durata del tema.

A questo punto tentiamo alcune osservazioni sull'armonia di queste prime misure, piuttosto difficile da schematizzare. L'impianto tonale pare essere Sol minore (due bemolli in chiave), e la seconda parte del tema – l'arpeggio discendente – lo confermerebbe: *re-si^b-sol*. All'ascolto si percepisce in maniera piuttosto chiara il modo minore. Si potrebbe pensare anche a Re minore, dato il *do[#]* in prima misura, ma non convince troppo: è piuttosto una dominante secondaria (*la-do[#]-mi-sol*) oppure semplicemente una appoggiatura al *re*. L'accompagnamento di *si^b* potrebbe così siglarsi come I_6 in Sol minore.

forma sonata i suoi ambiti di riferimento privilegiati. Per una riflessione sulla complessità della nozione di tema si veda anche Cook [1988, 30-36].

3. Si noti come la figurazione veloce dell'accompagnamento sortisca un effetto contrario rispetto alla sua natura, cioè tenda a rallentare il ritmo percepito ed a fissare in una dimensione atemporale lo scorrere della "linea melodica", che appare come cristallizzata in un ricordo: il movimento, paradossalmente, genera stasi.

Questo per quanto concerne le prime otto misure. Gli elementi sono pochi, inutile forzare impianti tonali forti mai confermati con cadenze chiare o con risoluzioni evidenti. Caratteristica di questo inizio – e del brano intero – è proprio l'instabilità armonica, annunciata dall'intervallo eccedente alla prima misura, che sarebbe improprio ricondurre entro schemi tonali riduttivi.⁴

Dalle prime otto misure ricaviamo l'intero carattere emotivo del brano: malinconico, a tratti solenne e austero.

A b. 9 fa la sua comparsa un nuovo elemento, particolarmente importante (cfr. Es. 2). Mentre l'accompagnamento continua alternando *sib* e *la* raddoppiati all'ottava, quasi a segnare la continuità rispetto a ciò che precede e la derivazione

4. J. M. Baker, in un bel lavoro sull'uso della tonalità nell'ultimo Liszt, scrive che queste prime battute sono chiaramente riferibili alla tonalità di Sol minore, benché gli elementi che affermano la tonalità siano molto pochi. Scrive Baker: «The structure of Liszt's *Nuages gris* (1881) is strikingly similar to that of *Ossa arida* in that it is essentially a projection of the G minor tonic through arpeggiation [...] The opening gesture (mm. 1-2), although unaccompanied, asserts the tonic in its initial ascending leap from fifth to octave – strongly connoting a cadence – and in the subsequent descending arpeggiation from fifth through third to root» [Baker 1990, 152]. Saremmo più cauti, a cominciare dal paragone con *Ossa arida*. In quel brano, datato 1879, l'apertura è affidata all'organo, che va sovrapponendo via via intervalli di terza: *si-re-fa-la-do...* La sovrapposizione di terze genera dissonanze ma l'intervallo in sé non è dissonante. Anche Skoumal ritiene che l'impianto tonale segnato in chiave sia effettivamente un riferimento valido: «The G minor tonic is relatively clear: the opening melodic gesture begins on the dominant note and then outlines the tonic triad» [Skoumal 1994, 63]. Al di là della momentanea appartenenza ad una tonalità, non si può certo affermare che il brano trovi nella tonalità di Sol minore un riferimento continuo, valido o utile per cogliere i mutamenti armonici che intervengono in seguito.

L'instabilità armonica, che caratterizza questo brano nel suo insieme, è uno degli aspetti più importanti dell'eredità ottocentesca nel Novecento: «The use of unstable harmonies as a structural basis for formal segments traditionally associated with harmonic stability constitutes one of the most characteristic – and most radical – technical innovations of the nineteenth century» [Morgan 1976, 57]. Nel lavoro di Morgan il contributo di Liszt, insieme a quello di Schubert e Wagner, viene considerato come decisivo. L'autore tuttavia non fa mai riferimento esplicito a *Nuages gris*, sebbene citi diversi brani pianistici della produzione tarda di Liszt. Più interessante, forse, è definire queste prime battute come armonicamente ambigue, cioè ambivalenti, per quanto appaia l'indicazione delle alterazioni in chiave: «Si genera ambiguità quando, in un determinato momento, i suoni presenti nella testura possono essere riferiti contemporaneamente a due o più sistemi modal differenti» [Giannetta 2007, 21]. L'ambiguità dipende dall'uso difettivo di note che identifichino un preciso riferimento modale o tonale.

Si tenga presente, per tutte le osservazioni armoniche sul brano, la categoria di "tonalità melodica" utilizzata da Réti [1958]. Essa consiste nella presenza di un "suono perno", attorno al quale e a partire dal quale si generano le diverse cellule melodiche, senza che sia possibile rintracciare alcuna relazione armonica; è tipica delle melodie popolari, con le quali Liszt aveva una certa confidenza. È in questo senso che si può parlare di un utilizzo melodico della tonalità (per es. in Debussy) oppure viceversa di un uso armonico della melodia [Giannetta 2007, 67].

Es. 2. F. Liszt, *Nuages gris*, bb. 6-20.

di questo secondo elemento dal primo,⁵ la destra suona un accordo ogni due battute, della durata effettiva di quattro quarti più uno.⁶

Il primo accordo – a b. 9 – è composto dalle note *fa#-sib-mib*: può essere considerato come un rivolto di *mib-solb-sib*, cioè *Mib* minore. Siamo già usciti, se mai vi fossimo entrati, dalla logica tonale: solo in modo forzato ora possiamo riferirci alla tonalità d'impianto, che pure Liszt segna in chiave.

5. Baker sostiene che il *la* può essere visto come un abbellimento del *sib* [Baker 1990, 153]. Di maggiore interesse ci pare l'annotazione di Skoumal, che riporta l'uso alternato di *sib* e *la*, da b. 11, all'alternanza tra forma fondamentale e forma alterata della dominante. In Sol minore, le triadi hanno in comune *re* e *fa#*: l'aggiunta del *la* completa l'armonia di dominante mentre il *sib* quella alterata. L'uso della dominante alterata si inserisce in una prassi armonica dettagliatamente analizzata da Skoumal, che definisce questa armonia come "androgina", in quanto mantiene i caratteri della dominante e della tonica allo stesso tempo: «I term such harmony *androgynous*, i.e. having the characteristics and nature of both tonic and dominant» [Skoumal 1994, 51]. Molto si può leggere sull'evoluzione dell'armonia in Liszt a partire dalla triade costruita sul III grado e dal suo carattere ambiguo [Skoumal 1994, 64].
6. Devo ad un anonimo revisore francese del presente articolo l'idea – interessante – che il brano possa essere visto come una marcia funebre "mascherata", nella quale la melodia che emerge come un lamento lontano, dal fondo scuro della mano sinistra, ricorda un lugubre rintocco di campane.

Il solo modo per leggere l'armonia di questo brano è riferirsi al brano stesso, alle differenti sezioni che lo costituiscono, e guardare ai pochi elementi presenti cercando le ragioni interne del loro concatenarsi.⁷ La scrittura lisztiana è in queste pagine troppo meticolosa per essere guardata dall'alto: il pezzo è costruito in maniera attenta da un compositore che ha attraversato diverse fasi della sua parabola creativa e non scrive semplicemente di getto, guidato dall'infallibile talento di cui è dotato.

Allora chiediamoci perché quell'accordo a b. 9. Deve essere importante, è il primo di sei lunghi accordi che risuonano fino a b. 20, dando vita ad una sezione di grande impatto armonico. Abbiamo detto che può essere visto come una triade di Mi $\flat$ minore, ed è vero – le note sono quelle. Ma come mai Liszt scrive *fa* $\sharp$ anziché *sol* $\flat$? Qui possiamo solo avanzare ipotesi, e allora diciamo che *fa* $\sharp$ è sensibile di Sol minore. Ecco che ritorna la logica tonale, ma in modo del tutto spogliato dei suoi attributi più vincolanti. Quali sono le note caratterizzanti il modo minore? Certamente la sensibile, la caratteristica e, se vogliamo, la sopradominante, il sesto grado. Ecco l'accordo, in ordine ascendente di importanza: *fa* $\sharp$ -*sib*-*mib*. Abbiamo fotografato la tonalità di Sol minore dall'esterno, dal suo involucro teorico: sensibile, mediant e sopradominante svelano tonica e dominante.

A quanto detto potrebbe aggiungersi che il brano è essenzialmente costruito su intervalli eccedenti e diminuiti: l'accordo di b. 9 contiene una quarta diminuita (*fa* $\sharp$ -*sib*), come completamento della quarta eccedente che caratterizza l'inizio (*sol*-*do* $\sharp$).⁸

7. Per inquadrare mutamenti tonali non tradizionali è talvolta utile riferirsi alle teorie neo-Riemanniane. In questo orizzonte, l'attenzione si focalizza sul legame tra suoni successivi e tra sequenze di triadi che si connettono l'una con l'altra senza un diretto riferimento tonale. Si è così in grado di leggere i cambiamenti armonici a partire da un modello grafico delle relazioni tra diverse altezze che ne evidenzia determinati rapporti privilegiati. Il passaggio dall'accordo a b. 9 e quello seguente a b. 11, ad esempio, potrebbe essere visto come un tipo particolare di "Leading Tone Exchange" (LTE), nel quale una voce si muove di un semitono e le altre due rimangono inalterate. Va notato però che, nel nostro caso, l'accordo iniziale è formato da quarte sovrapposte e non da una terza e una quarta, come nel caso "classico" di LTE.

Riteniamo che, almeno per quanto riguarda *Nuages gris*, questo innovativo quanto complesso modo di impostare l'analisi non raggiunga i risultati che invece ottiene in altri brani, non solo lisztiani, di successiva composizione. Per l'analisi neo-Riemanniana si può vedere il numero monografico del «Journal of Music Theory» (anno 1998), interamente dedicato all'argomento, all'interno del quale viene brevemente considerato anche un brano di Liszt, il *Kyrie* dalla Messa per Organo S. 264, a partire dalla particolare prospettiva elaborata dall'autore [Cohn 1998, 292].

Per inquadrare mutamenti armonici non tradizionali è utile riferirsi alla nozione di "transizione", illustrata approfonditamente in Giannetta per quanto concerne i *Nocturnes* di Debussy. Interessante è in particolare l'idea di "suoni perno" attorno ai quali ruoti il senso melodico-armonico del testo musicale. Pur non rivestendo una funzione apertamente armonica, essi offrono un riferimento per interpretare i cambiamenti che investono la linea melodica [Giannetta 2007, 18-23].

8. Di questo accordo Baker scrive: «In mm. 9-10 a linear chord is introduced containing chromatic embellishments of each element of the tonic (*F* $\sharp$, *A*, and *E* $\flat$), in addition to the third of the tonic, *B* $\flat$ » [Baker 1990, 153]. Suggerimento interessante, anche se poi forzato per leggere l'intero passo da b. 11 a 20 nell'armonia di tonica, considerando le note di abbellimento come estranee al contesto armonico. L'accordo di

A partire da questo accordo ne seguono altri cinque, collegati strettamente tra loro. Il primo, a b. 11, è composto da *fa♯-si♭-re*, che è una triade eccedente rivoltata (*re-fa♯-si♭*)⁹. Ogni nuovo accordo altera le voci di un semitono discendente, per quattro volte. Dove si arriva? All'accordo *re-fa♯-si♭*, rivolto di quello iniziale. Si inizia e si termina col medesimo accordo e col medesimo accompagnamento, in modo circolare, quasi non ci si fosse mai mossi dall'origine.

Alterando di quattro semitoni discendenti – di una terza maggiore – una triade eccedente, ritorniamo sempre all'accordo di partenza rivoltato. La triade eccedente presenta questa caratteristica: dividendo l'ottava in parti uguali, ogni quattro semitoni ritorna uguale a se stessa. È questo forse l'obiettivo del compositore: indagare la natura espressivo-teorica della triade eccedente, “musicare” una proprietà della triade eccedente. Fare della teoria musicale, cioè metterla in musica, illustrando le proprietà teoriche della musica, nella musica.

La proprietà della triade eccedente di dividere l'ottava in parti di uguale ampiezza, in virtù della sua stessa natura, viene così rappresentata da Liszt: l'accordo eccedente ha una periodicità di due toni interi. Che l'interesse di Liszt si focalizzi proprio sulla triade eccedente lo prova il fatto che la sinistra accompagna con un pedale di *si♭* e *la*, sottraendosi da una qualsiasi funzione armonica di sostegno. In Sol minore, è vero, l'accompagnamento sarebbe un normalissimo I_6 e V_4^6 , che ci lascia comunque abbastanza indifferenti. La funzione dell'accompagnamento non è certo armonica, in questo caso: è semmai quella di contribuire a creare un'atmosfera, una sonorità che faccia risaltare timbricamente gli accordi che si sovrappongono con un risultato, a nostro parere, ottimamente raggiunto. Sebbene non possa considerarsi un accompagnamento in senso classico-romantico del termine, esso può vedersi come «uno “sfondo armonico-coloristico” che sostiene una o più linee melodiche» [Giannetta 2007, 104].

Si noti anche che l'accordo, dopo cinque quarti, non risuona più, risucchiato nel gorgo dell'ottava grave del pianoforte rinforzata dall'uso del pedale. Elementi, questi, che portano a pensare il brano, dal punto di vista armonico, come un'indagine sulle proprietà della triade eccedente; e dal punto di vista timbrico, come intimo avvicinamento alla natura risonante dello strumento forse più conosciuto e apprezzato, il pianoforte, ma spesso esplorato in modo banale e ripetitivo, aprendo le porte a correnti che percorreranno il Novecento e di cui Liszt è, per molti versi, raffinato e visionario anticipatore.

b. 9 può anche essere visto, più semplicemente, come un'appoggiatura a quello successivo, la triade aumentata di b. 11, dove il *mi♭* scende a *re*.

9. Della triade a b. 11, ci sembra interessante la lettura di Skoumal, che spiega l'accordo come una dominante alterata, secondo il senso illustrato nel suo stesso contributo [Skoumal 1994, 63].

Chiudiamo l'analisi della sezione A notando le forcelle alle bb. 19-20, quando risuona l'accordo iniziale rivoltato. Possiamo cogliere una velata ironia: alle forcelle, che portano tensione emotiva in attesa di risoluzione, corrisponde una triade eccedente, fissa nella instabilità armonica che la caratterizza. Da segnalare anche l'aggiunta di un *fa*♯ grave nell'accompagnamento, a conferma di un debito verso una tonalità d'impianto che talvolta rivendica la sua cogenza, nella sua forma più ortodossa – la sensibile – e allo stesso tempo più eretica – l'assenza della risoluzione.

Le bb. 21-24 costituiscono un collegamento tra la sezione A e la sezione A' (cfr. Es. 3). Dopo le sonorità piene e ridondanti delle battute precedenti, con tremoli e pedali, queste battute presentano un elemento "tematico" di derivazione da quello iniziale. Offrire un'interpretazione appropriata di queste 4 battute non è scontato. Esse in qualche modo contrastano con quelle immediatamente precedenti sia nella sonorità sia nell'intento compositivo. Un frammento di scala raddoppiato all'ottava, senza accompagnamento: un ricordo del motivo d'apertura in forma scheletrica – stesso ritmo e stessa atmosfera.

Osserviamo come l'effetto acustico-percettivo lo renda in effetti molto simile a quello di b. 1, nonostante le note che lo compongano siano diverse, sia per altezza assoluta sia per gli intervalli che costruiscono. L'arpeggio iniziale era una sovrapposizione di una quarta giusta e di una quinta eccedente, per arrivare a *do*♯; ora arriviamo ugualmente a un *do*♯, ma attraverso *la* e *sib*.

Data la tessitura grave del pianoforte, la percezione dei suoni non è chiarissima all'orecchio, ma è piuttosto grigia. In questa "zona grigia" – nuvolosa, appunto – resa ancora meno definita dal raddoppio d'ottava, gli intervalli non sono facilmente intelligibili cosicché, all'ascolto, i due temi suonano stranamente in modo simile. L'uguaglianza della figurazione ritmica e la somiglianza di carattere di alcuni intervalli – la quarta eccedente e la seconda eccedente – distraggono l'attenzione dell'ascoltatore dall'esatta altezza delle note, cioè dal contenuto, in favore del contesto, dello sfondo entro cui il contenuto si dà.¹⁰ Potremmo affermare che

10. Quanto detto potrebbe apparire poco convincente o, addirittura, inappropriato. In realtà la dinamica evocata è del tutto di esperienza quotidiana per ciascuno di noi, sebbene in altri ambiti percettivi. Per quanto riguarda la vista, ad esempio, molteplici sono i casi in cui noi leggiamo un dato a partire dal contesto, o da alcuni elementi preminenti della scena, senza esaurire a pieno la totalità del dato percettivo stesso. Nella lettura accade spesso che non si presti attenzione ad ogni singola lettera che si legge, ma che si passi rapidamente l'occhio, isolando punti d'appoggio che sostengano poi l'interpretazione della parola, estrapolata da ciò che si è davvero letto. Nelle parole lunghe, siamo portati a passare sopra rapidamente, senza scandire ogni lettera così che, qualora ne cambiasse una sola, non ci accorgeremmo facilmente, perché la "forma" della parola rimarrebbe molto simile. Le parole "interpretiamo", o "interpretiamo", in frasi di senso compiuto, potrebbero essere scambiate per identiche. Qualcosa di analogo pensiamo possa accadere nella percezione della musica: l'attenzione non si sofferma su tutti gli elementi che costituiscono la composizione. Se si rappresenta qualcosa di "abbastanza" simile – per quanto non identico – in determinati contesti, l'orecchio tende a sentirlo come lo stesso.



Es. 3. F. Liszt, *Nuages gris*, bb. 21-32.

i due soggetti melodici, ad un livello profondo, esibiscono importanti analogie che li rendono molto simili, mentre gli elementi che li differenziano si collocano ad un livello di superficie della linea melodica.¹¹ Per sottolineare l'unità del brano si osservi che le linee di bb. 25-26 e 29-30 possono essere viste come l'inversione e l'aumentazione della seconda, terza e quarta nota del motivo iniziale: la coesione interna del materiale musicale impiegato si fa sempre più salda.

Veniamo ora alla sezione A'. Le bb. 25-32 sono, per così dire, uguali e contrarie a quelle iniziali: le stesse note che costituiscono la melodia iniziale passano alla mano sinistra e accompagnano un nuovo elemento melodico suonato dalla de-

Contestualizzare adeguatamente questo ordine di considerazioni significa aprire il campo della psicologia della musica, largamente praticato e approfondito in modo particolare negli ultimi decenni. La psicologia della *Gestalt* ha avuto risonanza in ambiti diversi, tra cui quello dello studio della percezione musicale, cui viene dedicata particolare attenzione. Tali riflessioni hanno il merito di collocare l'ascolto musicale all'interno di un processo percettivo complesso, nel quale confluiscono stimoli differenti per qualità e quantità e che coinvolge in vario modo diversi livelli di attenzione della coscienza. Nella misura in cui l'indagine psicologica investe il processo conoscitivo si rende necessario un approfondimento parallelo delle teorie cognitive che presiedono a tale processo. Sulla psicologia della musica e sulla percezione musicale si veda Deutsch [1982; 1999], Sloboda [1985]; per una suggestiva analisi dell'esperienza musicale da una prospettiva neurofisiologica in senso ampio si veda Sacks [2010], che contiene una bibliografia ricchissima.

11. Per la distinzione tra un "livello profondo" e di un "livello di superficie" di una melodia si veda De Natale [1991, 22-29].

stra, secondo una sorta di chiasmo che inverte i ruoli e le funzioni, mantenendo inalterato il materiale.

Nel pentagramma superiore compare la chiave di violino che rimarrà fino alla fine del brano; muta la sonorità, che diventa ora più chiara. L'atmosfera è determinata dalla sovrapposizione della melodia iniziale, ripetuta identica per quattro volte, a due incisi molto semplici, di cinque note ciascuno. Il carattere di queste battute è determinato dalla mano destra che suona, delicatamente e in modo sentito, una melodia lirica, evocativa, quasi sognante, perfettamente riferibile ad un ambito tonale.¹² Interessante notare come, data la fissità dell'accompagnamento, la durata delle note della destra sia particolarmente in rilievo: la sola nota che dura il doppio delle altre è quella che ha la funzione di sensibile (*fa*♯ e *la* rispettivamente). Gli intervalli coperti nelle melodie sono una terza minore e una quarta giusta, a confermare il momentaneo ritorno a un riferimento tonale. Nella sezione A' rileviamo anche la cesura tra la mano destra e la mano sinistra: prima considerate alla stessa stregua, ora assolvono alle due funzioni canoniche loro assegnate – la sinistra accompagna la destra.

Ciò che più ci preme osservare di queste battute è l'idea che, a nostro avviso, le ispira: il medesimo elemento tematico, l'arpeggio iniziale, se utilizzato in modo diverso – ora come accompagnamento di una melodia – si carica di nuove connotazioni prima inavvertibili. Emerge un'indagine profonda del materiale musicale che, trattato e visto a partire da differenti prospettive, offre differenti caratteri. Un approccio cubista, per così dire, alla realtà musicale: lo stesso oggetto, nello stesso brano, viene colto da differenti punti di vista. Non è l'elemento musicale nella sua materialità a possedere le proprietà di accompagnamento o melodia, ma è la funzione che esso svolge, o che il compositore gli assegna in un determinato spazio musicale che ne determina il senso complessivo. L'operazione compositiva assume sempre più i tratti di un'esplorazione approfondita delle potenzialità espressive racchiuse nel materiale sonoro.

Si tratta di una riflessione più ampia sull'identità stessa dell'oggetto della composizione, cioè, detto semplicemente, l'insieme delle note. L'interrogativo che sembra emergere è questo: la stessa sequenza di note è lo stesso oggetto musicale? Cosa significa, in musica, il ripetersi di uno stesso elemento, di un elemento già sentito? In che misura è determinante il contesto che lo circonda e la funzione cui l'elemento, nel suo contesto, assolve?

12. In questa sezione Liszt dimostra la sua conoscenza delle potenzialità espressive del pianoforte. La sovrapposizione delle due voci genera un'atmosfera rarefatta, onirica ed evanescente, soprattutto in rapporto alla sonorità cruda e tenebrosa che ha dominato il brano fino a quel momento. Per la semplicità del materiale musicale impiegato, e per la straordinaria bellezza del risultato, queste battute rappresentano un esempio di come l'autore degli *Studi Transcendentali* sapesse utilizzare il suo strumento in tutte le sue infinite possibilità.

Riprendiamo quanto ipotizzato per le bb. 21-24: in quel caso le note erano molto diverse, ma la funzione molto simile, e l'effetto acustico-percettivo assimilabile a quello dell'inizio. Diversi oggetti, in contesti particolari, possono apparire come lo stesso oggetto.¹³ Il contesto è parte integrante dell'oggetto, come lo sfondo della figura.¹⁴

Alle bb. 25-32 accade il contrario: il medesimo oggetto, in una veste differente, non viene colto esattamente come identico, appare come diverso, sotto mentite spoglie, in quanto la sua sostanza è in-formata in modo nuovo, è tras-formata.¹⁵ Si coglierà immediatamente il portato moderno di questa idea, che costituisce un'autentica riflessione sulla forma dell'oggettualità musicale e che comporta il ripensamento e la riformulazione di alcune nozioni fondamentali, quali quelle di identità e di ripetizione.

Avviamoci verso la conclusione del brano, muovendo alcune considerazioni sulle bb. 33-44 (cfr. Es. 4). Se le bb. 25-33 avevano il loro corrispettivo in 1-8, quelle da 33 a 44 vanno viste a partire da 9-20. Esaminiamo la mano sinistra. Anzitutto osserviamo che, così come nella sezione 9-20, il pentagramma inferiore riporta un accompagnamento in piena regola: accordi scanditi ritmicamente, quasi un basso albertino, supportano le voci superiori della mano destra. Dal punto di vista armonico niente di nuovo. La mano sinistra suona gli accordi di bb. 9-20: con un ritmo differente, le triadi eccedenti risuonano con il basso che alterna *sib* e *la*. Novità invece riserva la mano destra: nella tessitura più acuta del brano, ascoltiamo una scala cromatica raddoppiata all'ottava, che si apre e si chiude con *fa*[#].¹⁶

Cosa osservare in proposito? Anzitutto l'assenza di un elemento ritmico influente nella mano destra, che scorre in modo fluido verso l'alto, senza accentare accordi particolari. Possiamo rilevare anche il moto contrario delle parti: mentre

13. Si pensi alla rappresentazione bidimensionale di oggetti tridimensionali.

14. Wittgenstein, per mostrare l'insensatezza di un pensiero che scinda ingenuamente figura e sfondo, osservava: «Questa macchia [macchia sul foglio] 'conviene' al suo contorno bianco?» [Wittgenstein 1999, 113].

È interessante notare che tra i caratteri principali della pittura cubista troviamo proprio la fusione degli oggetti con l'ambiente circostante. La difficoltà d'impatto delle rappresentazioni cubiste sta nel fatto che talvolta l'oggetto e parte dello sfondo sono rappresentati sullo stesso "piano", dello stesso colore, nello stesso "tassello", quasi costituissero un'identità: l'oggetto incorpora parte dello sfondo come sua condizione di esistenza. L'insensatezza della semplice scissione formale tra figura e sfondo viene così radicalizzata e portata alle sue estreme conseguenze nella costruzione di un'inedita geometria del reale.

