



Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione
Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM)

Recensioni

Lavoro(i) recensito(i):

Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012, 420 pp.

Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Aldershot 2012, 412 pp.

Autore(i): Dinko Fabris; Laura Leante

Fonte: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno XIX, 2013/2, pp. 133-143

ISSN: 1724-238X

ISBN: 978-88-7096-786-9

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

Nessuna parte di questo articolo può essere riprodotta o trasmessa, in qualsiasi forma o mezzo, senza l'autorizzazione preliminare del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale.

RECENSIONI

Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012, 420 pp.

L'uscita di questo libro va salutata con grande entusiasmo non soltanto da parte di storici della musica e specialisti di teoria musicale, ma in egual misura anche da parte dei musicisti pratici. Uno dei più importanti "segreti della musica antica" (per citare un celebre libro di Geoffroy-Dechaume scritto mezzo secolo fa), che da pochi lustri un ristretto gruppo di studiosi stava investigando, è finalmente svelato e reso comprensibile anche ai non addetti ai lavori. Anzi, può tornare ad essere inserito nei programmi di studio di tutti i musicisti occidentali, come era avvenuto per quasi due secoli dalla fine del Seicento alla metà dell'Ottocento. Stiamo parlando dei "partimenti", ingrediente cardine del metodo di studio degli antichi conservatori napoletani e di cui conosciamo l'importanza nella preparazione tecnica del giovane Verdi, a dimostrazione della forte diffusione ottocentesca del fenomeno.

Nonostante gli studiosi d'archivio da tempo avessero compreso che i partimenti erano considerati fondamentali nella preparazione di qualunque compositore del XVIII secolo, le ricerche specifiche, dopo un lavoro apripista presentato da Karl Gustav Fellerer al I Congresso della Società Internazionale di Musicologia nel 1930 e in varie pubblicazioni successive, sono state proposte da qualche isolato musicologo solo negli ultimi due decenni, con un notevole picco di pubblicazioni e interesse internazionale tra il 2007 e il 2010, quando uscirono i primi lavori di Robert Gjerdingen, Rosa Cafiero, Giorgio Sanguinetti e altri, fino alla compilazione del volume di più autori *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice* (Leuven University Press, 2010). Il contributo pratico più importante era finora rappresentato dal sito web "Monuments of Partimenti" creato da Gjerdingen presso la Northwestern University (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>), dove lo studioso ha inserito utili (anche se ridotte) indicazioni storiche, e numerosi esempi pratici tratti dai maggiori maestri di partimenti di "scuola napoletana". Nonostante queste utili risorse, tuttavia, mancava la vera chiave che potesse spiegare a professionisti e allievi

di storia della musica, armonia, composizione e prassi esecutiva il vero ruolo dei partimenti nel programma educativo dei musicisti del passato e la loro possibile utilizzazione moderna. Sanguinetti, come abbiamo detto, è stato tra i protagonisti della svolta recente negli studi sui partimenti, ai quali aveva già dedicato numerosi articoli, diffusi in riviste prestigiose. Specialista di storia della teoria musicale e docente all'Università di Roma Tor Vergata, è un musicologo atipico nel panorama accademico italiano perché, dopo aver compiuto gli studi di pianoforte e composizione e avviato la carriera di insegnante, ha studiato analisi schenkeriana con Carl Schachter a New York, e da anni è costantemente invitato da prestigiose università americane ed europee a tenere corsi avanzati di storia della teoria musicale. Il volume che presentiamo è il vistoso coronamento di tanti anni di studio e dei riconoscimenti internazionali guadagnati, come dimostra il prestigioso Wallace Berry Award della Society for Music Theory ottenuto dal volume. Non è del resto trascurabile, per dimostrarne l'importanza, che *The Art of Partimento* sia stato pubblicato da Oxford University Press presso la sede americana della storica casa a New York, che rende la pubblicazione di grande impatto internazionale.

