

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XIII n.1, 2007

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Bologna
Alma Mater Studiorum



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Comitato scientifico: A.R. Addessi, R. Agostini, L. Curinga, P. Gargiulo, F. Giomi, L. Marconi, S. Pasticci, E. Pozzi, A. Rostagno, G. Salvetti, G. Sanguinetti, J. Tafuri, P. Troncon, P. Venturini.

Consulenti: B. Drabkin, P.H. Vendrix, J-J Nattiez, M. Imberty, M. Bent

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: Soci SidM, SIEM, AIMI, IASPM € 10

Non soci € 20

Numero singolo € 15

da versare a: LIM Editrice srl c/c postale n° 11748555

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 88-7096-464-7

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

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

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

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

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

Come si vede, il presente numero della rivista non ha un titolo, "monografico" come i numeri precedenti. Deriva in parte da testi presentati al Quinto Incontro di Studio di «Analitica» (Rimini 8-10 marzo 2007), in parte da articoli inviati per pubblicazione.

Da questo numero tutti gli iscritti al GATM sono invitati a proporre scritti propri o altrui che essi ritengano meritevoli di stampa. Tutti i testi saranno sottoposti alle decisioni e ai consigli di un gruppo di valutazione anonimo eletto dal comitato scientifico.

SOMMARIO

Sommario

- 7 Jean-Jacques Nattiez
Alcuni concetti fondamentali di storiografia della musica: Periodizzazione, "Spirito del tempo", Successione di generazioni
- 37 Catello Gallotti
Processi di elusione cadenzale: un approfondimento teorico
- 65 Pier Giuseppe Gillio
Testo verbale e testo musicale nel secondo Settecento: un sistema metrico condiviso
- 83 Silvia Di Domenico
Von fremden Ländern und Menschen. Una lettura analitica di Schumann secondo la teoria delle attese
- 103 Alessandro Bratus
Anima Latina e Sì, viaggiare di Lucio Battisti e Mogol: una proposta analitica
- 125 Alessandra Montali
Strutture temporali e ascolto: The Unanswered Question

Jean-Jacques Nattiez

ALCUNI CONCETTI FONDAMENTALI
DI STORIOGRAFIA DELLA MUSICA:
PERIODIZZAZIONE, “SPIRITO DEL TEMPO”, SUCCESSIONE DI
GENERAZIONI

1. Introduzione¹

Tutti noi sappiamo che cos'è la musica barocca, la musica classica, la musica romantica, la musica moderna, la musica contemporanea. Tutti noi abbiamo imparato la storia della musica dai testi o da opere formate e organizzate secondo queste categorie generali. Basti pensare alla grande serie di opere pubblicate dalle edizioni Norton dopo la seconda guerra mondiale, tra cui *Music in the Baroque Era* di Manfred Bukofzer [1947] e *Music in the Romantic Era* di Alfred Einstein [1947], e più vicino a noi *The Classical Style* di Charles Rosen [1971]. Queste categorie, che ci sono familiari e che pratichiamo ogni giorno, sembrano corrispondere a delle realtà. Le ritroviamo come titoli delle grandi sezioni nell'*Encyclopédie de la musique* della Pléiade [Roland-Manuel, 1960-63], recentemente ristampata: “I maestri classici”, “Sul limitare del romanticismo”, “Aspetti del romanticismo”, “La grande generazione romantica”, “Eredità del romanticismo”, “Il declino del romanticismo”. E io sono convinto che se prendessimo in esame le storie della musica pubblicate in Italia giungeremmo alla stessa constatazione.

Facciamo un esempio di oggi. È possibile caratterizzare ciò che distingue il periodo “moderno” dal quale stiamo uscendo e il periodo “postmoderno” nel

1. Il presente articolo è stato presentato col titolo «Dal modernismo al postmodernismo», il 22 febbraio 2006, su invito del prof. Umberto Eco, nel quadro delle «lezioni magistrali» dell'Istituto Superiore di Studi Umanistici di Bologna. Ringrazio calorosamente Anna Maria Farcito che ha tradotto il mio testo. La stessa conferenza è stata presentata al dipartimento di musicologia dell'Università di Torino (5 maggio 2006), al Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Como (22 maggio 2006), al dipartimento di musica dell'Università di Cosenza (30 maggio 2006) e al Conservatorio di Musica «Giovanni Pierluigi da Palestrina» di Cagliari (31 maggio 2006).

quale siamo entrati, attraverso un elenco di opposizioni binarie, quelle proposte dal compositore di musica elettroacustica Francis Dhomont. Egli afferma:

Il modernismo [è] teleologico, messianico? Il postmoderno respinge ogni finalità, la fede nel futuro, l'evoluzionismo culturale. Il moderno si crede universale? Il postmoderno torna al vernacolare attraverso il cosmopolitismo [...]. Uno ricerca il rigore, la coerenza, il disegno d'insieme? L'altro rivendica la licenza, l'impurità, il manierismo. [...] Uno è perentorio, l'altro scettico. [...] Uno fa *tabula rasa* del passato, l'altro vi attinge i suoi riferimenti. Uno fugge in avanti, l'altro "entra all'indietro nell'avvenire". Uno critica, l'altro tollera. Uno è autoritario, l'altro permissivo. Uno vuole sorprendere, l'altro vuole piacere. Uno propende all'apollineo, l'altro verso il dionisiaco. Uno esige il superamento, l'ascesi, l'altro esorta all'edonismo e al gioco. [...] Uno difende il dogma, l'altro l'eclettismo. Uno tenta di democratizzare l'arte di élite, l'altro recupera l'arte popolare. Uno provoca il pubblico, l'altro lo bersaglia [Dhomont 1990, 30-33].

Ovviamente se ne potrebbero aggiungere altre, come Dhomont stesso suggerisce: «Non si finirebbe di elencare antinomie», aggiunge. E, di fatto, potrei proporre: «Il modernista è cerebrale, il postmodernista è ludico. Il modernista è formalista, il postmodernista ricerca l'espressivo e il piacevole. Il modernista costruisce, il postmodernista racconta e sviscera. Il modernista cerca la coerenza, il postmodernista favorisce l'ambiguità, il molteplice, la pluralità. Il modernista è serio, il postmodernista è ironico».

Questi elenchi di opposizioni binarie presuppongono chiaramente che i concetti di modernismo e di postmodernismo corrispondano a una suddivisione nel tempo: è il problema ben noto della periodizzazione.

In secondo luogo, essi presuppongono che l'insieme di ognuno di questi due periodi possa essere descritto secondo categorie stabili: Dhomont le caratterizza in base ad aspetti di quello che generalmente viene chiamato *Zeitgeist*, "lo spirito del tempo", ossia un insieme coerente (*Zusammenhang*, come dicono i filosofi tedeschi) di elementi rilevanti del pensiero, dell'ideologia, delle credenze, dell'estetica, ecc., condivise da una comunità in un periodo ben preciso della storia, al punto che lo storico ipotizza che questo spirito del tempo determini in modo convergente le manifestazioni dei costumi e delle produzioni umane. Sono le linee che caratterizzano un periodo per contrasto con un altro che permettono allo storico di affermare che esso si presenta come un tutto omogeneo.

Nella prospettiva di Carl Dahlhaus, uno dei rari teorici della storiografia musicale [Dahlhaus 1977], e dei suoi seguaci [Danuser 1984, 1986], le idee e le pratiche nel corso di questi periodi sono omogenee, condivise dagli uomini e dalle donne di una stessa generazione e lo svolgimento della storia della musica è, in realtà, costituito dalla successione di generazioni, come indica esplicitamente Dahlhaus nella sua *Musik des 19. Jahrhunderts* [1989, 93].

Ma quali realtà musicali, quali processi storici esprimono le tre categorie che ho appena ricordato – periodizzazione, spirito del tempo e generazione?

2. La non-contemporaneità del contemporaneo

Chiedo al mio lettore di immaginare di ascoltare uno dopo l'altro un brano dai *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss, e un altro dal *Soleil des eaux* di Pierre Boulez. Nessuno mette in dubbio che, se il primo brano dovesse essere oggetto di un commento in una storia della musica, esso figurerebbe in un capitolo dedicato alla musica post-romantica. Quanto al secondo, rientrerebbe in un capitolo dedicato alla musica seriale o dodecafonica. Apparentemente, queste due opere non hanno nulla in comune. Eppure... Queste due opere sono state composte nello stesso anno, nel 1948!

Eccoci in presenza di ciò che Dahlhaus chiamava «die Ungleichzeitigkeit des chronologisch-Gleichzeitigen», (la non contemporaneità di ciò che è cronologicamente contemporaneo) [1977, 199].

Ne darò un altro esempio, molto rivelatore, poiché sottintende il concetto di continuità dello sviluppo storico. Esaminiamo, per l'inizio del XX secolo, un elenco di opere che stabilirò mettendo insieme la cronologia proposta dall'*Histoire de la musique* dell'*Encyclopédie de la Pléiade* [Roland-Manuel, 1960-1963, vol. II, 1674 sgg.] e quella proposta da Donald Grout nella sua *History of Western Music* [1973, 794].

1901: *Feuersnot* di Strauss, *Grislidis* di Massenet, *L'Ouragan* di Bruneau, *Seconda Sinfonia* di Charles Ives, *Quarta Sinfonia* di Mahler, *Jeux d'eau* di Ravel, *Secondo Concerto* di Rachmaninoff, *Gurrelieder* di Schönberg.

1902: *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *Adriana Lecouvreur* di Cilea, *Jenufa* di Janáček, *Le Jongleur de Notre-Dame* di Massenet, *Seconda Sinfonia* di Sibelius, *Variations sur un thème de Rameau* di Dukas, *Huit pièces brèves* di Fauré.

1903: *L'étranger* di D'Indy, *Pelléas et Mélisande* di Schönberg, *Sinfonia domestica* di Strauss, *Seconda Sinfonia* di d'Indy, *Kossuth* di Bartók, *Quartetto in fa* e *Schéhérazade* di Ravel, *Estampes* di Debussy, *Morceaux en forme de poire* di Satie.

1904: *Madama Butterfly* di Puccini, *Resurrezione* di Alfano, *La Celestina* di Pedrell, *Prima Sinfonia* di Roussel, *Kindertotenlieder* di Mahler, *Impromptu pour harpe* di Fauré, *Primo quartetto in re minore* di Schönberg.

Eccetera.

Sono certo che il lettore, di fronte a questo elenco, non avrà potuto impedirsi di sorridere, constatando, esattamente come me, che vi erano delle opere e dei compositori del tutto dimenticati, ma soprattutto osservando la coincidenza cronologica di alcune opere, ed avrà detto: «Guarda, era lo stesso anno?». Il fatto è che, in funzione delle affinità estetiche e stilistiche tra di esse, noi ci costruiamo tutti quanti una cronologia immaginaria della storia della musica se-

condo la quale Debussy è posteriore a Puccini, Massenet anteriore a Ravel, e Wagner posteriore a Verdi. Eppure, Wagner e Verdi sono nati entrambi nel 1813 e la composizione del *Rheingold* come quella della *Traviata* ebbe inizio nel 1853...

Quando ci troviamo di fronte a congiunzioni cronologiche di questa natura, ci rendiamo conto del fatto che ogni narrazione storica è una costruzione. Come dice Dahlhaus, gli storici della musica hanno soprattutto l'obiettivo «di dare forma al caos della realtà empirica» [1977, 23]. Perché la storia della musica nella sua successione effettiva, così come la nostra vita, ora per ora o giorno dopo giorno, è proprio una successione disordinata di avvenimenti, come possiamo convincerci leggendo una pagina del *Diario* di Cosima Wagner [1976-77] presa a caso: «Abbiamo riparlato stamani del *Mémoire*; bisogna che io scriva a Mendès per dirgli perché R. non redige il suo *Essai*. R. lavora e mi suona il passaggio magnificamente commovente in cui Sigfrido dimentica Brunilde. Dopo pranzo, conduco i bambini alla lezione di danza; R. ci fa visita e ci prepara a sorpresa una cioccolata! – La sera, chiacchieriamo a lungo» (30 marzo 1870). Che si tratti di avvenimenti del passato o delle nostre vite, è soltanto mettendoci nella posizione di un osservatore distante che potremo dare loro un senso a posteriori e collegarle rispetto a un filo conduttore. Soltanto allora emergono delle tendenze, delle linee-forza. Paul Veyne, per molto tempo professore di storia romana al Collège de France, l'ha espresso perfettamente proponendo la prima teorizzazione dell'intreccio nel racconto storico:

L'affermazione che i fatti non esistono isolatamente va intesa nel senso che il tessuto della storia è ciò che chiameremo un intreccio, una mescolanza molto umana e ben poco "scientifica" di cause materiali, di fini e di casi; in una parola, una *tranche de vie*, che lo storico ritaglia a suo piacimento e in cui i fatti posseggono i propri collegamenti oggettivi e la propria importanza relativa [...]. Quali sono dunque i fatti degni di suscitare l'interesse dello storico? Tutto dipende dall'intreccio scelto. Considerato in sé, un fatto non è né interessante né privo di interesse [...]. In storia come a teatro, mostrare tutto è impossibile: e non già perché occorrerebbero troppe pagine, ma perché il fatto storico elementare, l'avvenimento-atomo, non esiste. Se si cessa di vedere gli avvenimenti all'interno dei loro intrecci si viene aspirati dal vortice dell'infinitesimale [Veyne 1971, 46-47; trad. ital., 61-63].

La narrazione storica è una costruzione, e non porrò qui la questione di sapere se essa abbia tanto poca realtà quanto un dramma o un romanzo [Nattiez 2001]. Di conseguenza, la suddivisione, la denominazione e la caratterizzazione di un periodo sono pure delle costruzioni e dipendono anch'esse da un intreccio. Il pericolo, allora, è di ipostatizzare queste linee generali, farne "lo spirito di un'epoca", e qui ritroviamo la radice hegeliana della nozione di *Zeitgeist*. Per Hegel, un particolare periodo si spiegava mediante lo spirito che lo dominava. Da cui la tentazione di antropomorfizzare un periodo che diventa, sotto la penna di certi autori, un personaggio, dotato di una mente e di una volontà... Bukofzer scrive nella sua opera sulla musica barocca: «Il compositore del Rina-

scimento vedeva nella musica un'arte del tutto indipendente, sottoposta alle proprie leggi. Il compositore dell'epoca barocca vede in compenso la musica come un'arte non autonoma, sottoposta alla parola e che utilizza i procedimenti musicali solo a scopi drammatici che vanno oltre la musica» [1947, 8; i corsivi sono miei]. Sorprendiamo persino Carl Dahlhaus cedere a questa tentazione: «Ciò che cercava lo spirito del tempo [...] nel teatro come nella musica» [1989, 107; il corsivo è mio).

3. Critica della nozione di *Zeitgeist* e di altre categorie generali

Occorre allora ritornare alla nozione di *Zeitgeist* e interrogarci sul suo grado di realtà rispetto ai fatti presi in considerazione per scrivere la storia della musica e alla dinamica delle concatenazioni storiche stesse.

Non sono certo il primo a mettere in discussione la legittimità delle periodizzazioni e delle etichette che si fanno loro corrispondere. Leggo ad esempio da un grande teorico della storia dell'arte, Jacques Thuillier:

Si è presa l'abitudine di dividere [la storia dell'arte] in ampi periodi *convenzionali*: Romano, Gotico, Rinascimento (o Classicismo), Manierismo, Realismo, Impressionismo... Ognuno di questi periodi è stato presto dotato di una vita propria, di una realtà superiore agli artisti come agli stili particolari. Essi appaiono come grandi entità nemiche, che si formano in modo surrettizio, si sviluppano, "trionfano", poi invecchiano, si indeboliscono e finiscono con il morire. [...] Di lì nasce una presentazione animata e adatta a colpire l'immaginazione. Ma si tratta in realtà di una concettualizzazione il più delle volte stabilita *a posteriori* [Thuillier 2003, 125-26].

Ed è proprio Thuillier a denunciare le «falsificazioni che occorre spesso operare per liberare il passato dalle serie omogenee e dalle generalizzazioni» [*ibid.*, 119]. Ritroviamo qui il ruolo costruttore dell'intreccio.

Queste entità – scrive ancora – non hanno di per sé consistenza: esse non sono che termini comodi per designare dei campi di osservazione. [...] Prendere delle astrazioni per forme viventi non può che dipendere [...] dalla mentalità primitiva. Ora, una parte talmente grande della storia dell'arte è ossessionata da questa concettualizzazione, il suo insegnamento è tanto spesso deviato dal contatto con le opere a vantaggio di queste considerazioni del tutto intellettuali, che noi crediamo auspicabile bandirne l'impiego (salvo ovviamente come termini d'analisi) e tornare a periodizzazioni più neutre. È anche, ai nostri occhi, la condizione indispensabile per ritrovare una visione sana e semplice della realtà storica [*ibid.*, 129].

Thuillier ha scritto qui una parola importante: quella di *realtà* storica. Ma allora, qual è questa realtà che il musicologo si sforza di descrivere? Voltando radicalmente le spalle alla concezione marxista della storia, Dahlhaus aveva tentato di elaborare la storia della musica su un'altra base: quella che si ispirava alla

storia strutturale della Scuola francese delle *Annales* [1977, 218], basandosi sul concetto di generazione.