15. Max Wertheimer insiste su questi aspetti in un suo celebre saggio del 1923, dove osserva come le *Gestalten* musicali che emergono dallo sfondo dato modifichino il loro senso a seconda della loro configurazione complessiva. In generale, le note musicali sono affette da un carattere di indeterminatezza e incompletezza. Il senso musicale è pertanto sempre determinato dall'intero: «Persino i caratteri tonali apparentemente più stabili e immediati, come l'altezza e l'intensità, risentono dell'effetto della *Gestalt* che essi concorrono a costituire» [Martinelli 1998, 108].

16. È noto quanto Liszt apprezzasse il procedere cromatico della linea melodica: ma questo caso, trattandosi di una intera ottava percorsa cromaticamente, non credo possa essere considerato un valido esempio.

31

36

41

sempre legato

rallent.

p

Re. * Re. *

Es. 4. F. Liszt, *Nuages gris*, bb. 31-48.

la destra sale ad ogni cambio di note, la sinistra scende ad ogni cambio di accordo.

Resta da spiegare il perché ci si trovi di fronte ad un'ottava divisa nelle sue più piccole unità, i semitoni. La risposta deve, a nostro avviso, focalizzarsi su un aspetto che può offrire lo spunto per una corretta interpretazione, e cioè osservare le note d'arresto della salita cromatica: inizia con *fa#* a b. 33, si ferma a *sib*, poi a *mib*, poi di nuovo a *fa#*.

Fa#, *sib*, *mib*: le note della triade di b. 9 – non può essere casuale. Liszt, anche in questa circostanza, ci mostra uno stesso elemento – l'accordo – in una ulteriore possibilità espressiva, ovvero a partire dalla sua composizione atomica. *Fa#-sib-mib* nasce dalla sovrapposizione di un intervallo di quarta diminuita e uno di quarta giusta. Ma cosa sono gli intervalli? Sono la distanza, espressa in semitoni, tra due gradi di una scala. Ecco di nuovo un esempio di teoria musicale "musicata". Per capire cosa sia un intervallo di quarta diminuita posso suonare ogni suo elemento, lentamente e raddoppiato all'ottava, scandendo le parti in un modo che ecceda la teorizzazione formale. La composizione dell'accordo viene analizzata attraverso la scomposizione cromatica degli intervalli che lo costituiscono. Lo stesso elemento, l'accordo di b. 9, visto attraverso una prospettiva differente,

offre possibilità di impiego prima inedite, in quanto racchiuse in esso, ma non ancora esplicitate. L'elemento della verticalità della sovrapposizione dell'accordo viene restituito nella successione continua delle sue voci. Il compositore si riappropria della teoria, attraverso la s-composizione del materiale musicale nei suoi elementi costitutivi, in modo originale.

Un'ulteriore suggestione che possiamo cogliere in queste battute conduce alle possibili frammentazioni di un'ottava, domanda che da sempre ha interrogato i teorici della musica. Liszt, pur nell'ambito del sistema temperato, suggerisce una partizione dell'ottava molto moderna, che apre le porte alle ispirazioni che animeranno il Novecento. L'ottava viene divisa in quarta diminuita + quarta diminuita + seconda eccedente. L'idea che si nasconde dietro questa inusuale suddivisione conduce davvero molto oltre il 1881, anno in cui è composto il brano.¹⁷

Giungiamo così alle battute conclusive. La 45 è vuota, pausa di 4/4 in entrambi i pentagrammi. Potremmo considerarla una sorta di *grande pausa*, di cesura prima della cadenza finale, luogo più che abusato nella grande maggioranza di composizioni classiche e romantiche che ha però un suo radicamento nelle attese dell'ascoltatore il quale si sente appagato da questa chiusura evidente del discorso musicale, soprattutto caricato dall'attesa della battuta di silenzio che spesso la anticipa. In un brano così caratteristico, cosa decide di fare Liszt? Anzitutto di aderire alla forma, inserendo una battuta di pausa che precede la cadenza finale.¹⁸

Non è tutto. Se guardiamo la cadenza ci accorgiamo che non può essere semplicemente rubricata come una cadenza classica.¹⁹ Anzi, cosa ha davvero di una

17. Sull'influenza del linguaggio armonico di Liszt nella musica del ventesimo secolo si è riflettuto molto. Non è sempre facile stabilire con quale atteggiamento la produzione più tarda di Liszt sia stata apprezzata dai critici a lui contemporanei. Col senno di poi, l'utilizzo di un'armonia non tonale trova in Liszt uno dei più convinti e consapevoli rappresentanti, come è stato ampiamente riconosciuto: «Liszt was the first composer to establish the augmented triad as a truly independent sonority, to consider its implications for modern dissonance treatment, and to ponder its meaning for the future course of tonality [...]. Liszt's development and emancipation of the augmented triad stands as one among many of his innovative accomplishments that influenced generations of later composers» [Todd 1988, 94, 114]. In un significativo contributo sull'armonia in Liszt, Cinnamon pone l'attenzione sulla divisione possibile di un'ottava: mentre il contesto tonale privilegia una divisione diseguale, da cui origina una gerarchia tra i diversi gradi della scala, il procedere di Liszt, optando per una divisione dell'ottava in parti uguali, annulla le differenti funzioni armoniche dei gradi stessi [Cinnamon 1986, 3-4].

Una ricca rassegna dei caratteri innovativi del linguaggio armonico di Liszt è contenuta in Bardos [1975, 3-38]: in questo lavoro l'autore documenta attraverso numerosi estratti l'uso, tra l'altro, di scale pentatoniche, scale per toni interi, scale tono-semitono e semitono-tono e armonie costruite su di esse.

18. Si noti che la battuta di pausa permette di quadrare la struttura simmetrica del brano, che risulta così composto di 48 battute (24 + 24), e non 47 (24+23).

19. Questo accordo è stato considerato come un esempio di "omega chord", ovvero di accordo quanto più possibile lontano da armonie "alfa", cioè tradizionalmente tonali: «Although we feel, that we are in G tonality, the last chord is built up of an omega-form onto the II degree. (The traditional ending is only symbolically referred to at the F sharp-G step of the leading note in the melody)» [Bardos 1975, 35].

cadenza V-I? Forse poco, ma mantiene l'elemento più importante, ovvero la sensibile che sale alla tonica. In Sol minore, *fa*♯ che sale a *sol*.²⁰ E il resto? È il contorno, lo sfondo, è ciò che viene messo in secondo piano nelle teorizzazioni, e che Liszt vuole portare in primo piano, mostrando come l'adesione alla pura forma possa svuotare di senso la forma stessa. Idea, questa, largamente anticipatrice di tendenze molto successive che giocheranno con la forma, privandola del contenuto e restituendone uno scheletro in-forme.²¹

Che cosa resta ora della forma? Solo l'allucinazione della sua esistenza passata. Dobbiamo cogliere una certa ironia, sapiente, in questa operazione del compositore. Lo smantellamento dei pilastri della teoria avviene attraverso il linguaggio della teoria stessa, attraverso un'esasperazione del rigore della forma che appare ora in tutta la sua inconsistenza. Se con Beethoven e Brahms si raggiunge la massima espressione della forma, in quanto forza che anima la sostanza, principio che regola e che struttura la materia, in queste pagine lisztiane si respira lo sgretolamento della forma dal suo interno e la scomposizione scheletrizzata dei suoi elementi che, al di fuori dell'organismo nel quale vivono, appaiono immediatamente decomporsi.

Se osserviamo ora, terminata l'analisi del brano, il suo aspetto complessivo, possiamo apprezzare la perfezione della costruzione lisztiana. Una breve composizione pianistica, composta da uno dei più profondi conoscitori dello strumento, strutturata in due sezioni A e A', perfettamente simmetriche. Un *Andante* in 4/4, nel colore del *piano*, di una semplicità tecnica quasi elementare.

Questo è ciò che appare a prima vista. Ma entrando nel profondo della scrittura, in queste pagine scopriamo una ricchezza di contenuti di portata straordinaria che ci spinge ben oltre il 1881, verso la riflessione estetica e artistica del secolo successivo, sia nell'ambito della musica,²² sia in quello delle arti figurative, dalla pittura, alla scultura, al cinema.

20. Anche Skoumal osserva che, di contro a tutto ciò che viene dilatato, deformato o soppresso nel linguaggio armonico di Liszt, resiste l'intenzione di conservare la risoluzione della sensibile alla tonica: «Liszt takes care to preserve most carefully the $\hat{7}-\hat{1}$ motion. The resolution of the leading note is sometimes one of the only indications of the tonal centre» [Skoumal 1994, 51]. Tale indicazione tuttavia non vale sempre, come si evince facilmente da altri casi nel brano.

Si noti che il bequadro prima del *si* della mano destra a b. 47 manca nell'edizione a stampa.

21. Si pensi a tutte le correnti pittoriche del Novecento che impongono un severo ripensamento del rapporto tra forma e contenuto: astrattismo, informale, arte concettuale, cubismo. La ricerca di Kandinskij si pone come processo di esasperata semplificazione della forma e del materiale rappresentativo volto ad approfondire quanto vi sia di essenziale in esso. L'astrattismo, attraverso una presa di distanze dalla superstizione dell'oggetto e la progressiva decantazione della forma, porta verso il grafismo. Il processo compositivo evocato in *Nuages gris* può essere descritto a partire dalla medesima prospettiva d'indagine.

22. Contributi specifici sull'influenza di Liszt nella musica del Novecento sono quelli di Searle [1963], di Decarsin [1985] e di Forte [1987]. In quest'ultimo lavoro è contenuta anche una breve analisi mirata di

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAKER J.M. (1990), *The limits of tonality in the late music of Franz Liszt*, «Journal of Music Theory», 34/2, 145-173.
- BARDOS L. (1975), *Ferenc Liszt, the innovator*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 17, 3-38.
- CANNATA D.B. (1997), *Perception and apperception in Liszt's late piano music*, «The Journal of Musicology», 15/2, 178-207.
- CINNAMON H. (1986), *Tonic arpeggiation and successive equal third relations as elements of tonal evolution in the music of Franz Liszt*, «Music Theory Spectrum», 8, 1-24.
- COHN R. (1998), *Square dances with cubes*, «Journal of Music Theory», 42/2, 283-296.
- COOK N.J. (1988), *De l'ambiguïté de la notion de "thème" pour l'analyse musicale*, «Analyse Musicale», 13/4, 30-36.
- DECARSIN F. (1985), *Liszt's Nuages gris and Kagel's Unguis incarnatus est: A model and its issue*, «Music Analysis», 4/3, 259-263.
- DE NATALE M. (1991), *Analisi musicale*, vol. 1, Ricordi, Milano.
- DEUTSCH D. (cur. 1982), *The psychology of music*, Academic Press, New York.
- DEUTSCH D. (cur. 1999), *The psychology of music*, Academic Press, San Diego.
- FORTE A. (1987), *Liszt's experimental idiom and music of the early twentieth century*, «19th-Century Music», 10/3, 209-228.
- GIANNETTA D. (2007), *I Nocturnes di Claude Debussy. Uno studio analitico*, LIM, Lucca.
- MARTINELLI R. (1998), *Musica e teoria della Gestalt*, «Il Saggiatore Musicale», 5/1, 93-110.
- MORGAN R.P. (1976), *Dissonant prolongation: Theoretical and compositional precedents*, «Journal of Music Theory», 20/1, 49-91.
- NICOLAS F. (1988), «*Cela s'appelle un thème*»: *Propositions pour une histoire de la musique thématique de Bach à Schönberg*, «Analyse Musicale», 13/4, 7-29.
- RÉTI R. (1958), *Tonality, atonality and pantonality*, Greenwood, Westport.
- SACKS O. (2010), *Musicoftilia*, Adelphi, Milano (ed. originale, *Musicoftilia: Tales of music and the brain*, Vintage Books, London, 2007)
- SEARLE H. (1963), *Liszt and 20th century music*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 5, 1/4, 277-281.

Nuages gris [Forte 1987, 225-227]. Un'altra analisi è presente in Skoumal [1994, 63-64], dove *Nuages gris* è curiosamente datato 1882.

- SLOBODA J.A. (1985), *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna 1988).
- SKOUMAL Z. (1994), *Liszt's androgynous harmony*, «Music Analysis», 13/1, 51-72.
- TODD L.R. (1988), *The "Unwelcome Guest" regaled: Franz Liszt and the augmented triad*, «19th-Century Music», 12/2, 93-115.
- WALKER A. (1997), *Franz Liszt: The final years, 1861-1886*, Cornell University Press, New York.
- WITTGENSTEIN L. (1999), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino (ed. originale *Philosophische Untersuchungen*, G.E.M Anscombe, R. Rhees, Oxford, 1953).

Paolo Teodori

LA FORMA DI UNA MUSICA NARRATIVA:
HANS ZIMMER, *THE PATRICIDE*,
DALLA COLONNA SONORA DEL FILM
GLADIATOR

Abstract

This study is based on the assumption that there is consistency of signification between movie narration and the music which was created for it, and that such consistency allows the integration of the languages interacting in the movie and their confluence into a multiple composed object. The composition of film music has the task of adjusting its form (the linear sequence of its parts) and its emotional contents to the needs of a narrative structure already defined. The aim of the present analysis is to examine how a film music (*The Patricide*, music composed by Hans Zimmer for the movie *Gladiator*) can maintain the formal requirements of a musical autonomy, and later, how, thanks to its autonomy, could enrich the meanings of the narrative.

La musica originale di un film è un genere compositivo non autonomo, poiché le necessità dettate dalla narrazione da un lato orientano decisamente i significati, dall'altro interferiscono inevitabilmente con le necessità strutturali della musica [Björnberg 1992, 383]. Tuttavia è un dato di fatto che si possa ascoltare molta musica da film anche in assenza delle immagini e che nell'ascoltarla non funzioni diversamente da qualsiasi altro tipo di musica, senza bisogno di attivare particolari intenzioni percettive né di porsi domande particolari sul suo senso.

Questo studio nasce appunto dalla curiosità di vedere se e come una musica nata per il cinema possa realizzare un rapporto ritmico-motorio con le immagini del film assecondandone la struttura temporale, senza perdere le proprietà sintattiche tipiche della musica cosiddetta "assoluta". L'analisi dei sincroni, l'indagine fraseologica, lo studio dei materiali saranno finalizzati a rilevare le capacità di adattamento e di sopravvivenza della forma musicale.

La questione dei significati è centrale; si dà per scontato, infatti, che la musica adegui la propria struttura a quella del film non per capriccio, ma per partecipare alla costruzione complessa dei significati in un sistema semiotico multicomponentiale, quale è il film [Cano 2002, 8-9]. Senza entrare nei dettagli che riguardano le condizioni di produzione di una musica per film, è bene tener presente che essa, almeno nella prassi hollywoodiana, viene composta a partire da precise richieste del regista e del *music editor*, riguardanti i punti di sincronia che la partitura deve rispettare nel sovrapporsi a immagini e dialoghi già in precedenza montati. Da questo punto di vista, si potrebbe comporre musica da film ragionando in termini puramente formali, di sequenze lineari costituite di prolungamenti, d'implicazioni e realizzazioni; si potrebbero includere nel ragionamento aspetti cinetici e spazio-temporali della narrazione, che pure hanno rilevanza nella creazione dei significati musicali. Tuttavia, la musica non svolgerebbe ancora una funzione convincente all'interno della narrazione filmica; appare chiaro, infatti, che la congruità strutturale (nel senso di segmentazioni e articolazioni) della musica rispetto al film è un prerequisito di adattabilità che non costituisce una condizione sufficiente a garantire un dispiegamento di significati coerenti e adeguati, orientati a ottenere l'accrescimento consapevole e non casuale della significazione nella stratificazione complessiva dei linguaggi coinvolti.¹

Nella musica da film l'efficacia di una struttura musicale non sembra potersi valutare sulla base della quadratura strutturale interna, neutra della musica; quando è impiegata nel cinema, la musica non esaurisce in sé il proprio significato, perché si espone primariamente come linguaggio simbolico, suggerendo significati che saranno giudicati rispetto alla storia del film.

Qualora l'analisi riuscisse a mostrare che una musica composta sulle immagini può conservare una propria autonomia formale, si aggiungerebbe un nuovo elemento di riflessione; è lecito presumere – senza dare un giudizio di valore, piuttosto concentrandosi sull'equilibrio tra autonomia della forma e funzionalità – che una musica autonoma, rispetto a una che non lo è, partecipi con maggior forza, attivamente e originalmente alla costruzione del senso della narrazione, aggiungendo significati ulteriori rispetto a quelli che si possono evincere da ciò che si vede e che si ascolta nel dialogo. Come vedremo, la musica è molto di più che una sorta di «stampella» per il film – citando Mario Monicelli [Miceli 1992, 99] – e fa più che svelare contenuti presenti, ma non visibili, nella narrazione del film, o come dice Piovani «dare il sentimento che sta dietro a quello che avviene, l'emozione che sta dietro a quello che avviene» [Miceli 1992, 105].

1. Simeon nota a questo proposito come sia raro che una musica da film non funzioni del tutto, qualora rispetti almeno i principi fondamentali della ritmico-motricità: sincronismi, agogica, volume. La musica, infatti, risulterà forse banale, ma non sbagliata [Simeon 1992, 389-391].

1. La partitura del *Patricide*: tipologie, funzioni e strategie narrative

Utilizzando le categorie di classificazione proposte da Miceli, si può definire la musica del *Patricide* come di livello esterno acritico. Con tale definizione s'intende una musica che evoca significati coerenti rispetto alla narrazione e che si rivolge unicamente agli spettatori, non essendo prodotta dall'interno della narrazione e non essendo quindi sentita dai personaggi del film. La musica di questo tipo è la parte del cinema che prescinde del tutto dalla verosimiglianza e in essa si manifesta, come puro artificio, la poetica degli autori, musicista e regista [Miceli 2009, 649].

Sempre riferendosi alla classificazione di Miceli, una musica di livello esterno acritico può avere una funzione drammaturgica di accompagnamento o di commento, dal punto di vista delle funzioni drammaturgiche di base; la musica del *Patricide* può essere considerata di commento, benché la connessione con la narrazione filmica sia abbastanza stretta da far pensare anche a una musica di accompagnamento. La distinzione tra commento e accompagnamento è utile, perché interessa il grado di autonomia formale della musica. In quella di accompagnamento gli interventi musicali «sono privi di autonomia discorsiva, essendo limitati a rafforzare per analogia anche stretta un corrispondente evento filmico» [ibid, 632]; al contrario, la musica di commento, che è più frequente nel cinema, «interpreta i significati dell'evento filmico [...] assumendo caratteri formali, anche minimi, di autonomia discorsiva più o meno dignitosa» [ibid, 634]. Proprio per mantenere una certa libertà discorsiva, il contesto ideale per la composizione di una musica di commento è quello di una scena priva di dialoghi; non è però questa la situazione del *Patricide*, giacché per una buona parte della sua durata si svolge il dialogo serrato tra Commodus, protagonista negativo della vicenda, e l'imperatore Marco Aurelio, suo padre.

Una musica di commento si distingue da una musica di accompagnamento anche per il modo con cui realizza i sincroni rispetto alla scena per la quale è composta. Miceli distingue i sincroni tra quelli espliciti e quelli impliciti; nei sincroni espliciti si stabilisce «la relazione più elementare di concordanza immagine/suono, consistente in una coincidenza inequivocabile – perciò *esplicita* – tra un evento sonoro (o una serie) e un evento filmico (o una serie)» [ibid, 636]. «Il meccanismo sul quale si basano i sincroni impliciti è molto più sottinteso, talvolta quasi impalpabile [...]. Nei sincroni impliciti gli accadimenti filmici non comportano azioni capaci di evocare o richiedere un equivalente sonoro in modo diretto, *esplicito*, e per contro l'evento musicale associabile non è smaccato, plateale, e tanto meno onomatopoeico» [ibid, 638]. In termini generali, la musica di commento può dare luogo a sincroni espliciti o impliciti osservando le indicazioni di

concordanza più o meno stretta date dal regista; ma in linea di massima, se il meccanismo di sincronia esplicita si prolunga, è inevitabile lo slittamento dalla funzione di commento a quella di accompagnamento. Di fatto, sincroni espliciti ed impliciti si dispongono su una linea continua senza che esista una demarcazione di confine tra gli uni e gli altri. Ritengo tuttavia utile mantenere la distinzione proposta da Miceli dal momento che, a seconda che si stia da una parte o dall'altra della linea, l'approccio compositivo cambia decisamente; per esempio, in una musica volta a realizzare sincroni espliciti, i problemi di coerenza formale possono diventare del tutto secondari. Come accennato e come vedremo approfonditamente in seguito, la musica del *Patricide* segue piuttosto da vicino la narrazione filmica, ma la sensazione è che l'intenzione di Zimmer e del regista sia stata quella di accompagnare ciò che avviene nella scena realizzando una musica che, costruita come oggetto autonomo, possa avere anche una funzione di commento e di estensione autorevole dei significati.²

La scena del parricidio costituisce il punto di svolta cruciale nella sceneggiatura del *Gladiatore*. Commodus, figlio dell'imperatore Marco Aurelio, raggiunge il padre, che ha assistito alle fasi finali dell'ennesimo trionfo in battaglia di Massimo, acclamato generale dell'esercito romano. Di sera, nella tenda da campo di Marco Aurelio, attende di essere nominato dal padre, ormai anziano, futuro imperatore di Roma. Le sue attese, tuttavia, sono amaramente deluse: Marco Aurelio non ha stima del figlio e ritiene opportuno indicare Massimo quale suo successore. La delusione di Commodus è bruciante: la frustrazione, accentuata da un irrisolto senso d'inadeguatezza rispetto alle aspettative paterne, si tramuta in cupo rancore verso il padre e in invidia devastante e incontrollata nei confronti di Massimo; la scena termina con l'uccisione di Marco Aurelio da parte di Commodus. Il film prosegue con il tentativo di Commodus di far uccidere Massimo da alcuni sicari; quest'ultimo, scampato all'attentato, fugge ed è catturato da un mercante di schiavi, che lo destina all'arena. Divenuto gladiatore, Massimo conquisterà successi e gloria; riuscirà, infine, a uccidere Commodus in duello, davanti alla folla acclamante del Colosseo.

In Appendice si trova una trascrizione della partitura a cura dell'autore dell'articolo.³ Nella Tab. 1 sono riportate per intero le fasi della scena del parricidio,

2. Da un punto di vista generale, quando la musica entra in rapporto con oggetti esterni a essa, la funzione che si stabilisce tra la sua struttura e quella dell'oggetto dà luogo a molteplici tipi di relazione. Nel caso del rapporto con una narrazione drammatica (Dalmonte [2002, 198-200] lo nota a proposito del rapporto tra musica e testo) l'interazione tra le due strutture si colloca entro due estremi: da un lato la musica, al fine di assecondare la struttura dell'oggetto esterno, limita fin quasi ad azzerare le sue proprietà strutturali, dall'altra fa prevalere le proprie ragioni, pretendendo che sia l'oggetto esterno a disporsi in secondo piano.
3. La trascrizione della musica è stata realizzata per i fini pratici di questo studio, sulla base di ciò che si sente in fase di ascolto. Per effettuarla, mi sono avvalso della traccia contenuta nel CD *Music from the*

nella quale si svolge l'incontro tra Commodus ("C" nella tabella) e Marco Aurelio ("MA"); in partitura (v. Appendice) sono indicati con numeri successivi da 1 a 39 i sincroni della scena rispetto alla musica; nella tabella, i sincroni sono accompagnati, tra parentesi, dal numero della battuta in cui essi si trovano.⁴ Giacché la musica interviene nel racconto per connotare l'atmosfera generale (anche in senso dinamico) e gli stati d'animo dei protagonisti, ho indicato anche questi aspetti per come si manifestano nel seguito della narrazione; ho accompagnato queste annotazioni con l'indicazione precisa, sempre a seguire, dell'oggetto dell'inquadratura, poiché le inflessioni della musica spesso seguono il ritmo delle immagini e la manifestazione delle emozioni sul volto dei protagonisti. L'articolazione della scena riportata nella colonna a sinistra della tabella (da A a F) è quella suggerita dalla visione della scena stessa; naturalmente, al senso di tale articolazione contribuisce la musica di Zimmer, come vedremo dettagliatamente. D'altra parte, nell'avvicinare il materiale filmico, il musicista deve darne un'interpretazione strutturale, al fine di predisporre un'adeguata strategia compositiva; per quel che riguarda le singole scene, tale interpretazione da una parte prenderà atto dei dati oggettivi, forniti dalla visione della scena (nella scena del *Patricide* è evidente la svolta cruciale che si compie quando l'abbraccio di Commodus soffoca Marco Aurelio), dall'altra interverrà amplificando articolazioni meno evidenti.

motion picture *Gladiator*, music by Hans Zimmer and Lisa Gerrard, Decca Records (467 094-2), released April 25, 2000. Orchestrazione: Bruce Fowler, Yvonne Moriarty, Walt Fowler, Ladd McIntosh, Elizabeth Finch, Jack Smalley. Lisa Gerrard è coautrice di diverse tracce della colonna sonora, ma non della musica del *Patricide*. La musica del *Patricide* contenuta in questo CD è identica a quella che è possibile ascoltare sul fondo del dialogo nel DVD in lingua originale della Universal con numero di catalogo DU32097.

Nella trascrizione ho preferito mantenere indeterminata l'assegnazione definitiva delle parti agli archi del quintetto, dal momento che, all'ascolto, non è sempre possibile ricostruire con certezza l'assegnazione delle linee ai diversi strumenti. Questa circostanza non toglie efficacia alle argomentazioni del presente studio, dal momento che i dati rilevati tramite l'analisi possono prescindere da informazioni definitive riguardanti la disposizione delle parti in partitura. È necessario ricordare che nel film la musica diventa udibile solo a ridosso della b. 4.