Seguiamo dunque il percorso storico di questo volume per comprendere la diffusione di questa peculiare tecnica di apprendimento, insieme teorica e pratica, della musica. Definendo il partimento «a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard» (p. 14), Sanguinetti ha voluto cercare degli antecedenti addirittura nella pratica dell'improvvisazione all'organo della musica composta in Italia dal xv secolo (citando le analisi sul *Faenza Codex*, Ms. 117, di Pedro Memelsdorff) e poi, per i due secoli successivi, soprattutto nella produzione ecclesiastica. Non sono del tutto d'accordo, invece, con il suggestivo paragone proposto più avanti da Sanguinetti tra partimenti e canovacci della *Commedia dell'Arte* (pp.167-168). L'applicazione dell'improvvisazione è infatti concettualmente diversa: nel primo caso l'allievo deve seguire un suggerimento per realizzare una composizione completa, mentre nel secondo l'attore si vale di un *aide-mémoire* che lo porta ad utilizzare tutte le formule mnemoniche necessarie a completare una *performance*, ma non un testo definito. Nella sua ricostruzione storica, lo studioso ha voluto attribuire un luogo e una data precisi alla prima documentazione ufficiale di autentici partimenti: Roma 1696, e cioè la data delle *Regole per accompagnare nel Cimbalo*, una raccolta manoscritta anonima oggi conservata a Berlino. Poco più tardi, sempre a Roma, sarebbe stato il tastierista Bernardo Pasquini il primo compositore conosciuto di partimenti, datati a dopo il 1703. La visione storica di Sanguinetti è su questo punto forse troppo pragmatica, e tendenzialmente evolutiva: nata a Roma (nel caso dei manoscritti di Pasquini, forse per l'esigenza concreta di educare musicalmente il nipote e allievo che viveva con lui), questa tecnica sarebbe stata trasmessa dopo

pochi anni a Napoli da due personalità in stretto rapporto con l'organista-arcade, Alessandro Scarlatti e Francesco Durante, legandola al metodo d'insegnamento dei quattro antichi conservatori napoletani. Dal momento della loro introduzione, i maestri napoletani presero saldamente in pugno l'amministrazione della tecnica trasmettendola di maestro in allievo, attraverso quelle che Sanguinetti definisce "generazioni" di illustri didatti del partimento: una prima generazione inaugurata da Scarlatti (con i fratelli Greco e Nicola Fago, e figli); una seconda, o "Golden Age", legata a Durante (con Leo e Porpora, quest'ultimo a sua volta maestro in diverse città europee, tra gli altri di Haydn); poi una generazione di mezzo (Cafaro, Cotumacci, Sala), una quarta generazione intorno a Fenaroli (con Paisiello, Tritto, Insanguine), e infine una quinta (Furno, Zingarelli e loro allievi).

Nonostante questa apparente specializzazione locale di Napoli, giustamente l'autore richiama l'attenzione sull'impressionante diffusione europea di tecniche analoghe al partimento, su cui solo recentemente sono state aperte ipotesi di ricerca. Personalmente, non mi sembra convincente ipotizzare un'esclusiva origine romana del partimento agli inizi del secolo XVIII. Già nel 1993, in un saggio pionieristico su *La didattica del partimento a Napoli*, Rosa Cafiero aveva evidenziato fin nell'editoria musicale napoletana della prima metà del Seicento il ricorrere del termine "partimento" nel significato di "partitura", secondo una pratica notazionale diffusa tra tutti i tastieristi napoletani di quel tempo. Sono convinto che la trasmissione dei "segreti" della composizione alla tastiera da maestro in allievo, che fu alla base del sistema didattico degli antichi conservatori napoletani già dal Seicento, comprendesse *in nuce* una tecnica improvvisativa analoga a quella che venne poi denominata partimento. È possibile che quelli che a noi oggi sembrano dei normali bassi continui fossero considerati dai maestri napoletani in maniera più rigorosa rispetto al resto d'Europa, ossia una vera e propria partitura riassunta e codificata secondo tutte le regole del contrappunto, e non un mero accompagnamento alla tastiera. Certo, la storia si basa su fatti documentati, e allo stato attuale i primi documenti napoletani sono successivi alle raccolte romane citate correttamente da Sanguinetti. Non si può tuttavia fare a meno di notare come, a parte Scarlatti e Durante, i napoletani protagonisti del partimento nel Settecento appartengano tutti a una precisa catena didattica che risale a Greco e Fago, a loro volta allievi del più importante maestro secentesco, Francesco Provenzale. Sulla questione Pasquini, segnaliamo lo studio disponibile online di Robert Gjerdingen *A source of Pasquini partimenti in Naples* (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Papers/PubPapers/PasquiniSourceNaples.pdf>), che vorrebbe utilizzare la presenza di partimenti di Pasquini in un tardo manoscritto del napoletano Carlo Cotumacci (circa 1770) per provare la derivazione diretta delle regole dal maestro romano attraverso Alessandro Scarlatti, possibile maestro del