Per stabilire ciò che egli chiama la «struttura musico-storica» propria di un determinato periodo, Dahlhaus tenta di collegare i ruoli sociali e istituzionali, le norme compositive e le idee estetiche, al fine di cercare di «ricostruire un pezzo del passato come realtà musicale strutturale, estetica e sociale» [1989, 2], come preannuncia fin dall'inizio della sua monumentale storia del XIX secolo. In tal modo non è più necessario fondare la storia della musica sulla biografia dei compositori o sulle personalità, come si è spesso fatto, ma è possibile porre l'accento sulle opere come oggetto centrale della storia della musica e come risultato delle idee dominanti in un determinato momento storico. Alla base della produzione musicale di un dato periodo vi è la coerenza dello *Zeitgeist*, lo *Zusammenhang*, che è garante della validità, addirittura della verità della spiegazione storica proposta.

Per mostrare a che cosa assomiglia lo *Zusammenhang* di un periodo considerato, farò un esempio, breve ma eloquente, di questo tipo di approccio: l'analisi proposta da Dahlhaus della musica strumentale dell'Europa centrale nel XIX secolo nel capitolo IX dei suoi *Grundlagen der Musikgeschichte* [1977, 227-35]. Riassumo a grandi linee. Nel corso di questo periodo, il principio dell'autonomia estetica è collegato all'estetica del genio, al concetto di originalità; a questo principio d'autonomia corrisponde il sistema del concerto borghese che integra una forma discretamente esoterica di musica da camera ed esclude gli elementi triviali dai suoi programmi sinfonici. La musica è fatta per essere contemplata per se stessa, come ha descritto Schopenhauer. Accanto agli aspetti cerimoniali del concerto, del culto del virtuosismo, tanto caratteristici del gusto borghese, e determinati dalla dimensione venale della musica, è l'ideale d'autonomia estetica che spiega lo sviluppo della musica strumentale del XIX secolo e la trasformazione del concerto di solisti in concerto sinfonico. A questi aspetti annessi al principio dell'autonomia estetica corrisponde un insieme di tecniche compositive: l'autosufficienza della musica strumentale; l'influenza dell'armonia tonale sulla forma; la manipolazione motivica e tematica che contribuisce alla elaborazione di una logica musicale. Il tutto partecipa alla preoccupazione della borghesia dell'epoca per la *Bildung*, per la formazione dell'educazione liberale e della cultura dello spirito che permettono di sfuggire alle pressioni socio-economiche della vita quotidiana: le arti liberali rappresentano un'alternativa all'alienazione. Non solo la musica di questo periodo chiede all'ascoltatore di seguire la sua logica, ma fa appello alla sua comprensione. E questo, tanto più dal momento che il genio musicale privilegia l'originalità radicale attraverso la quale il compositore stesso si esprime. Questa originalità è garante dell'autenticità della musica e in parte collegata con la ricerca del progresso. La costruzione di un repertorio classico, rispetto al quale può essere definita l'originalità, ne fornisce lo sfondo, e nel contempo il compositore innovatore ambisce per le sue

opere a un posto nel "museo musicale" del futuro, non tanto grazie al suo mestiere e al suo artigianato quanto alla sua poetica personale. La musica del passato serviva da modello non mediante norme generali o generi, ma grazie a opere "classiche", individuali ed esemplari. Citerò l'ultima frase di questa analisi: «appaiono nell'Ottocento elementi parziali diversi — integratisi a vicenda e derivabili gli uni dagli altri — di una medesima condizione storica: sono connotati di una cultura musicale che può essere descritta come struttura di strutture — con qualche licenza nel riguardo cronologico, quale è permessa in costruzioni di tipi ideali» [1977, 235; trad. it, 186]. Anche se, come mi suggerisce Jean Molino (comunicazione personale, agosto 2005), possiamo interrogarci sulla pertinenza del prestito della nozione weberiana di idealtipo in questo contesto, di questa frase prendiamo in considerazione due aspetti-chiave che riassumono la posizione metodologica ed epistemologica dell'autore e sui quali ritornerò tra un momento: il periodo considerato è caratterizzato da una coerenza riducibile a un'entità monadica, la quale giustifica che venga descritta come un'interazione di strutture di strutture; per rendersene ragione, occorre situarsi al di là delle contingenze cronologiche stesse.

Dahlhaus ha applicato parzialmente questi principi descrittivi ed esplicativi a ognuno dei cinque periodi autonomi che egli ritaglia nella storia della musica nel XIX secolo: 1814-1830, 1830-1848, 1848-1870, 1870-1889, 1889-1914. Spesso, questi periodi sono caratterizzati da linee generali collegate tra loro, proprie dello *Zeitgeist* di ogni periodo, che le opere selezionate illustreranno: Tradizione e Restaurazione, Nazionalismo e Universalità, Virtuosismo e Interpretazione, Esotismo, Folklorismo, Arcaismo, Monumentalità, ecc. Nel caso del periodo 1848-1870, l'autore non gli riconosce una coerenza tanto manifesta come nei precedenti [Dahlhaus 1989, 160], anche se il principio d'autonomia vi è dominante [*ibid.*, 161]. Dahlhaus si sforza sempre di non stabilire necessariamente una corrispondenza tra i fatti storici e la storia della musica, diffidando a buon diritto delle coincidenze stabilite *post factum*. Però egli dà sempre dei criteri di periodizzazione: sia che i compositori della generazione 1814-1830, per esempio, abbiano lasciato il posto a compositori più giovani che, nel corso degli anni 1830-1848, assumono una posizione di primo piano; sia perché il 1870 è uno dei rari anni di cui si può dimostrare che gli avvenimenti politici che l'hanno segnato hanno avuto un'influenza diretta sulla storia della musica.

Ma possiamo ritenere, nel definire ciò che caratterizza una generazione rispetto a un'altra, di aver messo il dito sulla "realtà" storica? Dahlhaus è stato sensibile nei confronti di questa difficoltà. Fin dal 1977, egli si dichiarò consapevole del carattere ipotetico delle elaborazioni di tipo strutturale che venivano stabilite con i criteri appena presi in considerazione. Nello scritto del 1980, egli faceva propria l'osservazione di Ernest Bloch rammaricandosi che, in certi storici della musica, si abbia l'impressione che i periodi «procedano in fila indiana» [1989, 16].

Dahlhaus, pur essendo molto sensibile alla difficoltà che comporta, sembra credere che sia possibile, in questo modo, descrivere la dinamica dei processi storici. Egli riconosce che il suo modello può «rendere immobile il tempo», ma aggiunge che Burckhardt non procedeva diversamente nel suo grande libro *Kultur der Renaissance in Italien*. E precisa:

finché la descrizione di una struttura si concepisce come schizzo di un tipo ideale, e il tipo ideale come strumento – non come risultato – di ricerche storiografiche, diminuisce il pericolo che un irrigidirsi delle nozioni strutturali faccia dimenticare il carattere di processo inerente alla storia [1977, 214, trad. it, 169].

Per questo, egli propone la distinzione tra l'opera come «oggetto di contemplazione» e l'opera come «elemento di interazione umana» [*ibid.*, 220]. Ma è davvero quello che egli è riuscito a fare e a dimostrare nel suo lavoro empirico? Lo ritengo poco credibile dal momento che, fin dalla prima pagina della sua *Musica dell'Ottocento*, Dahlhaus precisa in questo modo il metodo seguito nel suo libro: «*Senza ricorrere alla cause prime*, è sufficiente delineare il sistema dei collegamenti da cui nasce l'interdipendenza delle strutture e dei processi storici della composizione, di quelli sociali e della storia delle idee » [1989, 1, trad. it., 1; il corsivo è mio]. Il sistema prevale sui processi, o, come dice altrove Dahlhaus, ciò che è bene mettere in evidenza, è «una struttura di strutture» [1977, 227].

In realtà, Dahlhaus ci propone anch'egli, in un'opera sul XIX secolo, una storia delle generazioni «in fila indiana», senza che si capisca come e perché si sia passati da un periodo all'altro. Dopo aver opposto modernismo e postmodernismo con l'aiuto di categorie binarie, Francis Dhomont, che ho citato all'inizio, aveva cura di precisare: «Beninteso, questo piccolo gioco delle opposizioni non è che un'istantanea, non descrive *i meccanismi complessi* che hanno provocato un tale voltafaccia» [Dhomont 1990, 33; il corsivo è mio]. È indubbiamente sul piano della descrizione di questi «meccanismi complessi» che oggi si gioca il futuro della storia della musica. Nella seconda parte di questo testo cercherò di illustrare, in merito a un caso preciso, a che cosa possono assomigliare questi meccanismi complessi e, in un terzo momento, cercherò di fornire una teoria per spiegarli.

Lo storico della musica non è il primo a preoccuparsi delle generalizzazioni alle quali conduce la costruzione di linee che permettono di definire lo spirito di un'epoca. E ciò che importa, soprattutto, è l'orientamento posto con risolutezza da coloro che se ne sono preoccupati, per proporre un'altra prospettiva.

Già lo storico dell'arte Ernest Gombrich, anti-hegeliano dichiarato, se la prendeva duramente con la nozione di *Zeitgeist*, prospettiva critica che occorre ricollocare nel contesto del suo scetticismo nei confronti di «ogni teoria globale che pretenda di spiegare totalmente la storia e il comportamento dell'uomo» [2003, 359]. Noi, scriveva altrove,

[preferiamo che ci venga chiesto] in ogni caso particolare, come un cambiamento di stile possa essere l'indice di una evoluzione degli atteggiamenti psicologici, e quale correlazione ciò implichi tra i due processi. Perché noi sappiamo che lo "stile" artistico non può fornire che indici abbastanza problematici dei cambiamenti intellettuali e sociali. Lo sappiamo semplicemente perché questo insieme disparato che chiamiamo arte ha funzioni che variano costantemente negli organismi sociali dei diversi periodi storici [*ibid.*, 375].

In questo, egli si opponeva alla formula di Wölfflin in *Rinascimento e barocco*: «*Spiegare* uno stile vuol semplicemente dire che si cerca di ricollocare il suo carattere espressivo nella storia generale del periodo, di provare che il linguaggio delle sue forme non esprime nulla che non sia detto anche dagli altri organi dell'epoca» [cit. in *ibid.*, 381]. Gombrich prendeva anche le distanze nei confronti di Dilthey, che credeva nell'«unità strutturale della cultura» [*ibid.*, p. 382]. E rimproverava a colui che chiamava il grande Panofsky «di non aver mai rinunciato al desiderio di dimostrare l'unità organica di tutti gli aspetti di una stessa epoca» e di aver «tentato a ogni costo», in *Architettura gotica e filosofia scolastica*, di salvare il legame tradizionale che esiste tra questi due aspetti della cultura medievale, postulando «un'abitudine mentale» che si acquisirebbe nelle aule scolastiche e si trasmetterebbe nella pratica architettonica» [*ibid.*, 383]. Ricordiamo la sua forte presa di posizione: «Una cosa è vedere in quale modo i fatti sono collegati tra loro, un'altra è postulare che si possa annettere ogni aspetto di una cultura a un motivo-chiave del quale essi sarebbero le manifestazioni» [*ibid.*, 385], precisamente il famoso *Zeitgeist* nelle sue varie componenti. E soprattutto ricordiamo l'orientamento che egli dava alla storia dell'arte: «Penso e spero che la storia della cultura progredirà se essa si concentrerà fermamente sull'individuo» [*ibid.*, 389; il corsivo è mio]. Gombrich ha proposto, per esprimere la stessa idea, una formula lapidaria e semplice: «Ho imparato che il passato non era popolato di astrazioni ma di uomini e donne» [*ibid.*, 410].

Ritrovo un atteggiamento identico nell'opera più recente di Jacques Thuillier già citata. Dopo aver manifestato le riserve che ho riportato nei confronti delle grandi generalizzazioni utilizzate per definire i periodi, egli afferma:

Ciò che dovrebbe essere il centro [della] ricerca [dello storico sono] i punti di rottura attraverso i quali l'Artista innova e appare come unico. [...] Queste diverse osservazioni dovranno essere un invito a escludere dalle considerazioni sull'insieme della storia dell'arte le elaborazioni hegeliane e ogni altra idea di tempo continuo e vettorializzato. Esse condurrebbero dunque a utilizzare per l'analisi *un tempo più vicino al tempo vissuto* che al tempo dell'orologio [Thuillier 2003, 133; il corsivo è mio]. [...] Una volta sgombrata la mente dai grandi concetti temporali utilizzati per scandire lo svolgersi della storia dell'arte, come ritrovare delle articolazioni tra i fatti? [*ibid.*, 137].

Non posso esporre dettagliatamente e discutere le tesi di Thuillier, alcune delle quali sono specificamente attinenti alle Belle Arti, ma del suo esame prendo in considerazione da una parte l'idea che, «alla realtà dell'arte, non può

corrispondere che un tempo contemporaneamente plurale ed eterogeneo» [*ibid.*, 134] (e questo non è ciò che dimostrava in modo quanto mai evidente l'elenco delle opere composte lo stesso anno con il quale ho cominciato?) e, dall'altra, l'idea che in ogni arte — preferirei dire, per situare le mie parole nel contesto di una semiologia generale, in ogni forma simbolica — «il gioco delle forme di cui l'artista dispone non è lo stesso nello stesso momento in ogni arte [...]». Anche se talvolta avviene un incontro tra le arti, la distorsione è fondamentale» [*ibid.*, 140].

Osservazioni di senso analogo avevano condotto molto tempo prima un musicologo come Leonard B. Meyer a respingere l'idea che ci sarebbe una corrispondenza tra le diverse manifestazioni artistiche di uno stesso periodo. A una concezione esplicativa olistica, anch'egli propone un approccio basato sul comportamento estetico individuale: «Perché le linee [stilistiche] che noi osserviamo sono state *scelte* da un compositore o da un gruppo di compositori?» [1989, 65; il corsivo è mio]. «Per comprendere e spiegare tali scelte, occorre ricostruire la situazione complessiva nella quale il comportamento [compositivo] ha avuto luogo» [*ibid.*, 76].

Gombrich, Thuillier et Meyer: tre autori che resistono con forza a ciò che vorrei chiamare la “tentazione omologica”.

3. L'individualismo metodologico

Per dare uno statuto epistemologico più ampio, e soprattutto per indicare quale nuova direzione metodologica dovrebbe prendere la storia della musica, al fine di evitare che essa continui ad arenarsi nelle illusioni generate dalle categorie generali, credo che sia necessario volgersi verso ciò che certi sociologi come Hayek e Popper [Laurent 1994] hanno denominato «l'individualismo metodologico». È a questo orientamento che ci invita Jean Molino [2006, 1388-1391].

L'individualismo metodologico trova le sue radici nell'opera e nel pensiero di Max Weber:

Se alla fin fine sono diventato sociologo (come dimostra il mio attestato di nomina) – scriveva in una lettera del 9 marzo 1920 a Robert Liefmann – è essenzialmente allo scopo di mettere un punto finale a questi esercizi alla base dei concetti collettivi dei quali è sempre in agguato lo spettro. In altre parole, anche la sociologia non può procedere che dalle azioni di uno, di alcuni o di numerosi individui separati. Per questo essa deve adottare dei metodi strettamente “individualisti” [lettera citata in epigrafe a Boudon-Bourricaud 1982].

Cosa sarebbe dunque, per riprendere le parole stesse di Weber [1951, 205], ciò che spiega le «“forze attive” reali» all'opera nel processo della storia della musica?

Molino [2006], rinviando alle tesi di Thuillier [2003, 163-165], di Gombrich e di Weber che ho appena citato, ricorda anzitutto – e si tratta di un punto essenziale – che il lavoro dell’individuo-compositore si situa in un “focolaio”. È nel suo seno che interagisce con i compagni, discute delle esperienze musicali identiche o simili e le condivide. Questi “focolai” sono il punto di partenza di reti di influenza più o meno ampie che possono estendersi a una regione, a un paese, addirittura al complesso del mondo in cui si pratica la musica occidentale: penso, ad esempio, alle varie forme di diffusione del Groupe de Recherches Musicales della Radio francese o ai compositori della cosiddetta Scuola di Darmstadt, la cui influenza si è estesa sino all’America Latina o al Giappone. È in relazione a un “focolaio” — di cui è importante descrivere la storia (mutevole), il funzionamento e il contenuto — che l’individuo si situa nel momento in cui crea. Colui che apporta qualche cosa di nuovo, in genere si ribella contro la generazione precedente, secondo un processo che descriverò più oltre: «Volendosi fare spazio nella società, [gli “angry young men”] insorgono contro le convenzioni imperanti e cercano di imporre delle nuove norme. È il caso dei Six e di Cocteau nel 1920 come di Boulez e Stockhausen nel 1950» [Molino 2006, 1390]. E Molino insiste sul fatto che ciò che accade in questo “focolaio” «non è riconducibile a un concetto globale poiché esso stesso [è] costituito dall’interazione con altri attori». Conviene allora, sul piano dell’analisi empirica, «cercare di fare, in modo ipotetico ma comprovabile, una ricostruzione idealizzata della situazione nella quale si trovava l’attore: quale problema — problema strettamente musicale o di carriera — voleva risolvere, di quali risorse disponeva e in quale contesto si trovava» [*ibid.*].

Come proposi nel 2003 in una serie di conferenze alla Cité de la musique di Parigi, in un periodo in cui ignoravo tutto del concetto di «individualismo metodologico», dirò: Cosa è la “realtà storica” in campo musicale, cioè la realtà dello svolgimento e del concatenamento dei fatti che ne costituiscono il tessuto? Le opere che si succedono cronologicamente nella storia, sono in primo luogo e anzitutto il risultato di processi complessi che intervengono a livello di ogni compositore preso individualmente. Nella misura in cui la storia della musica è il risultato delle imprese compositive individuali di ogni compositore, la questione che deve porsi il musicologo è la seguente: qual è lo stato della musica nel momento in cui un compositore inizia a scrivere una nuova opera e quale è per lui?.