Annoto qui velocemente che la musica della scena del parricidio, con poche varianti, è impiegata anche in un'altra scena del film, ma solo fino alla b. 20; in quella scena – che si trova più o meno verso la metà di *Gladiator* – Commodus è ormai insediato sul trono di Roma e, a colloquio con la sorella, confida di volersi disfare del Senato. I caratteri delle due scene, oltre che la psicologia del protagonista, vengono quindi accostati grazie al comune sfondo musicale.

4. Il numero della battuta indica in quale luogo ha inizio la figura o la sezione; sicché, ad esempio, la sezione B viene segnata con inizio alla b. 21 e non sul battere della battuta successiva, come di norma si dovrebbe fare essendo un disegno con tempo in anacrusi.

TAB. 1. SCENA DEL *PATRICIDE*, SINCRONI

SEZIONI	SINCRONI (CFR. APPENDICE)	CONTESTO / ATMOSFERA / STATI D'ANIMO	OGGETTO DELL'IN- QUADRATURA	DIALOGO
A	1 (b. 1)	La scena si svolge nella tenda da campo di MA. Al termine della battaglia che ha visto trionfare i romani su un popolo del nord, C è ricevuto dal padre; C entra con passo lento, si guarda attorno, mentre la musica attacca in assolverenza, sul pedale acuto	Nella tenda da campo di MA. Il luogo è poco illuminato dalle torce; vi sono veli, mossi piano dal vento che spinge dall'esterno; ovunque cimeli e busti di imperatori romani	
	2 (b. 4)	C si avvicina al busto di un imperatore, gli carezza il volto	inquadratura sul busto e subito su C	MA: "Are you ready to do your duty for Rome?" C: "Yes father"
	3 (b. 8)	MA è determinato, il tono grave	su MA	MA: "You will not be emperor"
	4 (b. 9)	Sorpresa e delusione di C	su C	C: "Which wise older man is to take my place?"
	5 (b. 10)		su MA	MA: "My powers will pass to Maximus"
	6 (b. 11)	C trattiene a stento le lacrime	su C	MA: "to hold in trust, until the Senate is ready to rule once more."
	7 (b. 13)		su MA	MA: "Rome is to be a Republic, again."
	8 (b. 15)	Mentre pronuncia "yes", MA prova ad avvicinare a sé Commodo, portando la mano verso il suo volto; Commodo si ritrae, mostrando disprezzo per il gesto	su C	C: "Maximus" MA: "Yes"
	9 (b. 17)	MA si ritrae	su MA	MA: "My decision disappoints you?"
	10 (b. 18)		su C	
B	11 (b. 19)		su C	C: "You wrote to me once, esteem the four true virtues:"
	12 (b. 21)		su MA	C: "wisdom, justice, fortitude"
	13 (b. 22)		su C	C: "and temperance."
	14 (b. 23)		su C	C: "As I read the list, I knew I have none of them. But I have other virtues, father:"
	15 (b. 25)	lo sguardo di C ora è determinato e offeso, nello stesso tempo	su C	C: "ambition: that can be a virtue when it drives us to excel"

SEZIONI	SINCRONI (CFR. APPENDICE)	CONTESTO/ATMOSFERA/STATI D'ANIMO	OGGETTO DELL'IN- QUADRATURA	DIALOGO
C	16 (b. 26)		su MA	C prosegue: "Resourcefulness, courage,"
	17 (b. 28)		su C	C prosegue: "though perhaps not on a battle field, there are many forms of courage."
	18 (b. 29)		su C	C prosegue: "Devotion to my family,"
	19 (b. 30)		su MA	C prosegue: "and to you."
	20 (b. 31)		su C	C prosegue: "But none of my virtues are on your list, even then it was as you didn't want me for your son."
	21 (b. 33)		su MA	MA: "Oh, Commodos, you go too far"
	22 (b. 34)	C ora non riesce a trattenere le lacrime	su C	C: "I searched the faces of God, more ways to please you, to make you proud,"
	23 (b. 37)		su MA	C prosegue: "one kind word,"
	24 (b. 38)		su C	C prosegue: "one full hug, you must meet your chest and hold me tight, but its like the sun on my heart falls out on tears!"
	25 (b. 40)	Il pianto è lamentoso, ora	su MA	C: "What is in me you hate so much?"
D	26 (b. 42)		su C	MA: "sch"
	27 (b. 44)	C termina di parlare	su MA	C: "All I ever wanted was to live after you, Cesar,"
	28 (b. 44)	MA si avvicina al figlio e si inginocchia davanti a lui	su MA	C: " ...father!"
	29 (b. 45)	C piange, dimostrando tutta la sua delusione	su C	MA: "Commodos,"
	30 (b. 46)	MA tenta di spiegarsi e di riaccostarsi all'affetto del figlio		MA: "Your faults as a son is my failure as a father!"
	31 (b. 47)	Marco Aurelio distende le mani verso il figlio, per chiederne l'abbraccio con sguardo pietoso e implorante.	su MA	
		C guarda il padre dall'alto verso il basso, nel suo sguardo c'è delusione e disperazione; non trattiene di nuovo le lacrime	su C	

SEZIONI	SINCRONI (CFR. APPENDICE)	CONTESTO/ATMOSFERA/STATI D'ANIMO	OGGETTO DELL'IN- QUADRATURA	DIALOGO
E	32 (b. 50)	C abbraccia il padre	su MA	
	33 (b. 51)	C stringe a sé il padre, piange disperato	su C	C: "Father!"
	34 (b. 54)	MA si stacca momentaneamente dall'abbraccio di Commodo, guardandolo impietosito	su MA	
	35 (b. 55)	C stringe di nuovo a sé MA	su C	C: "I'd put to the whole world, giving was only you loved me."
	36 (b. 57)	MA abbraccia con affetto e dolore il figlio, ma il grido strozzato di MA dice che l'abbraccio di Commodo si è trasformato in soffocamento	sulle mani di MA, che abbraccia le spalle di C	
F	37 (b. 58)	C è teso nello sforzo dello strangolamento e al colmo della disperazione	su C	
	38 (b. 61)	L'ultimo soffio di voce strozzata di MA: muore	sul busto di imperatore romano con cui si era aperta la scena <i>idem</i>	
	39 (b. 62-63)	Lo sguardo vuoto e severo del busto dell'imperatore romano chiude la scena; l'accordo finale della musica viene tenuto qualche istante per legare la fine di questa scena con l'inizio della successiva, che si svolge nella tenda da campo di Massimio		

Per maggiore chiarezza, annoto che l'indicazione del numero della battuta è corrispondente al luogo in cui inizia il sincrono, senza seguirne la durata (un sincrono che inizia in una determinata battuta non termina necessariamente nella stessa). Sul piano della forma musicale, la sezione B termina sul battere di battuta 26; nella stessa battuta, sul secondo tempo, ha inizio la sezione C. La sezione C termina sul battere di battuta 44; nella stessa battuta, sul quarto tempo, ha inizio D. La sezione D termina a battuta 50; sul quarto movimento della stessa battuta inizia la sezione E. La sezione E termina a b. 57; sul terzo tempo della stessa battuta ha inizio F.

In sintesi ecco quindi come si articola la narrazione della scena nell'interpretazione musicale di Zimmer:

- A) Commodo apprende la decisione di Marco Aurelio di non volerlo come proprio successore quale imperatore di Roma e che sarà Massimo a occupare quel posto.
- B) Commodo prende atto, desolatamente, della considerazione negativa che Marco Aurelio ha sempre dimostrato di avere nei suoi confronti; citando le quattro virtù più importanti secondo il padre, l'emozione cresce nella sua voce; consapevole, ora come allora, di non possedere alcuna delle virtù elencate, almeno agli occhi del padre.
- C) Ora Commodo rivendica le proprie qualità con forza e sicurezza, quindi lamenta l'incapacità del padre di saperle apprezzare; infine, Commodo manifesta irrevocabilmente le ferite del proprio orgoglio e le ragioni del proprio risentimento nei confronti di Marco Aurelio.
- D) Marco Aurelio tenta un riavvicinamento al figlio, riconoscendosi responsabile per le sue mancanze e insufficienze.
- E) Tentativo estremo e inutile di Commodo di esprimere un affetto disperato, impotente.
- F) L'abbraccio di Commodo si trasforma in gesto omicida: il desiderio tardivo ed estremo di esprimere un affetto ormai impossibile si tramuta nel suo opposto; sentimenti e gesti precipitano verso l'esito finale della scena. La forza dell'abbraccio si traduce nello sforzo di dare morte, con lo strangolamento di Marco Aurelio. È da notare che nella visione della scena resta qualche dubbio riguardo le intenzioni di Commodo; solo nella scena successiva verrà detto che Marco Aurelio è morto e sarà quindi chiaro che Commodo ha strangolato il padre.

È bene inoltre precisare che le sezioni A-D costituiscono la condizione iniziale che spiega il rancore incontenibile di Commodo, da cui scaturisce il seguito degli eventi. Nel complesso è evidente la linea di tensione che si proietta sulla scena distendendosi a onde crescenti nelle fasi ora richiamate.

Da ultimo, occorre notare come il dialogo occupi sostanzialmente le prime due sezioni, mentre nella sezione C si ascolta solo una frase di Commodo e in F

non c'è parlato. Quindi, se la musica nelle sezioni A e B deve restare sullo sfondo, potrà venire in primo piano nelle successive due sezioni, attraverso la transizione D.

Nei suoi termini generali la struttura narrativa della scena passa dal tema della delusione e dell'orgoglio di Commodus (parti A-D), a quello dell'affetto impossibile di Marco Aurelio (parte E), a quello del parricidio (parte F). È nelle parti A-D che si pongono le premesse emotive per l'esito successivo della scena.

2. Forma e strategie compositive

Il compositore, benché possa conoscere il contenuto del film attraverso la sceneggiatura, di fatto scrive la musica sul montato: i tempi delle scene e, soprattutto, la loro articolazione, li conosce a cose fatte; eventuali ritocchi costituiranno il più delle volte un dettaglio. Sicché, il primo grande problema che deve risolvere è quello di costruire su un terreno narrativo già modellato; ciò significa che il ragionamento sulla forma dovrà coincidere con un'impostazione già esistente, sia nella struttura generale sia nella sua segmentazione. Per questo Nicola Piovani sostiene che la musica da film deve avere una certa plasticità e deve essere dotata di "allungabilità" e "restringibilità". Piovani aggiunge che la musica deve avere un carattere apodittico, immediato, sintetico, perché in un film non c'è il tempo di "capire" il tema iniziale attraverso lo sviluppo che segue: occorre percepire e capire immediatamente [Miceli 1992, 101-107]. È un'annotazione interessante: a meno che la macchina da presa non spazi su grandi distese naturali, non dobbiamo aspettarci temi dal respiro lungo; piuttosto, una fraseologia spezzata che procede per frasi o, meglio ancora, per gesti melodici chiari, sintetici, plastici ed adattabili. Poiché le frasi si dovranno adattare per durata alla narrazione, l'uso di cellule motiviche omogenee, brevi, semplici e riconoscibili consentirà di mantenere più facilmente congruità e coesione nel dispiegamento della struttura; inoltre, un materiale di questo tipo potrà essere riutilizzato più facilmente e svolgere meglio la sua funzione nel senso diacronico del tempo della storia, conferendo continuità alla narrazione e collegando tra loro le diverse parti del film, anche distanti l'una dall'altra [Simeon 1992, 392; Gorbman 1987, 70-98].

Come già accennato, la musica di Zimmer aderisce tassonomicamente alla scena del *Patricide* e ne ribadisce l'articolazione sopra richiamata (cfr. Tab. 1). La necessità di seguire la narrazione genera una forma aperta, simile per molti versi a quella di un mottetto cinquecentesco. Quella rappresentata in sintesi nella Tab. 2 è l'articolazione della forma musicale, da confrontare con la partitura e con la Tab. 1.

TAB. 2. LA FORMA MUSICALE IN RELAZIONE ALLA STRUTTURA DELLA SCENA DEL *PATRICIDE*.

STRUTTURA ARMONICA DI BASE	SEZIONI NARRATIVE	SEZIONI MUSICALI	BATTUTE	ELEMENTI DELLA FORMA MUSICALE
Re minore I, → V	A	a	bb. 1-9	Esordio
		b	bb. 9-21	Prima sezione su pedale grave di <i>re</i>
	B	c	bb. 21-25	Breve transizione (interruzione del pedale grave di <i>re</i>)
		d	bb. 26-40	Ampio movimento verso il V (dal <i>re</i> al basso verso il <i>mi</i> e il <i>la</i> di b. 38 e 40). Il ritmo armonico è largo, con due accordi per battuta; solo a bb. 36-37 ci sono tre accordi in due battute
	C	e	bb. 40-44	<i>Leitmotiv</i> dell'orgoglio, cadenza iterata dominante-tonica con chiusura sulla tonica allo stato fondamentale; il ritmo armonico, più stretto rispetto alla sezione precedente, è di un accordo per battuta
		f	bb. 44-50	Fase di transizione, con spostamento sulla dominante e contrazione del ritmo melodico
Mib minore	E	g	bb. 50-57	Modulazione repentina e sezione in Mib minore
→ I Re maggiore	F	h	bb. 57-62	Contesto cromatico instabile, con conclusione sul <i>Leitmotiv</i> della violenza (cfr. es. 5), e ritorno alla tonica in maggiore

Alla struttura della scena, quindi, corrisponde una forma musicale articolata sostanzialmente in tre parti: la prima I, →V (dove la virgola dopo il I segnala che, prima di spostarsi sulla dominante, un'ampia parte iniziale della musica si chiude sulla tonica, Re minore, a b. 44) corrisponde alle fasi della scena in cui prima Marco Aurelio spiega le proprie decisioni per il futuro di Roma al figlio, poi Commodo manifesta al padre le ragioni della propria delusione e del proprio risentimento. La sezione D è il punto di svolta cruciale: dal punto di vista della narrazione, è questo il momento in cui l'estremo e inutile tentativo di riavvicinamento da parte di Marco Aurelio nei confronti del figlio s'infrange contro la barriera della delusione di Commodo; per quel che riguarda la musica, attraverso la contrazione del ritmo melodico e la sospensione sulla dominante, si ottiene l'accumulo di tensione che sarà impiegato per proiettare la musica verso la sezione successiva. La seconda parte, in Mib minore, è il momento di massima tensione nell'ambito della scena e della musica: la tonalità più lontana possibile da quella principale sostiene le ondate crescenti della melodia, attraverso cui si raggiungono i picchi più impervi del registro acuto dei violini. La terza parte corrisponde con la sezione F e con il momento in cui l'abbraccio di Commodo si trasforma in soffocamento omicida: il movimento cromatico scalare, realizzato su ampi salti della

melodia, genera una situazione di totale sospensione tonale che sarà delimitata dal raggiungimento della tonica, attraverso il *Leitmotiv* della violenza.⁵

Quest'ultima sezione potrebbe comportare un problema sul piano della forma musicale, poiché non conduce verso una sezione adatta a concludere la musica in un contesto di equilibrio ricostruito. Manca una successiva sezione che possa concludere la musica in una situazione di equilibrio ritrovato dal punto di vista tonale, tematico e delle altezze. La sezione mancante viene contratta fino a coincidere con il solo accordo di Re maggiore finale. Si deve aggiungere però che il problema è relativo: da una parte la sospensione del centro tonale all'interno di quest'ultima sezione è tale che l'assestamento sull'accordo di Re, attraverso il poderoso *Leitmotiv* della violenza, è sufficiente, da solo, a creare la sensazione del ritorno; dall'altra, il cambio scena, che avviene nel frattempo, sposta con decisione l'attenzione dello spettatore.

Ora osserveremo alcuni aspetti della costruzione della musica del *Patricide*, per valutarne la tenuta dal punto di vista strutturale.

2.1. Realizzazione delle articolazioni e contesti narrativi

Esaminando la partitura, ci si accorge immediatamente di un fatto piuttosto rilevante: nella musica del *Patricide* le cadenze, in senso tradizionale, mancano quasi del tutto; le articolazioni, fondamentali nella percezione della forma, sono realizzate prevalentemente in altro modo. Di seguito, in sintesi, indico sistematicamente tutti i luoghi di articolazione all'interno della struttura musicale, descrivendo in quale modo tali articolazioni sono realizzate e mettendo in relazione la funzione musicale con quella narrativa.

bb. 8-9: movimento cadenzale V-IV-I del basso.

È inusuale la realizzazione della cadenza (con il passaggio del V sul IV prima di cadere sul I), ma l'entrata dei bassi afferma per la prima volta con chiarezza la tonalità. La cadenza, che in senso classico serve a chiudere o eventualmente a chiudere per iniziare, qui ha la funzione di avviare il discorso. Marco Aurelio comunica la sua decisione a Commodus e si avvia a spiegarla.

5. Nella musica del *Patricide* sono presenti due *Leitmotive*; il primo si trova a bb. 40-44; lo definisco *Leitmotiv* "dell'orgoglio" per via del suo riutilizzo in due contesti simili nel corso del film (su questo motivo mi soffermerò nel paragrafo 3 dell'articolo); il secondo, "della violenza", breve e incisivo, si trova a bb. 61-62 (cfr. Es. 4) e nelle situazioni di battaglia o violenza narrate nel film. Questi motivi assolvono ad una delle funzioni che generalmente si attribuiscono al *Leitmotiv* wagneriano, ovvero quella di richiamo e/o di identificazione in situazioni narrative simili, le quali vengono messe a confronto e distinte tramite la differente contestualizzazione e il differente arrangiamento.

bb. 14-15: movimento in lontananza del flauto dal secondo grado sul primo (b. 14), che segue subito dopo quello più presente dei violoncelli dal quinto sul terzo (b. 13).

Si tratta ancora di un'articolazione morbida, per due motivi: il primo è che il movimento cadenzale del flauto è solo debole, sullo sfondo del suono, mentre in rilievo c'è la melodia dei violoncelli che termina sul *fa*, terzo grado della scala (b. 14); inoltre, essendo fermo il pedale profondo di *re*, manca un riscontro del movimento cadenzale nella parte del basso. A ciò si aggiunge l'introduzione del timbro disomogeneo del flauto, inserito nel tessuto omogeneo per colore dell'orchestra d'archi; la disomogeneità, generando sorpresa e attesa, spinge l'ascolto in avanti, dando fluidità all'articolazione.⁶ Marco Aurelio ha terminato di esporre le proprie decisioni, la parola passa a Commodo.

bb. 19-23: disconnessione delle altezze (ottenuta attraverso la riverberazione su ottave differenti dello stesso frammento melodico re-fa, l'ultima a distanza di quattro ottave a bb. 20-23), variazione di spessore del suono.

Il segmento melodico dei violini a bb. 17-18 (conseguente dell'antecedente a bb. 15-16) affonda rapidamente verso il grave, prolungandosi nella ripetizione della cellula *re-fa* nel registro medio e grave dei violoncelli; mentre questo suono è molto presente, svaniscono nel nulla il pedale grave di *re*, il doppio pedale superiore e il pedale mediano sul *la*₃ dei violini. La ripartenza della transizione corrispondente alla sezione narrativa B avviene con la stessa cellula *re-fa*, ripresa su un registro completamente differente, tre ottave più in alto (*re*₄ a bb. 21-22), nella parte dei violini.

Commodo, apprese le decisioni del padre, si avvia a esprimere le lontane ragioni della propria frustrazione nel rapporto con lui.

bb. 25-26: debole cadenza dominante-tonica su pedale di tonica; cambio di densità di suono.

Quest'articolazione avviene al termine della sezione B; a bb. 22-24 c'è una linea morbidamente discendente dei violini, che i violoncelli invertono disegnando l'intera scala di Re minore e fermandosi sul *do*_♯, prima di terminare sul *re*₃; il *mi* e il *sol*, tenuti pianissimo da viole e violini sulla prima parte di b. 25, dileguano all'arrivo del *do*_♯ dei violoncelli, sicché l'armonia di dominante è più accennata

6. Se Zimmer avesse usato su questo movimento melodico verso la tonica il suono dei violini, vi sarebbe stato un effetto conclusivo più marcato. Ed è interessante notare che proprio così farà nel riutilizzare nel corso del film la parte iniziale della musica del *Patricide*. La differente realizzazione, per quanto sottile, si lega indubitabilmente al diverso contesto narrativo; in particolare, è assente in quella scena il clima di attesa e inquietudine della scena del parricidio.

che realizzata. Il senso di articolazione si deve quindi in parte al movimento sensibile-tonica dei violoncelli, in altra e più rilevante parte al sensibile rinforzo del suono, ottenuto anche tramite l'innesto denso e sinistro del tremolo nei contrabbassi. Dopo aver lamentato l'incapacità del padre di apprezzarlo, Commodo inizierà a rivendicare le proprie qualità.

bb. 39-40: cadenza "fuggita" II^D-V.

È l'unica cadenza realizzata classicamente, in modo che il movimento dalla sensibile (sebbene su dominante applicata) sulla tonica si accompagni al salto di quarta ascendente del basso. Definisco la cadenza "fuggita" perché, come nella prassi del contrappunto rinascimentale, per svuotare la cadenza di capacità conclusiva, mentre basso e primi violini risolvono sul *la* le altre parti svaniscono, per rientrare solo dopo la cadenza. Insomma, una cadenza che ha una chiara funzione di articolazione, ma realizzata in modo da consentire alla narrazione di proseguire. Commodo finisce di affermare le proprie ragioni e di rivendicare le proprie qualità; ora potrà esprimere tutta la sua delusione.

bb. 43-44: cadenza imperfetta, V₆-I.

L'iterazione della cadenza dominante-tonica nella tonalità d'impianto (la prima, a bb. 41-42, realizzata con il terzo rivolto della dominante che risolve secondo prassi sul primo rivolto della tonica), con approdo sul I allo stato fondamentale, sancisce la chiusura della prima parte della musica. Si nota, rispetto all'articolazione precedente di bb. 39-40, la convergenza di tutti gli strumenti sul luogo di cadenza, sottolineata dal rinforzo del suono. Termina la prima parte della scena completando il quadro degli stati d'animo e delle dinamiche psicologiche messi in campo; le premesse delle attese, dell'orgoglio ferito e della delusione di Commodo sono state poste; ora la scena virerà verso la fase di maggior tensione.

bb. 50-51: cadenza V-II abbassato

È l'articolazione più vistosa. La sezione D sposta l'armonia sulla dominante, il ritmo è concitato, la musica si carica di tensione. La dominante evita qualsiasi risoluzione aspettata e cade sul II abbassato, raggiungendo la lontanissima tonalità di Mi^b minore. Non c'è modulazione ma semplice giustapposizione di tonalità, mentre la tensione cresce, facendo leva su altri parametri musicali: aumenta il volume, aumenta lo spessore del suono con l'inserimento di parti interne che riempiono lo spazio di suono divaricato tra i bassi, spinti verso il grave, e i violini, proiettati verso i margini più acuti. Tutto contribuisce a marcare l'articolazione della musica; a ricucire ci pensa il profilo della melodia che anche qui proseguirà

con frasi melodicamente affini a quelle fin qui sentite. Siamo al momento cruciale della scena: Marco Aurelio stringe a sé nell'abbraccio paterno Commodus, ma il tentativo si infrange contro il devastante risentimento del figlio.

b. 62: movimento cromatico verso il I, con arrivo su tonica maggiore.

Il *Leitmotiv* della violenza ci riconduce sul I in un contesto altamente cromatico, tonalmente sospeso. Se l'accordo di Re funziona ancora come tonica, benché appaia all'improvviso, è perché la tonalità era stata stabilita con chiarezza e perché la sezione in Mi♭ minore, che precede la transizione cromatica conclusiva (b. 57-62), ha una durata breve. L'abbraccio di Commodus uccide Marco Aurelio.

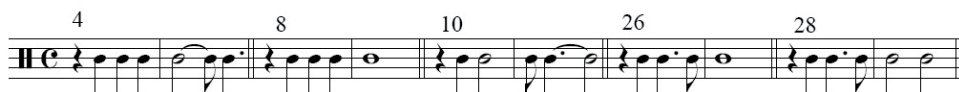
All'interno di un contesto tonale che suona in modo sostanzialmente "classico", Zimmer preferisce dunque articolare il flusso musicale da una parte attraverso la proiezione della melodia sulla tonica e sulla dominante in un ambiente armonico essenziale, dall'altra, e soprattutto, facendo leva sulle qualità del suono: la modulazione della densità, del colore, la giustapposizione di altezze contrastanti. Insomma, le articolazioni nella struttura musicale restano evidenti all'ascolto, mentre l'assenza di cadenze consente alla musica di assecondare fluidamente la continuità della narrazione.

2.2. Frasi, connessione di frasi, adattamenti di lunghezze

Nel cinema, la necessità di assecondare i tempi e la piega espressiva delle scene nel loro svolgimento, condiziona fortemente la durata delle frasi così come il meccanismo di ripetizione/modificazione/conclusione con cui le frasi si connettono tra loro. La necessità di assecondare durate e traiettorie dinamiche imposte limita molto, inoltre, la tendenza delle frasi ad assumere spazi simili per durata e appoggio ritmico, pregiudicando potenzialmente la possibilità di cogliere la relazione delle parti nell'atto della percezione, e con essa la comprensione del meccanismo di successione antecedente-consequente che regola solitamente il flusso dinamico della musica tonale.

Nella partitura di Zimmer le frasi sono brevi, costruite attraverso segmenti semplici, riferiti tutti all'unica figura ritmica riportata nell'Es. 1, con un numero di varianti limitato. La modificazione più evidente è a b. 10, ma è chiaro come anche questa cellula derivi dalla prima e come lo spostamento sul tempo forte della battuta della terza nota, con valore di croma, serva a intensificarne l'appoggio ritmico.