giovanissimo Cotumacci.¹ Mi sembra invece che questa fonte tardiva possa provare soltanto la stima per il venerato maestro romano, i cui partimenti dovevano effettivamente essere considerati perfetti modelli da seguire. Non dimentichiamo che, secondo la testimonianza di Niccolò Piccinni, il suo maestro Francesco Durante obbligava gli studenti napoletani allo studio del contrappunto sul manuale in latino di Johann Joseph Fux (Prefazione alla prima edizione italiana del *Gradus ad parnassum*, Bologna 1761): quella napoletana non è mai stata una scuola locale, bensì assai aperta e ricettiva nei confronti della più alta didattica internazionale.

L'inquadramento storico, estremamente dettagliato ("A Genealogy of Masters"), dà conto della inarrestabile diffusione del partimento nell'apprendimento compositivo, da Napoli al cuore dell'Europa. Ma è ovviamente la sezione dedicata alle regole quella che illustra la basilare funzione del "Partimento as Composition Theory". Questo è il cuore del volume ed anche il capolavoro divulgativo di Giorgio Sanguinetti, che è riuscito a rendere finalmente chiari e comprensibili i concetti chiave che emergono dalle regole settecentesche, ma anche e soprattutto da centinaia di fonti senza indicazioni. Seguendo la più classica metodologia scientifica, Sanguinetti ha esaminato alcune rare realizzazioni settecentesche di partimenti, insieme con le più numerose realizzazioni del XIX secolo, creando dei modelli che ha potuto poi applicare al vasto *corpus* di partimenti giunto fino a noi (di cui propone una lista dettagliata in Appendice, pp. 347-354, che comprende circa 150 fonti). La rarità delle realizzazioni scritte si spiega con il carattere eminentemente improvvisativo dei partimenti, che dovevano consentire a un tastierista-compositore di improvvisare alla mente una composizione completa seguendo lo spunto scritto dal maestro, come se stesse leggendo da una partitura. I brani settecenteschi individuati da Sanguinetti (3 composizioni attribuite a Gaetano Greco, una toccata di Leo e due pezzi di Durante), insieme a un esame approfondito delle regole, consentono all'autore di aprire la successiva sessione pratica intitolata "A Guide to Realization", in cui il lettore trova tutti gli elementi utili per potersi misurare con una possibile realizzazione di qualsiasi partimento.

È interessante notare che, molte pagine dopo il paragrafo "Defining Partimenti" (pp. 10-14), Sanguinetti decida di tornare a proporre tre possibili definizioni del partimento (da pag. 167). Proviamo a riassumerle così:

1. Cogliamo l'occasione per fare chiarezza sulla collocazione del manoscritto citato da Gjerdingen come Napoli, Conservatorio di Musica, MS 15.7.21/1: corrisponde al manoscritto citato nella lista delle fonti da Sanguinetti (pag. 348) come Rari 1.9.14/1. Secondo la scheda in www.sbn.it la collocazione giusta è 15.7.21/1 (l'altra è vecchia segnatura). Nella stessa lista si dovrà aggiungere una seconda copia manoscritta di questa raccolta, recentemente catalogata presso l'Accademia di Santa Cecilia, Roma, A-mss 535: *Regole, e Principi di Sonare, e Lettioni di Partimenti | Con tutte le sue regole Spiegate | Del Sig:r D: Carlo Cotumacci | Per uso Dell'Illustrissimo | Sig:r D: Raffaele Scaja | F :13*: Si tratta di un caso ancor più interessante perché dimostra la trasmissione delle stesse regole da parte di Cotumacci ad un suo allievo.

- una sorta di basso continuo, cifrato o senza numeri, sul quale l'esecutore deve completare (non accompagnare) l'intera composizione;
- una sorta di fuga da completare come nel caso precedente (con crescente complessità formale);
- una composizione lineare che si sviluppa nel tempo, da un inizio a una fine.