4. Un’analisi concreta : il caso di Claude Vivier

Dopo queste prime considerazioni teoriche, vorrei fare un esempio di analisi concreta che illustri i principi che ho appena presentato. Cercherò di spiegare il passaggio da un periodo a un altro – quello dal modernismo al postmodernismo dal quale sono partito con Francis Dhont – non facendo succedersi

due periodi caratterizzati ognuno da uno *Zeitgeist* omogeneo, ma esaminando come è avvenuto il cambiamento in un individuo: in un compositore del Québec, Claude Vivier (1948-1983), in un'epoca in cui il concetto di postmodernismo musicale non esisteva ancora. In tal modo sarò indotto a proporre una teoria del cambiamento generazionale, fondata sulla concezione tripartita della semiologia musicale, l'orientamento della musicologia che distingue, come sappiamo, tra le strategie compositive, le strutture immanenti dell'opera e le strategie percettive [Molino 1975; Nattiez 1975, 1987, 1993].

Nel 1985 — la data è importante —, il Centre de musique canadienne ha pubblicato un disco intitolato *Montréal postmoderne*. Comprende un pezzo di Claude Vivier, *Pour violon et clarinette*, scritto nel 1975 quando l'etichetta "postmodernismo musicale" non esisteva ancora come categoria nel vocabolario critico. In questo disco, vi erano anche un'opera di John Rea, *Treppenmusik*, composta nel 1982, e due pezzi di Denis Gougeon, *Voix intimes*, e di José Evangelista, *Clos de vie*, scritti nel 1984. Una mia collega e amica, Ghyslaine Guertin, ebbe la buona idea di interrogare la responsabile del disco, Lorraine Vaillancourt, pianista e direttrice d'orchestra, e i tre ultimi compositori che ho citato, dal momento che Vivier era stato ucciso a Parigi, probabilmente il 7 marzo 1983. Filosofa di formazione, Ghyslaine Guertin cercava di capire a cosa corrispondesse l'etichetta "postmoderno" utilizzata nel titolo del disco, in modo particolare interrogando i compositori, ed espose la sua inchiesta in un articolo del 1987. Per Lorraine Vaillancourt, si tratta

di una musica "seria" scritta a tavolino. Più precisamente designa il lavoro strutturato di compositori che, pur essendo "risolutamente moderni" ma "realisti", cercano di integrare nelle loro opere elementi estetici tradizionali messi da parte nella musica moderna. Non si tratta di una musica d'avanguardia che cerchi di fare esplodere tutto, né di una musica seriale. Il titolo della registrazione è semplicemente rappresentativo di un'estetica musicale che data dagli anni Ottanta ed è condivisa da un gruppo di quattro compositori [Guertin, 1987, 189].

E di fatto, sulla busta del disco si parla di incontri stilistici tra i compositori membri degli *Événements du neuf*, un gruppo creato da tre di questi quattro compositori, compreso Vivier, gruppo che fu attivo tra il 1978 e il 1990, «e in cui alcuni hanno potuto vedere la nascita di una "scuola musicale" di Montréal». Siamo dunque in presenza di un "focolaio", nel senso definito prima.

Quando poi si legge la sintesi degli interventi dei tre compositori interrogati, si rimane colpiti dal fatto che Denis Gougeon «afferma di non essere un compositore postmoderno», e precisa di non essere responsabile del titolo della registrazione, ma sottolinea che «i suoi principi estetici [l'oppongono] ai formalisti moderni e lo [accostano] alla scuola classica» [*ibid.*]. José Evangelista riconosce di aver dato il titolo al disco sotto l'influenza della corrente postmoderna spagnola, ma egli stesso si definisce «un compositore postmoderno senza sa-

perlo» [*ibid.*, 190], anche se, lui pure, dichiara di «non appartenere alla stirpe dell'avanguardia né a quella dei formalisti». Quanto a John Rea, «egli afferma di scrivere non "contro la modernità ma per la postmodernità" — utilizzando mezzi tecnici moderni per la realizzazione sonora delle sue opere postmoderne», ma si dichiara «all'opposto dei compositori dogmatici e razionalisti moderni» [*ibid.*, 192].

Gougeon riprende i processi di scrittura armonica e di strumentazione di Vivier e si ispira a qualità d'orchestrazione della musica francese (in particolare di Ravel). Evangelista cerca di scrivere delle melodie monodiche, riconoscendo al tempo stesso l'influenza della musica indonesiana e di Vivier che ha lavorato molto sulla questione dell'omofonia. Rea si ispira tanto a Vivier che a Gershwin nell'uso del sassofono; per lui, la melodia è importante anche se include cromatismi ma, all'ascolto, lo si sente molto attento al rigore modernista della scrittura di cui respinge nello stesso tempo lo spirito di sistema. Attraverso le loro parole, è possibile rilevare parecchi elementi comuni che oggi sono riconosciuti come tipici del postmodernismo, come abbiamo appena visto: la distanza o il rifiuto delle linee della modernità musicale, la ricerca dell'espressione, addirittura dell'emozione, e, in tutti, il desiderio «di stabilire una comunicazione con l'ascoltatore», come dice Gougeon, o di «creare una musica accessibile all'ascoltatore con il quale egli tiene a stabilire una comunicazione», come dichiara Evangelista. Ghyslaine Guertin commenta queste parole in termini più teorici: vi è «la ricerca dell'equilibrio tra la produzione, la realizzazione dell'opera musicale e la sua ricezione da parte dell'ascoltatore» (ritroviamo qui i due poli di una certa tripartizione), e nel contempo «il primato accordato alla sensibilità piuttosto che al sapere» [*ibid.*, 194].

Quali conclusioni trarre da questo piccolo esame? Anzitutto il fatto che l'etichetta "postmodernismo" segue e non precede la creazione. Questo perché? Perché il compositore che contribuisce a far evolvere uno stile in una nuova direzione non sa ciò che sta facendo. Il compositore compone, semplicemente, e quando Claude Vivier nel 1975 scrive il suo pezzo per violino e clarinetto, egli non sa che, undici anni dopo, nel 1986, esso sarà ripreso in un disco intitolato *Montréal postmoderne*. Eppure, proponendo un tipo di scrittura musicale che non solo voltava le spalle al *pointillisme* della scuola di Darmstadt e ai principi seriali, ma sviluppava uno stile che suonava come nuovo all'orecchio, Vivier contribuiva allo schiudersi di tendenze che, senza definirsi postmoderne — come un compositore potrebbe fare oggi se lo volesse —, apriva la strada a una scrittura musicale affrancata dai diktat del neo-serialismo degli anni Sessanta, e i suoi tre compagni del disco riconoscono apertamente il loro debito verso di lui da questo punto di vista.

Vivier appartiene alla generazione successiva, nel Québec, a quella di Serge Garant, co-fondatore della Société de musique contemporaine du Québec che fece eseguire la *Première Sonate* di Boulez in Nord America e il *Marteau sans*

maître in Canada, la generazione di Gilles Tremblay, allievo di Messiaen e professore di Vivier al Conservatorio di Montréal. Come procede Vivier? Cerchiamo di seguire il suo percorso e di costruire un modello in certo qual modo genetico che ci permetta di descrivere e di spiegare il passaggio dal modernismo a ciò che chiamiamo, dopo la sua morte, postmodernismo. Cerchiamo di proporre ciò che Karl Popper, come ci indica Molino nell'articolo citato, chiamava una logica o un'analisi di situazione [Popper 1956, 145-57; 1972, 178-79] rispetto alla quale si situano le azioni individuali. Questa analisi è stata praticata anche da Gombrich, che intratteneva con Popper relazioni di amicizia e che utilizzava la stessa espressione [2003, 435]. Nella seguente tabella distinguerò sei aspetti:

- lo stile dominante alla fine degli anni Settanta,
- le motivazioni personali di Claude Vivier in reazione alla musica della generazione precedente,
- i dati biografici di Claude Vivier,
- la sua formazione musicale e la sua influenza sul nuovo stile,
- il legame tra il suo stile individuale e certe tendenze caratteristiche dell'epoca,
- e, infine, la nascita di un nuovo atteggiamento compositivo.

1) In primo luogo, c'è da considerare che lo stato generale e dominante dello stile musicale alla fine degli anni Settanta è ancora la scrittura neo-seriale, rappresentativa degli anni Sessanta, come testimoniano i tre cofanetti di musica contemporanea pubblicati dalla Deutsche Grammophon verso il 1968. Questo stato generale corrisponde, per un compositore più giovane, a ciò che Molino, a proposito del modello poietico della semiologia tripartita, ha chiamato «la matrice virtuale» [comunicazione personale], ossia a diversi livelli di pertinenza stilistica, da un genere particolare fino a un ampio sistema di scrittura, che vengono vissuti da un particolare compositore come la “pratica comune” dei compositori immediatamente precedenti. Per il musicologo, questa matrice virtuale sarà tanto più facile da descrivere se si riferirà ai livelli più elevati della gerarchia stilistica, cioè al “sistema di scrittura” di riferimento. Nel caso di Vivier si tratta sicuramente della pratica generale della scrittura seriale che gli hanno insegnato i suoi maestri — soprattutto Gilles Tremblay, ma l'influenza di Serge Garant era molto forte anche all'epoca — e di cui troviamo tracce nelle sue prime opere, in modo particolare in *Prolifération* (1969) e *Désintégration* (1972) a proposito della quale nel 1979 Vivier scriveva: «Quest'opera è interamente predeterminata, nessuna nota in nessun momento è stata lasciata al caso» [Vivier 1991, 56]. Da questo punto di vista, lo studio delle opere della giovinezza di un compositore può servire da indice per sapere qual era la sua percezione della matrice virtuale. Il titolo *Désintégration* è molto tipico dell'esplosione della scrittura mo-

dernista. A questo livello lo storico semiologo fa appello a ciò che io denomino, nell'espansione del modello tripartito, "poietica esterna".

2) Vivier rifiuta dunque lo stile seriale dominante negli anni Settanta. Ma reagisce, come avverrà più tardi nei compositori della generazione successiva, a un clima pesante, o addirittura oppressivo? Non troviamo nulla del genere nelle sue parole. Le distanze che prende dalla scrittura seriale sembrano imposte dal suo bisogno di espressione personale, come dice in un testo del 1973. «Questo tipo di procedimento [seriale] pur avendo soddisfatto la mia volontà di purificazione, non arrivava a piacermi, volevo una musica che esprimesse un universo preciso, percepito da me ma che potesse anche vivere di vita propria! [...] Per esperienza personale, avevo respinto l'idea di un'organizzazione di tipo unitario, poiché questo mi impediva di portare a termine un discorso autonomo e fantasioso» [*ibid.*, 56-58]. Egli auspicava un progetto compositivo che gli permettesse di reintegrare l'io [*ibid.*, 62]. Per lui, se i serialisti avessero reagito al romanticismo, l'io romantico sarebbe stato sostituito dall'Idea [*ibid.*, 121]. Egli era consapevole, nel 1981, di rompere i ponti con un passato recente.

3) A questo punto è al tempo stesso necessario e lecito far intervenire quello che sappiamo della biografia di Vivier. Tremblay ha molto legittimamente definito la musica di Vivier "tragica" poiché essa è abitata dall'attesa, per non dire dal desiderio, della propria morte, per di più violenta, che egli ha messo volentieri in scena in parecchie delle sue opere: *Journal* (1977), dove mette in musica il proprio Requiem, *Orion* (1979), dove si sentono le trombe del giudizio universale, *Prologue pour un Marco Polo* (1981) e *Glaubst du an der Ewigkeit der Seele?* (Credi nell'immortalità dell'anima? -1983) — ma che lo tormentava fin dalla più tenera età. Secondo la testimonianza dei suoi parenti, Vivier, che era un trovatello, desiderava "passare dall'altra parte" per ritrovare i suoi genitori sconosciuti. A tale proposito, il testo di dell'ultima opera citata, rimasta inedita, è quasi incredibile. Il personaggio è nel métro parigino: «Avevo l'impressione che sarebbe successo qualcosa di determinante nella mia vita. Fu allora che i miei occhi nel loro moto rotatorio aleatorio caddero su un giovane dal magnetismo strano e sconvolgente. Non potei impedirmi di fissarlo a lungo con lo sguardo. Non potevo staccare lo sguardo dal giovane. Sembrava che fosse stato posto di fronte a me da tutta l'eternità. Fu allora che mi rivolse la parola, dicendo: "Quite boring this metro, han!" Io non seppi cosa rispondergli e lui disse, quasi imbarazzato di avermi scoperto a fissarlo: "Yes, quite". Allora, con molta naturalezza, il giovane venne a sedersi vicino a me e disse: "My name is Harry". Gli risposi che mi chiamavo Claude. Quindi, senza altra forma di presentazione, lui estrasse dalla sua giacca nerissima, comprata probabilmente a Parigi, un pugnale e me lo piantò in pieno cuore. Faceva scuro e avevo paura. Faceva scuro e avevo paura. Faceva scuro e avevo paura paura paura..."» [*ibid.*, 135]. Vivier non ha abbandonato il sistema seriale perché se ne era stancato sul piano teorico, ma perché aveva bisogno di scrivere in un altro stile di musica per esprimere ciò

che tormentava la sua vita. E questo è stato possibile per lui perché ha incontrato in Stockhausen — tornerò su questo — un altro modello possibile di composizione musicale.

Sottolineiamo che il percorso di ogni compositore della postmodernità, presenta sia degli atteggiamenti comuni a tutti (come il rifiuto del serialismo, il ritorno a tecniche di scrittura del passato, la reintroduzione dell'espressione, la volontà di scrivere per l'ascoltatore), sia dei tratti propri di ciascuno. L'unica cosa che, in fondo, ha una realtà dal punto di vista della storia, è l'immagine storica che ogni compositore si crea, secondo le opere che frequenta, gli antecedenti che si riconosce, le influenze che assimila, le motivazioni psicologiche ed estetiche personali.

4) Raffinando l'indagine poetica — si tratta ancora di ciò che chiamo nel mio gergo "poetica esterna" —, passando dalle motivazioni psicologiche e biografiche alle considerazioni di linguaggio, possiamo discernere, sia fidandoci delle parole del compositore, sia riconoscendo nella sua opera dei prestiti o delle familiarità stilistiche, a quali compositori e a quali stili egli s'ispiri nel momento in cui, affrancandosi dai suoi modelli, sviluppa, senza avere necessariamente la consapevolezza di farlo, la propria personalità. In Vivier, si tratta di un tipo di scrittura influenzata dalle musiche da chiesa, in modo particolare dal gregoriano (egli disse — *ibid.*, 92 — di aver avuto la rivelazione della musica durante una Messa di mezzanotte), e da Stockhausen, di cui fu allievo a Colonia nel 1972, in modo particolare da *Stimmung* (1968) e *Mantra* (1970). Egli stesso dirà di essere nato alla composizione quell'anno, con Stockhausen [*ibid.*, 61]. Con *Chants*, del 1973, (la cui composizione comincia alla fine del 1972, poco dopo quella di *Désintégration*), brano che egli considera la sua prima opera davvero personale [*ibid.*, 141], siamo in presenza non solo di uno "stile Vivier", ma di qualcosa di nuovo, diverso dallo stile della generazione di Darmstadt, almeno nella musica del Québec.

Fu a partire da *Chants* del 1973 che alcuni giovani compositori del Québec, Evangelista, Gougeon e Rea, messi a confronto con questo nuovo stile, cominciarono a ispirarsi a Vivier nelle loro creazioni. E ciò tanto più che, a partire da questo periodo, Vivier approfondì il suo stile personale, con opere particolarmente note come *Lettura di Dante* (1974), *Hymnen an die Nacht* (1975), *Liebesgedichte* (1975).

5) Finora ho cercato di descrivere il processo poetico specifico di un compositore, Claude Vivier. Ma occorre anche cercare di spiegare questo processo in funzione di fattori esterni, che il più delle volte sono condivisi da gruppi interi di rappresentanti della nuova generazione e che possono condurla all'esplorazione di nuove vie d'accesso. Faccio uso qui di una distinzione — tra fattori intrinseci e fattori estrinseci nell'evoluzione della storia — che tratto da un'importante opera del musicologo americano Leonard Meyer [1967, cap. VII]. È sintomatico che il mutamento operato da Vivier intervenga dopo il 1968 e il

crollo delle speranze fondate su ciò che Lyotard ha chiamato «le grandi narrazioni». Poiché il marxismo e le sue applicazioni concrete si rivelano un fallimento, non è più un tabù il fatto di non credere più nell'ideologia del progresso, di non basarsi più sulla fiducia nel futuro. Ed è tanto meno un tabù dal momento che i grandi della generazione di Darmstadt cercano un nuovo afflato artistico. Stockhausen si volge verso altri orizzonti. Berio ha già dietro di lui i *Chemins* (1965, 1967, 1969 e 1972) in cui reintroduce il senso della linearità musicale. Ligeti, che ha preso le distanze dall'iperstrutturalismo degli anni Cinquanta, ha composto *Volumina* tra il 1961 e il 1966, *Lux aeterna* nel 1966, e *Lontano* nel 1967. Con *Rituel* nel 1974-75, Boulez propone qualcos'altro rispetto a *Domaines* (1968), e *cummings ist der dichter* (1970). L'emergere dello stile Vivier nel 1972 è l'incontro di un certo stato dello stile seriale, delle sue motivazioni personali legate alla sua psico-biografia, di un'influenza decisiva, quella di Stockhausen, e delle condizioni esterne che rendono accettabili, agli occhi di parecchi, cambiamenti più o meno radicali rispetto allo stile della generazione di Darmstadt. Questa situazione spiega anche come, data la personalità stilistica molto forte, altri compositori possano ispirarsi allo stile di Vivier e come la sua influenza possa sostituirsi a quella dei maestri seriali della generazione precedente.