In tempo lento, la figura ritmica impiegata è quasi priva di caratterizzazione e ciò consente a Zimmer di riplasmare i segmenti di frase secondo necessità, mo-



Es. 1. Figura ritmica principale e sue varianti.



Es. 2a-b. Meccanismo antecedente-consequente nella costruzione delle frasi

mento per momento, senza che ciò faccia perdere continuità al fraseggio. Il *continuum* musicale è aperto e costruito attraverso un fluire di antecedenti e conseguenti che, proprio per essere fondato su figure assai semplici e di breve durata, si può cogliere con una certa facilità; nell'Es. 2a-b riprendo le prime due frasi (bb. 4-14) per mostrare la successione delle note cadenzali delle singole frasi, modulate appunto sul modello antecedente-consequente. Nella prima frase (Es. 2a, bb. 4-9) la melodia si distende sui due tetracordi discendenti disgiunti della scala frigia di *la* (ma il doppio pedale acuto prima e la cadenza di bb. 8-9 poi, chiariscono che la tonalità di impianto è quella di Re minore): nell'antecedente la melodia poggia sul *mi*, V di *la*, mentre nel conseguente chiude sul *la*. Nella seconda frase (Es. 2b, bb. 10-14), impostata nella tonalità di Re minore, l'antecedente sospende la melodia sul secondo grado, mentre il conseguente chiude debolmente sul terzo; il flauto, in sottofondo, compie un passaggio simile concludendo il conseguente sul primo.

Le frasi, dunque, si succedono con naturalezza, evitando ripetizioni fraseologiche o simmetrie esplicite di gesti melodici caratterizzati tematicamente. Se ripetizioni evidenti di segmenti vi sono, avvengono a distanza e in posizione ritmica diversa; l'esempio più evidente – e probabilmente l'unico che possa essere rilevato percettivamente – è quello del segmento melodico di bb. 10-11, che ritroviamo a bb. 52-53, trasportato due ottave più su e in *Mib* minore. Come spesso capita nel cinema di oggi, si tratta di un materiale ritmico-melodico di difficile classificazione; non ha la rilevanza del tema né è apodittico come un motivo; all'ascolto se ne segue con naturalezza il flusso, senza che si ricordi facilmente,

per via della mancanza quasi totale di autentiche ripetizioni e di gesti individuati ritmicamente. Sono caratteristiche che esaltano la plasticità del materiale nella funzione di assecondare la struttura ritmico-temporale imposta e che mantengono la musica sul fondo, senza distrarre lo spettatore dalle immagini e dal dialogo.

Nella Tab. 3 ho cercato di realizzare una sintesi della struttura fraseologica della musica del *Patricide*, considerando la sequenza antecedente-consequente esprimibile con il simbolo metrico costituito di levare e battere $\cup -$; i puntini sono utilizzati per le fasi di transizione, dove si interrompe il normale flusso di antecedenti-conseguenti.

Fino a b. 50 le frasi musicali si snodano con apparente regolarità; la successione dei segmenti, legati nella sequenza antecedente-consequente, è sospesa solo nelle sezioni D e F generando, pure attraverso l'interruzione della sequenza, stato di attesa e proiezione in avanti. A bb. 22-26 il meccanismo antecedente-consequente si applica a segmenti che, prolungando la figura ritmica utilizzata per le frasi precedenti e dunque sospendendo l'iterazione del modello ritmico più comune, incrementano la funzione di transizione della sezione; resta tuttavia chiaro il riferimento al modulo antecedente-consequente, con la scala di Re minore disegnata dai violoncelli in risposta alla linea morbidamente discendente dei violini. A bb. 40-44 vi è un effetto di perorazione, ottenuto attraverso l'iterazione della cellula ritmica costituita dalla successione di tre semiminime; la figura così ottenuta, rafforza la cadenza sulla tonica a b. 44.

Alla contrazione del ritmo avviata tra b. 40 e 44, segue l'ulteriore contrazione nella sezione D; si sospende qualsiasi riferimento al procedimento antecedente-consequente e alla figura ritmica indicata nell'Es. 2. La musica si avvita vertiginosamente per raggiungere il punto di massima tensione. A b. 51 si spezza ogni equilibrio: il primo segmento, che si presenta nella nuova e lontana tonica di Mib minore, in virtù della regolarità precedente nell'alternanza di antecedenti e conseguenti e attraverso il violento crescendo di tutta l'orchestra, è sentito come antecedente, e dunque dotato di forza di proiezione in avanti. Il segmento successivo, a bb. 53-54, dovrebbe, secondo sequenza, essere l'elemento di appoggio; ma tale non è, perché gli intervalli melodici di cui è costituito, insistendo su un'armonia di dominante (benché su pedale di tonica) ed essendo difficilmente cantabili, accrescono la tensione del violento crescendo dell'orchestra. Segue un terzo segmento (bb. 55-57), che allunga la figura ritmica di base e fa passare la melodia dalla sezione mediana dei secondi violini a quella dei primi, spingendoli, in un ultimo sforzo tensivo, verso il limite più acuto della musica (b. 57). Poi ancora una transizione, sconnessa e in ambiti tonali imprecisati, conduce al rapido epilogo;

l'accordo di Re conclusivo è sentito come appoggio finale e con funzione di tonica, nonostante manchi qualsiasi classica riconduzione tonale.

La Tab. 3 ci rappresenta una gestione delle frasi regolare e in un certo senso prevedibile; ascoltando la musica, tuttavia, non si percepisce alcuna ottusa ripetitività. La costruzione del discorso attraverso la connessione esplicita di antecedenti e conseguenti da una parte e, dall'altra, il fatto che quasi tutte le frasi abbiano un *incipit* ritmicamente simile, serve a rendere esplicito il legame di relazione tra le parti in un contesto di continua variabilità. La musica recupera elasticità, infatti, attraverso i cambiamenti di tempo (nella prima sezione si passa dal 4/4 al 2/4, per tornare al 4/4 dopo aver attraversato occasionalmente il 3/4), la mancanza di simmetria nel numero delle battute in cui si realizza la successione di antecedenti e conseguenti, il prolungamento delle note finali e l'inserimento, sempre con funzione di prolungamento, di cellule melodiche estranee alla struttura fraseologica, ma percettivamente congrue con il fluire del suono e quindi capaci di adattare il tempo della musica a quello del film.

Per quel che riguarda quest'ultimo aspetto si può osservare la piccola cellula di due note, *re-fa*, che Zimmer impiega prima a b. 9, quindi più avanti a bb. 19-22. È un elemento costruttivo semplice ed efficace, melodicamente inserito con naturalezza nel flusso del discorso, pur essendo estraneo al *continuum* di figure ritmiche attraverso cui è costituito il seguito delle frasi. Ha l'aspetto di un accessorio, di qualcosa che si aggiunge, che collega e che prolunga. Nella partitura del *Patri-cide*, oltre che a ottenere articolazioni discrete e a mettere in relazione, a distanza, la conclusione della prima e della terza frase, serve anche per risolvere il problema delicatissimo di far collimare tempi e durate della musica con quelli della scena. Tale funzione di adattamento e prolungamento è evidente in particolare a bb. 19-20, dove la ripetizione di *re-fa* nel registro grave dei violoncelli si manifesta come artificio retorico raffinatissimo: mentre rafforza la conclusione della frase, sul piano della struttura consente di adattare la durata della musica a quella della narrazione, permettendo la fluida ripartenza dei violini con la stessa cellula (bb. 21-22) "in tempo utile", rispetto al discorso di Commodus. Da ultimo, tramite l'inserimento di questo elementare intervallo melodico, Zimmer riesce a interrompere la continuità nella successione di antecedenti e conseguenti impostati su figure ritmiche omogenee, restituendo varietà al discorso musicale.

Ancora per conferire varietà alla musica, interviene lo spostamento ritmico delle cellule musicali. L'Es. 3 mostra efficacemente come frasi e semifrasi si succedano con coerenza e fluidità all'interno di un tessuto elastico e plasticamente adattabile: si confronti, a questo proposito, il numero delle battute delle due frasi e lo spostamento della figura ritmica nel conseguente della seconda, a bb. 12-13.

TAB. 3. STRUTTURA METRICA DELLE FRASI

SEZIONE NARRATIVA	A bb. 1-21		B bb. 21-26		C bb. 26-44				D bb. 44-50	E bb. 50-57	F bb. 57-63
BATTUTE	4-9	10-14	15-19	21-26	26-29	30-33	34-36	37-40	40-44	51-57	57-63
METRICA DELLE FRASI	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐	┐ ┐

TAB. 4. REALIZZAZIONE MUSICALE DEI PRINCIPALI SIGNIFICATI DELLA NARRAZIONE

CONTESTO NARRATIVO	BATT.	REALIZZAZIONE MUSICALE	
Apertura della scena in un contesto di tensione/sospensione	1-9	Il doppio pedale dissonante e vuoto di quarta (<i>la-re</i>), acuto	
Gravità irrevocabile della decisione di Marco	9-17	Il <i>re</i> grave al basso entra a b. 9, e si fissa come pedale grave mentre l'imperatore comunica la sua decisione a Commodus	
Invidia rancorosa, sfuggente di Commodus	15	Musema riportato nell'Es. 3, semitono attorno al quinto grado	
Commodus cerca di esprimere le ragioni del proprio risentimento	26-39	Il basso, che procede lentamente per grado congiunto e senza sbalzi, è consolidato, a bb. 34-36, dal raddoppio nella parte dei primi violini; la melodia, inizialmente nel registro mediano, si dipana come un discorso svolto con calma, evitando i continui cambi di registro precedenti a questa fase	
Orgoglio di Commodus	40-44	<i>Leitmotiv</i> dell'orgoglio	
Marco Aurelio sta per tentare un ultimo, disperato tentativo di riavvicinamento al figlio: si accumula tensione	45-50	Dalla tonica su cui finisce il <i>Leitmotiv</i> dell'orgoglio, la musica si sposta sulla dominante; qui si reitera il semitono tensivo attorno al quinto, ora strozzato ritmicamente	
Il tentativo di dimostrare affetto naufraga nell'incomprensione	51-57	Gesto melodico di sesta minore, a b. 51, con levare nella b. 50. Se ne rileva il carattere "appassionato" a confronto con l'austerità delle movenze precedenti della melodia; questo e i segmenti di frase immediatamente successivi sono spinti verso il limite estremo acuto	
L'abbraccio si tramuta in violenza	57-60	La melodia ora si spezza in salti di settima e di nona, procedendo tortuosamente su un terreno cromatico tonalmente inafferrabile	
Si consuma il parricidio, in un tumulto di forti emozioni contrapposte	61-62	<i>Leitmotiv</i> della violenza	
Marco Aurelio muore; l'inquadratura torna sull'immagine del busto di imperatore romano con cui si era aperta la scena, suggerendo l'idea di ritorno allo stato iniziale. L'esito funesto della scena viene compreso pienamente solo con l'inizio di quella successiva, dove si dà notizia della morte di Marco Aurelio. Da tale esito prenderà avvio il seguito delle vicende narrate	62-63	Accordo di Re maggiore conclusivo	

Infine Zimmer rende varia la musica tramite l'arrangiamento che fa migrare la linea melodica tra gli strumenti e su tutte le altezze possibili per una orchestra d'archi, rendendo il tessuto cangiante e polifonico anche nella sezioni iniziali, dove più bassa è la densità della scrittura.

2.3 Il semitono attorno al quinto grado: ovvero, la tensione compressa

Il doppio tetracordo frigio disgiunto con cui si avvia il movimento melodico, come materializzandosi dal doppio pedale acuto iniziale, detta il carattere della melodia e impone il semitono come suo tratto caratterizzante: è un semitono quello con cui si scende nell'antecedente dal *fa* sul *mi*, così come lo è *sib-la* nel conseguente (bb. 4-10). La scelta della scala non è casuale, naturalmente: il semitono, infatti, contribuisce a insinuare lo stato di sospensione (nessuna scala moderna presenta un intervallo simile tra primo e secondo grado) che caratterizza la scena e che sarà confermato attraverso il suo diffuso impiego nel seguito della musica.⁷

A bb. 15-16 il semitono s'inserisce per la prima volta in un gesto melodico caratterizzato, un gesto apodittico che piega con decisione il senso della musica di questa scena; tale gesto melodico (bb. 15-16) potrebbe essere definito "musema" secondo la teoria di Tagg [Tagg 2000a, 45-50; Tagg 2000b, 15, 29-65], ovvero un'unità musicale minimale dotata di significato (Es. 3).



Es. 3. Musema dell'invidia/rancore compresso (bb. 15-16)

Inserito nella scena, il significato tensivo di questo gesto melodico – che proviene anche strutturalmente dal fatto di girare attorno al quinto grado – si precisa ulteriormente, acquisendo il senso di rancore, invidia, violenza interiore compressa. C'è, inoltre, l'idea di qualcosa di sfuggente, suggerito dallo scivolamento dei secondi violini sul *sol#*, mentre i primi tengono ancora il *la*; il *sol#* svanisce nel nulla, senza rapporto con l'armonia di Re minore nel quale si trova inserito, come un suono misterioso, sinistro, che compare non atteso e si dilegua senza spiegare la propria presenza. Va ancora rilevato come la connotazione tensiva e subdola del musema si accresca tramite la particolarità della realizzazione: mentre i secondi violini si muovono semplicemente attorno al *la*, i primi eseguono le stesse

7. È interessante notare come una figura simile a quella dell'Es. 3 percorra tutto il film, tornando in diverse scene per richiamare la stessa atmosfera di livore, rancore subdolo e compresso.

note, ma con salti di settima maggiore. Questi salti, in un contesto cromatico – ascoltati mentre Commodus pronuncia il nome di Massimo con malcelato rancore – anticipano quanto ascolteremo in F, mettendo in relazione le due parti della scena e creando una premessa narrativa di grande efficacia.

Ritroviamo il semitono attorno al quinto grado pure più avanti, sempre in funzione di amplificazione dei significati suggeriti dalla narrazione; in particolare:

- bb. 17-18, nella parte del violoncello; Marco Aurelio chiede al figlio se sia deluso dalla sua decisione, l'inquadratura si sposta sul volto di Commodus.
- b. 45, nella parte dei violoncelli; Marco Aurelio sta compiendo l'estremo tentativo di riavvicinare il figlio, nel momento in cui l'inquadratura si sposta ancora una volta su Commodus.
- bb. 48-50: il semitono, accompagnandosi alla strozzatura del ritmo della cellula melodica, accresce la tensione della musica avviandola, come in un precipizio, verso la modulazione a *Mib* minore.

Il semitono caratterizza la musica del parricidio anche quando non situato attorno al quinto grado. A b. 44 si trova come intervallo armonico, ancora una volta per insinuare tensione nella musica: il *do#*, nell'accordo di *Re* minore, fa perdere all'armonia qualsiasi proprietà statica, per sospingerla di nuovo in uno stato dinamico di forte instabilità e tensione. L'espansione dell'intervallo di semitono, ovvero la nona minore, e il salto di settima maggiore come inversione del semitono, sono salti melodici ardui, adatti a disarticolare il profilo melodico del violento e straniato digradare cromatico con cui la musica – sezione narrativa F – giunge rapidamente al suo epilogo, mentre Marco Aurelio muore, strozzato nell'abbraccio di Commodus.

Ancora il semitono è l'agente dinamico che dà significato al *Leitmotiv* della violenza (bb. 61-62). Le proprietà semantiche di questo motivo si legano al salto di quarta aumentata discendente iniziale (*la-mib*: è lo stesso salto, lo accenno qui tra parentesi, che si trova nell'armonia nel momento di maggior tensione della scena, quando si modula a *Mib* minore cadendo dal *la*, dominante di *Re* minore) e alla tensione risolutiva che l'intervallo ha verso il *re*, come nota verso cui il *mib* tende naturalmente a proseguire (Es. 4).



Es. 4. *Leitmotiv* della violenza (bb. 61-63)

2.4. Il semitono nella struttura armonica

La tonalità di Re minore è stabilita con forza dal pedale di tonica iniziale (bb. 9-21), mentre la conferma arriva più avanti quando il basso, con un lento movimento prima ascendente poi discendente, ritorna all'accordo di Re minore con l'unica cadenza, benché imperfetta, della partitura (bb. 43-44). Il passaggio successivo sulla dominante (bb. 45-50) serve ad accumulare tensione sufficiente per proiettare la tonalità verso i suoi estremi confini; a bb. 50-51 la modulazione è brusca: con un salto di quarta aumentata discendente, il basso sprofonda sul pedale della nuova, momentanea tonica di Mi $\flat$ minore. La successiva modulazione disarticolata, che accompagna la morte di Marco Aurelio, riporta il basso sul *re* iniziale. La struttura armonica, quindi, si ancora attorno al movimento *re-mi $\flat$ -re*, riverberando ancora una volta l'intervallo di semitono.

È indubitabile la volontà di Zimmer di rendere esplicita la relazione della struttura armonica di base con il movimento di semitono che anima i gesti melodici maggiormente caratterizzanti della partitura: il suono *re* è tenuto come nota pedale quasi sempre nella prima parte della musica, da b. 1 a b. 39 (il *re* manca solo nelle bb. 30-33); l'unica cadenza dal sapore classicamente tonale della musica è a bb. 43-44, sulla tonica *re*; anche il *mi $\flat$* , una volta raggiunto, viene tenuto come nota pedale dai bassi (bb. 51-54), imponendosi alla nostra attenzione con forza. Altrettanto evidente è il ritorno a *re* nel finale. In precedenza si è notata l'importanza del semitono nell'evocazione di significati rilevanti all'interno della scena del parricidio; la coerenza della struttura armonica di base con i movimenti melodici di superficie non può che rinforzare l'efficacia evocativa del semitono.

2.5. Il suono

La partitura del *Patricide* è per orchestra d'archi con l'aggiunta occasionale di un flauto ma, ascoltando con attenzione la musica, si percepisce qualcosa di più della semplice orchestra d'archi; un qualcosa che sarebbe impossibile ottenere senza l'ausilio dell'elettronica e senza il missaggio di suoni che essa consente. In assenza di questo lavoro sul suono, anche l'evocazione di senso della musica perderebbe di pregnanza e potenza. In particolare, è sulla presenza-distanza del suono che si agisce con precisione estrema, raggiungendo risultati che la semplice esecuzione acustica non potrebbe consentire: su un altro piano rispetto ai suoni immediatamente percettibili, ve ne sono altri che li colorano sullo sfondo, cioè i suoni pedale e i suoni mascherati.

I suoni pedale sono usati con diverse funzioni, una delle quali è quella strutturale, di assestamento della tonalità; tonica e dominante sono tenuti con persi-

stenza nelle sezioni iniziali della musica mentre il *Mib* minore si impone nella sezione C. In sintesi abbiamo quattro tipi di suoni pedale:

- pedale doppio, di dominante e tonica a distanza di quarta superiore: bb. 1-28;
- pedale di tonica, al basso: bb. 18-24;
- pedale di *mib* al basso, nuova momentanea tonica: bb. 51-54.

È notevole la pertinenza strutturale ed evocativa del doppio pedale iniziale del *Patricide*: sovrapponendo il primo grado sul quinto, mentre si afferma la tonalità della musica, si conferma pure il tetracordo frigio di *la* con cui si avvia la melodia; in più, essendo la quarta una dissonanza vuota, si definisce il clima freddo e inquieto in cui Commodus sta per incontrare Marco Aurelio.

Il mascheramento è parimenti un effetto ricorrente in musica e consiste nel fatto che, nella sovrapposizione dei suoni, alcuni possono essere più potenti di altri, determinando un impasto sonoro diverso rispetto alla qualità che hanno gli stessi suoni presi singolarmente. Nell'orchestrazione, dal periodo tardo romantico in poi, si tiene conto degli effetti che derivano dall'impastare suoni utilizzando gli strumenti nelle diverse tessiture secondo la tendenza che essi hanno a prevalere sugli altri suoni o a nascondersi, a mascherarsi dietro di essi. La musica da film si realizza il più delle volte con organici orchestrali vasti, e gli arrangiatori affondano a piene mani nelle tecniche di orchestrazione di questa alta tradizione musicale. Nelle colonne sonore dell'ultimo trentennio, soprattutto man mano che ci si avvicina a questi ultimi quindici anni, alle tecniche di orchestrazione classica si sono aggiunte le possibilità di ottenere suoni e impasti calibrati in modo infinitesimale, attraverso l'uso dell'elettronica e dei moderni *software* musicali. Con tali programmi la dimensione spaziale, lo spessore e il colore della musica possono essere definiti in modo assai dettagliato, allargando le possibilità di aderire alle più sottili intenzioni compositive dell'autore.

Ascoltando la musica del *Patricide* e concentrandosi sulle bb. 9-15 si può affermare, non senza difficoltà, la presenza lontana di un *sol*, che nella partitura ho inserito tra parentesi; alle bb. 26-28 accade la stessa cosa con una terza *re-fa*, sempre pianissimo, che si aggiunge come alone sullo sfondo del suono e che è fondamentale per completare le armonie su cui si appoggia la musica in quel punto.

Francamente non so neanche se questi siano suoni naturali o meno; certamente, nella musica moderna è comune l'uso del *pad*, ovvero di un tappeto sonoro discreto e poco penetrante, che serve ad amalgamare i suoni degli strumenti principali mentre chiarisce l'armonia. Qui, nella musica del parricidio, si tratta appena di un velo di suono, del tutto nascosto dietro gli strumenti in primo piano, che crea una sorta di nebulosa sull'orizzonte dello spazio sonoro, potenziando la capacità evocativa della musica attraverso la ricchezza chiaroscurale dei

colori e il gioco vicino-lontano del timbro degli archi. Peraltro quei suoni nella partitura del *Patricide* servono appunto a questo, perché non hanno una giustificazione compositiva in chiave contrappuntistica: scompaiono così come sono comparsi, nel nulla e inspiegabilmente all'interno di una scrittura fondamentalmente classica. La musica del *Patricide*, quindi, rivela una natura "tridimensionale" che supera la bidimensionalità tipica della musica acustica. La dimensione della profondità in una esecuzione dal vivo si potrebbe emulare per analogia, agendo sulla quantità di suono, attraverso l'opposizione piano-forte, gli effetti d'eco o le sonorità che gli strumenti riescono ad ottenere con particolari arcate. Si tratterebbe tuttavia solamente di emulazione, appunto, poiché un suono realmente più lontano non è solo più piano, ma presenta qualità acustiche diverse.

È da porre in rilievo la congruità delle tecniche di costruzione del suono con i significati che la musica vuole esprimere: l'emergere delle linee melodiche da uno sfondo di suoni distanti, scuri, quasi indistinti o rarefatti in tessiture acute appena percepibili dà voce alla psicologia complessa dei personaggi e all'affiorare di emozioni primordiali nello sviluppo del dialogo.

3. I significati

Man mano che sono stati trattati i diversi aspetti della composizione della musica del *Patricide*, s'è annotata occasionalmente la concordanza con alcuni significati evocati dalla narrazione visuale. Torno ora con maggior ordine su quest'aspetto dell'analisi.

Seguendo con attenzione il modo in cui la musica del *Patricide* si cala nella scena si nota come Zimmer, scartando la possibilità di accompagnare meramente la narrazione, abbia deciso di comporre una partitura capace di agire fondamentalmente su due livelli.

Sul primo livello, quello della forma, la musica amplifica i significati della scena tramite la propria articolazione poiché, sottolineando le fasi della narrazione, le distingue rendendo più incisive le une rispetto alle altre. Il secondo livello è quello dei significati, tradotti musicalmente attraverso strategie e specifiche connotazioni sonore.

Le quattro battute del *Leitmotiv* che ho definito dell'orgoglio (bb. 40-44 della partitura) forniscono un esempio chiaro della potenza con cui la musica agisce nella narrazione, non solo nel senso di amplificarne i contenuti suggeriti dall'immagine e dal dialogo, ma costruendo significati nuovi e creando importanti connessioni narrative. Abbassando il volume, tenendo conto del dialogo ma senza ascoltare la musica, le immagini ci restituiscono il lamento di Commodus, disprezzato dal padre, in un'atmosfera piuttosto commovente: Commodus, più che

reclamare si lamenta, appunto, e piange. Con la musica Zimmer avrebbe potuto amplificare questo contenuto di senso e l'ascoltatore non l'avrebbe sicuramente sentito come superfluo o non adeguato. Ma l'autore della musica e il regista hanno voluto fare altro. La realizzazione di Zimmer di queste quattro battute è essenziale: c'è una nota di volta inferiore ancora di semitono attorno al quinto grado, iterata per quattro volte; l'ultima ripetizione si accompagna in esecuzione a un trattenuto e leggero crescendo, che enfatizza il senso di appoggio sulla tonica finale della frase. La perorazione sulla superficie della melodia è confermata e resa ancora più forte e definitiva dalla perorazione poco più profonda che si trova sul livello della successione di accordi, costituita da due cadenze imperfette V_4^1 -I₆, V₆-I; la seconda cadenza imperfetta, come già detto in precedenza, svolge un ruolo piuttosto importante di articolazione, all'interno della musica; infine, c'è il pedale superiore di *la* dei violini che stabilizza il *Leitmotiv*. La frase è saldamente ancorata alla tonica dunque, stabile e insistente nel registro della melodia: in questo modo può evocare un calettare solido, massiccio, volitivo, orgoglioso. Non è un caso che la stessa frase sia impiegata da Zimmer altre due volte, più avanti nel film; la prima quando Massimo, divenuto gladiatore, tornerà a Roma per avere giustizia e si paleserà al nemico Commodus nell'arena, al termine di un combattimento vittorioso; la seconda e ultima nel momento dell'apoteosi finale, quando Massimo si scontrerà nell'arena con Commodus, uccidendolo. In entrambe queste occasioni, il senso di grandezza e solennità sarà marcato dall'orchestrazione più massiccia, arricchita del suono epico degli ottoni; per il resto, le quattro battute manterranno la loro struttura e simile sarà il significato evocato. Zimmer e il regista, utilizzando questo tema nelle tre scene a distanza, non solo mettono in connessione l'orgoglio di Massimo con quello di Commodus nella scena del paricidio, ma evitano di assegnare al lamento di quest'ultimo un valore elementarmente negativo di patetico capriccio.