Quest'ultima è evidentemente una definizione organicistica, che rende bene l'idea di una struttura cellulare che un partimento può effettivamente rappresentare. Credo che tutte queste definizioni siano appropriate eppure ancora insufficienti, perché l'elemento basilare di questa tecnica è l'improvvisazione. Un allievo alla tastiera deve poter disporre delle conoscenze tecniche sufficienti a leggere nella propria mente, come da una partitura, una composizione completa e corretta dal punto di vista contrappuntistico, partendo da un suggerimento stenografico.

Può darsi che nuove fonti, musicali o documentarie, possano integrare la ricostruzione storica e la già impressionante lista contenuta in questo libro, ma è certo che il maggior successo per Giorgio Sanguinetti sarà rappresentato da una possibile utilizzazione pratica della sua opera all'interno delle scuole di composizione a livello internazionale. Per l'utilizzo nei conservatori e nelle università del nostro paese sarebbe ovviamente auspicabile una traduzione italiana: non tanto per il preconetto – ormai in via di estinzione – per cui gli studenti italiani non leggono testi in inglese, ma perché ci pare assurdo che regole originariamente scritte in italiano debbano essere studiate in inglese dagli studenti italiani (ricordiamo, a questo proposito, che almeno le fonti inserite nel citato sito web *Monuments of partimenti* di Gjerdingen appaiono in lingua originale e in traduzione inglese).

Dinko Fabris

Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Aldershot, 2012, 412 pp.

Se partiamo dal presupposto che l'immagine che abbiamo di noi stessi si riflette o è comunque strettamente legata alla musica che ascoltiamo, ai valori che le attribuiamo e ai significati che le ascriviamo (p. 1), allora «da una buona canzone possiamo imparare qualcosa su di noi» (p. 286). Questo, *in nuce*, l'assunto alla base di *Song Means*, in cui Allan Moore suggerisce – e dimostra con efficacia – come la comprensione del senso che diamo a una canzone si riveli uno strumento prezioso per portare alla luce quel processo attraverso cui veniamo a conoscerci meglio (p. 286).

Sviluppato in maniera coerente con tale intento, *Song Means* trova uno dei suoi punti di forza proprio nel porre l'esperienza dell'ascolto al centro dello studio,

differenziandosi dunque da quella tradizione accademica che identifica nell'analisi musicologica convenzionale il veicolo primario per la comprensione della musica.

Oggetto specifico del testo di Moore è non tanto la *popular music* in senso lato, quanto – come il titolo stesso suggerisce – la canzone *popular*, e in particolare la canzone *popular* di produzione angloamericana. Fondamentale per una piena comprensione dell'approccio di Moore è la distinzione tra “canzone”, “*performance*” della canzone stessa e “brano”, quest'ultimo inteso come traccia registrata della *performance* della canzone (p. 15); sul brano in particolare si incentra l'attenzione dell'autore, che prende in considerazione la produzione musicale *popular* che si colloca nell'arco di tempo che va dagli anni Venti del secolo scorso fino ai giorni nostri.

Il titolo del libro gioca sull'ambiguità della parola “*means*” intesa come sostantivo plurale – con riferimento ai “mezzi” attraverso cui la canzone è costruita – oppure intesa come verbo “significare”, suggerendo un'enfasi sul processo di significazione dell'ascolto (p. 2). Il contenuto del testo e la sua struttura rispecchiano la doppia direzione suggerita da questo gioco di parole investigando – e allo stesso tempo unendo con successo, in una discussione coerente – sia l'aspetto analitico che quello interpretativo, entrambi già da tempo al centro dell'interesse dell'autore [Moore 2001b e 2003].

Il primo capitolo ha carattere introduttivo e contestualizza il volume, e in particolare l'attenzione che l'autore rivolge all'esperienza dell'ascolto. Il titolo (*Methodology*) enfatizza un approccio metodologico, più che una specifica posizione teorica: l'intenzione di delineare una metodologia è infatti uno dei fili conduttori dell'esposizione di Moore, intenzione che funge da *trait d'union* tra le diverse sezioni in cui il testo è strutturato.