6) Il modo in cui si passa dal modernismo al postmodernismo, per esempio seguendo le tracce dell'evoluzione genetica di un Vivier e della sua influenza nel Québec, spiega una delle dimensioni che Béatrice Ramaut-Chevassus ha messo bene in luce nel suo libro sulla postmodernità musicale: con il postmodernismo siamo in presenza di un atteggiamento e non di uno stile [1998, 113 sgg.]. I compositori seriali applicavano, sviluppavano, trasformavano i principi di un sistema a priori. Ne è risultato ciò che viene percepito come un'omogeneità di stile che è stata denunciata dai suoi detrattori. I compositori definiti oggi postmoderni hanno reagito contro tale sistema, e il prefisso post- dell'espressione postmodernismo è caratteristico sotto questo profilo. Possiamo cercare di dare una spiegazione globale di tale fenomeno, e passare dalla microstoria che ho praticato fin qui alla macrostoria su questo punto, considerando che, una volta stabilito il cambiamento, alcune linee del nuovo *Zeitgeist* spiegano degli atteggiamenti compositivi che incontriamo in più di un compositore, pur senza mai dimenticare che ciascuno lo farà a partire dalla propria esperienza individuale e selezionando fra i tratti che a posteriori appaiono caratteristici dello *Zeitgeist* soltanto quelli che egli consideri pertinenti ai propri bisogni creativi. Una delle linee dello *Zeitgeist* modernista consiste nel concepire il presente in funzione del futuro; i postmodernisti, traumatizzati dalla frattura tra il compositore e il pubblico, compongono per il presente. A partire da quel momento, e una volta eliminata l'ipoteca della scrittura seriale obbligatoria, va tutto bene: Vivier ritorna alle polarità e ricerca un nuovo sistema armonico, integra l'influenza delle musiche di Bali, dell'Iran e del Giappone, dove si reca nel 1976 e nel 1977; in

altre culture o in altri contesti, negli anni Novanta in particolare (penso soprattutto alla *New Music* americana, alla “*musique actuelle*” del Québec, e alla “*nouvelle musique*” praticata in Francia), questa nuova libertà condurrà a integrare senza vergogna elementi tratti dalla *Trivialmusik*, dalla musica pop, dal rock, dalla techno, dalla dance, dal rap; in altri, a ricorrere senza artifici alla tonalità, ecc. Sapere se si tratti di un'evoluzione esteticamente felice è tutt'altro problema, che mi sarà permesso di non affrontare qui, dal momento che il primo compito del musicologo è quello di descrivere e di cercare di capire quello che è avvenuto.

5. Teoria del cambiamento generazionale

Quali conclusioni trarre da queste analisi? Riassumo qui il mio modo di procedere in relazione ai concetti che mi sono proposto di discutere a questo punto per descrivere il cambiamento storico. Cercherò di proporre una teoria del cambiamento generazionale fondandola sui tre livelli tipici della semiologia tripartita: i processi compositivi, le strutture immanenti dell'opera e i processi percettivi.

– Il processo storico non è la realizzazione empirica di concetti generali e astratti con i quali si cercherebbe di spiegare quanto succede. È il risultato delle azioni di individui.

– Il linguaggio e lo stile musicali, e anche le idee (estetiche, politiche, ideologiche), dei precursori, costituiscono una sorta di norma per i compositori che vengono dopo di loro, ma anche se il musicologo può caratterizzare a grandi linee ciò che distingue un periodo da un altro, questo non significa che ogni compositore, preso individualmente, riproduca o accetti la totalità delle linee caratteristiche del periodo in questione. Il paradosso del concetto di norma, è che esiste qualcosa che viene vissuto come tale dagli attori della generazione che la ricevono in seno a un “focolaio” ben definito (compresa, sul piano della trasmissione e della trasformazione dei generi e degli stili, la “matrice poetica virtuale” che ho menzionato prima), ma rispetto alla quale ogni individuo della nuova generazione conserva un certo grado di libertà. E questa libertà si esercita rispetto a diversi livelli e a diversi costituenti della norma: può trattarsi tanto della scelta del genere che di uno stile particolare, di questo o quel procedimento di scrittura, qualunque sia il parametro interessato.

– A partire di qui, sono possibili due situazioni.

a) Il compositore di orientamento “accademico” è colui che, nel percepire le linee generali della norma acquisita, si conforma, nella sua pratica compositiva, ad alcune delle sue tendenze dominanti senza rimettere in discussione la norma: fattori che dipendono dalla società, dalle relazioni tra le persone, dal-

l'ambiente, che sono proprie dei costumi del "focolaio", possono spiegare come la norma sia percepita da alcuni come imprescindibile. Penso all'uso quasi obbligatorio della serie all'epoca del modernismo, alla pratica dell'ibrido e alla rivendicazione anti-autoritaria, sotto ogni sua forma, all'epoca del postmodernismo. Ma ciò non significa che questo o quell'individuo non possa scrivere al di fuori della norma dominante, anche seguendo il filo di una tradizione più antica (Landowski, Michel Legrand o Ennio Morricone all'epoca del serialismo trionfante, ad esempio) o attenendosi a norme marginali (comporre musica elettroacustica piuttosto che musica strumentale seriale, per esempio), o sviluppando uno stile personale, come ha fatto Henri Dutilleux. Questo spiega la coincidenza nella storia della musica, in uno stesso anno, di opere molto lontane stilisticamente le une dalle altre.

b) Il creatore innovatore, al contrario, è qualcuno che, in posizione estetica rispetto alle opere della generazione precedente, elabora la costruzione poetica del proprio linguaggio musicale o del proprio stile piegando il linguaggio e lo stile acquisiti verso nuove direzioni. Ciò che chiamiamo "invenzione" compare solo nei creatori dotati di una forte personalità.

– Per questo il concetto di *Zeitgeist*, inteso come "insieme delle idee e delle pratiche dominanti in una determinata epoca", è a un tempo illuminante e ingannevole. È illuminante perché designa una norma compositiva e un clima estetico e ideologico che, come dimostra proprio Dahlhaus a proposito del XIX secolo, sono effettivamente dominanti in una determinata epoca. Inoltre, è vero che la musica dell'epoca romantica non è la musica dell'epoca barocca, e si riesce a capire che lo *Zeitgeist* possa essere accettato e utilizzato come semplificazione didascalica necessaria. Ma è ingannevole nel contesto di un modo di procedere che cerchi di aderire strettamente alla dinamica dei processi storici, e in questo Dahlhaus è il primo ad affermare il principio ma non ad applicarlo. Del resto gli storici delle idee e i musicologi hanno compiuto spesso l'errore di parlare, per analogia con lo strutturalismo dominante all'epoca, di "storia strutturale" e, sulla base di questo modello, anche Dahlhaus compie l'errore di vedere nello *Zusammenhang* di ogni generazione che attraversa il XIX secolo, una "struttura di strutture". Umberto Eco [1968] l'aveva già detto molto tempo prima: la struttura ultima è "assente". Il concetto di *Zeitgeist* è ancora ingannevole perché, se si resta a una spiegazione della storia della musica fondata su una caratterizzazione monolitica dello *Zeitgeist* di un determinato periodo, non si hanno strumenti per spiegare il cambiamento. Introduurrò dunque tra poco una tesi che cerca di colmare questa lacuna. Il cambiamento, infatti, è in primo luogo il risultato di un'azione individuale che devia rispetto alle norme acquisite e vissute, e che contribuisce ad instaurare uno stile che sarà, in seguito, percepito come nuovo, se le proposte innovatrici del compositore sono seguite da un certo numero di altri

compositori che contribuiranno, a loro volta, alla costruzione di una nuova norma.

– La via dell'originalità è anzitutto presa da un compositore singolo (non c'è innovazione che sia espressione di una collettività, così come non c'è creazione collettiva, contrariamente a quanto ha creduto l'etnomusicologia di un tempo). Perché lo fa? Per spiegarlo è necessario ricorrere a un certo numero di fattori che lo riguardano unicamente come individuo: gli elementi biografici (il profilo psicologico, i casi della vita, l'ambiente frequentato) si mescolano alla sua esperienza musicale (opere e repertori ascoltati e praticati), come ho cercato di dimostrare poco fa a proposito di Vivier, e questo in un "focolaio" ben specifico. Il nuovo orientamento che adotta può ovviamente essere favorito da cambiamenti nel suo ambiente socio-culturale, ma solamente a condizione che egli ne accetti l'influenza, poiché, ancora una volta, tutto dipenderà dalla sua percezione e dalla sua comprensione dell'universo nel quale è immerso.

– Si tratta poi di spiegare perché un certo numero di compositori si riversi nella via aperta dal compositore innovatore. Di nuovo, sottolineiamo che ogni "angry young men" della nuova generazione può avere una motivazione o un insieme di motivazioni che gli sono proprie. Esse spiegano, non dimentichiamolo, le divergenze che, ulteriormente, emergeranno tra i creatori di una stessa "scuola". Del resto c'è da credere che non siano mai esistite, almeno in musica, delle "scuole", nel senso in cui si intende generalmente questo termine: un gruppo di creatori che fanno riferimento a uno stesso maestro o professano le stesse dottrine. Così l'idea che sarebbe esistita una "scuola di Darmstadt" ha potuto essere contestata [Danuser 2001]. Lo stesso Pierre Boulez ha espresso forti dubbi a questo proposito in un testo, dal titolo assai significativo nel contesto della nostra discussione sullo *Zeitgeist: Geist, bist du hier?* (Spirito, sei qui?) [Boulez 1996].

– Ma un aspetto importante della teoria semiologica tripartita permette di comprendere perché una generazione «possa congedarsi dai suoi predecessori», come lo stesso Boulez proclamò [Boulez 1954, 7; trad. it. 1968, 165]. Un piccolo aneddoto permetterà di afferrare concretamente ciò su cui ora voglio soffermarmi. Personalmente, non amo affatto l'opera del pittore newyorkese Robert Motherwell, che trovo approssimativa. Un giorno chiesi a un gallerista che cosa potesse spiegare l'infatuazione per questo artista, le cui opere sono esposte alla Fondazione Guggenheim e al Metropolitan Museum di New York. Egli mi rispose: «È apprezzato per il gesto che l'ha portato a fare quello che fa». Non vivendo a New York, ignoravo ogni cosa di tale contesto. Credo che sia una situazione di questo genere ad aver consentito, per esempio, ad una generazione di prendere sul serio la proposta dei 4' 33" di John Cage, questo pezzo in cui, come sappiamo, il pianista accosta a tre riprese le mani alla tastiera e le ritira senza

suonare mai una nota. Quando tutto l'edificio ideologico e filosofico che ha accompagnato questo gesto sarà stato dimenticato — la contestazione della nozione tradizionale di opera, la rivendicazione dell'abolizione delle frontiere tra la musica e il rumore, il progetto estetico di una musica indeterminata — e non resterà più che quest'opera, anch'essa nella sua nudità — e con ogni probabilità siamo già a questo punto —, il pezzo sarà probabilmente considerato da molti, nella migliore delle ipotesi come un gesto più filosofico che musicale, e nella peggiore come uno scherzo. Ad ogni modo, esso non sarà più compreso. Ed è proprio per questo, allo scopo di comprendere una certa opera musicale o un'altra, che il lavoro dello storico è indispensabile, poiché il suo compito è quello di ricostituire i contesti che possono, in parte, spiegare ciò che l'ha portata a essere. Se un gruppo di compositori di una nuova generazione può allontanarsi da un orientamento che, fino a quel momento, era dominante nei loro predecessori, è perché i suoi membri non hanno vissuto l'atmosfera estetica e ideologica che regnava all'epoca della generazione precedente e che ne accompagnava l'attività creatrice. Gli attori della nuova generazione non devono dunque conformarsi. Le pratiche musicali sono il risultato di strategie poietiche che, in un determinato contesto, generano delle "tracce" (le opere, per semplificare). I compositori della generazione che segue, hanno accesso soltanto alle tracce e non all'insieme dell'universo che sosteneva e inquadrava l'orientamento e l'attività creatrice della generazione precedente. La teoria tripartita è dunque necessaria per comprendere la successione delle generazioni, nonché delle idee e delle pratiche che ogni generazione condivide.

– L'attività poietica della nuova generazione dà origine a nuove norme stilistiche. Queste norme possono, a loro volta, dare origine a un nuovo accademismo che sarà percepito come tale da una terza generazione. Ciò che si produce con la generazione postmoderna reagisce all'accademismo della generazione modernista che a sua volta reagiva al neoclassicismo. Con la scomparsa progressiva dei rappresentanti della generazione precedente, giunge un momento in cui la nuova etichetta corrisponde a una nuova omogeneità, se non di stile, nel caso di cui ci stiamo occupando, per lo meno di atteggiamento. Sono gli aspetti stilistici, estetici e ideologici nuovi che, a loro volta, saranno successivamente percepiti dai musicologi come costituenti un nuovo periodo della storia della musica; a questo punto si riporranno le classiche questioni di periodizzazione, e di ricerca delle tendenze peculiari del nuovo periodo per il quale si proporranno nuove etichette. Così, anche per comunanza di atteggiamenti e per prestiti dall'architettura e dalla filosofia, il postmodernismo può essere proposto dal musicologo, in prospettiva, come un nuovo periodo della storia della musica. Ma sottolineiamo che si tratta di una designazione a posteriori che non corrisponde necessariamente a ciò che è stato vissuto da ogni compositore nel

momento in cui scriveva le opere che saranno poi considerate come postmoderne, come abbiamo visto con l'esempio di Claude Vivier.

– Il fatto che l'innovazione abbia sempre avuto inizio da un individuo spiega come gli “idealtipi” che verranno utilizzati per caratterizzare il periodo successivamente riconosciuto come nuovo, non siano generalmente proposti dal o dagli innovatori, e come anche, molto spesso, essi non si riconoscano nelle nuove etichette proposte. È semplicemente perché il processo innovatore che essi vivono è diverso dal processo simbolico che porta a costruire e a proporre nuove etichette. Del resto, la presa di coscienza di un ingresso nella novità non si accompagna sempre con l'adozione di una nuova etichetta. Bisognerebbe esaminare a questo punto il divario tra l'introduzione, nel vocabolario musicologico moderno, della parola “romantico” da parte di E. T. A. Hoffmann e l'utilizzo che ne verrà fatto successivamente. Nei suoi famosi articoli del 1810 e del 1813 sulla *Quinta sinfonia* e sulla musica strumentale di Beethoven, egli è definito “romantico”, come pure Haydn e Mozart. Friedrich Blume [1963; citato in Dahlhaus 1989, 19], occupando una posizione intermedia, li definirà tutti e tre “classici-romantici”; Charles Rosen, invece, ne farà, come sappiamo, i tre rappresentanti del *Classical Style* [1971].

– Per ogni compositore che si volge al passato, esiste una tendenza storica che è quella da lui elaborata, più o meno esplicitamente, per se stesso. Boulez, che ha affermato fin dal 1963 la «Necessità di un orientamento estetico» è certamente, tra tutti i compositori della seconda metà del XX secolo, quello che ha esposto con maggior precisione l'immagine che si è fatto della musica dei suoi predecessori. La sua presentazione critica del «corteo degli antenati» — per riprendere l'espressione che ha dato il titolo a una sezione del suo libro *Points de repère, I - Imaginer* [1995, Prima Parte] — ci permette di sapere, in modo preciso, quello che egli considera fondamentale o al contrario obsoleto nelle pratiche compositive di Debussy, Stravinskij, Schoenberg, Berg, Webern. Al tempo stesso, intraprende il suo esame critico a partire da ciò che egli definisce come percorso proprio.

– Ma se ogni compositore si fabbrica in questo modo una certa immagine di quello che per lui è la storia della musica, ciò significa che, per l'elaborazione del proprio stile e del proprio linguaggio, egli attingerà dalla musica dei suoi predecessori quanto ritiene necessario. La sua poietica personale poggia su una percezione delle opere del passato altrettanto necessaria. Dal nuovo stile forgiato da Boulez intorno al 1950 e da quello inaugurato da Vivier nel Québec intorno al 1970, possono risultare nuove sfere d'influenza che fanno scuola. Questo non significa affatto che il modo di procedere di ogni rappresentante di quella che la storia identificherà come una nuova corrente, abbia funzionato allo stesso

modo con cui ha funzionato nell'iniziatore della nuova corrente. Per la semplice ragione che, all'interno del "focolaio", e per ognuno dei componenti, la rete delle influenze è al tempo stesso complessa e specifica. E questo non significa neppure che questo modo di procedere, proprio dei compositori della nuova corrente, corrisponda agli aspetti inventariati dallo storico che giunge *post factum*. Questo spiega come lo storico possa considerare dipendenti da una stessa categoria stilistica delle opere che, in realtà, risultano da pratiche poietiche distinte: penso ad esempio a *Music of Changes* di Cage, di cui si potrebbero mostrare analogie stilistiche con le *Sonates pour piano* di Boulez, mentre le due opere derivano da strategie compositive completamente diverse.