Tornando all'insieme della musica del *Patricide* i significati, che abbiamo già richiamato in sintesi nella Tab. 2, sono ripresi linearmente da Zimmer, come indicato nella Tab. 4.

4. Conclusioni

Per comodità di sintesi, richiamo di seguito i motivi di congruenza formale della musica del *Patricide*:⁸

8. Pur non facendo parte dell'argomento di questo studio, va notato come la musica del *Patricide* si collochi con coerenza all'interno della colonna sonora del *Gladiator*, attraverso l'uso dei *Leitmotive* e di cellule melodiche ricorrenti, portatrici di senso.

– ancoraggio della struttura armonica del *Patricide* ai cardini della tonalità, al di sotto di gesti melodici riferiti alla modalità; attribuzione chiara delle diverse funzioni tonali (in primo luogo tonica e dominante), anche con l'uso del cromaticismo (assai rilevante la modulazione a Mi♭ minore, per la maggior distanza dalla tonalità principale e il carattere di instabilità all'interno della struttura);

– costruzione trasparente del discorso musicale, con impiego pressoché sistematico del meccanismo antecedente-consequente;

– uso distinto delle articolazioni;

– gestione chiara dei registri, con il profilo melodico che dal registro medio-grave si slancia verso quello acuto (durante la modulazione a Mi♭ minore) per tornare nella zona mediana;

– riferimento costante, nella costruzione delle frasi musicali, al semitono, come elemento caratterizzante sia sul piano della struttura (struttura delle frasi, struttura armonica) che dei significati;

– utilizzo accurato dell'ambiente sonoro, con valorizzazione della spazialità tridimensionale.

Vale la pena di sottolineare che ognuno dei motivi richiamati, mentre rende ragione dell'autonomia formale della musica, si caratterizza sia per la sua coerenza con le necessità espressive dettate dalla narrazione della scena, sia per il contributo alla costruzione dei vari contenuti espressivi. Certo, la musica avrebbe potuto accompagnare le immagini e i significati della narrazione ancora più dettagliatamente; Zimmer tuttavia ha scelto di dare uno sfondo solenne e appropriato alla scena accentuando, estendendo o aggiungendo alcuni contenuti espressivi e stati d'animo. Questa scelta permette a Zimmer di ottenere due risultati: il primo, di assicurare alla musica una propria linearità e una propria congruenza formale, non obbligando il fraseggio a frammentarsi nell'inseguimento di segmenti di significato di breve durata nell'ambito del tempo narrativo; il secondo, quello di consentire alla musica, proprio in virtù della sua autonomia, di superare la funzione di accompagnamento o di commento della narrazione, per diventare protagonista nella realizzazione dei significati della narrazione.

L'analisi del *Patricide* ci permette quindi di concludere che è possibile comporre musica per film ponendo attenzione da una parte alla segmentazione temporale del film, dall'altra alle necessità di congruenza formale propriamente musicali; è possibile, in altre parole, fare in modo che le necessità di coerenza intrinseche alla musica e i vari aspetti con cui i materiali contribuiscono alla formazione della partitura si adattino plasticamente a tempi e dinamiche esterni alla musica stessa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BJÖRNBERG A. (1992), *Music video and the semiotics of popular music: Towards a sign typology of music*, in R. Dalmonte e M. Baroni (cur.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università degli Studi di Trento, Trento, 379-388.
- CANO C. (2002), *La musica nel cinema*, Gremese, Roma.
- DALMONTE R. (2002), *Musica e parole*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. II (*Il sapere musicale*), Einaudi, Torino, 185-205.
- GORBMAN C. (1987), *Unheard melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, British Film Institute, London.
- MICELI S. (1992), *Incontro con Nicola Piovani, Paolo Taviani e Mario Monicelli*, in S. Miceli (cur.) *Atti del convegno internazionale di studi Musica e cinema* (Siena, 19 – 22 agosto 1990), Olschki, Firenze («Chigiana» 42), 97-113.
- MICELI S. (2009), *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, LIM, Lucca.
- SIMEON E. (1992), *Programmi narrativi e stratificazioni del senso nella musica per film. Il caso di Entr'acte*, in R. Dalmonte e M. Baroni (cur.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università degli Studi di Trento, Trento, 389-399.
- TAGG PH. (2000a), *Kojak - 50 seconds of television music (Towards the analysis of affect in popular music)*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York (prima ed., Göteborg 1979).
- TAGG PH. (2000b), *Fernando the Flute (Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit)*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York (prima ed., Göteborg 1981).

APPENDICE

PATRICIDE

Hans Zimmer

trascrizione e riduzione: Paolo Teodori

8^{va}-----

1 Sint *pp* violini sulle stesse note e senza ottava superiore

2 violino *mf*

3 cello/viola

1 cello/contrabbasso (cassi all'ottava sotto) 2 3 4 5

11 8^{va}-----

11 flauto *ppp*

11 al ponticello

6 7 8 9 10 11

20 8^{va}-----

20 *p* *ppp* *ppp*

20 *mp*

12 13 14 15 16 17

29

29 rinforzando *p*

29 rinforzando *mf*

18 19 20 21 22 23 24

39 39 39 25 26 27 28 29 30 31

pp *trattenuto*

This system shows measures 39 through 31. The top staff (treble clef) begins with a melodic line in measure 39, followed by a series of whole notes. The middle staff (alto clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff (bass clef) features a series of whole notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *trattenuto* (ritardando).

48 48 48 32 33

passionato *ff* *fz* *ff* *ff*

This system shows measures 48 through 33. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many accidentals. The middle staff (alto clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff (bass clef) features a series of whole notes. Dynamics include *passionato* (passionately), *ff* (fortissimo), *fz* (forzando), and *ff* (fortissimo).

53 53 53 34 35 36 37

fz p *fff* *sempre fortissimo* *fff* *sempre fortissimo*

This system shows measures 53 through 37. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many accidentals. The middle staff (alto clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff (bass clef) features a series of whole notes. Dynamics include *fz p* (forzando piano), *fff* (fortississimo), *sempre fortissimo* (always fortissimo), and *fff* (fortississimo).

60 60 60 38 39

p *ff* *molto marcato* *p*

This system shows measures 60 through 39. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many accidentals. The middle staff (alto clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff (bass clef) features a series of whole notes. Dynamics include *p* (piano), *ff* (fortissimo), *molto marcato* (very marked), and *p* (piano).

Mario Baroni, Anna Maria Bordin, Michela Sacco

L'ANALISI MUSICALE NELLE CONDOTTE DI STUDIO DEGLI ESECUTORI. UN'INDAGINE STATISTICA SU UN GRUPPO DI PIANISTI ITALIANI

Abstract

This research is about music analysis and its use in the preparation for a music performance. The focus of the study is related to the strategies applied while preparing for a performance. The aim is to understand the role and importance of analysis in the study behaviour of the musicians and to identify which other procedures are implied in it; an analysis was made of the relationship between the pianist and the structural and expressive contents that the pianist finds in the score and their transformations into sound during the execution.

A first pilot study involved 20 pianists who were presented with a wide range of study strategies in order to better understand the relation between analytical activities and other types of activities strictly related to the score. Subsequently a questionnaire containing 29 questions was prepared. The participants consisted of 53 professional Italian pianists who received the questionnaire via email. The results obtained are divided into three areas of study: the attention/time dedicated to the analysis when learning the composition, the type of analysis applied and the value given to it in their cultural sphere.

1. La letteratura sull'argomento

La presente ricerca è partita dall'idea di un'inchiesta sull'uso dell'analisi nella preparazione delle esecuzioni pianistiche.¹ Abbiamo proposto un questionario a 53 pianisti e i risultati vengono discussi nell'articolo. Le domande che figurano nel questionario (che si trova in Appendice) derivano in parte dalle nostre espe-

1. La ricerca è stata presentata a Roma durante il VII Convegno Europeo di Analisi Musicale (Euromac), 29 settembre-2 ottobre 2011.

rienze dirette di vita conservatoriale, ma anche in parte dall'ormai amplissima letteratura internazionale che da molti decenni si dedica allo studio sistematico dell'esecuzione strumentale.

Nel campo dell'analisi dell'esecuzione figurano fin dall'inizio [Cone 1968, Schmalfeldt 1985, Palmer 1992] studi basati su un principio che già alla sua epoca Seashore [1938] aveva compreso e divulgato: quello secondo il quale un buon esecutore non suona mai esattamente ciò che indica la partitura, ma introduce deviazioni di tempo, di dinamica, di articolazione, di altezza, che la notazione musicale non è in grado di scrivere con precisione. Da quando i computer sono stati in grado di produrre suoni e di calcolare esattamente le loro forme d'onda, questo principio è stato corredato da misurazioni precise. I primi articoli di questo tipo furono pubblicati fin agli anni Sessanta: quello di Bengtsson-Gabrielsson-Thorsén uscì nel 1969. Nel caso di esecuzioni pianistiche, ovviamente, timbro e altezza sono di norma esclusi dal computo, ma le varianti dell'attacco (più o meno legato o staccato), della dinamica (più o meno piano o forte), e della durata (più o meno conforme a quella scritta) sono state ripetutamente misurate in numerosi e ben noti casi [Todd 1985, Repp 1992, Friberg-Bresin-Sundberg 2006]. A tutt'oggi, tuttavia, il sistema dell'esecuzione pianistica, quantunque sottoposto a esami altamente sofisticati [Canazza et al. 2011] è ancora ben lontano dall'aver rivelato tutti i suoi segreti.

Questo settore degli studi esecutivi (che chiameremo analisi "dell'esecuzione") è però estraneo all'area specifica alla quale la nostra ricerca è interessata: si tratta infatti di studi che potremmo definire *post factum*, cioè riferiti a una esecuzione già avvenuta. A noi interessava invece indagare sui fenomeni *ante factum*, cioè sui metodi messi in atto dai pianisti per preparare la propria esecuzione. Anche in questo campo la letteratura scientifica ha indagato a lungo e ampiamente. C'è una differenza fra gli uni e gli altri tipi di studio: mentre quelli "post" si sono concentrati su un problema difficile, ma chiaro e univocamente definibile (cioè sulla misura dei parametri sonori dell'esecuzione) quelli "ante" si sono distribuiti su una gamma molto più ampia di tematiche non sempre in relazione diretta l'una con l'altra, e questo ha fatto sì che l'area d'interesse generale in cui tali tematiche si collocano non abbia mai raggiunto una definizione unitaria: quest'area comprende aspetti di didattica dell'esecuzione [Schaffer 1995, Brendel 1997, Duke et al. 2009], studi sull'apprendimento mnemonico [Williamson 2002, Chaffin et al. 2002, Chaffin 2007, Chaffin et al. 2009, Palmer 2006], ipotesi cognitive e motorie [Schaffer 1981, Chaffin et al. 2001, Clarke 2001, Davidson 2002a, Dogantan Dack 2006] teorie sulle abilità esecutive [Hallam 1995, Cox 2001, Davidson 2002b, Davidson 2007], metodi per l'organizzazione dello studio personale [Miklaszewski 1989, Jørgensen 2004, McPherson-Evans 2007], indagini sull'espressività

interpretativa [Clarke 1991, Howat 1995, Rothstein 1995, Juslin et al. 2007, Schaffer 1992] e infine anche analisi “per l’esecuzione” [Sacchetti 1999, Dalmonte 1999, Pozzi 1999, Rink 2002a]. In conclusione, l’uso dell’analisi nella preparazione di una esecuzione pianistica, da cui la nostra ricerca è partita, si è rivelato subito collegato con un amplissimo panorama di altri aspetti (aspetti “pre”) che possono anche essere studiati indipendentemente l’uno dall’altro. Tuttavia nella prassi operativa e nella stessa rappresentazione mentale degli esecutori [Chaffin et al. 2009] essi sono inscindibilmente connessi: persino la diteggiatura di un passo [Clarke et al. 1997] dipende al tempo stesso da ragioni motorie, da considerazioni sulla struttura del brano e dalle caratteristiche espressive del passo da eseguire.

2. La ricerca

Lo studio pilota e gli obiettivi del questionario

La nostra ricerca ci ha portato a individuare e valorizzare un campo d’indagine che di per sé è ben chiaro, ma è ancora mal definito sul piano teorico: quello che proponiamo appunto di chiamare “condotte di studio degli esecutori”. L’analisi “per l’esecuzione” (l’analisi *pre*) si colloca all’interno di questo campo ed è una delle sue componenti principali. Ma la nostra indagine ha tenuto conto del fatto che nelle condotte di studio dei pianisti esiste un insieme molto complesso di problemi in cui non hanno spazio solo i procedimenti d’analisi, ma anche le decisioni sulle scelte espressive e interpretative, e che queste dipendono a loro volta dalle più generali tendenze culturali del pianista: ad esempio dalla sua conoscenza dei trattati sull’esecuzione e degli studi sull’analisi, o della prassi esecutiva dei secoli passati o degli stili esecutivi odierni, nonché dalle sue letture di storia e critica della musica, senza trascurare ovviamente i suoi modi d’insegnare e le sue opinioni sulla didattica nei conservatori.

Verso questa complessità di problemi ci aveva anche indirizzato uno studio preventivo (Studio Pilota) che avevamo condotto qualche mese prima (nell’inverno 2010/2011) e nel quale erano stati coinvolti pianisti ospiti di una stagione concertistica torinese. In esso avevamo dato ampio spazio all’intreccio di problemi in cui l’analisi si colloca: l’avevamo concepito come un panorama dei tipi di studio all’interno dei quali i pianisti erano invitati ad indicare quelli da loro più spesso praticati. Nel questionario avevamo predisposto una “griglia” strutturata in due colonne, la prima contenente una serie di “strategie di studio” e la seconda gli “indici” ad esse associati. I partecipanti erano invitati a scegliere il tipo di strategia a loro più consono, valutandolo con una Scala Likert a 6 punti, dove 6 indica

la strategia ritenuta più importante, e 1 la strategia meno importante e meno praticata (vedi Tab. 1).

TAB. 1. ESEMPI DI ALCUNE VOCI UTILIZZATE NELLA GRIGLIA DI "STRATEGIE" DELLO STUDIO PILOTA

STRATEGIE DI STUDIO	INDICE	STRATEGIE DI STUDIO	INDICE	STRATEGIE DI STUDIO	INDICE
Invento metafore	5	Individuo i mutamenti tonali	4	Metto o cambio le diteggiature	6
Immagino un grafico che rappresenta il brano	2	Mi oriento sulle strutture compositive (melodie, ritmi, tessiture)	2	Studio il brano a mani separate	1
Creo personaggi legati alle idee musicali	6	Baso il mio lavoro sulla conoscenza delle regole armoniche	2	Studio in particolare i salti e i cambi di tessitura	2

Allo studio pilota hanno partecipato 20 pianisti. Le strategie contenute nella griglia sono riassumibili in tre categorie:

1. strategie extra-musicali; es: "immagino una storia che evochi dei contenuti musicali";
2. strategie analitiche; es: "divido il brano in segmenti più piccoli";
3. strategie tecniche; es: "cerco il passaggio tecnico più difficile".

L'analisi di questi dati ha permesso di ottenere le distribuzioni di frequenza di ogni strategia e gl'indici di importanza che sono stati ad esse attribuiti. La serie delle strategie extramusicali raggruppa quelle che evocano affettivamente (per mezzo di metafore o di immagini) delle situazioni musicali: sono state scelte solo 20 volte su un totale di 102 scelte complessive. Le strategie analitiche si riferiscono a diversi aspetti strutturali della musica e sono state scelte in 42 casi su 102. Le strategie tecniche sono di natura soprattutto gestuale, e sono state scelte in 40 casi su 102.

I risultati assai ricchi e interessanti ottenuti nello studio pilota e la vasta gamma di problemi che esso poneva, sono stati alla base del questionario che illustriamo ora nel seguito dell'articolo.

Proprio la ricchezza di quei dati ci ha però consigliato di ridurre la portata dei nostri obiettivi: anzitutto il centro della nostra ricerca era in partenza quello dei problemi analitici e tale doveva rimanere; in secondo luogo, se anche avessimo voluto dilatarne i limiti non avremmo potuto pretendere di risolvere in un colpo solo troppi problemi, pena la perdita di una sufficiente precisione; in terzo luogo, poiché i confini della pratica analitica in un contesto come quello delle condotte di studio degli esecutori tendono inevitabilmente ad allargarsi a campi limitrofi, il principale problema era quello ridurre le possibili ambiguità e di definire la situazione con il massimo di precisione possibile.

I principali obiettivi della nostra ricerca sono stati perciò i seguenti:

1. capire qual è lo spazio che i pianisti concedono al tema dell'analisi all'interno di un ampio lavoro di studio com'è quello della preparazione di un'esecuzione;
2. capire qual è in linea di massima il tipo di analisi che essi praticano;
3. capire qual è il valore che essi assegnano all'analisi all'interno del loro universo culturale.

L'organizzazione del questionario

I 53 pianisti che hanno accettato di rispondere al questionario sono stati contattati per Email e le risposte sono state raccolte (sempre per posta elettronica) nel luglio del 2011. Per assicurare l'anonimato dei pianisti che hanno collaborato alla ricerca, le risposte sono state raccolte dalla segreteria dell'Accademia Filarmonica di Bologna che le ha successivamente inviate (senza il nominativo di chi le aveva spedite) agli autori dell'articolo. Poiché non doveva rimanere nessuna traccia dell'indirizzo di provenienza, tutti i questionari compilati e ricevuti sono stati contraddistinti con un semplice simbolo numerico da 1 a 53. Il questionario è stato concepito a risposta multipla: conteneva tre possibili risposte, già definite, per ogni domanda a cui si aggiungeva una quarta risposta "aperta" (indicata con "altro"), nella quale ogni partecipante poteva fornire la sua personale opinione, se diversa dalle tre proposte precedenti.

L'insieme delle domande era suddiviso in due sezioni: la Prima Sezione conteneva domande generali, riguardanti età, sesso, titoli di studio in ambito musicale, titoli universitari, notizie su altri strumenti praticati e generi musicali preferiti. Queste rappresentavano per la ricerca le "variabili indipendenti" che hanno permesso di avere un ampio panorama delle caratteristiche della nostra popolazione di riferimento; la Seconda Sezione conteneva 29 domande a risposta multipla a cui si sono aggiunte due domande finali a risposta aperta nelle quali veniva chiesto ai soggetti di elencare autori di libri o articoli conosciuti. Queste domande rappresentavano le "variabili dipendenti" della ricerca che sono state analizzate secondo i criteri che ora verranno indicati.

Secondo i dati della Prima Sezione il campione era costituito da strumentisti in maggioranza maschi (39), generalmente intorno ai quarant'anni: solo 15 erano superiori ai 40 e 17 erano inferiori. In alcuni casi (9) si trattava di pianisti con pratica di altre tastiere (clavicembalo, organo) o più spesso (12) con pratica di composizione e direzione d'orchestra; in parecchi casi (21) erano in possesso di una laurea universitaria; quasi sempre (45 casi) si trattava di concertisti che esercitavano anche attività di insegnamento (per ulteriori particolari cfr. Tab. 3).

Le domande della Seconda Sezione sono state presentate in una successione del tutto informale (come si può vedere dal testo che riproduciamo in Appendi-

ce), ma nel concepirle le avevamo distinte in tre fondamentali categorie (o gruppi tematici) che sono state variamente distribuite nel corso del questionario e che ora indicheremo per brevità con lettere alfabetiche:

gruppo tematico A: domande per capire quali sono i criteri generali messi in atto dal pianista quando sta preparando l'esecuzione di un brano: se preferisce attenersi alle proprie intuizioni personali (sotto-categoria A1), se è orientato a trovare ed elaborare informazioni storico-critiche (sotto-categoria A2) o se preferisce piuttosto affidarsi all'analisi del testo (sotto-categoria A3). Il gruppo tematico A era basato su 5 domande.²

Il secondo gruppo tematico (che abbiamo chiamato B) tende invece a indagare sul rapporto dell'esecutore con l'analisi: l'ipotesi iniziale era che alcuni pianisti tendessero a farne a meno (sotto-categoria B1), che altri la usassero solo occasionalmente (sotto-categoria B2), che altri infine la usassero in modo deliberato e consapevole (sotto-categoria B3). La categoria B, che è centrale per il nostro studio, si articola principalmente in 12 domande.³ A queste se ne aggiungono altre 4 riguardanti pratiche e terminologie specifiche internazionalmente in uso (in particolare, ma non solo, quella schenkeriana): si tratta delle domande 6, 24, 26, 27.⁴ Ovviamente queste quattro domande erano destinate a precisare le risposte del gruppo B3, cioè quelle degli analisti particolarmente "consapevoli".

Osserviamo ancora che fra le risposte del gruppo A e quelle del gruppo B possono esistere incoerenze: ad esempio un pianista può essersi dichiarato interessato all'analisi rispondendo a qualche domanda di tipo A, ma può avere smentito poi la sua dichiarazione rispondendo a qualche domanda di tipo B. Alla discussione di ambiguità di questo genere, che sono frequenti nelle risposte ottenute, ci dedicheremo nel corso dell'articolo.

Infine il terzo gruppo tematico (categoria C) tende, in maniera più generale, a capire e mettere in luce le tendenze culturali degli esecutori. Li abbiamo definiti (forse con qualche eccesso di semplificazione) come orientati a sostenere la tradizione (sotto-categoria C1), come aperti a qualche novità (sotto-categoria C2), o

2. Le domande della categoria A sono le n. 2, 3, 13, 18, 22. Alcune di esse (come la 3, la 18 e la 22) sono dirette ed esplicite. Le altre non chiedono dati precisi, ma puntano a ottenere indizi, dai quali sia possibile dedurre un orientamento sufficientemente chiaro.
3. Le domande sono le n. 1, 5, 8, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 23, 28. Alcune di esse (come la 10, 14, 15, 19, 23 e 28) chiedono opinioni abbastanza esplicite sull'idea e la pratica dell'analisi. Altre (come la 1, 5, 8, 11, 17 e 20) chiedono solo di indicare alcuni aspetti particolari della pratica analitica normalmente adottata dal pianista.
4. La domanda 27 non si riferisce al contesto schenkeriano, ma alla conoscenza delle proposte di analisi "per l'esecuzione" formulate da John Rink (2002a) e diffuse anche in Italia dalla presente rivista (cfr. Rink 2007).

come più dichiaratamente “progressisti” (sotto-categoria C₃). Al gruppo tematico C sono dedicate 8 domande.⁵

Alle 29 qui indicate abbiamo aggiunto anche le due domande aperte già menzionate in cui chiedevamo ai pianisti di nominare gli autori di libri di analisi o di storia e critica musicale che essi avessero letto e particolarmente apprezzato.

3. Risultati della ricerca

La caratterizzazione dei soggetti

Abbiamo avuto inizialmente la curiosità di trarre dalle risposte pervenute qualche dato quantitativo sull'appartenenza dei nostri pianisti all'uno o all'altro dei nove raggruppamenti che avevamo ideato (tre in ognuno dei gruppi A, B, C). L'obiettivo apparentemente era abbastanza facile, ma la gamma sfumata e varia delle domande e delle risposte lo rendeva problematico. Ad esempio, per iniziare dal gruppo A in cui il numero limitato di domande rende più agevole il calcolo, le risposte date alla domanda n. 22 erano facilmente classificabili. La domanda dice:

Secondo lei capire un brano di musica vuol dire:
Smontarne i meccanismi strutturali;
Individuarne gli aspetti emozionali;
Collocarlo nel suo contesto storico.

È evidente che chi ha indicato la prima risposta è stato facilmente classificabile nella categoria A₃ (preferenza per l'analisi), mentre chi ha indicato la terza è facilmente classificabile in A₂ (preferenza per le informazioni storico-culturali) e gli altri in A₁ (preferenza per l'intuizione personale). Ma per una domanda come la n. 2:

Un'esecuzione, secondo la sua esperienza, è “corretta” se:
È fedele alle indicazioni della partitura;
È frutto di studi approfonditi sulla partitura e sul suo autore;
Riproduce la trama affettiva ed espressiva del testo;

l'attribuzione diventa più difficile, sia perché il concetto di “correttezza” è ampio e sfumato, sia perché la domanda non si presta a una risposta drastica (tant'è vero che parecchi esecutori hanno approfittato della risposta “altro” per sottolineare che per loro la correttezza era data da tutte e tre le condizioni). In questo caso

5. Le domande del terzo gruppo sono le n. 4, 7, 9, 12, 16, 21, 25, 29; alcune di esse si riferiscono alla prassi esecutiva della musica dei secoli passati, altre alla riforma dei Conservatori, altre alla conoscenza degli stili esecutivi nel Novecento, altre alla conoscenza della pratica musicologica.

tuttavia abbiamo ugualmente catalogato come A₃ la prima, A₂ la seconda e A₁ la terza risposta. Ma era evidente che questa attribuzione implicava qualche forzatura.

Per cercare di evitare forzature e attribuire con maggiore sicurezza l'appartenenza di ogni soggetto a una delle tre sotto-categorie previste nel gruppo tematico A, abbiamo allora stabilito di basarci sulle risposte che ogni soggetto ha dato a tutte e cinque le domande del gruppo e di calcolare quale dei tre tipi di risposta complessivamente in esse predominasse. In sostanza, se il soggetto rispondeva uniformemente almeno a 4 delle 5 domande previste allora la sua appartenenza a un determinato sottogruppo (A₁, A₂, A₃) era giudicata indubbia; se solo tre risposte erano coerenti, c'era una certa tendenza (ma non troppo netta) verso quella sotto-categoria. Se infine le risposte si distribuivano fra i tre casi possibili senza mostrare nessuna dominanza di qualcuno (es. 2+1+2), allora il soggetto doveva essere considerato non orientato verso una soluzione precisa.