La riflessione più marcatamente teorica è rinviata ai singoli capitoli, nella cui sezione iniziale vengono affrontati i principali nodi teorici relativi agli argomenti trattati, accompagnata da ampie discussioni di specifici esempi musicali. Dopo il primo capitolo di carattere introduttivo, i tre capitoli successivi sono dedicati all'aspetto analitico, da sempre una priorità nella riflessione e nella produzione di Moore, che ha ripetutamente espresso la necessità di adattare alle specificità della *popular music* un approccio all'analisi centrato su aspetti di dominio della musicologia di tradizione colta occidentale quali armonia, melodia e ritmo affiancandolo, per esempio, allo studio di tessiture, timbro, vocalità e testi.

Il secondo capitolo affronta immediatamente alcuni di questi aspetti, e in particolare la questione della strumentazione e della sonorità in generale, attraverso la discussione del timbro, della tessitura e dello spazio virtuale della registrazione. Secondo l'autore, per una piena comprensione della *popular music* e degli stili che essa comprende – nella varietà delle possibilità di organico che la caratterizzano

– si rivela indubbiamente produttiva un’attitudine d’ascolto che si incentri non tanto sui singoli strumenti, ma che sappia piuttosto evidenziare le specifiche funzioni che essi vengono ad assolvere e che Moore identifica con diversi “strati” (p. 19 sgg.).

Come già in altri scritti precedenti dell’autore – ma ora indubbiamente in modo più esaustivo e convincente – questa discussione trova ottimo complemento e integrazione nella teorizzazione del concetto di *soundbox*: la “scatola sonora”, uno spazio virtuale – una “scatola tridimensionale”, appunto – «all’interno della quale sia possibile identificare la collocazione di ciascuna fonte sonora» [Moore 2001b, 712]. La “scatola sonora” si rivela uno strumento che permette una mappatura dello spazio della *performance* nella registrazione e che, insieme alla teorizzazione degli “strati” di cui è composta la canzone, invita a sviluppare un ascolto più consono alla natura della *popular music* [Moore-Dockwray 2008; Dockwray-Moore 2010].

Il capitolo terzo è dedicato alla struttura della canzone, che viene analizzata soprattutto attraverso l’esame della dimensione temporale (a livello metrico, ipermetrico e fraseologico) e della dimensione armonica. Riprendendo alcuni spunti già presenti in scritti precedenti [Moore 2001a, 52 sgg.], l’autore presenta una teoria armonica modale per l’analisi della *popular music* in grado di superare l’impiego, inevitabilmente controverso, di una prospettiva tonale eurocolta. Il capitolo, arricchito da una serie di esempi chiari e immediati, risulta solido e coerente. In poche pagine Moore riesce a discutere numerosi aspetti con una scorrevolezza che forse in alcuni punti può addirittura portare il lettore a desiderare di leggere di più, come nel caso della presentazione del complesso concetto di *groove* (p. 56).

Nel quarto capitolo l’autore volge la sua attenzione a «quella presenza che è al centro della canzone: il cantante» (p. 91). La trattazione si sviluppa intorno alla melodia, alla voce e al testo, che vengono trattati in maniera chiara e scorrevole. Questa prima parte del libro (e in particolare i capitoli 2, 3 e 4) risulta estremamente convincente: ci si legge la riflessione più matura di Moore, e chi ha familiarità con i suoi testi precedenti – in primis *Rock. The Primary Text* [2001] – ha la sensazione di riuscire a comprendere pienamente il percorso fatto dall’autore negli ultimi venti anni.

Il capitolo quinto offre un *excursus* storico che va dall’inizio del ventesimo secolo ai giorni nostri; pur privilegiando una prospettiva britannica, questo *excursus* offre aperture anche ad altri scenari, soprattutto quello nordamericano, in maniera coerente con i repertori analizzati nel testo. Il pregio di questa sezione è da cercarsi soprattutto nell’attenzione posta allo stile, inteso come il «modo di articolazione del gesto musicale» (p. 120) che offre «la condizione primaria per la produzione e ricezione della musica» (p. 119). Gli stili musicali ovviamente coesistono, e il criterio seguito da Moore è quello di presentarli raggruppandoli secondo l’ordine

del loro avvento sulla scena musicale (p. 119). La discussione che ne consegue – sebbene non sia, come precisa lo stesso autore, sempre strettamente cronologica – risulta chiara ed efficace, e ben integrata con il resto del volume. Il quinto capitolo funge anche da spartiacque, e offre una transizione tra la prima parte del libro (capitoli da 1 a 4), in cui l'autore incentra la sua riflessione sull'analisi dei "mezzi" attraverso cui è costruita una canzone, e la seconda parte (in particolare i capitoli da 6 a 9), in cui l'attenzione è rivolta più all'interpretazione della canzone e ai processi attraverso cui attribuiamo un significato a ciò che ascoltiamo.