Più in generale, tra il discorso teorico sulle forme simboliche e le forme simboliche stesse, e tra ogni forma simbolica, come la musica, le arti figurative, il cinema, ecc., non esiste una corrispondenza letterale che sarebbe costitutiva, come credeva Burckhardt, di uno *Zeitgeist* che si incarni nelle varie forme di espressione artistica: Gombrich lo ha potuto dimostrare con esempi palesi [2003, 401-35]. A questo proposito, la prospettiva dell'«individualismo metodologico» si affianca alle critiche delle diverse forme di marxismo e di strutturalismo che Leonard B. Meyer presenta nel capitolo VII di *Music, the Arts, and Ideas*: non c'è necessariamente concordanza tra le diverse forme simboliche. Alla "tentazione omologica", bisogna opporre l'evidenza della "illusione omologica".

– Affinché il nuovo orientamento proposto da un innovatore attecchisca, occorre che l'insieme del contesto estetico, ideologico e sociale favorisca lo sboccio, lo sviluppo e l'accettazione di questo nuovo orientamento. Questo punto decisivo permette di spiegare perché alcuni innovatori (riconosciuti come tali *a posteriori*) non esercitino, nella loro epoca, un'influenza decisiva (penso in particolare a Charles Ives), o perché certe opere esercitino la loro influenza a distanza nel tempo (Webern dopo il 1945 tramite Leibowitz e Boulez). Bisogna che il terreno sia "maturo". Ciò non denota, ancora una volta, la predominanza determinista dello *Zeitgeist*. Denota che, a una determinata epoca, delle linee culturali, estetiche e ideologiche hanno più peso di altre per gruppi più o meno ampi di individui. Bisogna dunque considerare quello che è stato generalmente chiamato *Zeitgeist* come una costruzione simbolica, vissuta in modo diverso da ogni individuo appartenente a una determinata generazione e in un determinato "focolaio".

– Nello stesso ordine d'idee, conviene di nuovo esaminare la nozione di "precursore". Béatrice Remaut-Chevassus scrive per esempio: «Se l'emergere nel campo teorico [della categoria del postmodernismo] è relativamente tardiva, in compenso possiamo prendere *Sinfonia* di Berio (1968) come emblema dello spirito postmoderno» [Remaut-Chevassus 1998, 20]. Berio, in realtà, parla di "citazioni" da integrare in una totalità [cit. in *ibid.*, 51] che è cosa certamente più

tipica del modernismo che del postmodernismo. Proponendo un gioco di citazioni stilistiche tratte da un gran numero di compositori, principalmente da Debussy, Mahler, Ravel, Berg e Stravinskij, egli rivolge una sorta di omaggio a una casta di antenati importanti per la modernità. In compenso, un compositore di oggi può vedere, in questo collage, una forma di costruzione formale che sarà particolarmente apprezzata dai compositori postmoderni. Come scrisse John Rea, «forse il modello classico dell'opera postmoderna, nello stesso tempo molto fluido, e molto denso, è il terzo movimento della *Sinfonia* di Luciano Berio. Esso contiene una trentina di citazioni, innestate su un movimento lento — un valzer — di Mahler. [...] in ogni momento, nello scorrere del tempo, non è il contenuto della citazione che ci sconcerta, ma la sua stessa presenza» [Rea 1990, 14-15]. Problema di contenuto, effettivamente: quando mi diverto a chiedere a Boulez, con amichevole voglia di provocazione, perché abbia diretto quest'opera «manifestamente postmoderna», egli mi risponde con fermezza che essa non lo è. «Se Berio fosse stato postmoderno – mi dice – invece di citare Debussy e Mahler avrebbe citato Rossini».

Questo esempio illustra una volta di più la necessità di trattare i problemi storici facendo ricorso alla tripartizione semiologica. Il concetto di “postmodernismo” è una costruzione simbolica in cui certi elementi di contenuto possono essere condivisi da parecchi, ma che possono anche includere tratti semantici molto diversi per una persona o per un'altra. Un compositore dell'epoca o della sfera postmoderna potrebbe trovare nell'uso delle tecniche di citazione e di *collage* del Berio modernista una legittimazione della propria pratica. Se è così, è perché ogni compositore, sul piano delle proprie strategie percettive e del senso che dà alle opere a lui precedenti, può aver preso in considerazione la tecnica del procedimento indipendentemente dal progetto poetico di Berio, che in realtà era quello di alludere ai precursori della sua stessa modernità: dopo tutto, la tecnica della citazione non è nuova.

– Finora ho condotto la riflessione come se si trattasse di un solo gruppo che, a una determinata epoca, si opponesse e si definisse rispetto a una generazione precedente. In realtà, in una stessa epoca coesistono diversi gruppi, diversi ambienti e diversi “focolai” in cui si esercita l'attività musicale. Bisogna dunque considerare che la dinamica dello sviluppo storico è attraversata non da uno solo, ma da parecchi fili, i cui attori possono ignorarsi (per volontà o a causa delle circostanze), incontrarsi, detestarsi, reagire gli uni rispetto agli altri. Questo spiega come opere che dipendono da “fili” riconosciuti *a posteriori* come perfettamente diversi, coesistano in uno stesso anno, come ho dimostrato all'inizio di questo contributo: *Madama Butterfly* e i *Kindertotenlieder* nel 1904, il *Vier letzte Lieder* e *Le Soleil des eaux* nel 1948. È anche per questo che i rappresentanti di correnti messe da parte o annientate da una corrente dominante, possono risorgere o essere riabilitati. Penso alla popolarità tardiva dell'opera di

Henri Dutilleux, per molto tempo soffocato dal serialismo trionfante, ma il cui nome è ora conferito a sale da concerto o a conservatori francesi. Nello stesso modo in cui, all'epoca del modernismo dominante, alcuni compositori avevano continuato a scrivere nello stile neoclassico, a ricorrere alla tonalità o alla modalità, ad apprezzare le melodie (pensiamo agli esclusi dal modernismo come Britten, Šostakovič, Henze o Landowski), la nuova tendenza oggi dominante coesiste con altre correnti: sia con correnti di altri paesi e di altre culture con le quali si instaurano scambi, reazioni, opposizioni, integrazioni, sia con i rappresentanti più vecchi della corrente precedente, sia con correnti più specifiche — per esempio quella degli attuali rappresentanti della scuola spettrale, come vediamo nella raccolta di testimonianze che dedica loro Danielle Cohen-Lévinas [1999] in un libro significativamente intitolato *La création après la musique contemporaine* (cioè dopo la generazione di Darmstadt) — ; e infine, in seno al postmodernismo, nei compositori antiseriali, esiste la corrente di coloro che si vietano di flirtare con le musiche di massa e quella dei compositori che, al contrario, ne rivendicano la legittimità. È proprio a causa di questo *mélange* di tendenze — che comunque esiste in ogni epoca — che abbiamo difficoltà a comprendere quello che avviene ora sotto i nostri occhi.

– La coesistenza delle tendenze e dei generi è un motivo in più per il quale lo storico della musica non ha il diritto, scientificamente, di ignorare o di scartare dal suo esame questa o quella tendenza, questo o quel genere. Se lo fa, egli diviene il portavoce o il militante di una tendenza musicale specifica, che lo trasforma in sostenitore di una musicologia “critica”. Certo, capita che l'intreccio proposto da un musicologo specifico coincida con quello di un certo compositore. Penso in particolare a *La musique du XXe siècle* di von der Weid [1992], così vicina all'orientamento bouleziano. Ma quello che il compositore ha il diritto di fare per definire e giustificare il proprio orientamento estetico personale, il musicologo, secondo me, se lo deve vietare, se non vuole incorrere nell'accusa di partito preso o nell'obsolescenza del suo discorso, a breve o a medio termine. Ed è il motivo per cui, al di là dei nostri gusti personali, nell'*Enciclopedia Einaudi* i miei collaboratori ed io abbiamo accordato alle musiche rock, pop e altre, ciò che loro spetta nella storia della musica dell'ultimo secolo.

– Quanto alla scrittura della storia del passato, è erroneo, per non dire impossibile, descrivere il pensiero e le creazioni di una determinata generazione senza distinguere tra i diversi “focolai” che la costituiscono. Al di là della sua incapacità di spiegare il passaggio da una generazione all'altra, questa potrebbe essere l'altra critica che potremmo rivolgere a Dahlhaus nel suo *Geschichte des 19. Jahrhunderts*. In particolare, il concetto di “focolaio” permette di spiegare le differenze tra gli orientamenti che sembrano dominare un periodo, e quello che si produce alla periferia dei centri culturali riconosciuti. Questo ruolo fonda-

mentale dei “focolai” spiega e giustifica la frustrazione dei “piccoli paesi” rispetto alle culture dominanti, in funzione delle quali la storia della musica è stata scritta sino ad ora.

6. Tripartizione vs. Zeitgeist

Da questa analisi della dinamica storica descritta grazie alla tripartizione, che ho la debolezza di considerare come più realista del ricorso allo *Zeitgeist*, credo sia possibile trarre una grande conclusione sul piano del metodo. Se la ricerca storica dovesse prendere una nuova direzione, a livello micro-storico, come ho precisato poco fa, credo che essa dovrebbe concentrarsi su “studi del caso” capaci di dimostrare l’interazione delle strategie compositive e delle strategie percettive intorno ad un’opera particolare. Mi sia permesso di sognare: se, per un periodo ben circoscritto della storia della musica, potessimo disporre di una raccolta di studi di casi specifici (due o tre compositori) all’interno di un determinato periodo, forse sarebbe possibile far aderire maggiormente la narrazione storica alla cronologia reale, se non proprio giorno per giorno, in ogni caso mese per mese, e reintrodurre così, nel discorso della storia, la dimensione che, paradossalmente, sembra esserne stata scartata, ossia lo svolgimento... diacronico! Forse sarebbe allora possibile dimostrare, in una determinata epoca, l’interazione delle relazioni tra certi compositori, le opere che essi hanno prodotto, i discorsi che hanno fatto e quello che è stato detto di loro dai contemporanei. Così saremmo in grado non solo di spiegare il cambiamento, fenomeno storico per eccellenza, ma anche di essere più vicini alla realtà della vita musicale nel suo svolgimento temporale. In tal modo comprenderemmo meglio perché opere di stile e di genere completamente diversi, come ho mostrato all’inizio, siano potute nascere nello stesso anno. Riusciremmo forse a circoscrivere il dedalo estremamente complesso di cause e di effetti che è proprio della dinamica storica (una volta si diceva “wie es eigentlich gewesen!”), come veramente è successo), e saremmo in grado di comprendere meglio come progressivamente, secondo tale processo, nuove idee, nuove pratiche di scrittura musicale abbiano sostituito le vecchie, e come queste nuove idee e queste nuove pratiche siano condivise da molti, se lo sono. Si tratta della descrizione interattiva del comportamento degli individui di un determinato periodo e di un determinato “focolaio”, in relazione sia con l’universo delle idee e delle pratiche acquisite e contestate, sia con quello che è in costruzione: questa descrizione, basata sull’individualismo metodologico, permetterà di descrivere, di comprendere e di spiegare la dinamica reale dei processi storici. E se riuscirà a farlo, diverrà evidente, checché se ne sia detto, che la narrazione storica del musicologo non è affatto un romanzo, né un racconto d’immaginazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BLUME F. (1963), *Romantik*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XI, Bärenreiter, Kassel, coll. 785-845.
- BOUDON R.-BOURRICAUD F. (cur. 1982), *Dictionnaire critique de la sociologie*, P.U.F., Paris.
- BOULEZ P. (1954), ...*Auprès et au loin*, in «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault», 3, 7-27; (ora in P. Boulez, *Points de repère, I – Imaginer*, Bourgois 1995, p. 297-314; trad. it. in *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, 165-81)
- BOULEZ P. (1995), *Points de repère, I – Imaginer*, Bourgois, Paris (cur. , J.-J. Nattiez e S. Galaise).
- BOULEZ P. (1996), *Geist, bist du hier ?*, in *Von Kranichstein zur Gegenwart (1946-1996)*, 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, DACO Verlag, Darmstadt, 147.
- BUKOFZER M. (1947), *Music in the baroque era*, Norton, New York (trad. it. *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982).
- COHEN LÉVINAS D. (cur., 1999), *La création après la musique contemporaine*, L'Harmattan, Paris.
- DAHLHAUS C. (1977), *Grundlagen der Musikgeschichte*, Hans Gerig, Köln (trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole 1980).
- DAHLHAUS C. (1989), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in C. Dahlhaus (cur.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. VI, Laaber Verlag, Laaber, 1. ed. Athenaion, Wiesbaden 1980; trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990.
- DANUSER H. (1984), *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in C. Dahlhaus (cur.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. VII, Laaber Verlag, Laaber.
- DANUSER H.. (1986), *Generationswechsel und Epochenzüsur. Ein Problem der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*, in H.J. Jans (cur.), *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Paul Sacher Stiftung, Bâle, 47-53.
- DANUSER H. (2001), *Darmstadt: una scuola?*, in *Enciclopedia della musica*, I (Il Novecento), Einaudi, Torino, 166-184.
- DHOMONT F. (1990), *Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou nouvelle aventure de la modernité?*, «Circuit», I/ 1, 27-47.
- ECO U. (1968), *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano.
- EINSTEIN A. (1947), *Music in the Romantic Era*, Norton, New York (trad. it. *La musica nel periodo romantico*, Sansoni, Firenze 1952).
- GOMBRICH E. (2003), *Gombrich: l'essentiel. Écrits sur l'art et la culture*, Woodfield, Paris.
- GROUT D. (1973), *A History of Western Music*, Norton, New York.

- GUERTIN G. (1987), *A propos de l'enregistrement "Montréal Postmoderne": vers un équilibre entre la production et la réception de l'œuvre musicale*, «La petite revue de philosophie», IX/ 1, 175-195.
- HOFFMANN, E.T.A. (1810), *L. van Beethoven: Symphonie Nr. 5*, «Allgemeine Musik Zeitung», XII, 630-52.
- HOFFMANN, E.T.A. (1813), *L. van Beethoven: zwei Piano Trios*, «Allgemeine Musik Zeitung», XV, 141.
- LAURENT A. (1994), *L'individualisme méthodologique*, P.U.F. Paris.
- MEYER L.B. (1967), *Music, the arts, and ideas. Patterns and predictions in twentieth-century culture*, University of Chicago Press, Chicago.
- MEYER L.B. (1989), *Style and music. Theory, history, and ideology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- MOLINO J. (1975), *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en jeu», 17, 37-62 (trad. it., *Fatto musicale e semiologia della musica*, «Eunomio», 2-3 (1986), 11-23 e 4 (1987), 8-20).
- MOLINO J. (2006), *Pour une autre histoire de la musique: les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e siècle*, in J.-J. Nattiez (cur.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. IV (*Histoires des musiques européennes*), Actes Sud / Cité de la musique, Arles-Paris, 1386-1440. [questo articolo non compare nell'edizione italiana dell'*Enciclopedia della Musica Einaudi*].
- NATTIEZ J.-J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions. Paris.
- NATTIEZ J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris (trad. it., *Musicologia generale e semiologia*, E.D.T., Torino 1989).
- NATTIEZ J.-J. (1993), *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois, Paris (trad. it., *Il Combattimento di Crono e Orfeo*, Einaudi, Torino 2004).
- NATTIEZ J.-J. (2001), *Comment écrire l'histoire de la musique à l'âge postmoderne?*, «Il Saggiatore Musicale» VIII/ 1, 73-87.
- POPPER K. (1956), *Misère de l'historicisme*, Plon, Paris (ed. orig. *The poverty of historicism*, Routledge and Kegan Paul, London 1957; trad. it. *Miseria dello storicismo*, Laterza, Roma-Bari 1969).
- POPPER K. (1972), *Objective knowledge*, Clarendon Press, Oxford.
- RAMAUT-CHEVASSUS B. (1998), *Musique et postmodernité*, P.U.F., Paris.
- REA J. (1990), Intervento nel dossier *Qu'est-ce que le postmodernisme musical ?*, «Circuit» I/ 1, 9-25.
- ROLAND-MANUEL (cur. 1960-1963), *Encyclopédie de la musique*, Gallimard, Paris (2 voll.).
- ROSEN Ch. (1971), *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Viking, New York (trad. it. *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1979).

- THUILLIER J. (2003), *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Odile Jacob, Paris.
- VEYNE P. (1971), *Comment on écrit l'histoire?*, Seuil, Paris (trad. it., *Come si scrive la storia*, Laterza, Bari 1973).
- VIVIER CL. (1991), *Les écrits de Claude Vivier*, «Circuit» II/1-2, 39-135 (Numero speciale «Claude Vivier»).
- VON DER WEID J.-N. (1992), *La musique du XXe siècle*, Hachette, Paris.
- WAGNER, Cosima (1976-77), *Die Tagebücher*, Piper, München (2 voll.).
- WEBER M. (1951), *Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, in *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen (I ed. 1904).

Discografia

- Claude Vivier*, Montréal, Radio Canada International, Anthologie de la musique canadienne, 4 disques compacts, ACM 36.
- Montréal Postmoderne* [disco in vinile (1986) che contiene: Denis Gougeon, *Voix intimes*, John Rea, *Treppenmusik*, Claude Vivier, *Pour violon et clarinette*, José Evangelista, *Clos de vie*] Centredisques/Centrediscs, Montréal CMC 2085.