Abbiamo adottato lo stesso procedimento per individuare l'identità dei soggetti nel gruppo B e nel gruppo C. Ciascuna delle tre risposte era stata considerata già in partenza come tendenzialmente appartenente alla sotto-categoria 1, 2, o 3 del proprio "gruppo tematico", e sulla loro predominanza è stato calcolato l'orientamento di ciascun soggetto. Facciamo l'esempio di una domanda come la seguente, la n.11 del gruppo tematico B:

Per eseguire bene un brano la cosa più importante da fare è:
Individuare i principali contrasti e i punti culminanti;
Dividerlo in parti e capire la logica delle loro successioni;
Assaporare i suoi aspetti affettivi e le loro dinamiche interne.

In questo caso la prima risposta era stata classificata (in partenza) come risposta B₂ (analisi usata occasionalmente), la seconda come B₃ (analisi deliberatamente usata) e la terza come B₁ (esecuzione non retta da analisi).

Il calcolo dell'appartenenza dei soggetti a una delle nove categorie possibili è avvenuto sempre in questo modo: chi ha totalizzato più del 70% di risposte appartenenti a una determinata sotto-categoria, è considerato "indubbiamente" o "fortemente" appartenente a quella; chi ne ha totalizzato dal 50% al 70 % è considerato "tendenzialmente" appartenente ad essa; chi dimostra preferenze per sotto-categorie diverse nessuna delle quali, però, arriva mai almeno al 50%, è considerato privo di orientamenti precisi su quel problema.

Su questa base abbiamo creato un indice generale (un profilo individuale di tutti i soggetti) concepito come quello che riproduciamo parzialmente nella Tab. 2. In essa vengono indicate le categorie di appartenenza dei primi 20 fra i 53 soggetti del nostro campione.

TAB. 2. PROFILI INDIVIDUALI DEI PRIMI 20 PIANISTI

SOG- GETTI	PROFILI NETTI (COERENZE >70%)	PROFILI TENDENZIALI (COERENZE >50% < 70%)	DOMANDA 6 (SCHENKER)	DOMANDA 26 (IPERMETRO)	DOMANDA 24 (STRUTTURA PROFONDA)	DOMANDA 27 (GRAFICI)
1		A1-B3-C3	2	1	1	1
2	A1	B1	2	1	1	2
3		A3-(B2/ B3)-C3	3	3	2	1
4		A2-B2-C3	3	1	0	1
5	A2-B3	C3	2	2	2	1
6	C3	B3	1	3	1	1
7		B3-C2	1	1	2	1
8	C3	B3	3	3	2	1
9	C2	A3	1	1	1	2
10	A2-B3-C3		3	1	2	1
11	B3	A3-C2	3	1	2	1
12	B3	(C2/C3)	3	3	2	3
13		A2-B2-C3	3	1	2	1
14		A3-B3- C2	1	1	1	2
15	A2-C3	B3	3	1	2	2
16	C3	A2-B3	2	1	1	1
17	C3	A2-B3	2	3	1	2
18	C3	B3	3	1	2	1
19	B3	C2	3	1	2	2
20		B2-C2	1	2	1	1

Legenda**Colonne dei profili netti e tendenziali:*

- A1: esecutore di tipo intuitivo-individualista
- A2: esecutore orientato a interessi storico-critici
- A3: esecutore orientato all'analisi
- B1 esecutore che si dichiara poco interessato all'analisi
- B2: esecutore che dichiara di essere un analista occasionale
- B3: esecutore che dichiara di utilizzare procedure analitiche precise
- C1: esecutore di orientamenti tradizionalisti

* (continua alla pagina seguente)

- C₂: esecutore mediamente aperto alle innovazioni
- C₃: esecutore interessato alle novità (“progressista”)

L'assenza di indicazione in un gruppo A, B, o C significa che il soggetto non ha raggiunto un numero sufficiente di preferenze (nemmeno tendenziali)

La doppia indicazione tra parentesi nei soggetti 3 e 12 significa che il soggetto ha dato preferenze uguali

Colonne per le domande 6 (giudizio sulle analisi “alla Schenker”) e 26 (sul significato del termine “ipermetro”)

1. non conosce il problema
2. conosce il problema, ma non lo ritiene rilevante
3. conosce il problema e lo ritiene rilevante

Colonna per la domanda 24 (conoscenza della terminologia schenkeriana)

La domanda era la seguente: Il termine “struttura profonda” significa:

- Ciò che individua gli aspetti emotivi inconsci della trama musicale; (1: non conosce la terminologia)
- Ciò che mette in rilievo le architetture portanti di una struttura tonale; (2: conosce la terminologia)
- Ciò che trova correlazioni fra la musica e le altre arti; (1: non conosce la terminologia)

Colonna per la domanda 27

1. non usa grafici
2. li usa talvolta
3. li usa spesso

Il numero 0 in una delle 4 domande singole indica che il soggetto non ha risposto

Nella Tabella sono indicati gli orientamenti dichiarati dai soggetti e deducibili dalle loro risposte. Leggiamo a mo' d'esempio le risposte date da alcuni dei pianisti.

Il soggetto 1 non ha fatto scelte nette (nessuna risposta nella colonna 2), ma ha indicato solo scelte tendenziali. Per di più le sue risposte sono abbastanza contraddittorie: quando deve parlare dei criteri con cui prepara la sua esecuzione (gruppo tematico A) sembra essere orientato a eseguire il brano fidando soprattutto nella sua intuizione di esecutore (A₁), mentre quando risponde alle domande sull'analisi (gruppo tematico B) dichiara (B₃) di saper utilizzare anche procedimenti analitici precisi. Quanto ai suoi orientamenti culturali, si manifesta come tendenzialmente “progressista” (C₃). Se poi vogliamo approfondire di più il problema delle sue conoscenze analitiche, possiamo osservare che su Schenker è scettico (domanda 6) e poco informato (non risponde correttamente alla doman-

da 24), che non conosce il termine “ipermetro” e che non usa schemi grafici per preparare l'esecuzione.

Il soggetto 10 è invece netto nelle sue scelte: è decisamente orientato a interessi storico-critici, più che analitici (A₂); tuttavia, quando parla dell'analisi dichiara di essere orientato anche a conoscenze approfondite di questo tipo (B₃). Infine è decisamente progressista nelle sue scelte culturali (C₃). È interessato a Schenker e lo conosce (risposta 6), conosce il termine “struttura profonda”, ma non “ipermetro” e non usa fare schemi grafici per studiare il brano.

Il soggetto 12 non dichiara preferenze particolari per nessuna delle proposte del gruppo A, né sembra essere particolarmente “progressista”, tuttavia sembra avere sufficiente confidenza con la tradizione schenkeriana e dichiara di aver l'abitudine di preparare grafici analitici finalizzati all'esecuzione.

Infine il soggetto 20 non sembra avere idee chiare su come studiare: dimostra solo una vaga tendenza a praticare occasionalmente qualche forma di analisi, ma non conosce l'analisi schenkeriana, anche se ha sentito nominare il termine “ipermetro”, né usa schemi grafici per preparare le sue esecuzioni.

Dall'esame di questi esempi si dimostra agevolmente come i nostri risultati ci permettano di tracciare dei profili, tutto sommato, abbastanza significativi dei pianisti che hanno preso parte alla ricerca. Ma non è nostra intenzione proporre una galleria di profili, per quanto curiosa essa possa essere. Lo scopo di questa analisi esplorativa dei dati è piuttosto di mettere in chiaro al lettore una caratteristica essenziale del questionario. Le domande, in generale, non erano nette, ma lasciavano margini di apertura: in un campo come il nostro, che doveva orientarci su opinioni e tendenze era più utile stimolare riflessioni e scelte piuttosto che invitare a manifestare direttamente le proprie credenze. Per questa ragione le risposte sono state spesso ambigue e qualche volta contraddittorie, ma questo ci ha permesso di scoprire aspetti di verità che probabilmente sarebbero rimasti nascosti se gli inviti a rispondere fossero stati troppo chiari e semplici.

In ogni caso, più che alla ricostruzione di caratteri singoli, la nostra ricerca è interessata a trovare tendenze generali e collettive, a costruire una sorta di mappa degli orientamenti prevalenti nel nostro campione. È ciò che tende a fare il successivo paragrafo.

Gli orientamenti collettivi predominanti

È necessaria a questo punto una premessa importante. I dati riportati nella Tabella 2 non si riferiscono a ciò che i 53 pianisti concretamente fanno, ma a ciò che essi dichiarano di fare e di pensare: bisogna tener conto di questa differenza, che non è differenza da poco. Qui ora presentiamo il panorama delle loro affermazioni (cfr. Tab. 3) adottando la stessa divisione in tre gruppi e nove profili che abbia-

TAB. 3. QUADRO GENERALE DEI PROFILI DEI 53 PIANISTI

Si tratta di 39 maschi e 14 femmine	
15 di loro hanno meno di 40 anni, 14 ne hanno più di 50, 24 stanno fra i 40 e i 50	
8 di loro esercitano esclusivamente (o prevalentemente) la professione di concertisti	
45 di loro esercitano anche (o prevalentemente) attività didattica	
9 di loro sono, o sono stati, attivi con organo, clavicembalo o fortepiano (tast. = "tastieristi")	
12 hanno studi di composizione, direzione d'orchestra o di coro (comp. = "compositori, ecc.")	
21 di essi hanno seguito studi universitari (16 in campo letterario o musicologico)	
(non sono stati inclusi in tabella i 16 pianisti che conoscono anche strumenti diversi dalle tastiere)	
Legenda per le tre colonne dei profili (netti, tendenziali, incerti):	
i numeri sono le cifre identificative dei pianisti, dal pianista n. 1 al n. 53.	
In alcuni casi lo stesso soggetto (ad es. il pianista 43 nel gruppo B ₁ , che figura sia in B ₂ sia in B ₃) è stato conteggiato due volte perché ha dato esattamente lo stesso numero di risposte a due alternative possibili (ad es. 6 risposte corrispondenti a B ₂ e 6 a B ₃).	
In questi casi la sua cifra identificativa è stata segnata in corsivo e la somma dei pianisti del gruppo (presente in colonna 2) segnala il caso indicando (+1) tra parentesi.	

Legenda per le ultime 3 colonne:	
m = maschi, f = femmine	
tast = ("tastieristi"): hanno diploma (o pratica) di strumenti a tastiera diversi dal pianoforte	
comp = ("compositori"): hanno studi di composizione, di direzione d'orchestra o di direzione di coro	
solo = pianisti solo (o prevalentemente) concertisti	
puri = pianisti non "tastieristi" e non "compositori" (in totale si tratta di 32 soggetti)	

	TOTALE PIANISTI	PROFILI NETTI	PROFILI TENDENZIALI	PROFILI INCERTI	ETÀ SESSO	STUDI MUSIC.	STUDI UNIV.
GRUPPO A							
PROFILO A1: ESECUTORE INTUITIVO- INDIVIDUALI- STA	8	2, 49	1, 26, 27, 35, 40, 46		m 4 f 4 <40 (2) 40-50 (4) >50 (2)	tast 1 comp 2 solo 2 puri 3	let 1 al 1
PROFILO A2: ESECUTORE ORIENTATO A INTERESSI STORICO-CRITICI	10	5, 10, 15, 29	4, 13, 16, 17, 41, 44		m 8 f 2 <40 (2) 40-50 (7) >50 (1)	tast 1 comp 1 solo 2 puri 6	let 5 al 1
PROFILO A3: ESECUTORE ORIENTATO ALL'ANALISI	12	23, 25, 42	3, 9, 11, 14, 30, 34, 36, 39, 47		m 8 f 4 <40 (2) 40-50 (6) >50 (4)	tast 0 comp 2 solo 0 puri 10	let 2 al 0
(A4): ESECUTORE SENZA SCELTE PRECISE IN CAMPO A	23			6, 7, 8, 12, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 28, 31, 32, 33, 37, 38, 43, 45, 48, 50, 51, 52, 53	m 19 f 4 <40 (8) 40-50 (8) >50 (7)	tast 5 comp 5 solo 4 puri 9	let 7 al 3
GRUPPO B							
PROFILO B1: ESECUTORE POCO INTERESSATO ALL'ANALISI	3		2, 27, 50		m 2 f 1 <40 (1) 40-50 (1) >50 (1)	tast 1 comp 1 solo 1 puri 0	let 0 al 1
PROFILO B2: ESECUTORE ANALISTA OCCASIONALE	7 (+1)		4, 13, 20, 25, 31, 37, 43 45,		m 5 f 3 <40 (4) 40-50 (2) >50 (2)	tast 5 comp 2 solo 1 puri 0	let 3 al 1

	TOTALE PIANISTI	PROFILI NETTI	PROFILI TENDENZIALI	PROFILI INCERTI	ETÀ SESSO	STUDI MUSIC.	STUDI UNIV.
PROFILO B3: ESECUTORE ANALISTA	33 (+1)	5, 10, 11, 12, 19, 24, 28, 29, 40, 44, 48, 49, 53	1, 3, 6, 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 30, 31, 34, 35, 39, 42, 43, 46, 47, 51, 52		m 26 f 8 < 40 (9) 40-50 (15) > 50 (10)	tast 3 comp 8 solo 5 puri 18	let 12 al 3
(B4): ESECUTORE SENZA SCELTE PRECISE IN CAMPO B	10			9, 21, 22, 23, 26, 32, 33, 36, 38, 41	m 8 f 2 < 40 (2) 40-50 (6) > 50 (2)	tast 1 comp 2 solo 1 puri 6	let 1 al 1
GRUPPO C							
PROFILO C1: CULTURAL- MENTE ORIENTATO IN DIFESA DELLA TRADIZIO- NE	2 (+1)		22, 27, 49		m o f 1 < 40 40-50 (1) > 50 (2)	tast o comp o solo 1 puri 3	let al
PROFILO C2: CULTURAL- MENTE ORIENTATO VERSO ALCUNE APERTURE CULTURALI	14 (+3)	9, 45	2, 7, 11, 12, 14, 19, 20, 25, 37, 41, 42, 44, 47, 49, 51		m 11 f 6 < 40 (6) 40-50 (7) > 50 (4)	tast 3 comp 5 solo 1 puri 8	let 7 al 2
PROFILO C3: CULTURAL- MENTE "PROGRESSISTA"	26 (+2)	6, 8, 10, 15, 16, 17, 18, 24, 28, 34, 39, 46	1, 3, 4, 5, 12, 13, 26, 29, 30, 35, 36, 40, 44, 48, 50, 52		m 24 f 4 < 40 (7) 40-5 (16) > 50 (5)	tast 5 comp 6 solo 4 puri 13	let 9 al 2
(C4): CULTURALMENTE NON ORIENTATO	8			21, 23, 31, 32, 33, 38, 43, 53	m 5 f 3 < 40 (2) 40-50 (3) > 50 (3)	tast 1 comp 1 solo 2 puri 4	let 1 al 2

mo illustrato nel paragrafo precedente, nonché la separazione già descritta fra profili netti e tendenziali. Nella tabella abbiamo anche dato peso, nella quinta colonna, al numero di coloro che hanno dimostrato di non avere adottato criteri di scelta precisi fra l'una e l'altra sotto-categoria: li abbiamo concentrati nei gruppi A4, B4, C4 e li abbiamo caratterizzati con l'etichetta di "profili incerti".

Esamineremo ora, gruppo per gruppo, le risposte offerte dai nostri soggetti. Per le cinque domande del gruppo A (preferenze per l'intuizione, oppure per interessi storici o per l'analisi) esiste una risposta predominante e molto precisa: quasi la metà dei soggetti (il 43%, ossia 23 su 53, appartenenti al gruppo A4) hanno rifiutato di scegliere fra le tre alternative. La mancanza di criteri di scelta non sembra essere stata motivata da carenza di idee o da lettura disattenta, ma dal fatto che tutte e tre le alternative proposte venivano considerate ugualmente valide. Dall'analisi delle risposte "altro", infatti, risulta chiaramente e in modo esplicito (soprattutto per la domanda 22, che ha sollecitato il maggior numero di risposte "aperte") che i tre elementi messi in gioco venivano considerati ugualmente importanti. Una risposta di questo tipo è particolarmente significativa se si pensa che le ricerche sull'esecuzione musicale (nella nostra epoca post-strutturalista) stanno insistendo da anni proprio su questi tre argomenti. Essi hanno avuto ad esempio un ruolo importante nel libro dedicato da Rink [2002a] all'esecuzione, con i suoi articoli sull'espressività [Clarke 2002], sulla storia e la critica [Lawson 2002, Monelle 2002] e naturalmente sull'analisi [Rink 2002b]. Senza contare che le stesse tematiche erano state trattate negli stessi anni, in sedi diverse, da Cone [1995], da Berry [1989], da Juslin et al. [2001-2002].

Diversi sono i risultati che i pianisti hanno fornito nelle risposte del gruppo B, che si riferivano all'uso dell'analisi nella preparazione di un brano da eseguire. In questo caso la maggioranza dei pianisti (33+1) corrispondenti al 63% del totale, ha dichiarato un uso costante dell'analisi e in un buon numero di casi (in totale 13) un uso piuttosto sistematico. Su queste dichiarazioni torneremo in seguito con maggiori dettagli. Per ora possiamo semplicemente chiederci se queste preferenze siano frutto dell'ondata strutturalista che in Italia è stata abbastanza forte nel trentennio successivo alla fine della guerra, anche grazie alla presenza di una scuola compositiva d'avanguardia che per la prima volta si era misurata con successo in Europa con la scuola tedesca e francese. Certo, la tradizione dell'analisi nel campo della teoria musicale aveva secoli di esperienze dietro le spalle, ma negli anni del dopoguerra era stata ideologicamente potenziata sia dall'antitesi nei confronti dello storicismo e della critica estetica crociana, sia dall'opposizione al tardivo sentimentalismo pucciniano o mascagnano. Un esempio significativo è il libro di Rognoni sulla scuola di Vienna [1954]. Su tutto ciò, però, è difficile

ragionare in modo concreto, perché non possiamo basarci su dati precisi: si tratta più che altro di metamorfosi gradualali del clima o delle mode culturali.

Un dato rilevabile ed evidente del nostro lavoro è che i pianisti del nostro campione tendono a porre l'accento sull'importanza dell'analisi: pochissimi (solo 3) dichiarano di avere scarsi interessi in questo campo. Restano comunque dubbi sulle loro dichiarazioni, visto che cinque degli otto pianisti che nel contesto A si erano dichiarati "intuitivo-individualisti" (i nn. 1, 35, 40, 46, 49) nel contesto B passano dalla parte degli analisti e due di essi (il 40 e il 49) addirittura si dichiarano rigorosamente analisti. E passaggi analoghi si osservano per sette su dieci di coloro che si erano dichiarati più interessati ad aspetti storico critici, i quali, nel contesto B, si convertono all'analisi.

È ovvio che metamorfosi di questo genere sono soprattutto determinate dal modo in cui le domande sono state poste (nel contesto B il tema dell'analisi era dominante e specifico), ma è anche possibile ipotizzare che le risposte date siano in genere più legate a reazioni immediate che a convinzioni sicure e meditate. In sostanza, viene da pensare che nel momento in cui un pianista affronta l'interpretazione di un brano (o risponde a domande riguardanti la sua prassi di interpretazione) i limiti fra i problemi imposti dalla necessità di trovare soluzioni espressive efficaci e quelli legati alla attenzione per le strutture del brano, ossia per "come il brano è fatto", tendano un po' a saltare. In altre parole viene il dubbio che il distacco dal testo, che è necessario per condurre in porto un'analisi, sia allora sentito come innaturale da un pianista che sta preparando l'esecuzione d'un brano.

C'è poi un'altra curiosità: di chiedersi se esistano corrispondenze fra le tendenze verso l'analisi e le preferenze culturali "progressiste" analizzate nel gruppo C del questionario. In genere le risposte che la Tab. 2 riporta per quest'ultimo settore sono decisamente orientate a dichiarazioni lontane dalla difesa dei valori estetici tradizionali, perlomeno nei campi d'interesse a cui le domande si riferiscono (cfr. a questo proposito la nota 5). In linea generale (e senza tener troppo conto delle cifre indicate in corsivo) possiamo osservare che solo tre pianisti sembrano essere culturalmente orientati in difesa dei modi di pensare più tradizionali, e solo otto sembrano avere incertezze evidenti: tutti gli altri (e sono 42 su 53) sono "modernisti" o tendono a esserlo. Per ragioni di coerenza sembrerebbe plausibile pensare che anche le preferenze per l'analisi possano essere inquadrare nell'ambito di queste tendenze. In effetti questo potrebbe essere reso credibile dal fatto che dei tredici analisti che figurano nei "profili netti" del gruppo B3, ben nove figurano anche nelle due caselle del profilo "progressista".

Nel suo complesso la Tab. 2 sembra indicare che nei pianisti interpellati esistano no pensioni verso l'analisi e verso forme di aggiornamento culturale, ma sem-

bra anche documentare l'esistenza di una certa indeterminatezza nelle risposte, come se esse avessero margini non ben definibili e fra loro qualche volta interscambiabili.

Ulteriori precisazioni sui profili

Dopo l'esame di tutti i profili abbiamo dato uno sguardo ai "dati generali" (età, sesso, titolo di studio musicale, titolo di studio universitario), per cercar di capire quali influenze questi dati possono avere avuto sulle scelte del profilo. Nelle ultime colonne della Tab. 2 abbiamo riportato i dati completi, per chi voglia rendersi conto di questo gioco di presenze, ma in questi commenti riportiamo solo i dati che ci sono sembrati più interessanti. Allo scopo di favorirne la comprensione, abbiamo anche trasformato in percentuali i dati numerici che figurano nella tabella.

Per quanto riguarda la distribuzione fra maschi e femmine i pochi elementi che potrebbero incuriosire sono assai difficili da interpretare. Emergono ad esempio nei profili incerti del Gruppo A4 (dove figura il 49% di maschi contro il 28% di femmine), ma francamente è difficile capire perché le femmine dovrebbero essere meno incerte dei maschi in questo campo. O ancora nei profili "progressisti" del gruppo C, dove i maschi figurano al 61% e le femmine al 28%: e anche in questo caso un presunto tradizionalismo femminile lascia non pochi dubbi. E se anche così fosse, comunque, si potrebbe attribuire il dato alle tendenze delle 14 pianiste presenti fra i 53 partecipanti, le cui opinioni sono difficilmente generalizzabili all'intero universo femminile. Considerazioni analoghe riguardano l'influenza dell'età: l'unico dato apparentemente squilibrato è quello di A2, secondo il quale il 29% dei nostri pianisti (circa) quarantenni è interessato a orientamenti storico-critici mentre solo il 10% di tutti gli altri (più giovani o più anziani) condivide questa scelta. Se si pensa che i quarantenni del nostro campione risultano essere nati fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, ed essersi dunque culturalmente formati intorno agli anni Ottanta-Novanta, non sembrano esserci ragioni particolari per pensare che in Italia il clima culturale di quegli anni abbia potuto particolarmente favorire una scelta di quel tipo.

Per quanto riguarda il possibile influsso degli studi musicali abbiamo introdotto nella penultima colonna della tabella una distinzione in tre categorie: abbiamo selezionato anzitutto i pianisti che praticano anche l'organo o gli strumenti antichi immaginando che in loro possa emergere soprattutto qualche forma di interesse per la storia o per l'analisi della prassi esecutiva (mentre non ci pare che la pratica di strumenti come il violino, la chitarra o la tromba possa avere qualche peso particolare sugli interessi analitici o storici). Quanto ai pianisti con pratica di composizione, li abbiamo selezionati immaginando una loro maggiore compe-

tenza per gli aspetti dell'analisi. Infine abbiamo individuato la categoria dei pianisti "non didatti" per la curiosità di capire se l'assenza dell'insegnamento potesse in qualche modo influire sul loro modo di pensare la musica. A queste tre categorie appartengono 29 musicisti (poco più della metà del campione) divisi in tre fasce che tuttavia sono approssimativamente equivalenti: la loro distribuzione all'interno dei vari gruppi risulta essere abbastanza omogenea e non mette in rilievo squilibri numerici di qualche interesse. L'unico dato che può incuriosire è quello riguardante il gruppo B₃ dove la differenza fra le tre categorie e la coincidenza con l'ipotesi che i "compositori" possano essere più "analisti" degli altri, sembra sufficientemente rilevante da meritare un piccolo calcolo statistico. In effetti 8 "pianisti-compositori" su 12 (cioè il 66%) affermano di ricorrere frequentemente all'analisi. Ma può essere degno d'attenzione anche il fatto che il 62% di coloro che non insegnano (5 su 8) dichiarino anch'essi un'abitudine analoga. Solo una minoranza dei "tastieristi" invece sembra appassionarsi a questo argomento. Teniamo conto di questi dati senza tuttavia attribuire loro un peso eccessivo, data l'esiguità dei numeri.

Quanto ai 32 pianisti "puri" (che non hanno competenze compositive o direttoriali e non praticano tastiere diverse dal pianoforte) sono stati distinti nella tabella per cercar di capire se la loro "purezza" pianistica incida in qualche modo sulla loro pratica di studio. Si potrebbero osservare ad esempio sproporzioni in A₃ (per eccesso di puri), in A₄, in B₂ e in C₂ (per difetto di puri). Tuttavia in nessuno dei tre casi ci sentiamo di affermare troppo decisamente (cioè di trovare motivazioni valide) sul fatto che esista una correlazione fra queste presenze e il profilo a cui si riferiscono.