Il capitolo sesto apre appunto questa nuova sezione. Presentato con il titolo di *Friction* ("Frizione"), affronta il possibile attrito che si può creare «tra le aspettative che un ascoltatore può avere nei confronti di un brano, sulla base di presupposti normativi, e il frequente rifiuto del brano stesso di conformarsi a quei presupposti» (p. 163). Tali frizioni possono essere riscontrate a diversi livelli; l'argomento naturalmente è vasto, ma tuttavia Moore riesce a offrire al lettore – con il costante supporto di esempi di grande immediatezza – uno sguardo sintetico ma sempre esaustivo.

Il capitolo successivo torna a porre l'attenzione sulla figura del cantante, che viene considerato un mezzo determinante per la comprensione delle modalità con cui l'ascoltatore si rapporta alla canzone. La trattazione spazia da questioni di identità alla discussione della figura del performer, dell'immagine pubblica, del carattere, del personaggio e del protagonista della canzone, inquadrandolo nel contesto in cui opera. L'ottavo capitolo è dedicato all'esame del contributo che la semiotica, le scienze cognitive (in particolare gli studi sull'*embodied cognition*) e una percezione ecologica della musica possono offrire alla comprensione dei processi di significazione nell'esperienza di ascolto della canzone *popular*.

La sezione sulla semiotica (217 sgg.) è nell'insieme ben strutturata, e viene a coprire una vasta gamma di approcci e letteratura. La lettura può tuttavia risultare a tratti piuttosto densa, e probabilmente meno accessibile rispetto ad altre sezioni del libro soprattutto per un lettore digiuno dell'argomento, o che comunque abbia scarsa familiarità con la riflessione accademica alla quale si fa riferimento. Un posto di spicco è occupato ovviamente dalla riflessione – fondamentale negli studi di *popular music* – di Philip Tagg [soprattutto Tagg-Clarida 2002]. A questo proposito, tuttavia, un riferimento più esplicito alla teorizzazione della "anafona cinetica" [Tagg-Clarida 2002, 100], e in particolare alla sua successiva applicazione all'idea di "interconversione gestuale" [Tagg 2004] avrebbe potuto fornire un ulteriore *trait d'union* con la discussione delle scienze cognitive. In ogni caso, nell'architettura generale del volume il capitolo riesce a creare un collegamento piuttosto efficace tra la trattazione precedente e quella successiva. L'adozione di un approccio che evidenzia una percezione ecologica – con riferimento specifico alla riflessione

di Eric Clarke [2005] – emerge come una necessità che si percepisce ben diffusamente (e di certo non in modo implicito) anche nelle altre sezioni del libro.

Nel nono capitolo l'autore affronta questioni di autenticità e intertestualità sotto il titolo comune di *Belonging* (“Appartenenza”). Sebbene – come nota lo stesso Moore – queste due categorie siano spesso considerate antitetichie (p. 283), è evidente come la scelta di affrontarle insieme possa invece risultare appropriata e fruttuosa. La discussione sull'autenticità è particolarmente chiara ed accessibile: Moore riesce infatti, con estrema lucidità, a dipanare la matassa delle molteplici interpretazioni che possono essere attribuite a questo termine.

Nel capitolo decimo, con il quale si chiude la trattazione vera e propria, Moore offre ben più che una semplice conclusione, avviando una riflessione concreta su quella che presenta come la questione del *so what?* (“e dunque?”). Una domanda che l'autore ha già affrontato in altri scritti precedenti [Moore 2009], e che affronta il problema delle motivazioni che guidano l'analisi di una canzone in relazione all'aspetto che più gli sta a cuore: il fatto di essere in grado di comprendere un brano, può insegnarci qualche cosa anche sulla nostra identità di ascoltatori? (p. 286)

Il lettore che ha seguito il percorso delineato nei capitoli precedenti non avrà bisogno di prove ulteriori. Molti, suggerisce l'autore, dedicherebbero questa sezione all'analisi di uno o più brani completi come *summa* delle trattazioni precedenti. Al contrario Moore, «sospettoso dell'assunto (modernista) della coerenza, ovvero dell'idea che una canzone possa rappresentare un'unità interpretabile in maniera univoca» (p. 286), presenta una carrellata di brevi “sintesi” (questo il titolo del capitolo) in cui applica le prospettive presentate nel testo a una serie di brani scelti sulla base della sua esperienza personale di ascoltatore.