Catello Gallotti

PROCESSI DI ELUSIONE CADENZALE:
UN APPROFONDIMENTO TEORICO

1. Introduzione

Uno degli aspetti più suggestivi della musica è la sua capacità di caratterizzarsi come un percorso fortemente orientato da un'entità iniziale verso un'entità finale riconosciuta come suo punto di arrivo. Tale punto di arrivo costituisce ciò che noi generalmente definiamo una "cadenza"; tra le sue funzioni principali, oltre a quella fondamentale di confermare un centro tonale, vi è quella di marcare la conclusione delle varie unità tematiche di una composizione musicale, portando a compimento tutti i processi compositivi in queste sviluppatasi. In questa prospettiva, la configurazione di qualsiasi brano tonale, la sua "forma", poggia fortemente sulle cadenze; come osserva William Caplin nel suo studio sulle funzioni formali nella musica strumentale di Haydn, Mozart e Beethoven, «individuare le cadenze costituisce un obiettivo centrale di qualsiasi analisi formale» [Caplin 1998, 42]. Le sue parole fanno il paio con quelle di Janet Schmalfeldt, quando apertamente dichiara di trovarsi «in accordo con quella schiera di analisti passati e presenti che considerano i vari tipi di cadenza come i principali strumenti di cui dispone il compositore di musica tonale per articolare la forma» [Schmalfeldt 1992, 10].

Questo articolo deve molto alla teoria della cadenza così com'è stata concepita da questi due studiosi in una serie di scritti che coprono l'arco temporale di circa un decennio, e la stessa terminologia impiegata è in larga parte ripresa da Caplin. Tuttavia, il suo obiettivo principale è quello di costruire un quadro sistematico di riferimento teorico relativo al fenomeno della "elusione cadenzale", così come esso tende a ricorrere specificamente all'interno del repertorio classico. Con questo termine indico genericamente un procedimento in cui un atteso punto di arrivo cadenzale — per definizione, una tonica in posizione fondamentale con chiusura melodica sulla nota $1^{\wedge}$ della scala — manca di realizzarsi, determinando in tal modo l'estensione della lunghezza complessiva di una

frase, mediante l'aggiunta di nuove unità o la ripetizione, integrale o variata, di unità precedenti fino al raggiungimento di una definitiva chiusura cadenzale.

Loris Azzaroni ha specificamente indagato l'elusività dei processi cadenzali in Brahms, concentrandosi sul ruolo particolare che in questo fenomeno svolge la funzione di sottodominante. L'Es. 1 mostra una sua analisi armonica di una frase di Brahms; in linea con i principi della teoria funzionale, egli interpreta ogni evento sonoro verticale in riferimento alle tre funzioni armoniche di tonica (T), dominante (D) e sottodominante (S). «L'analisi armonica», egli dice, «dovrà distinguere a quale segno di forza vengono sottoposti gli eventi che si succedono l'un l'altro per poterne spiegare il percorso seguito rispetto a quello più naturale possibile, che [...] Riemann vedeva nella successione T-S-D-T». Di conseguenza, ogni alterazione di questo "percorso naturale" di funzioni, dovuta ad un'inversione della successione S-D o al reinserimento di una sottodominante dopo una dominante, come egli evidenzia per ben due volte nelle bb. 101-105 di Brahms, determina la «rottura degli schemi cadenzali tradizionali», vale a dire, l'elusione di un processo cadenzale inteso come supremo principio logico di interpretazione di qualsiasi diretta sequenzialità di eventi sonori significativi sotto il profilo della loro espressione funzionale. [Azzaroni 1989, 80; 82]

T D₃ S₃ D S S⁶ (S_b⁷) D₄ : §

Es. 1. J. Brahms, Sonata per pianoforte in Fa minore op. 5, Scherzo (bb. 101-108)

[Azzaroni 1989, 86]¹

Il mio approccio all'argomento parte da presupposti teorici diversi, in base ai quali non tutti gli accordi sono autentiche espressioni funzionali, ma molti di

1. Nella teoria funzionale dell'armonia di derivazione riemanniana, il simbolo D_{S_7} indica un accordo di settima sul VII grado di modo maggiore, in teoria spesso definito di "settima di sensibile". La sovrapposizione delle funzioni ha lo scopo di mettere in evidenza il duplice ruolo funzionale di queste formazioni accordali, in cui partecipano sia elementi dominanti che elementi sottodominanti. Per esempio, nell'accordo in questione, l'elemento dominante è rappresentato dalle triade di sensibile Sol-Sib-Re^b (nell'armonia funzionale un accordo di settima di dominante con fondamentale Mi^b soppressa), mentre quello sottodominante dalla triade minore Sib-Reb-Fa (il Sib, non presente nella musica, è implicato). Il simbolo collocato tra parentesi, poi, indica una dominante secondaria applicata ad un'armonia non-tonica. Nel caso in questione, la formazione verticale funziona come accordo con funzione di dominante applicata alla vera e propria dominante (Lab) del tono di Re bemolle maggiore [de la Motte, 1988, 160-72; 186-87]. Sui modi di indicare gli accordi applicati in approcci teorici diversi, cfr. nota 8.

essi costituiscono semplici conseguenze della condotta delle voci.² Pertanto, la relazione sintattica tra due armonie non si esprime necessariamente nella diretta successione temporale degli eventi armonici. Di conseguenza, io leggo l'elusione cadenzale non come una qualsiasi interruzione della relazione sintattica tra una dominante e una tonica successive, ma come una più specifica rottura di questa relazione quando essa si manifesta in un contesto prettamente cadenzale, cioè di conclusione di un'unità fraseologica. In tale contesto, risultano determinanti ai fini di una sua più completa descrizione non solo le componenti armonico-melodiche che sembrano esclusivamente caratterizzarlo, ma anche fattori diversi come il ritmo, il registro, le dinamiche, la *texture* e l'organizzazione fraseologica. Pertanto, prima di illustrare le varie strategie elusive, mi occuperò brevemente di caratterizzare il contesto cadenzale entro il quale esse eventualmente operano.

2. Il contesto cadenzale e la cadenza autentica perfetta

Che una cadenza costituisca non solo un evento armonico ma anche un insieme di diversi altri fattori, comprendenti melodia, ritmo, dinamiche, *texture* e registro, è un dato oggi sostanzialmente acquisito dalla teoria musicale.³ Questi elementi concorrono nella complessiva espressione di quella che Caplin definisce come *cadential function*, funzione cadenzale [Caplin 1998, 43]. Essa è svolta da un'unità fraseologica conclusiva — cioè, successiva in ordine sintattico-temporale ad unità iniziali e mediane — la cui forma ordinaria è quella di un'idea cadenzale di due battute o di una frase cadenzale di quattro battute.⁴ È in questo contesto che il compositore di musica tonale crea le condizioni necessarie per la realizzazione di una chiusura completa di un processo tematico. In esso cooperano innanzitutto due fattori interdipendenti, una successione armonica e una linea melodica che concorrono nella formazione di una "successione

2. È questo il caso degli accordi contenuti nelle bb. 102-104 dell'Es. 1. Essi funzionano come accordi lineari, contrappuntistici; la loro presenza svolge cioè un ruolo subordinato e non incide, pertanto, nel più ampio contesto di una successione che da un I (b. 101), attraverso un IV (bb. 105-106), conduce a un V semicadenzale (bb. 107-108).

3. Ellis Kohs, a tal proposito, afferma che «una cadenza è qualcosa di più di un semplice evento armonico; essa è un complesso di fattori ritmici, melodici, texturali e armonici» [Kohs, 1976, 4]; Wallace Berry ribadisce questa semplice osservazione evidenziando che «la stessa fondamentale formula cadenzale può essere condizionata nel suo grado di conclusione da una serie di sottili fattori come la posizione metrica delle armonie, l'uso di dissonanze estranee agli accordi, le direzioni delle singole linee e da ulteriori elementi che coinvolgono le dinamiche, la *texture*, il registro e l'orchestrazione» [Berry, 1986, 9]. Ann Blombach ha svolto un'interessante ed accurata indagine sui problemi connessi ad un'adeguata e completa definizione del termine cadenza [Blombach, 1987].

4. Caplin definisce l'idea cadenzale (*cadential idea*) come «una funzione conclusiva che consiste di un'unità di due battute (o più breve), supportata esclusivamente da una successione cadenzale, che realizza (o implica) una cadenza», e la frase cadenzale (*cadential phrase*) come «una frase supportata esclusivamente da una successione cadenzale espansa» [Caplin, 1998, 253]. Per un esempio di *expanded cadential progression* (successione cadenzale espansa, in forma abbreviata S.C.E) si veda il successivo Es. 5a.

cadenzale autentica” (*authentic cadential progression*), mostrata nel successivo Es. 2 in una delle sue forme più tipiche e ricorrenti.

Es. 2. Successione cadenzale autentica

Sotto il profilo armonico, una successione cadenzale autentica è costituita tipicamente dalla seguente serie di funzioni armoniche: I (generalmente in ${}_3^6$) – II⁶ o IV (o qualsiasi altra armonia predominantica, anche alterata) – V in posizione fondamentale – I in posizione fondamentale. La dominante cadenzale è in genere decorata ed intensificata da una ${}_4^6$. Sotto il profilo melodico, una successione cadenzale è costituita da una pronunciata linea discendente di grado congiunto, fortemente orientata verso la tonica, con un profilo motivico altamente convenzionale, generalmente riconducibile a modelli scalari o arpeggiati, particolarmente adatta a trasmettere il senso di chiusura di un processo melodico.

Questi due fattori, che possiamo definire “primari” per il ruolo fondamentale che indubbiamente svolgono nella caratterizzazione della funzione cadenzale, non sono tuttavia di per sé sufficienti a connotarla in modo completo. Oltre che sulla sua componente armonica e melodica, una funzione cadenzale poggia infatti anche sulla presenza di una serie di “fattori sussidiari”, principalmente ritmo, registro, dinamiche e *texture*. Questi fattori tendono a presentare generalmente una complessiva uniformità di valori, favorendo così la continuità di espressione funzionale dall’inizio alla fine dell’unità cadenzale. In altre parole, in un’unità cadenzale, l’attività ritmica tende ad arrestarsi solo quando è stata raggiunta la tonica finale, mentre gli accordi conclusivi si collocano nello stesso registro e presentano una stessa dinamica e una *texture* omogenea. Non trascurabile, infine, è talvolta anche l’assenza di elisione tra la tonica che conclude l’unità precedente e quella che dà inizio ad un’eventuale unità successiva, eventi che, occupando due distinte battute, articolano due specifici momenti di tempo, delimitando così in modo assolutamente chiaro l’organizzazione fraseologica complessiva. La successiva Tab. 1 sintetizza il complesso dei fattori primari e sussidiari presenti in una funzione cadenzale.

	Fattori	Connotazioni tipiche
Primari	• Armonia	I - II ⁶ (o IV) - V([♯] - ⁷) - I
	• Melodia	Discendente per grado congiunto verso $\hat{1}$
Sussidiari	• Ritmo	} Uniformità di valori nell'ambito dell'unità cadenzale
	• Dinamiche	
	• Texture	
	• Registro	

Tab. 1. Funzione cadenzale: fattori primari e sussidiari

L'Es. 3, tratto da una Sonata per pianoforte di Mozart, illustra l'azione dei fattori cadenzali all'interno di una frase musicale.

ANTECEDENTE

idea fondamentale

idea contrastante

f

I VI II⁶ V⁷ I⁶ V⁶ I II⁶ V([♯]₄ : [♯]₅)

CONSEQUENTE

idea fondamentale

idea cadenzale

1³ 4³ 3³ 2³ 1³

I⁶ II⁶ V([♯]₄ : [♯]₇) I

successione cadenzale autentica

SC

CAP

Es. 3. Mozart, Sonata per pianoforte in Si bemolle maggiore, KV 333 (315c), III (bb. 9-16)

Il refrain di questo rondò-sonata è costituito da un periodo assolutamente regolare di otto battute, sentito una prima volta nelle bb. 1-8 (non mostrate).⁵ Le bb. 9-16 corrispondono ad una sua immediata ripetizione leggermente variata nelle dinamiche e negli schemi di accompagnamento della mano sinistra. Dopo un antecedente di quattro battute (bb. 9-12) chiuso tipicamente da una semica-denza (in forma abbreviata SC), il conseguente ripropone l'iniziale unità di due

5. Cfr. la successiva nota 7.

battute che, seguendo ancora Caplin, definisco idea fondamentale (bb. 13-14). Questa è seguita da un'idea cadenzale di due battute (bb. 15-16) il cui inizio è tipicamente segnalato dal I° della successione cadenzale autentica e la cui linea melodica, convenzionalmente affidata ad una serie di accordi arpeggiati, presenta una successione lineare discendente di grado congiunto verso $1^{\wedge}$, come evidenziano le note cerchiato. L'attività ritmica continua ed uniforme si arresta nel momento in cui raggiungiamo la tonica cadenzale sul battere della b. 16. Questa stessa tonica marca esclusivamente la fine del tema, senza elidersi con l'inizio della successiva transizione modulante (bb. 17-24, non mostrate). Gli schemi di accompagnamento della mano sinistra abbandonano il tipico basso albertino delle battute precedenti, realizzando una *texture* nel complesso più "accordale". Infine, la risoluzione della dominante sulla successiva tonica non presenta alcun cambio di registro. L'azione coordinata di tutti i fattori cadenzali annuncia inequivocabilmente la collocazione della tonica e della nota $1^{\wedge}$ sul battere della battuta finale dell'idea o della frase cadenzale, in quel punto di tempo che noi definiamo "cadenza autentica perfetta" (in forma abbreviata CAP) e che possiamo indicare con la formula armonico-melodica $v^{2'}(o 7') - i^{1'}$. Essa costituisce virtualmente l'unica successione in grado di garantire una piena e completa chiusura di un'unità tematica. L'utilizzo dell'aggettivo "perfetta" che la connota, si riferisce in senso specifico al più alto grado di conclusione che questo tipo di cadenza realizza mediante la risoluzione melodica sulla nota $1^{\wedge}$ della scala; tuttavia, essa, in un senso più ampio, deve intendersi come una più generale convergenza di tutti i parametri musicali nella realizzazione di un senso complessivo di conclusione strutturale dei processi compositivi attivi nel corso di una frase. In parole più semplici, in un processo cadenzale l'ascoltatore non attende semplicemente una tonica in posizione fondamentale con chiusura melodica sulla nota $1^{\wedge}$ della scala, ma attende anche che questa armonia marchi esclusivamente la fine del suo raggruppamento fraseologico e si presenti in un registro, con delle dinamiche e con una *texture* coerenti con lo sviluppo complessivo dell'intera unità cadenzale. È al complesso di questi fattori che farò ora riferimento per mostrare come la loro alterazione determini vari tipi di strategie elusive.

3. L'elusione cadenzale: le categorie tradizionali e la cadenza evasa

Eludere un punto di arrivo cadenzale può significare diverse cose. In base al tipo e al numero di fattori che risultano alterati nel momento in cui una dominante cadenzale deve risolvere sull'attesa tonica finale, si determinano strategie elusive che elenco schematicamente nella Tab. 2 e che illustrerò brevemente ricorrendo ad alcuni esempi.

denominazione	schema	alterazione rispetto alla CAP	effetto complessivo
CAI cadenza autentica imperfetta	$\frac{\hat{2}}{V} - \frac{\hat{3}}{I}$	Assenza di risoluzione melodica	Indebolimento della tonica cadenzale
CI cadenza d'inganno	$\frac{\hat{2}(\hat{\alpha}\hat{\gamma})}{V} - \frac{\hat{1}}{VI}$ opp. $\frac{\hat{2}}{V} - \frac{\hat{4}}{IV^6}$	Assenza di risoluzione armonica Assenza di risoluzione arm./melodica	} Chiusura parziale
CEvit cadenza evitata (cadenza evasa: tipo d'inganno)	$\frac{\hat{2}(\hat{\alpha}\hat{\gamma})}{V} - \frac{\hat{1}}{I^6}$ opp. $\frac{\hat{2}(\hat{\alpha}\hat{\gamma})}{V} - \frac{\hat{5}}{I^6}$	Assenza di risoluzione armonica Assenza di risoluzione arm./melodica	
CEv cadenza evasa	$\frac{\hat{2}(\hat{\alpha}\hat{\gamma})}{V} - x!$	Assenza di qualsiasi risoluzione formale	Soppressione della tonica cadenzale

Tab. 2. Strategie elusive

Un primo semplice modo, se non di eludere completamente, quanto meno di indebolire l'efficacia conclusiva di una cadenza autentica perfetta si ottiene deviando il corso melodico della nota $2^\wedge$ proprio nel momento in cui si attende la sua risoluzione sulla nota $1^\wedge$, mentre il basso porta ordinariamente a compimento la successione armonica cadenzale risolvendo sull'armonia di tonica in posizione fondamentale. Questo tipo di procedura è definito “cadenza autentica imperfetta” (CAI) ed è illustrata in un passo tratto da una Sonata per pianoforte di Mozart (Es. 4).⁶

Il tema, il primo couplet di un rondò-sonata, è in forma di *sentence*; dopo una ordinaria frase di presentazione di quattro battute, la successiva frase di continuazione dà avvio nella b. 25 ad un'idea cadenzale di due battute che annuncia la tonica sul battere della battuta successiva.⁷ Tuttavia, proprio nel mo-

6. La terminologia impiegata per connotare i vari tipi di cadenza non è sempre omogenea, e spesso non è impiegata su basi strettamente logiche. Per esempio, col termine di cadenza imperfetta sono state spesso indicate sia vere e proprie semicadenze, sia cadenze con accordi del V (in alcuni casi anche del I) in posizione di rivolto, queste ultime note in molta tradizione teorica americana anche come *medial* o *inverted cadences* [Rockstro *et al.* 1995]. Aldwell e Schachter, a tal proposito, parlano anche di *contrapuntal cadences* (cadenze contrappuntistiche), realizzate da un movimento di grado congiunto del basso verso l'accordo del I [Aldwell-Schachter 2003, 120]. Questo tipo di articolazione cadenzale sembra, però, essere più tipico della musica barocca che dello stile classico. Pertanto, successioni del tipo V_5^6-I o V_3^4-I dovranno essere intese come “successioni di prolungamento” (*prolongational progression*), distinte, in tal senso, dalle vere e proprie “successioni cadenzali”, il cui requisito indispensabile è che ambedue le armonie del V e del I debbano trovarsi necessariamente in posizione fondamentale [Caplin 1991, 29; 1998, 23 sgg.; Schmalfeldt 1992, 43, nota 1].