Se i dati della colonna 7 non ci hanno offerto considerazioni degne di nota, qualche risultato meno precario sembra invece emergere dall'ultima colonna della tabella. Qui abbiamo tentato di studiare l'eventuale esistenza di correlazioni fra i titoli di studio universitari e le tematiche dei vari gruppi e sottogruppi, soprattutto quando queste correlazioni si prestavano a interpretazioni plausibili. Due possibilità esistono a questo proposito: una è di vedere in quali settori di scelta i pianisti laureati si siano particolarmente concentrati. A parte il caso dei profili A₄, B₄ e C₄ per i quali, come abbiamo notato, ci sono scarse risorse interpretative, le concentrazioni maggiori si trovano in A₂ dove 5 laureati in lettere (corrispondenti però solo al 31% dei pianisti "letterati") dimostrano di avere interessi storico critici; in B₃, dove 15 dei 21 laureati (corrispondenti al 71%) dichiarano il loro interesse per l'analisi; e infine in C₂ e C₃ dove però si concentrano rispettivamente 9 (42%) e 11 (52%) fra i 21 laureati, ossia neppure (complessivamente) la metà di essi. In questi casi i dati riguardano il comportamento del gruppo dei laureati al loro interno: al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare,

solo gli interessi per l'analisi sembrano essere particolarmente stimolati dal possesso di una laurea, poiché né quelli storico-critici, né le tendenze all'aggiornamento culturale danno risultati quantitativi particolarmente evidenti.

A questo punto, per confermare meglio questo ipotetico risultato, abbiamo cercato una controprova confrontando, sugli stessi tre problemi, il rapporto fra i pianisti con laurea e quelli senza laurea. Se le risposte fra i due gruppi fossero esattamente le stesse, la proporzione dovrebbe essere di $1/3$ a $2/3$ poiché fra i 21 laureati e i 32 non laureati la proporzione è appunto di 33% contro 66%: in sostanza, solo risposte sufficientemente superiori al 33% manifesterebbero un'influenza della laurea sulle opinioni dei pianisti. Per quanto riguarda il profilo A2, sul totale dei 10 pianisti che dichiarano interessi storico-critici, 5 (cioè il 50%) hanno laurea in materie letterarie o musicali. In questo caso sembra che la laurea abbia avuto una certa influenza. Per il profilo B3 (degli analisti) sui 34 dichiaranti, 15 (corrispondenti al 44%) erano laureati. Anche in questo caso, sia pure in modo lievemente più modesto, sembra che il possesso di laurea abbia avuto qualche influsso. Infine sui 45 casi di risposte dei gruppi C2 e C3 (tendenzialmente "progressisti") troviamo che i laureati sono in totale 20 (9+11), corrispondenti al 44%, anche qui con un tasso lievemente superiore al 33% posto come limite inizialmente significativo.

Il risultato generale di questi dati sembra dimostrare che mentre all'interno del gruppo dei laureati l'unico interesse evidente è quello verso l'analisi, nel confronto con i non laureati il possesso della laurea sembra avere un certo peso in tutti i tre settori che abbiamo preso in considerazione. Anche se i due diversi calcoli statistici indicano risultati non esattamente coincidenti, il possesso di un titolo di studio universitario sembra comunque avere qualche influenza sulle tendenze estetiche e culturali del nostro campione.

Accertamenti sulla pratica dell'analisi

Abbiamo cercato poi di capire quanta presenza effettiva si possa attribuire alle pratiche analitiche dei 33 pianisti che, rispondendo alle domande del gruppo B, dichiarano di fare analisi in modo deliberato e consapevole. Ci riferiamo qui in particolare a 9 domande che tendono a indagare in modo più preciso la presenza pratica di operazioni analitiche nello studio di un brano (vedi Tab. 4).

TAB. 4. LA PRESENZA DELL'ANALISI NEI 33 PIANISTI DEL GRUPPO B3

Legenda

Nella terza colonna la sigla Dom. 1/2 significa: “domanda n. 1, risposta n. 2.” (analogamente le successive). Ciascuna delle 9 domande elencate nella colonna prevede 3 possibili risposte, solo una delle quali è considerata di interesse analitico (quella posta dopo la barra). Nella colonna è indicato il numero globale delle risposte “analitiche” fornite per ogni domanda dai 33 membri del gruppo. La seconda colonna indica la quantità delle risposte analitiche sul numero totale delle domande ($33 \times 4 = 132$) e la loro presenza in termini percentuali.

L'apprezzamento del metodo schenkeriano è stato dedotto dalle risposte alla domanda n. 6; la conoscenza del termine “struttura profonda” (cfr. per questo la legenda di Tab.2) dalle risposte alla domanda n. 24; quella del termine “ipermetro” dalle risposte alla domanda n. 26; la presenza di letture schenkeriane è stata dedotta dalle risposte alla domanda “aperta” n. 30.

Nella quarta colonna della tabella figurano in grassetto i numeri dei pianisti che hanno risposto positivamente a entrambe le domande indicate nelle righe 4 e 5. Se qualcuno di loro ha risposto positivamente anche alla domanda della riga 6 il suo nome è stato sottolineato. Se infine qualcuno di loro ha indicato letture schenkeriane, il suo nome è stato posto anche in corsivo: si tratta dei tre pianisti nn. 8, 39, 46.

	TOTALE PRESENZE	RISPOSTE DI TIPO ANALITICO	PRESENZE INDIVIDUALI
1. Analisi di aspetti della macroforma	50 (= 38%) (su 132 possibilità di risposta)	Dom.1/2 (12 su 33) Dom.11/2 (6 su 33) Dom.14/2 (2 su 33) Dom.15/3 (30 su 33)	
2. Analisi di aspetti della microforma	69 (=52%) (su 132 possibilità di risposta)	Dom.3/3 (10 su 33) Dom.8/1 (5 su 33) Dom.20/3 (26 su 33) Dom.23/3 (28 su 33)	
3. Uso di grafici per preparare lo studio	9 (= 27%) (su 33 possibilità di risposta)	Dom.27/2 (9 su 33)	
4. Apprezzamento dell'analisi schenkeriana	22		3, 8, 10, 11, 12, 15, 18, 19, 24, 28, 29, 30, 34, 39, 42, 43, 44, 46, 49, 51, 52, 53
5. Conoscenza del termine schenkeriano “struttura profonda”	21		3, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 18, 19, 24, 28, 30, 34, 39, 43, 44, 46, 48, 52, 53
6. Conoscenza del termine “ipermetro”	11		3, 6, 8, 12, 17, 28, 30, 35, 39, 46, 52
7. Letture schenkeriane	7		8, 15, 18, 39, 42, 46, 51

Ci spieghiamo con un paio di esempi.

La domanda n. 1 chiede:

Di solito lei prende appunti sullo spartito a proposito di aspetti strutturali del pezzo (tonalità, temi, parti, cadenze)?

Mai

Spesso

Qualche volta

qui si tende a mettere in luce la presenza di pratiche analitiche, sia pure abbastanza implicite. Chi risponde “mai” rischia di non fare buona figura, e in effetti le risposte di tipo 1 sono state molto rare: 4 in totale, e nessuna da parte di membri del gruppo B3. Ma fra essi ci si sarebbe aspettati di trovare molte adesioni alla risposta 2. In realtà solo 12 dei 33 partecipanti al gruppo l’hanno scelta, mentre gli altri 21 hanno detto di ricorrere solo qualche volta ad appunti sullo spartito. Come si può osservare nella Tab. 4, questa domanda (come le domande 11, 14 e 15) è stata catalogata fra quelle che si riferivano all’analisi della macroforma del brano (poiché in questo caso si parlava di parti, tonalità, temi, ecc.).

A sua volta la domanda n. 3 è stata formulata in questo modo:

Con “studio dello spartito” ai fini esecutivi si possono intendere molte cose. Lei ritiene che si tratti di:

- riflettere sul brano utilizzando al massimo le conoscenze storiche, analitiche, teoriche che possono essere utili;
- interpretare attentamente il senso profondo del brano in modo da raggiungere un risultato esecutivo soddisfacente;
- individuare i rapporti armonici più importanti e trasformarli in indicazioni utili all’esecuzione.

anche qui ci si aspetterebbe che un pianista con vocazioni analitiche preferisse dare la risposta n. 3 ma anche qui solo 10 dei 33 candidati confermano questa scelta. La domanda 3 figura nella casella sulla microforma perché vi si parla di singoli accordi e non di strutture (ad esempio tonali) formalmente più ampie.

È vero che in altri casi, come mostra la Tab. 4, le adesioni di tipo analitico sono state molto superiori, ma sommando complessivamente le risposte “analitiche” date dai 33 soggetti del gruppo B3 si scopre che le propensioni all’analisi hanno nella loro pratica quotidiana un peso relativamente limitato: in totale, per quanto riguarda la macroforma, raggiungono solo il 38% delle risposte. Per i temi microformali raggiungono il 52%, ma si tratta sempre di propensioni abbastanza modeste. Anche il 27% raggiunto dalla domanda 27 sull’uso di schemi grafici, conferma la relativa scarsità di propensioni schiettamente analitiche.

La seconda parte della Tab. 4 riguarda, sempre per i 33 “analisti” del gruppo B₃, accertamenti sulla attendibilità delle risposte riferite alla conoscenza di procedimenti di tipo schenkeriano. Naturalmente questa indagine sulla teoria schenkeriana non significa che per noi essa sia una chiave di volta imprescindibile o una specie di dogma sacrale. Si tratta di un profondo strumento d’analisi la cui pratica è di grande utilità per la conoscenza della grammatica tonale, e certamente non nuocerebbe anche agli esecutori, ma la ragione per cui abbiamo insistito su questo punto era un’altra: intendevamo mettere in atto un piccolo sondaggio per capire quanto sia diffusa nel nostro gruppo di pianisti l’abitudine ad aggiornarsi sul dibattito teorico internazionale. Esso è in atto da quando esiste la cosiddetta “musicologia sistematica”, ossia da più di cent’anni, e in questo campo sono diffuse riviste come «Music Analysis», «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», «Music Theory Spectrum» e innumerevoli altre che diffondono mode culturali, ma anche strumenti aggiornati e potenti di comprensione del linguaggio musicale. Fra l’altro anche la presente rivista del GATM, da quando esiste, si è data il compito di informare il mondo culturale italiano su questi temi. Dunque l’accento lo volevamo porre non tanto sullo schenkerismo di per sé, quanto piuttosto sulla sua presenza come indizio di un campo più ampio di interessi e di letture.

Ben 23 fra i 33 analisti del gruppo B hanno sostenuto l’importanza che la conoscenza dell’analisi schenkeriana può avere per l’esecuzione musicale e 18 di questi hanno dimostrato di saper intendere correttamente il termine schenkeriano di “struttura profonda”. L’analisi di queste risposte è stata anche verificata da due domande che avevano lo scopo di capire se la conoscenza di questo metodo analitico si fosse avvalsa o meno di precise letture. Per questo abbiamo introdotto una domanda sul termine “ipermetro” che spesso compare nella letteratura di area para-schenkeriana, oltre che in altri testi teorici coevi. A questo punto il numero di coloro che hanno dato risposte accettabili si è ridotto a 11, ulteriormente riducibili a 8 poiché tre di loro non avevano offerto apprezzamenti positivi sull’analisi schenkeriana né conoscevano il termine “struttura profonda”.

Un’ultima verifica si riferisce alla conoscenza diretta di testi teorici di analisi che i pianisti erano invitati a indicare dalla domanda n. 30. E a questo punto il numero di coloro che si erano qualificati come possibili schenkeriani si è ridotto a 3, poiché solo i pianisti nn. 8, 39, 46 sembrano essere in possesso di tutti i requisiti che il questionario aveva predisposto per la loro identificazione. Ciò significa che nel gruppo dei pianisti del nostro campione esiste un certo aggiornamento sui temi abbastanza dibattuti dell’analisi schenkeriana, ma una scarsa confidenza con la lettura dei testi che la descrivono.

A conclusione dell'indagine abbiamo voluto allora esaminare individualmente le schede dei tre potenziali schenkeriani "doc", per trarne qualche indicazione più precisa. Il risultato è stato il seguente:

Soggetto n. 8:

Sesso maschile, anni 37, didatta-concertista, senza titoli universitari. Nel settore A non si schiera (appartiene al gruppo A4); fa parte del gruppo B3 ed è vivacemente "progressista", ma risponde in chiave analitica solo a 4 delle 9 domande indicate in Tab. 4. Fra i suoi ispiratori teorici, oltre a Schachter indica anche Tovey e Rosen.

Soggetto n. 39:

Sesso maschile, anni 46, didatta-concertista, suona l'organo, ha il compimento medio di composizione ed è laureato in filosofia. Appartiene ai gruppi A3 e B3 e ha profilo "decisamente progressista". Risponde in chiave analitica solo a quattro delle 9 domande di Tab. 4 ma usa fare grafici per lo studio del brano. Fra le sue letture teoriche, oltre a Drabkin indica anche Dahlhaus e Rosen.

Soggetto n. 46:

Sesso maschile, anni 34, didatta-concertista, ha laurea DAMS e dottorato di ricerca in musicologia. Appartiene al gruppo A2 (intuitivo-individualista), è solo "tendenzialmente" interessato all'analisi, ma è nettamente "progressista". Nelle 9 domande della Tab. 4 indica solo 4 risposte "analitiche". Nella risposta sulla struttura profonda dimostra di conoscere il temine e aggiunge precisazioni in chiave linguistico-semiotica. Compila spesso la voce "altro" e tende a sottolineare una certa indipendenza e originalità nelle sue scelte. Fra le sue letture analitiche indica Schachter, Schenker e Gjerdingen.

Dalle schede individuali di questi tre pianisti sembra agevole dedurre che il loro interesse per la tradizione schenkeriana sia autentico e di prima mano, in particolare per il terzo di essi. Ci sono indizi per pensare, tuttavia, che si tratti soprattutto di una curiosità intellettuale e che i suoi agganci diretti con la pratica esecutiva restino abbastanza indefiniti.

Per completare l'indagine abbiamo infine utilizzato le risposte alle domande aperte n. 30 e n 31:

Il pianista indichi l'autore di qualche libro o articolo sull'analisi musicale che ha avuto occasione di leggere (indicarne un massimo di 3).

Indichi l'autore di qualche volume di storia o di critica musicale che ha particolarmente apprezzato (indicarne un massimo di 3).

Dalle segnalazioni dei nostri pianisti diremo che l'autore più letto è Rosen che, con 27 menzioni, sembra essere stato utilmente studiato da più della metà dei partecipanti, e questo non stupisce visto che Rosen, oltre che un illustre musico-

logo è anche un noto concertista di pianoforte. Subito dopo viene Rattalino (con 9 menzioni) e infine De Natale (con 7). Per quanto riguarda quest'ultimo, è probabile che gli interessi analitici di alcuni pianisti siano soprattutto legati ai due agili volumi che egli pubblicò con Ricordi [De Natale 1991], oltre che alla lettura di articoli usciti sulla "ricordiana" rivista «Analisi». Per Rosen pensiamo si tratti soprattutto della traduzione del volume sullo stile classico [1989]. Altri nomi con 5 menzioni sono quelli di Bent, Dahlhaus, Schönberg e Mila. Con 4 o 3 menzioni compaiono Adorno, Schenker, Eigeldinger, Ross, Solomon, Boulez, Schachter e Basso. Vista la rarità delle traduzioni italiane di Schachter si può pensare che la comparsa del suo nome sia legata alla conoscenza sia del volume di Aldwell-Schachter [2008] sia ai suoi articoli tradotti sulla «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» [Schachter 2008; 2009; 2011]. Decine di altri nomi assai vari appartengono a pubblicazioni di natura ed epoca molto diverse, che compaiono per lo più una sola volta. In genere, comunque (visto che 4 o 5 menzioni di volumi sull'analisi provengono da meno del 10% dei pianisti), sembra difficile dedurre da queste letture che la formazione analitica del campione esaminato abbia fondamenta particolarmente solide; e le letture saggistiche sembrano più legate a testi storici pubblicati nel corso del Novecento che non a conoscenze aggiornate e recenti.

4. Discussione finale

Premettiamo che il numero relativamente ridotto dei soggetti che hanno partecipato alla nostra inchiesta non ci permette ovviamente di ritenere che le loro opinioni corrispondano a quelle dell'universo dei professionisti italiani che nel campo del pianoforte sono moltissimi. Ma questo è il limite di qualsiasi ricerca di questo tipo i cui risultati possono anche essere considerati significativi, ma non sono certamente generalizzabili in modo indiscriminato.

Le questioni alle quali ci siamo dedicati nel nostro studio si riferiscono fondamentalmente ai seguenti tre problemi: 1) lo spazio che i nostri pianisti concedono all'analisi nel loro lavoro di studio; 2) il tipo di analisi che essi praticano; 3) il valore che essi assegnano all'analisi nel loro universo culturale. Naturalmente i dati che abbiamo presentato rispondono a molti altri aspetti interessanti o a curiosità utili, ma ci sembra che questi tre possano riassumere gli obiettivi principali dell'indagine.

In merito al punto 1 dobbiamo anzitutto ribadire come le risposte al questionario facciano sorgere un problema già menzionato e discusso più volte. I confini fra l'immediata adesione emozionale al testo da eseguire, il lavoro più meditato della sua interpretazione e l'osservazione ragionata delle sue strutture sono sem-

pre assai labili. La letteratura psicologica e musicologica che abbiamo citato agli inizi dell'articolo mette in rilievo l'esistenza di queste tre componenti, e le risposte dei 53 pianisti la confermano. Esiste tuttavia un problema che questi dati non fanno risaltare in modo sufficientemente esplicito: è probabile che, durante l'esecuzione e durante il lavoro preparatorio i tre aspetti convivano sempre inscindibilmente uniti, ma è anche probabile che ciascuno dei tre, in certi momenti e per certe motivazioni, emerga e attragga l'attenzione dell'esecutore. Ad esempio nel corso dell'apprendimento mnemonico, come osservano Chaffin e i suoi colleghi [2009], alla cui testimonianza si potrebbe anche aggiungere quella del testo italiano di Rita Aiello [2007], il ricordo preciso delle strutture macroformali può essere di grande aiuto nel fissare e tenere a mente i punti essenziali a cui fare riferimento. Ma nello studio musicale l'apprendimento mnemonico è solo uno degli aspetti e forse neppure il più importante: la funzione dell'analisi nella preparazione di un'esecuzione deve essere vista in modo più sostanziale come dimostrano, ad esempio, i già citati insegnamenti di Schachter [2008; 2009; 2011].

In pratica affermiamo che l'attenzione per i meccanismi di pensiero che stanno alla base delle soluzioni compositive può essere un aiuto essenziale e primario anche nella scelta delle soluzioni esecutive. In questo senso l'analisi dovrebbe idealmente precedere e introdurre le altre due modalità di preparazione (e diciamo "idealmente" perché è ben raro che questo accada, e forse giustamente): le valutazioni storico-critiche di un brano dovrebbero presupporre infatti la conoscenza delle sue strutture. Infine si può affermare che, entro i limiti concessi da questi due tipi di mediazione intellettuale (analisi e valutazione critica), restino ampi spazi a disposizione per l'adesione affettiva e personale dell'esecutore (magari sollecitata, in sede didattica, dall'uso di metafore o di immagini). Questo naturalmente è un piano ideale e teorico che non necessariamente si deve tradurre in un programma operativo rigido in cui una fase debba precedere o seguire le altre: la maggior parte degli esecutori probabilmente lo attua senza seguire procedure operative predeterminate. Ma possiamo chiederci: quanto lo attuano i pianisti che hanno partecipato all'inchiesta? Dai risultati che abbiamo ottenuto, sembra che esista una notevole consapevolezza di questi aspetti, o comunque l'esigenza di tenerne conto, ma non sembra che esista nella grande maggioranza dei partecipanti l'abitudine a mettere in atto programmaticamente forme di analisi nel corso della preparazione del brano. I risultati delle inchieste su macroforma, microforma e sull'uso di schemi grafici ci dicono che queste abitudini analitiche sono presenti in circa un terzo degli appartenenti al gruppo B3. È nostra convinzione che questo derivi in gran parte da una didattica dell'esecuzione che nei conservatori italiani è ancora largamente carente, ma che non può essere cer-

to incrementata con strumenti banali e semplici. Occorre un lavoro lungo di formazione che passi anche attraverso l'abitudine a leggere e a studiare.

E veniamo ora alla seconda delle tre domande che ci siamo posti. Che tipo di analisi praticano i 53 esecutori contattati? Qui naturalmente entriamo in scelte individuali che il nostro questionario non ci ha permesso di mettere in luce una per una. Dalle risposte pervenute, però, possiamo constatare che una buona parte del nostro campione sente abbastanza fortemente l'esigenza di aggiornarsi in questo campo, come dimostra ad esempio l'adesione al gruppo B (vedi Tab. 3) o anche l'insieme delle risposte sull'analisi schenkeriana. Ma di fronte a questa esigenza sicuramente significativa troviamo i dati incerti e contraddittori riguardanti le letture, in cui emergono solo i nomi di Rosen e di De Natale, sicuramente entrambi attendibili, ma non certo tali da esaurire il campo delle possibilità che oggi offrono le conoscenze internazionali, e tutto sommato anche quelle italiane. L'ipotesi più probabile è che le conoscenze analitiche che vengono messe in campo durante il lavoro di preparazione di un'esecuzione siano quelle fornite dalla didattica teorica in atto nei conservatori, che fino a pochi anni fa consisteva, per chi studiava il pianoforte, in nozioni di armonia e di forma abbastanza elementari. È vero che i nostri dati ci comunicano che un certo numero di partecipanti al questionario ha studiato strumenti antichi o composizione, e che alcuni di loro hanno seguito studi universitari; è vero anche che negli ultimi tempi la cosiddetta "riforma" oggi in atto nei conservatori ha introdotto una incredibile quantità di materie nuove fra le quali probabilmente è presente anche qualche informazione analitica più aggiornata di quelle tradizionali; è vero dunque che un certo movimento è in atto nella formazione degli strumentisti, pianisti compresi, ma ci si può chiedere concretamente quanto di tutto questo si sia tradotto, o si possa tradurre, in conoscenze tali da colmare effettivamente i vuoti che la nostra inchiesta ha messo in luce. In sostanza, l'abitudine a leggere e a studiare, a considerare la propria professione di esecutori all'interno delle professioni intellettuali per le quali c'è bisogno di conoscenze non solo generiche, ma anche fortemente specialistiche, è un obiettivo da perseguire negli anni futuri, che comunque è difficile da conseguire anche perché esistono diffidenze e resistenze da superare.

La presenza di diffidenze e resistenze apre prospettive alla terza domanda. Il favore riservato agli studi analitici si è manifestato in sede internazionale con particolare evidenza soprattutto nella seconda metà del Novecento. Da noi era legato al superamento di due tradizioni pesanti e condizionanti: quella che faceva coincidere la musica italiana con l'opera lirica e quella che faceva coincidere la cultura italiana con la filosofia idealistica di Croce e Gentile. In sostanza vogliamo dire che la scoperta degli studi analitici nella seconda metà del Novecento ha avuto un'importante funzione di modernizzazione e si è inserita all'interno di un

sistema di trasformazioni non solo musicali ma più ampiamente culturali, che fra l'altro ha cambiato il modo di pensare, non solo dei musicisti, ma dell'intera società. Possiamo dire che a distanza di tanti decenni la situazione oggi continui a essere di questo tipo? Certo alcuni fenomeni come quelli legati alle tendenze che vent'anni fa si chiamavano post-moderne e che hanno influito sulla musicologia internazionale tendendo a ridurre il ruolo che l'analisi aveva conseguito nei decenni precedenti (cfr. l'articolo di Baroni [1998], sulla "New Musicology" americana) possono anche essere passati senza lasciar traccia nell'ambiente abbastanza chiuso dei nostri conservatori. Ma altri fenomeni più vistosi, come lo sviluppo travolgente delle tecnologie e l'espansione delle musiche e delle attività culturali legate al grande mercato, non sono certamente passati senza che nessuno se ne accorgesse. E allora ci si può chiedere: l'analisi continua ancora ad avere oggi (cioè nel nuovo universo culturale in cui ci troviamo) quella funzione di modernizzazione e di avanguardia intellettuale che aveva negli anni Sessanta o Settanta del Novecento? Probabilmente non c'è più ragione di crederlo, e se qualcuno lo crede vuol dire che continua a coltivare abitudini di pensiero che procedono più per inerzia che per l'osservazione dei fatti. Ciò non significa naturalmente che l'analisi sia passata di moda e che non sia più necessaria, ma significa al contrario che in tanti decenni si è consolidata ed è diventata uno strumento indispensabile: nei paesi più avanzati fa parte organica della vita quotidiana di un musicista e non è più da sostenere come una risorsa da conquistare con battaglie ideali. Purtroppo non è questa la situazione che domina nell'ambiente musicale italiano. Per ottenere che in un mondo complesso come quello della musica di oggi le conoscenze analitiche, insieme a quelle teoriche e storiche, facciano parte del corredo "normale" che è necessario a un musicista per orientarsi nel mondo professionale in cui vive, il lavoro da compiere è ancora lungo e duro. Basterebbe pensare a ciò che può succedere nelle circa 700 classi di pianoforte ancora attive nei nostri conservatori e ai meccanismi che dovrebbero essere messi in atto per cambiare il modo di ragionare di così tante persone. Che sia necessario cambiarlo è dimostrato dalle carenze che la nostra indagine ha messo in rilievo. Come si faccia a cambiarlo, questo è invece un problema che per ora è impossibile risolvere. Forse la soluzione è ancora nelle mani di Dio. Chi ha fiducia nelle istituzioni può anche pensare che sia in quelle di qualche futuro illuminato governante. L'identità di questo governante, però, è ancora immersa in una nebbia che non ci permette non solo di vederlo, ma nemmeno di capire se possiamo contare sulla sua futura esistenza. Per ora i risultati della nostra inchiesta si possono chiudere qui. Ci auguriamo semplicemente che la loro lettura possa dare qualche piccolo contributo al cambiamento.