Song Means si conclude con una sezione, il capitolo undicesimo, che potremmo forse considerare come una sorta di appendice. Di fatto, la scelta dell'autore è in linea con il suo intento di porre l'accento sulla discussione di processi metodologici, come già aveva precisato in apertura del testo. Di conseguenza, questo capitolo si configura come una sorta di compendio del primo, poiché presenta al lettore una lista di domande e parole-chiave raggruppate in sezioni che corrispondono ai vari capitoli del libro. Come precisa Moore, si tratta delle domande su cui «si basa la metodologia del libro» (p. 331) e, sebbene «possano essere usate come guida nello studio di un brano particolare», «non vengono a formare una lista esaustiva» delle possibilità che si possono incontrare, ma riflettono piuttosto il tipo di domanda che l'autore si pone o a cui ha, in un modo o nell'altro, cercato di dare risposta nell'analizzare le numerose canzoni prese in esame nel libro (p. 331).

Un commento a *Song Means* come quello che abbiamo fin qui presentato, che si muove attraverso una discussione delle diverse sezioni che compongono il volume, non rende giustizia alla coerenza complessiva del testo. Tale coerenza deriva

sia dalla solidità delle questioni affrontate, sia dall'abile sviluppo della trattazione attraverso una serie di rimandi e riferimenti interni ai capitoli. Particolarmente efficace è la scelta di utilizzare gli stessi esempi musicali in diversi contesti, che contribuisce anche a dare un'idea della ricchezza e delle complessità che possono emergere dall'analisi di un brano. Ciò non deve tuttavia suggerire l'idea che il libro sia strutturato attorno a un limitato numero di *case studies*: al contrario, il lettore è invitato a intraprendere un percorso che presenta e che fa riferimento – tra canzoni e album – a più di ottocento titoli. Anche grazie a questa varietà di esempi musicali, la lettura di *Song Means* risulta sempre piacevole; lo stile di Moore è spesso denso nei contenuti, ma sempre chiaro. L'intento dichiarato dell'autore è quello di rendere la trattazione accessibile (p. 1), sebbene alcune sezioni risultino inevitabilmente complesse: sia per la natura delle questioni trattate, sia per il livello di approfondimento delle analisi, che può risultare di ostacolo al lettore privo di alfabetizzazione musicale. La lucidità con cui l'autore riesce ad affrontare i vari argomenti, frutto di una riflessione maturata nel corso di un'attività di ricerca ormai più che ventennale, conferisce tuttavia a questo volume un enorme potenziale didattico. In definitiva, *Song Means* si impone come un testo fondamentale e imprescindibile per chiunque sia interessato allo studio della *popular music* e alla comprensione della canzone.

BIBLIOGRAFIA

- CLARKE E. (2005), *Ways of listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, Oxford.
- DOCKWRAY R. – MOORE A. F. (2010), *Configuring the Sound-box 1965-72*, «Popular Music», 29/2, pp.191-197.
- MOORE A. F. (2009), *Interpretation: so what?*, in D. B. Scott (cur.), *Research Companion to Popular Musicology*, Ashgate, Farnham, pp. 411-425.
- MOORE A. F. (2001a), *Rock. The Primary Text* (2nd edn), Ashgate, Aldershot.
- MOORE A. F. (2001b), *Come si ascolta la popular music*, in J.-J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della Musica*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 701-718.
- MOORE A. F. (cur. 2003), *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MOORE A. F. – DOCKWRAY R. (2008), *The Establishment of the Virtual Performance Space in Rock*, «Twentieth Century Music», 5/2, pp. 219-241.
- TAGG P. (2004), *Gestural Interconversion and Connotative Precision*, «Film Music International», 13, pp. 1-13, [online:<http://tagg.org/articles/xpdfs/filminternato412.pdf>].
- TAGG P. – CLARIDA B. (2002), *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, Mass Media Music Scholars' Press, New York-Montréal.

Laura Leante