7. Col termine *sentence* Schoenberg indica uno specifico modello di organizzazione tematica con caratteristiche nettamente distinte dal tipo di tema che egli definisce *period* (periodo) [Schoenberg 1967]. In un'ordinaria *sentence* di otto battute, la prima frase di quattro battute è definita da Caplin *presentation phrase* (frase di presentazione), la seconda *continuation phrase* (frase di continuazione). In un periodo di otto battute, le frasi costitutive sono definite tradizionalmente “antecedente” e “conseguente”. Le principali differenze tra *sentence* e periodo possono essere così sintetizzate: a) nella presentazione di una *sentence* abbiamo un'immediata ripetizione nelle bb. 3-4 dell'iniziale idea fondamentale di due battute, mentre nell'antecedente di un periodo si verifica la presenza di un'idea contrastante; b) l'antecedente di un periodo conclude generalmente con una debole semicadenza, mentre una frase di presentazione prolunga una tonica soggiacente, per cui manifesta l'assenza di una qualsiasi successione cadenzale; c) le bb. 5-6 di

mento in cui si attende la risoluzione cadenzale definitiva, la nota melodica $2^{\wedge}$, supportata dal V cadenzale, invece di risolvere scendendo ordinariamente su $1^{\wedge}$, risale al $3^{\wedge}$ con uno schema melodico convenzionale caratterizzato da un'appoggiatura più una nota di passaggio cromatica, determinando così una cadenza autentica imperfetta. Mozart, a questo punto, ripete l'intera frase precedente di quattro battute con una serie di variazioni ornamentali e la conclude ora nel suo punto di arrivo naturale, il battere della b. 30, estendendo così la lunghezza del tema da 8 a 12 battute.

Nell'ambito delle strategie elusive, sono ovviamente ben note le categorie della cadenza d'inganno (*deceptive cadence*) e della cadenza evitata (*avoided cadence*).⁸ Se in una cadenza autentica imperfetta l'elusione si determina nell'ambito di una successione cadenzale autentica V-I a seguito di una deviazione della traiettoria della linea melodica cadenzale, in una cadenza d'inganno (CI) l'elusione è di natura principalmente armonica, in quanto il basso "rompe" la successione sintattica V-I, sostituendo la tonica in posizione fondamentale con la medianta inferiore (VI) o con un'altra armonia non-tonica.

una frase di continuazione introducono generalmente una riduzione dell'ampiezza dell'idea fondamentale (una frammentazione) in unità di una sola battuta e un'accelerazione nella frequenza dei cambi armonici, mentre le corrispettive battute di un conseguente di un periodo presentano il ritorno l'idea fondamentale delle bb. 1-2. Per ovvi motivi di spazio e di organicità di trattazione, non è possibile fornire ulteriori dettagli su questi due fondamentali tipi di formazioni tematiche, che affido agli esempi proposti e alla semplice descrizione analitica realizzata attraverso le parentesi quadre sovrapposte al rigo superiore. Per maggiori ragguagli sui vari modelli di organizzazione tematica operativi in epoca classica e per i relativi riferimenti bibliografici si veda Caplin 1998.

8. Se il termine "cadenza d'inganno" ha avuto una larga diffusione nell'ambito della teoria della musica, il termine "cadenza evitata" non è stato sempre utilizzato. Spesso i due termini sono stati impiegati per riferirsi allo stesso tipo di elusione cadenzale: ad esempio, Schoenberg parla genericamente di "cadenze evitate o d'inganno", affermando che «questa espressione significa che il passaggio V-I viene sostituito da V-VI o V-IV.» [Schoenberg 1963, 169]. Ratner parla di una "cadenza alleggerita" [Ratner 1962, 141-42] o di "cadenza non-conclusiva" (*inconclusive cadence*) [Ratner 1980, 34], riferendosi ad esse come a cadenze ottenute rivoltando le armonie di tonica o di dominante. Berry, poi, parla esplicitamente di *avoided cadence*, descrivendola come l'impiego improvviso di un'armonia inattesa nel momento in cui l'orecchio attende la realizzazione della cadenza; tuttavia, l'esempio che egli propone costituisce, alla luce di quanto diremo nel prosieguo di questo paragrafo, un chiarissimo caso di "cadenza evasa" [Berry 1986, 9].

Frase di Presentazione

idea fondamentale ripet. variata idea fond.

DO: IV⁶ (V) (4) V₄ I⁶ I⁶

Frase di Continuazione

frammentazione fram. idea cadenzale

VII⁶ V V₆ I IV⁶ V(4:5) I

ripetizione variata della frase precedente

idea cadenzale

V⁷ V V⁷ I II⁶ V(4:7) I

Es. 4. Mozart, Sonata per pianoforte in Fa maggiore, KV 533, III (KV 494) (bb. 18-29)⁹

La melodia può ancora garantire un senso di chiusura, muovendo ordinariamente verso la nota $1^{\hat{}}$, come avviene nell'Es. 5a (bb. 30-31), un esempio "da manuale", con la tipica successione V-VI al basso. Tuttavia, la rottura della relazione V-I può risultare con maggiore evidenza impedendo alla linea melodica superiore di muovere verso la tonica (Ess. 5b e 5c).¹⁰

9. In questo articolo, impiego il simbolo di una piccola freccia ricurva per indicare un qualsiasi accordo che funziona come dominante applicata (*applied dominant*) rispetto ad un accordo successivo. Tale simbolo va letto come "del" (nel nostro esempio VII⁶ "del" V di b. 23 e V "del" V di b. 27) [Aldwell-Schachter, 2003, 209-11]. Talvolta, l'accordo a cui si applica una dominante non è realmente presente, oppure non è mostrato, per ragioni di spazio, all'interno di un esempio che offre solo una selezione parziale di un passaggio. In tali casi, ricorro al simbolo della sbarretta inversa (/) che separa due gradi [Caplin 1998]. Nell'Es. 5c, l'indicazione VII⁶₃/II significa, pertanto, che la formazione indicata è un accordo di settima diminuita (°) applicato ad un II di Do maggiore, accordo che è presente nel passo di Beethoven ma non è mostrato, in questo caso, nella musica riportata. Si veda pure il successivo Es. 11, bb. 21 e 32.

Frase cadenzale

Ripet. Frase cadenz.

Es. 5a. Mozart, Sonata per pianoforte in Mi bemolle maggiore, KV 282 (189g), III (bb. 28-35)

I ... IV⁶ (4) V(4:5) V(4:5) IV⁶ CI

Es. 5b. Mozart, *Ave verum corpus*, KV 618 (bb. 30-37, solo parti vocali)¹¹

10. In una cadenza d'inganno, l'accordo virtualmente più usato in sostituzione della tonica cadenzale è il VI (o il bVI in maggiore). Questo accordo condivide ben due note con la tonica, delle quali una è propria la nota più stabile, cioè 1^a. Con accordi diversi dal VI, come avviene in 5b e in 5c, il senso di "inganno" si suppone più forte e inatteso. Da questo punto di vista, si potrebbe ipotizzare la definizione di una sorta di gerarchia tra i vari tipi di elusione cadenzale organizzata in quattro livelli o gradi: 1) elusione melodica (CAI); 2) elusione con accordi sostitutivi del VI o del I⁶ (CI e Cevit); 3) elusione con accordi sostitutivi non-tonici diversi dal VI (CI); 4) soppressione della tonica cadenzale senza alcuna sostituzione armonica (Cev). Ulteriori *nuances* potrebbero poi derivare dalla maggiore o minore stabilità delle note presenti nella parte o voce superiore.
11. In questo, come in altri esempi, una numerica posta tra parentesi, senza indicazione di grado armonico, si riferisce a una formazione armonica lineare (generalmente di passaggio o di volta) priva di relazione sintattica rispetto al contesto in cui è impiegata, e che riveste, pertanto, un ruolo subordinato all'interno di una funzione armonica prevalente. Nella b. 33 del nostro esempio, una V_s^6 di passaggio connette il IV⁶ iniziale (la sesta è doppiamente ritardata) con il V⁶ del V, contribuendo così ad espandere localmente un'ar-

15 (Largo, con gran espressione)

pp

rinf.

sf

sf

I ... (VI)

idea cadenz.

19

pp

V⁸ V(6 - 7) VII°⁴/II

CI

Es. 5c. Beethoven, Sonata per pianoforte in Mi bemolle maggiore, Op. 7, II (bb. 15-20) ¹²

In una cadenza evitata la tonica in posizione fondamentale è sostituita dalla sua più debole posizione di primo rivolto (I^6). Anche in questo caso, la melodia può ordinariamente muovere verso la nota $1^{\wedge}$, come avviene per ben due volte nell'Es. 6a prima che si raggiunga la cadenza autentica perfetta; in alternativa, essa può tipicamente saltare su sulla nota $5^{\wedge}$, dando generalmente inizio ad una nuova successione lineare discendente, come avviene ancora per due volte nel passo di Beethoven riportato nell'Es. 6b.

monia predominantica prima che questa raggiunga il suo punto di arrivo, il V di b. 34. L'interpretazione di questo accordo di passaggio come I_4^6 , seppur armonicamente corretta, non assume alcun significato sotto il profilo sintattico-funzionale. Dal momento che l'accordo non funziona affatto come una tonica, l'indicazione del grado armonico, oltre che superflua, potrebbe anche generare una certa confusione, per cui preferisco in casi del genere evitarla del tutto. Aldwell e Schachter collocano a volte tra virgolette alte il simbolo armonico relativo ad un accordo contrappuntistico privo di relazione funzionale con il contesto circostante [Aldwell-Schachter 2003]. Ho fatto ricorso a tale tipo di indicazione a proposito del "II⁶" nella b. 34 dell'Es. 9.

12. Nell'Es. 5c la linea melodica cadenzale si trova in una parte interna, la voce del contralto. Per il significato del simbolo VII°₃⁴/II, cfr. nota 8.

(Presto)

MI: I (V) 6 IV V (4 7) I⁶ CEvit

IV V I⁶ CEvit IV V I CAP

Es. 6a. J. Ch. Bach, Sonata per cembalo in La maggiore, op. 17 n. 5, III (bb. 36-44)

MI: (VI) V⁶ V⁴ 7 VII^o 6 II V(4 7) I⁶ CEvit

V(4 7) I⁶ CEvit V(4 7) I CAP

Es. 6b. Beethoven, Sonata per pianoforte in La maggiore, op. 101, I (bb. 17-25) ¹³

Gli esempi finora discussi, da me proposti per scopi di completezza espositiva, costituiscono casi virtualmente presenti in qualsiasi testo di teoria della musica. In particolare, cadenza d'inganno e cadenza evitata hanno rappresen-

13. L'Es. 6b è tipico anche del modo in cui spesso il V scende al I⁶, attraverso un V₂⁴ di passaggio.

tato le categorie in base alle quali è stata quasi esclusivamente interpretata l'elusione cadenzale. Tuttavia, partendo da una generale concezione della cadenza intesa non solo come un evento puramente armonico ma, come abbiamo visto in precedenza, come un più sottile insieme di altri fattori, alcuni studiosi hanno indagato in modo più accurato ed approfondito il complesso delle strategie elusive, elaborando nuove e più raffinate categorie interpretative. Ellis Kohs, per esempio, nel suo testo sulla forma musicale parla di una "cadenza evasa" (*evaded cadence*), e la descrive come un effetto di indebolimento del "peso di una cadenza" (*weight of a cadence*) che si determina quando l'evento successivo ad una dominante cadenzale è marcato fortemente da una serie di alterazioni, spesso concomitanti, di registro, dinamiche, ritmo, *texture*, oltre che armoniche e melodiche [Kohs 1976, 26-27]. Janet Schmalfeldt ha ripreso il termine di cadenza evasa, connotandone però in modo assolutamente nuovo l'ambito applicativo attraverso una sua duplice articolazione. Da un lato, quella che lei definisce una "cadenza evasa: tipo d'inganno" (*evaded cadence: deceptive type*), dall'altro una "autentica cadenza evasa" (*genuine evaded cadence*) [Schmalfeldt 1992, 13-14]. La "cadenza evasa: tipo d'inganno" di cui lei parla è esattamente lo stesso tipo di cadenza evitata che ho già descritto in precedenza e che non illustrerò, pertanto, con ulteriori esempi. Pur condividendo la sua qualificazione aggiuntiva di "tipo d'inganno", basata sostanzialmente sul fatto che in questo tipo di cadenza, a prescindere dall'armonia impiegata, agisce come nella cadenza d'inganno un principio di sostituzione armonica, ho preferito continuare ad impiegare il termine di cadenza evitata per potere disporre di uno specifico e unico termine con cui poi definire l'autentica espressione dell'evasione cadenzale.

Un'autentica cadenza evasa si realizza quando, per effetto di un'azione coordinata dei fattori primari e sussidiari che caratterizzano una funzione cadenzale, l'evento sonoro successivo alla dominante cadenzale non è più percepito come appartenente al raggruppamento fraseologico precedente, ma marca esclusivamente l'inizio del raggruppamento successivo. In altre parole, mentre in una cadenza d'inganno, come pure in una cadenza evitata, noi riusciamo ancora a percepire un senso di conclusione parziale, in quanto il punto di arrivo melodico e/o armonico della frase in corso, seppur sostituito da un accordo diverso, è effettivamente presente, in una cadenza evasa assistiamo invece alla vera e propria soppressione o negazione (indicata nella Tab. 2 con una "x") di qualsiasi evento cui possa associarsi un senso di risoluzione formale di un'unità tematica. Per usare le parole di Caplin, diremo che «l'evento che si presenta nel momento in cui la dominante cadenzale muove verso un'altra armonia non appare come una conclusione strutturale ma, al contrario, come un nuovo inizio», realizzando così un effetto di segno assolutamente opposto a quello annunciato all'inizio della funzione cadenzale [Caplin 1998, 101].

La Tab. 3 illustra in forma schematica il tipo di azione generalmente esibito dai fattori cadenzali nell'ambito di un procedimento di evasione (indicatori di

evasione cadenzale). L'alterazione dell'ordinario comportamento cadenzale di questi fattori può ricorrere in combinazione o singolarmente, determinando in tal modo espressioni più o meno chiare ed intense del fenomeno elusivo.

	<i>Fattori</i>	<i>Tipo di alterazione (indicatori di evasione cadenzale)</i>
<i>Primari</i>	• Armonia	Soppressione dell'evento armonico risolutivo del V cadenzale
	• Melodia	Improvvisi e bruschi salti delle note cadenzali $\hat{2}$ e $\hat{7}$
<i>Sussidiari</i>	• Ritmo	Incremento o prosecuzione dell'attività ritmica
	• Dinamiche	Improvvisi cambi
	• <i>Texture</i>	Aumento o diminuzione della densità
	• Registro	Rottura della continuità tra V cadenzale ed evento successivo

Tab. 3. Cadenza evasa: alterazioni nel comportamento dei fattori cadenzali

L'Es. 7 illustra un primo semplice caso di cadenza evasa. Nel passo mostrato, Haydn si appresta a concludere l'area tematica subordinata della ripresa nel tono d'impianto (Si bemolle M.), annunciando la presenza della cadenza perfetta sul battere della b. 147.¹⁴ In questo stesso punto, però, egli evade l'attesa cadenza sopprimendo, negando, dopo la dominante cadenzale (b. 146), qualsiasi evento sonoro che possa garantire una chiusura sia pur parziale al tema, e lasciando così l'unità fraseologica temporaneamente priva di qualsiasi senso di risoluzione. Il senso di evasione cadenzale è in questo caso proiettato da una serie di alterazioni che coinvolgono, oltre i fattori primari dell'armonia e della melodia — il V cadenzale è seguito da un V_2^4 di volta di un successivo I^6 e la melodia di conseguenza non può risolvere sul $1^{\hat{}}$ — anche i fattori sussidiari, nel caso in esame un inatteso incremento dell'attività ritmica di superficie (ripri-stino delle terzine di crome a bb. 147-148), un improvviso cambio di dinamiche (da *mf* a *p*) e una diminuzione della densità texturale (passaggio da quattro a tre voci), ottenuta facendo significativamente tacere a b. 147 il violoncello, proprio la parte strumentale che avrebbe dovuto realizzare la tonica al basso. La successiva unità cadenzale porterà il tema a conclusione realizzando l'attesa CAP (b. 150).