Ringraziamenti

Anzitutto ringraziamo il prof. Giancarlo Gasperoni dell'Università di Bologna per i consigli con cui ha generosamente contribuito alla ricerca dal punto di vista metodologico. Ringraziamo il presidente dell'Accademia Filarmonica di Bologna prof. Loris Azzaroni, per averci concesso la sua sede come luogo di raccolta delle risposte dei pianisti e più in particolare la segretaria dell'Accademia, dr. Benedetta Andrigo, che con impeccabile cura ha ricevuto le risposte e ce le ha inviate anonime conservando tuttavia gli indirizzi di partenza. Ma soprattutto siamo grati ai 53 pianisti che hanno aderito con entusiasmo all'iniziativa e l'hanno resa possibile. Purtroppo non conosciamo esattamente i loro nomi: confrontando infatti i nostri inviti all'adesione con gli indirizzi conservati all'Accademia siamo riusciti a ricostruire una mappa presumibile delle collaborazioni in cui figurano i 67 nomi che citiamo in nota. Ci scusiamo per qualche eventuale dimenticanza.⁶

6. I nomi che risultano nella nostra mappa sono quelli di Vera Alcalay, Daniele Adornetto, Mario Angiolelli, Emanuele Arciuli, Gabriele Baldocci, Paola Barbieri, Giacomo Battarino, Silvia Belfiore, Carlo Benedetti, Claudio Brizi, Paola Bruni, Luca Bruno, Pino Buzzanca, Orietta Caianiello, Elisabetta Capurso, Michelangelo Carbonara, Giusy Caruso, Costantino Catena, Francesco Cavaliere, Maria Libera Cerchia, Riccardo Caramella, Giuseppe Ciamarella, Domenico Codispoti, Andrea Coen, Roberto Cognazzo, Michele D'Ambrosio, Raffaele D'Aniello, Massimiliano Damerini, Giulio De Luca, Sergio De Simone, Elisabetta Dessì, Calogero Diliberto, Alessandro Drago, Giovanna Fassino, Emanuele Ferrari, Valdfredo Ferrari, Luca Ferrini, Matteo Fossi, Massimiliano Genot, Francesco Giammarco, Daniela Ghigino, Giulio Giurato, Pasquale Iannone, Olaf Laneri, Marco Lessio, Luka Lodi, Ciro Longobardi, Orazio Maione, Stefano Malferrari, Paolo Marzocchi, Franco Medori, Stefano Melis, Giuseppe Modugno, Giovanna Musiani, Gregorio Nardi, Stefania Neonato, Luca Pedeferrì, Andrea Rebaudengo, Riccardo Risaliti, Daniela Roma, Luca Schieppati, Peppino Spagnoli, Gaetano Stella, Simone Ugolini, Paolo Vergari, Valeria Vetrucchio, Andrea Vigna-Taglianti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AIELLO R. (2007), *Memoria musicale e repertori pianistici*, in Tafuri-McPherson 2007, 69-84.
- ALDWELL E.-SCHACHTER C. (2008), *Armonia e condotta delle voci* (cur. Giorgio Sanguinetti), Fogli volanti, Subiaco.
- BARONI M. (1998), *Il dibattito teorico*, «Bollettino del GATM», 5/2, 7-14.
- BENGTSOON I.-GABRIELSSON A.-THORSÉN S.M. (1969), *Empirisk rytmforskning (Empirical rhythm research)*, «Swedish Journal of Musicology», 51, 49-118.
- BERRY W. (1989), *Musical structure and performance*, Yale University Press, New Haven-London.
- BRENDEL A. (1997), *Il paradosso dell'interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica*, Passigli, Firenze.
- CANAZZA S.-DE POLI G.-RODÀ A. (2011), *Confrontare i sistemi informatici per l'esecuzione automatica. Un caso significativo: il rendering contest*, «Rivista di analisi e teoria musicale», 17/1-2, 219-234.
- CHAFFIN R.-IMREH G. (2001), *A comparison of practice and self-report as sources of information about the goals of expert practice*, «Psychology of music», 29, 39-69.
- CHAFFIN R.-IMREH G. (2002), *Practicing perfection: Piano performance as expert memory*, «Psychological science», 13/4, 342-349.
- CHAFFIN R. (2007), *Learning Clair de lune. Retrieval practice and expert memorization*, «Music Perception», 24/4, 377-393.
- CHAFFIN R.-LISBOA T.-LOGAN T.R.-BEGOSH K.T. (2009), *Preparing for memorized cello performance: The role of performance cues*, «Psychology of music», 38/1, 3-30.
- CLARKE E. (1991), *Expression and communication in musical performance*, in Sundberg J. et al. (cur.), *Music, language, speech and brain*, McMillan, London, 184-193.
- CLARKE E.-PARNCUTT R.-RAEKALLIO M.-SLOBODA J. (1997), *Talking fingers: an interview study of pianist's views on fingering*, «Musicae Scientiae», 1/1, 87-108.
- CLARKE E. (2001), *Meaning and the specification of motion in music*, «Musicae Scientiae», 5/2, 213-234.
- CLARKE E. (2002), *Understanding the psychology of performance*, in Rink 2002b, 59-72.
- CONE, E.T. (1968), *Musical form and musical performance*, Norton, New York.
- CONE E.T. (1995), *The pianist as critic*, in Rink 1995, 241-254.
- COX A. (2001), *The mimetic hypothesis and embodied musical meaning*, «Musicae Scientiae», 5/2, 195-212.

- DALMONTE R. (1999), *Proto e para-analisi per l'interpretazione*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», 6/1, 43-60.
- DAVIDSON J. (2002a), *Developing the ability to perform*, in Rink 2002b, 89-101.
- DAVIDSON J. (2002b), *Communicating with the body in performance*, in Rink 2002b, 144-152.
- DAVIDSON J. (2007), *Corpo e movimento nell'esecuzione musicale*, in Tafuri-McPherson 2007, 115-130.
- DE NATALE M. (1991), *Analisi musicale. Principi teorici. Esercitazioni pratiche* (2 voll.), Ricordi, Milano.
- DOGANTAN DACK M. (2006), *The body behind music: Precedents and prospects*, «Psychology of music», 34, 449-464.
- DUKE A.-SIMMONS A.L.- CASH C.D. (2009), *Characteristics of practice behavior and retention of performance skills*, «Journal of Research in Music Education», 56/4, 310-321.
- FRIBERG A.- BRESIN R.- SUNDBERG J. (2006), *Overview of the KTH rule system for musical performance*, «Advances in Cognitive Psychology» (Special Issue on Music Performance), 2, 145-161.
- HALLAM S. (1995), *Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music*, «Psychology of music», 23, 111-128.
- HOWAT R. (1995), *What do we perform?*, in Rink 1995, 3-20.
- JONES M.R.-HOLLERAN S. (cur. 1992), *Cognitive bases of musical communication*, American Psychological Association, Washington D.C.
- JØRGENSEN H. (2004), *Strategies for individual practice*, in Williamson 2004, 85-104.
- JUSLIN, P.-FRIBERG, A.-BRESIN R. (2001-2002), *Towards a computational model of expression in music performance: the GERM model*, «Musicae Scientiae», Special issue 2001-2002 (Current trends on the study of music and emotion), 63-122.
- JUSLIN P.-EVANS P. -MCPHERSON G. (2007), *L'interpretazione musicale e le emozioni*, in Tafuri-McPherson 2007, 131-155.
- LAWSON C. (2002), *Performing through history*, in Rink 2002b, 3-16.
- MCPHERSON G.-EVANS P. (2007), *Come studiare*, in Tafuri-McPherson 2007, 33-48.
- MIKLASZEWSKI K. (1989), *A case study of a pianist preparing a musical performance*, «Psychology of music», 17, 95-109.
- MONELLE R. (2002), *The criticism of musical performance*, in Rink 2002b, 213-224.
- PALMER C. (1992), *The role of interpretive preferences in music performance*, in Jones Holleran 1992, 249-262.
- PALMER C. (2006), *The nature of memory for music performance skills*, in E. Altenmueller-M. Wiesendanger-J. Kesselring (cur.), *Music, motor control and the brain*, Oxford University Press, Oxford-New York, 39-54.
- POZZI E. (1999), *L'intuizione dell'esecutore e il rigore dell'analista: la prospettiva schenkeriana*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», 6/ 1, 83-111.

- REPP B.H. (1992), *Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructures in Schumann's "Träumerei"*, «Journal of the Acoustic Society of America», 92, 2546-2568.
- RINK J. (cur. 1995), *The practice of performance. Studies in music interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RINK J. (2002a), *Analysis and (or) performance*, in Rink 2002b, 35-58.
- RINK J. (cur. 2002b), *Musical performance. A guide to understanding*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RINK J. (2007), *Le analisi dei musicologi e le analisi degli esecutori. Paragoni possibili e forse utili*, «Rivista di analisi e teoria musicale», 13/2, 7-30.
- ROGNONI L. (1954), *Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino.
- ROSEN C. (1989), *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. *The classical style*, Faber & Faber, London 1971).
- ROTHSTEIN W. (1995), *Analysis and the act of performance*, in J. Rink 1995, 217-239.
- SACCHETTI R. (1999), *Il Preludio op. 25 n.4 di Chopin: un esempio di analisi per l'esecuzione secondo Carl Schachter* (Scheda di lettura), «Bollettino di analisi e teoria musicale», 6/1, 131-144.
- SCHACHTER C. (2008), *Ritmo e analisi lineare. Uno studio introduttivo*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 14/2, 7-53.
- SCHACHTER C. (2009), *Ritmo e analisi lineare. La tecnica di riduzione delle durate*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 15/2, 7-43.
- SCHACHTER C. (2011), *Ritmo e analisi lineare. Aspetti del metro*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 17/1-2, 7-65.
- SHAFFER L.H. (1981), *Performances of Chopin, Bach, and Bartók: Studies in motor programming*, «Cognitive Psychology», 13, 326-376.
- SHAFFER L.H. (1992), *How to interpret music*, in Jones-Holleran 1992, 263-278.
- SCHAFER L. H. (1995), *Musical performance as interpretation*, «Psychology of music», 23, 17-38.
- SCHMALFELDT J. (1985), *On the relation of analysis to performance. Beethoven's Bagatelles op. 126, nos. 2 and 5*, «Journal of Music Theory», 29, 1-31.
- SEASHORE C. E. (1938), *Psychology of music*, McGraw Hill, New York.
- TAFURI J.-MCIPHERSON G.M. (cur. 2007), *Orientamenti per la didattica strumentale. Dalla ricerca all'insegnamento*, LIM Lucca.
- TODD N.P. (1985), *A model of expressive timing in tonal music*, «Music Perception», 3, 33-58.
- WILLIAMON A. (2002), *Memorising music*, in Rink 2002b, 113-126.
- WILLIAMON A. (cur. 2004), *Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance*, Oxford University Press, Oxford-New York.

***L'esecuzione musicale pianistica in Italia oggi.
Una ricerca delle Università di Bologna, di Padova e dell'istituto Vittadini di Pavia.***

Nel campo musicale esistono diverse opinioni sul rapporto fra lo studio di uno spartito e la sua esecuzione. Con il presente questionario s'intende raccogliere dati per indagare e approfondire questo rapporto studio/analisi. Le chiediamo cortesemente di rispondere a tutte le domande proposte individualmente e sinceramente; il questionario è rigorosamente anonimo.

Parte I: Dati generali

1. Età:.....
2. Sesso: M F
3. Titoli di studio acquisiti in ambito musicale:
.....
- 3b. Titoli acquisiti in ambito universitario:
.....
4. La sua attività professionale è:
 - prevalentemente didattica;
 - prevalentemente concertistica;
 - in egual misura didattica e concertistica

Parte II

Le ricordiamo che non ci sono risposte giuste o sbagliate. Siamo interessati alla sua sincera opinione. Le risposte verranno trattate solo a scopo di ricerca. Preghiamo dare UNA sola risposta per ciascuna domanda del questionario.

1. Di solito Lei prende appunti sullo spartito a proposito di aspetti strutturali del pezzo (tonalità, temi, parti, cadenze):
 - Mai
 - Spesso
 - Qualche volta
2. Un'esecuzione, secondo la sua esperienza e opinione, è "corretta" se:
 - È fedele alle indicazioni della partitura;
 - È frutto di studi approfonditi sulla partitura e sul suo autore;
 - Riproduce la trama affettiva ed espressiva del testo;
 - Altro: specificare.....

3. Con “studio dello spartito” ai fini esecutivi si possono intendere molte cose. Lei ritiene che si tratti di:

- Riflettere sul brano utilizzando al massimo le conoscenze storiche, analitiche, teoriche che possono essere utili;
- Interpretare attentamente il senso profondo del brano in modo da raggiungere un risultato esecutivo soddisfacente;
- Individuare i rapporti armonici più importanti e di trasformarli in indicazioni utili all'esecuzione;
- Altro: specificare.....

4. Ritiene che la prassi esecutiva sia una disciplina:

- Utile agli esecutori di musica barocca;
- Di tipo soprattutto storico-teorico;
- Di tipo strumentale applicabile anche alle musiche dell'Ottocento;
- Altro: specificare.....

5. Lei utilizza la pratica della registrazione della propria performance con lo scopo di discutere esplicitamente con se stesso/a le scelte esecutive:

- Mai e non credo che si tratti di un esercizio utile, perchè i problemi esecutivi si risolvono più con il suono che con il ragionamento;
- Spesso e lo trovo un esercizio utile;
- Raramente, ma potrebbe essere utile;
- Altro: specificare.....

6. Lei ritiene che le analisi “alla Schenker”:

- Non abbiano realmente importanza per l'esecuzione;
- Non conosco bene il problema e non l'ho mai approfondito;
- Siano importanti anche per gli esecutori;
- Altro: specificare.....

7. Rispetto alle discipline teoriche negli attuali programmi del Conservatorio pensa che:

- Non tutte le discipline oggi proposte sono utili e preferirei approfondire la conoscenza dell'armonia;
- Più che con teorie, potenzierei in genere l'esperienza concreta della musica con corsi ben fatti di composizione e di analisi;
- Approfondite conoscenze sulla musica devono far parte del patrimonio culturale dei giovani esecutori;
- Altro: specificare.....

8. Per eseguire bene un brano tonale occorre prima osservare e catalogare con cura i livelli di conclusività di tutte le sue cadenze. Rispetto a questa affermazione Lei pensa che:

- Sia vera;
- In realtà alcuni punti cadenzali sono più importanti di altri;
- Chi esegue deve riconoscere i livelli conclusivi senza dover fare un'analisi;
- Altro: specificare.....

9. La sua posizione rispetto all'ascolto di buone esecuzioni audio o video registrate nella prima fase di studio di un brano è:

- Ascolto molti dischi ma non di musiche che io stesso devo eseguire;
- Ascolto, ma non nella fase di studio: nella fase di scelta o successivamente, quando me ne sono fatto una mia idea;
- Gli stili e le scuole esecutive sono un campo aperto: bisogna sapersi collocare al suo interno;
- Altro: specificare.....

10. Un'analisi fatta preventivamente a tavolino può determinare conseguenze significative sull'esecuzione. Lei pensa che:

- L'analisi è interessante, ma in genere è troppo lontana dalla realtà dall'esecuzione per poterne determinare qualche aspetto significativo;
- È bene che l'attività esecutiva stia entro i limiti inizialmente posti da una buona analisi;
- Non si può rispondere in assoluto, dipende dai casi;
- Altro: specificare.....

11. Per eseguire bene un brano la cosa più importante da fare è:

- Individuare i principali contrasti e i punti culminanti;
- Dividerlo in parti e capire la logica delle loro successioni;
- Assaporare i suoi aspetti affettivi e le loro dinamiche interne;
- Altro: specificare.....

12. Se venissero potenziate le materie come storia, analisi, psicologia, sociologia nei corsi di Conservatorio, il curriculum formativo sarebbe più completo e interessante:

- Potrebbe aumentare il bagaglio culturale, ma non necessariamente aiuterebbe a suonare meglio;
- Sì, perché abituerebbe a essere più consapevoli delle proprie scelte esecutive;
- No, perché rischierebbe di distrarre da uno studio come quello musicale che richiede forti capacità di concentrazione;
- Altro: specificare.....

13. Riportiamo qui una frase di Alfred Cortot (scritta nel 1929) che commenta un passo della prima Ballata di Chopin: *«la mano sinistra assume l'accento selvaggio di una fanfara precipitosa, mentre la mano destra con una scala cromatica simile a un riso lacerante si fionda fino alla sommità della tastiera e poi s'inabissa trionfalmente sul Sol del basso come su una preda lungamente bramata»*. Lei ritiene che:

- Al di là della retorica queste parole indicano un metodo ancor oggi utile con cui un esecutore può affrontare un pezzo di musica;
- È un discorso oggi inaccettabile, che però va collocato nella storia dell'esecuzione musicale del Novecento;
- Cortot aveva uno suo stile esecutivo, ma non necessariamente tutti i pianisti lo devono condividere;
- Altro: specificare.....

14. Quando eseguo un pezzo a memoria mi faccio aiutare da aspetti formali (ritorni tematici, conclusioni, inizi, zone tonali):

- Mai;
- Spesso;
- Qualche volta

15. Ritiene necessario che i suoi allievi più esperti riflettano sulla forma del brano (dividerlo in parti, tracciare itinerari tonali, individuare ripetizioni tematiche):

- No, trovo molto più importante stimolarli all'espressività piuttosto che alla forma;
- Dipende dalla natura del brano e dalle caratteristiche personali degli allievi;
- Sì, prima o poi devono affrontare i problemi di conoscenza delle strutture del brano;
- Altro: specificare.....

16. In merito all'esecuzione del repertorio beethoveniano al fortepiano ritiene che:

- Il fortepiano non è adatto alle sale da concerto di oggi;
- Sarebbe come andare in macchina con una vecchia Balilla;
- L'esecuzione al fortepiano aiuterebbe a sfatare tante mitologie esecutive;
- Altro: specificare.....

17. Per far capire a un allievo come eseguire un brano è più semplice e più efficace usare metafore, immagini, storie, piuttosto che abituarlo a riconoscere strutture precise:

- No, perché immagini e storie possono essere arbitrarie; delle strutture non si può dubitare;
- Dipende dall'allievo;
- Sì, sono d'accordo con questa affermazione;
- Altro: specificare.....

18. Quando legge qualche libro sulla musica la attrae di più se è di:

- Storia;
- Critica;
- Analisi;
- Altro: specificare.....

19. Se intuisce una soluzione espressiva convincente, trova importante cercarne qualche conferma riflettendo sulla partitura:

- Sì, mi sembra importante farlo;
- No, perché sono due piani di riflessione totalmente diversi;
- Solo quando la soluzione espressiva mi sembra inconsueta;
- Altro: specificare.....

20. Se durante l'esecuzione di un brano incontra un accordo che suona "strano", Lei pensa che:

- Così ha voluto l'autore e l'importante è suonarlo giusto;
- Per poterlo interpretare devo capirne fino in fondo la natura;
- Proverò a suonarlo da un po' prima a un po' dopo, per capirne meglio il senso;
- Altro: specificare.....

21. L'uso del computer è in grado di misurare con assoluta precisione tempi e intensità delle note eseguite. Lei ritiene che:

- La possibilità di correggersi a ragion veduta è sempre utile per gli esecutori;
- Conoscere le tecnologie è stimolante, ma risultati di questo tipo possono servire solo a qualche studio teorico;
- Questi calcoli sono totalmente estranei alle necessità degli esecutori;
- Altro: specificare.....

22. Secondo Lei capire un pezzo di musica vuol dire:

- Smontarne i meccanismi strutturali;
- Individuarne gli aspetti emozionali;
- Collocarlo nel suo contesto storico;
- Altro: specificare.....

23. In un pezzo esistono alcuni culmini (di tempo, di registro, di intensità) che determinano l'effetto globale, per questo occorre valutarli bene singolarmente. Ritiene che:

- Calcoli di questo tipo non portano mai a risultati apprezzabili da parte del pubblico;
- In qualche caso riflessioni di questo tipo possono risultare utili;
- Il dosaggio e il controllo degli effetti sonori sono essenziali per l'esecuzione;
- Altro: specificare.....

24. Il termine “struttura profonda” significa:

- Ciò che individua gli aspetti emotivi inconsci della trama musicale;
- Ciò che mette in rilievo le architetture portanti di una struttura tonale;
- Ciò che trova correlazioni fra la musica e le altre arti;
- Altro: specificare.....

25. Analizza e studia un pezzo di musica per esercizio o per curiosità, indipendentemente dalla sua esecuzione:

- Mai;
- Spesso;
- Qualche volta;

26. In qualche trattato si usa talvolta il termine “ipermetro”:

- Non lo conosco;
- Lo conosco ma di solito non mi serve;
- Lo conosco e lo studio attentamente;
- Altro: specificare.....

27. Uno schema sintetico in forma scritta o grafica del pezzo può essere utile:

- Prima di cominciare a studiarlo;
- Dopo che lo possiedo tecnicamente;
- Di solito non lo faccio;
- Altro: specificare.....

28. Uno dei compiti principali dell'esecutore è quello di favorire in chi ascolta la comprensione di come il brano è composto:

- No, credo che l'esecutore abbia il compito di comunicare emozioni;
- Non è l'unico, né il più importante, ma è tra i fini dell'esecutore;
- Sono d'accordo con questa affermazione;
- Altro: specificare.....

29. Se le venisse chiesto di incoraggiare i suoi allievi a frequentare un corso di illustri analisti (come Schachter, Rosen o Rink), che si sono guadagnati la fama di essere anche ottimi pianisti:

- Valuterei attentamente, alcuni allievi, ma non tutti, potrebbero trarne giovamento;
- Non lo farei; propongono problematiche iper-specializzate e non sempre utili sul piano espressivo;
- Lo farei senz'altro;
- Altro: specificare.....

30. Indichi l'autore di qualche libro o articolo sull'analisi musicale che ha avuto occasione di leggere (Indicarne un massimo di 3)

1.
2.
3.

31. Indichi l'autore di qualche volume di storia o di critica musicale che ha particolarmente apprezzato (Indicarne un massimo di 3)

1.
2.
3.

Grazie per la collaborazione

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Mario Baroni

Ex professore di discipline musicali presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Bologna. Nel 1990 ha fondato il GATM, di cui è stato presidente fino al 2011. Dal 2003 ha presieduto per tre anni la European Society for the Cognitive Sciences of Music.

Anna Maria Bordin

Pianista, diplomata alla Musik-Akademie di Basilea con Rudolf Buchbinder, ha svolto un'intensa attività concertistica. È titolare della cattedra di Pianoforte e Metodologia dell'insegnamento strumentale presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Vittadini" di Pavia e si occupa da molti anni di didattica pianistica, nei suoi ambiti applicativi e di ricerca. Ha collaborato con l'Accademia di Brera, l'Università di Pavia e la University of London.

Nicola Di Stefano

Laureato in Scienze filosofiche all'Università Statale di Milano, si è diplomato in contrabbasso al Conservatorio di quella città. Ha suonato in varie orchestre (con D. Gatti, D. Renzetti, E. Dindo) e ha frequentato corsi con K. Stoll (Berliner Philharmoniker) e T. Martin (London Symphony). È dottorando in Bioetica presso l'Università Campus Bio-Medico di Roma. La sua ricerca verte sulle basi oggettive della percezione della consonanza e della dissonanza in musica.

Domenico Giannetta

È autore di musica sinfonica, da camera e vocale eseguita in Italia e all'estero. Nel campo dell'analisi e della teoria della musica ha pubblicato la monografia *I Nocturnes di Claude Debussy: uno studio analitico*, oltre a diversi saggi in riviste specializzate e volumi miscelanei; ha partecipato, in qualità di relatore, a diversi

convegni nazionali ed internazionali. È docente di Teoria dell'armonia e analisi presso il Conservatorio di Foggia.

Michel Imberty

Professore di Psicologia all'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, della quale è stato anche rettore, ha una triplice formazione: filosofica, musicologica e psicologica. *Visiting Professor* in numerose università, è autore di più di 200 pubblicazioni e di due volumi pubblicati in Italia: *Suoni, emozioni, significati* (1986) e *Le scritture del tempo* (1991). Ha ricevuto il Premio Nazionale Infanzia a Bologna nel 2012. Il suo ultimo libro – *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: musique, psychologie, psychanalyse* (L'Harmattan, 2005) ha goduto di un'ampia diffusione internazionale.

Michela Sacco

Flautista e psicologa. Diplomata in flauto traverso presso il Conservatorio di Rodi Garganico è psicologa abilitata e iscritta all'albo professionale della regione Veneto, nonché dottoranda presso l'Università degli Studi di Padova dove svolge attività di ricerca nel settore della pedagogia musicale e delle metodologie di insegnamento nella scuola primaria. Insegna Flauto traverso e Teoria musicale presso la Scuola di musica dell'Orchestra di fiati di Cadoneghe.

Paolo Teodori

Romano, ha curato la pubblicazione di varie edizioni moderne di musiche rinascimentali, occupandosi in particolare dello stile romano del Cinquecento e Seicento. Compositore, scrive musica anche per documentari e sigle di trasmissioni televisive e radiofoniche. È docente di Teoria dell'armonia e analisi presso il Conservatorio di Frosinone.