14. Per riferirsi ai nostri tradizionali primo e secondo tema di una forma-sonata, Caplin impiega i termini piuttosto nuovi di "tema principale" (*main theme*) e di "tema subordinato" (*subordinate theme*) [Caplin 1998]. Col termine di "area tematica subordinata" mi riferisco genericamente al complesso di unità tematiche accomunate dal medesimo tono subordinato (per convenzione, la dominante o il relativo maggiore), comprendente uno o più temi subordinati e una serie di codette.

142

mf *fz*

mf *fz*

mf *fz*

mf *fz*

I S.C.E. V₂ I⁶ ... IV V₅⁶ V₄⁷ VII⁰⁷ VI

146

p *f*

p *f*

p *f*

f

II⁶ V(4-7) V₂ I⁶ ... II⁶ V⁷ I

CEV CAP

Es. 7. Haydn, Quartetto per archi in Si bemolle maggiore, op. 50 n. 1, I (bb. 142-150)

Un fattore generalmente determinante nella proiezione di un senso assoluto di evasione è costituito dagli improvvisi e stupefacenti cambi di registro che intervengono tra la dominante cadenzale e l'evento successivo, soprattutto quando quest'ultimo è rappresentato da una tonica in posizione fondamentale. In questo caso, i tipici movimenti cadenzali — quinta discendente del basso e grado congiunto $2^{\wedge}-1^{\wedge}$ o $7^{\wedge}-1^{\wedge}$ della voce superiore — sembrano in apparenza realizzarsi, ma la loro dislocazione in registri differenti da quelli annunciati impedisce di fatto la percezione di una qualsiasi linea di continuità tra V e I, determinando così l'evasione della cadenza. L'Es. 8, tratto ancora da una sonata per

cembalo di Johann Christian Bach, illustra in modo sufficientemente chiaro il ruolo svolto dal registro, anche in assenza di altri espliciti indicatori di un'evasione cadenzale.

Es. 8. J. Ch. Bach, Sonata per cembalo in Do minore, op. 17 n. 2, I (bb. 46-51)

Il passo selezionato presenta solo le ultime due di una serie di quattro codette che articolano la sezione conclusiva dell'esposizione di questo primo movimento di sonata. L'inizio della terza codetta si elide con la fine della codetta precedente (non mostrata), un caso di "cadenza perfetta con elisione" (*elided perfect authentic cadence*), indicata dalla Schmalfeldt con il simbolo di una freccia bidirezionale ($\leftrightarrow$) [Schmalfeldt 1992, 11; 44]. Questa codetta annuncia la collocazione della tonica cadenzale sul battere della b. 48. In effetti, se ci limitassimo ad osservare la sola componente armonica, dovremmo concludere che in questo punto si realizza proprio una cadenza autentica perfetta. Tuttavia, né la linea melodica né il basso risolvono nel loro registro obbligato: l'improvvisa dislocazione della tonica in una diversa ottava di riferimento impedisce di percepire qualsiasi senso di risoluzione della precedente dominante, determinando così l'evasione della cadenza. Come nota efficacemente la Schmalfeldt commentando un analogo caso in Domenico Scarlatti, in situazioni di questo tipo «il compositore chiede all'esecutore di trattare questa armonia [di tonica] *non* come una conclusione, o un punto di arrivo, ma piuttosto solo come la base per un nuovo inizio» [*ibid.*, 9] nel nostro esempio l'inizio della successiva codetta, che chiude definitivamente l'esposizione a b. 50.

4. La tecnica "one more time"

L'ultimo esempio che ho presentato è utile anche per illustrare un tipico procedimento di estensione fraseologica, ampiamente discusso sempre dalla Schmalfeldt e da lei definito "*one more time*" *technique*, letteralmente "tecnica ancora una volta", che indico negli esempi con l'abbreviazione "OMT". L'inadeguatezza del termine, ulteriormente accentuata dalla traduzione, non impedisce a questa espressione, indubbiamente poco accademica, di descrivere in modo assolutamente efficace quella che si potrebbe definire con un maggior numero di

parole «tecnica di ripetizione motivata dall'impiego di una cadenza evasa» [*ibid.*, 6]. Questo procedimento consiste in sostanza nella ripetizione integrale o variata di una stessa unità cadenzale sottoposta ad evasione. In altre parole, osserva la Schmalfeldt, «il compositore nello stesso momento in cui dovrebbe raggiungere la tonica cadenzale, “torna indietro” — o all'inizio della frase, o semplicemente alla sua idea cadenzale — e ripete questa unità, o una sua variante, per approssimarsi “ancora una volta” alla cadenza» [*ibid.*, 3]. Esattamente ciò che capita nell'esempio che stiamo discutendo: nella b. 48, Bach, invece di risolvere la precedente dominante cadenzale, “torna indietro” all'inizio della terza codetta (b. 46) e la ripete integralmente per procedere “ancora una volta” ad un tentativo di cadenza, che si realizzerà di lì a poco sul battere della b. 50.

La ripetizione “ancora una volta” presuppone l'impiego esclusivo di una autentica evasione cadenzale. In questo senso, essa costituisce una procedura sostanzialmente diversa da qualsiasi altra ripetizione di materiale motivata dall'impiego di una cadenza autentica imperfetta, d'inganno o evitata. Per esempio, abbiamo visto che nel precedente Es. 4 Mozart, dopo aver impiegato una cadenza autentica imperfetta (b. 26), ripete in forma variata e conclude con una CAP la stessa precedente unità di quattro battute. La stessa cosa capita dopo la cadenza d'inganno (b. 31) nell'Es. 5a. Tuttavia, nessuno di questi due casi può essere inteso come un'autentica espressione della tecnica “ancora una volta”, poiché in nessuno di essi si presenta alcun senso di autentica evasione cadenzale. In altre parole, nota Caplin, «l'effetto estetico della tecnica “ancora una volta” dipende dal fatto che noi sentiamo che un punto di arrivo strutturale è annunciato ma non realizzato, dopodiché si attua ancora una volta il tentativo di raggiungere questo punto di arrivo utilizzando lo stesso materiale musicale. Nel caso, invece, di una cadenza autentica imperfetta o di una cadenza d'inganno, si raggiunge un determinato punto di arrivo, anche se esso non è quello definitivo» [Caplin 1998, 106].

La cadenza evasa appare con particolare evidenza quando l'unità successiva ha inizio con un'armonia non-tonica, come avviene nel successivo Es. 9, in cui per due volte ad una dominante cadenzale non segue l'attesa tonica risolutiva, ma l'armonia del II⁶ (bb. 34-35 e 37-38). La prima volta che la cadenza risulta evasa la melodia salta bruscamente su di dodicesima, da *fa*♯₃ a *do*♯₅, in un registro completamente differente. Queste inattese “disruzioni” sembrano quasi preparate dall'evento armonico che decora la dominante cadenzale di b. 34, esattamente un “II⁶” che supporta la nota di volta inferiore del V sul secondo battito della battuta.¹⁵ La seconda volta che si presenta (b. 38), la cadenza evasa è ulteriormente sottolineata dalla ripetizione “*one more time*” dell'unità precedente.

15. Il termine “disruzione” (dal latino *disrumpere*) è usato in fisica per indicare una scarica determinata da una differenza di potenziale tra due conduttori. La metafora sembra adatta a descrivere questo tipo di evasione cadenzale.

idea cadenzale

nuova frase cadenzale

("OMT")

Es. 9. J. Ch. Bach, Sonata per cembalo in La maggiore, op. 17 n. 5, I (bb. 30-41)

Gli esempi precedenti costituiscono casi in cui l'impiego di una cadenza evasa è proiettata da una serie di alterazioni particolarmente evidenti nell'armonia, nella melodia, nel registro e nella *texture*. Non sempre tuttavia è possibile riconoscere l'impiego di un'autentica evasione cadenzale, soprattutto quando l'accordo successivo ad una dominante cadenzale è un I, un VI o un I⁶, ed esso non è marcato dalla presenza di significative alterazioni. In questi casi, proprio l'individuazione della tecnica "*one more time*" può essere determinante per trasmettere il senso di una vera e propria evasione cadenzale. Il successivo Es. 10 di Johann Christian Bach è in tal senso particolarmente illuminante e ci consente di proporre brevemente anche alcune riflessioni sotto il profilo dell'organizzazione fraseologica e di natura esecutiva.

In 10a è mostrata la ripresa dell'intero tema subordinato nel tono di impianto di un movimento in forma-sonata. Il tema subordinato, dopo un antecedente di quattro battute (bb. 95-98) chiuso da una semicadenza, introduce una

frase cadenzale che raggiunge il V nella b. 101, annunciando così la collocazione della tonica sul battere della battuta successiva. L'accordo di tonica si presenta effettivamente con la nota $3^{\wedge}$ nella parte superiore e dà inizio nello stesso tempo alla successiva unità cadenzale; così descritta, questa situazione potrebbe essere intesa benissimo come una cadenza autentica imperfetta con elisione. Lo stesso caso si ripropone, poi, alla fine di questa nuova unità cadenzale, a b. 107: la sua tonica conclusiva sembra ancora elidersi con l'inizio della sua successiva ripetizione integrale, conclusa ora con una cadenza autentica perfetta (b. 112). Questa prima ipotesi vede così il tema subordinato caratterizzato da un'organizzazione fraseologica di $8 + 6 + 6$ battute, che si riducono a 18 battute reali di musica per effetto della duplice elisione tra le tre unità successive.¹⁶

Un'ipotesi diversa può essere possibile se, invece di leggere la presenza di una duplice cadenza con elisione, noi valutiamo la possibilità che nelle bb. 102 e 107 si realizzi, invece, una duplice evasione cadenzale. Proprio la tecnica "*one more time*" utilizzata nella b. 107 sembrerebbe confermare questa seconda ipotesi, inducendoci a considerare la tonica in essa contenuta e, in retrospettiva, la sua prima apparizione di b. 102 non come un punto di arrivo ma, al contrario come un nuovo punto di inizio. Un'ulteriore e definitiva conferma si ha anche confrontando le bb. 102 e 107 della ripresa con i corrispondenti punti dell'esposizione nel tono della dominante (Si bemolle M.) mostrati nell'Es. 10b. Cosa sentiamo nei corrispondenti punti cadenzali delle bb. 40 e 45? Esattamente due cadenze evase, qui fortemente sottolineate dai tipici e improvvisi cambi di registro. Questa diversa lettura — a mio avviso ben più di un'ipotesi — ci induce, pertanto, a interpretare l'organizzazione fraseologica del tema subordinato come una successione di tre unità asimmetriche di $7 + 5 + 6$ battute (bb. 95-101; 102-106; 107-112).

16. La discussione della tecnica dell'elisione fraseologica di William Rothstein è ampia e di rara chiarezza: egli la definisce col termine alternativo di "sovrapposizione" (*overlap*) e ne esamina soprattutto le conseguenze sotto il profilo dell'organizzazione ipermetrica [Rothstein 1986].

TEMA SUBORDINATO

Antecedente

95 (Allegro)

I ... V⁷ SC

99

frase cadenzale

nuova frase cadenzale

I⁶ II⁶ V I

CAL opp. CEV ?

103

6 II⁶ V 6

107

ripet. frase cadenzale ("OMT")

I 6

CAL opp. CEV ? 6

111

II⁶ V I CAP

Es. 10a. J. Ch. Bach, Sonata per cembalo in Mi bemolle maggiore, op. 17 n. 3, II (bb. 95-112)

The image contains two musical staves. The left staff is for measures 39-40, showing a cadence in the right hand moving from a dominant chord (V) to a tonic chord (I) in the left hand. The right staff is for measures 44-45, showing a cadence in the right hand moving from a dominant chord (V) to a tonic chord (I) in the left hand, with a bracket labeled '(\"OMT\")' above the right hand.

Es. 10b. J. Ch. Bach, Sonata per cembalo in Mi bemolle maggiore, op. 17 n. 3, II (bb. 39-40 e 44-45)

Analizzando dei casi in cui similmente l'evasione cadenzale coinvolge accordi di tonica in posizione fondamentale, Caplin afferma che «in situazioni di questo tipo, l'esecutore potrà fornire un decisivo contributo nel proiettare il senso dell'evasione cadenzale avendo cura di non lasciare che l'evento che segue la dominante cadenzale appaia come il punto di arrivo della frase prevalente. Un leggero respiro (*Luftpause*) prima di questo evento può aiutare a far sì che esso appaia come un nuovo inizio» [Caplin 1998, 271].¹⁷ Io aggiungerei che, sulla base dell'osservazione dei modi di attuazione della cadenza evasa, potrebbe anche essere possibile marcare la battuta contenente la dominante cadenzale e la sua successione evasione con due dinamiche di segno opposto, in questo caso specifico, ad esempio, un *forte* per la b. 101 ed un *piano subito* per l'inizio della frase successiva, anche nei casi, come l'Es. 10, in cui tali dinamiche non sono esplicitamente indicate.

5. La “cadenza abbandonata”

L'ultima tecnica di elusione cadenzale che presenterò è stata teorizzata e discussa per la prima volta da Caplin che la descrive nel modo seguente:

Un altro modo per prevenire il senso di una vera e propria cadenza consiste nell'alterare, o addirittura nell'eliminare, la stessa dominante cadenzale. In altre parole, il compositore dà inizio a ciò che sembra essere una successione cadenzale ma poi “abbandona” questa successione o rivoltando la dominante cadenzale o lasciando che la successione oltrepassi completamente la stessa dominante. La risultante situazione cadenzale può così essere definita come una *abandoned cadence*. [Caplin 1998, 107]¹⁸

Come si vede, si tratta di un procedimento che tende ad agire direttamente sulla dominante di una successione cadenzale autentica. Mentre, cioè, tutte le strategie elusive che ho finora descritto, agiscono specificamente sul punto di arrivo cadenzale, la tonica in posizione fondamentale, o indebolendola (CAI) o sostituendola (CI o Cevit) o, come abbiamo appena visto, sopprimendola (Cev),

17. Gli esempi discussi a questo riguardo da Caplin sono 8.8 e 8.12.

18. Caplin definisce inizialmente questa procedura *foiled cadence*, traducibile approssimativamente come cadenza “frustrata” o “impedita” [Caplin 1987, 243].

in una cadenza abbandonata l'elusione consiste nell'alterare o addirittura nell'eliminare la stessa dominante cadenzale. I modi in cui è possibile "abbandonare" una successione cadenzale sono sostanzialmente tre: in primo luogo, è possibile raggiungere la dominante cadenzale per poi collocarla in posizione di rivolto (generalmente in 5^6); in secondo luogo è possibile che, dopo un'adeguata preparazione con un'armonia predominantica, l'attesa dominante cadenzale si presenti direttamente in posizione di rivolto; infine, la stessa dominante cadenzale può essere completamente omessa. Anche questo tipo di procedura comporta ovviamente l'ampliamento della lunghezza di una frase musicale, per procedere successivamente alla realizzazione di una cadenza autentica perfetta.

Il mio ultimo esempio (Es. 11a) illustra un caso di successione cadenzale abbandonata tratto da un Trio per archi di Beethoven, l'autore che secondo Caplin ha maggiormente esplorato questo tipo di procedura elusiva. La musica corrisponde all'intero tema subordinato di una sonata senza sviluppo. Sorvolando sulla struttura fraseologica e armonica, mi limito a constatare innanzitutto che sotto il profilo cadenzale la cadenza autentica perfetta sul battere della b. 24 si elide con l'inizio di una nuova frase di continuazione che determina, per effetto del salto di ottava del violoncello (bb. 23-24), la collocazione della triade di tonica in posizione di 4^6 , annullandone in sostanza l'effetto conclusivo. L'attività progressiva di questa nuova frase si arresta nel momento in cui si raggiunge un II^6 , espanso per due battute (bb. 28-29), seguito da una dominante cadenzale caratterizzata anche dal tipico trillo che annuncia la risoluzione imminente sulla tonica del tono subordinato, l'accordo di Si maggiore, sul battere della b. 31. A questo punto, Beethoven avrebbe potuto chiudere il tema subordinato con un'ordinaria cadenza autentica perfetta nel tono della dominante, realizzando poi immediatamente la riconduzione verso la ripresa del tema principale trasformando la tonica conclusiva del tema subordinato nella dominante del tono di impianto, come mostro nella mia ricomposizione delle bb. 30-34 (Es. 11b) e come egli stesso fa, del resto, in altri casi analoghi. Invece, sul terzo battito della b. 30 egli "abbandona" la cadenza, sottoponendo la stessa dominante del tono subordinato ad un percorso che ascende cromaticamente attraverso una serie di accordi di passaggio fino a raggiungere la dominante del tono di impianto (secondo battito della b. 33), preparando in tal modo la ripresa del successivo tema principale, ma lasciando, nello stesso tempo, il tema subordinato privo di un'adeguata affermazione cadenzale, ad eccezione della debolissima espressione di b. 24. Per effetto di questa "successione cadenzale abbandonata" noi siamo indotti a reinterpretare retrospettivamente l'intero passaggio come la vera e propria riconduzione nel tono di impianto, Mi maggiore.

(Adagio, ma non tanto
e cantabile)

15

pp

pp

pp

SI: V $\frac{5}{4}$
(V)

I

V $\frac{5}{4}$

18

sf (*p*)
ten.

pp

sf (*p*)
ten.

pp

sf (*p*)
ten.

pp

sf (*p*)
ten.

I

V $\frac{3}{4}$

VI

idea cadenzale

21

pp

pp

pp

sf (*p*)
ten.

pp

sf (*p*)
ten.

pp

sf (*p*)
ten.

VII $\frac{6}{IV}$

II $\frac{6}{V} \frac{1}{2}$

I $\frac{6}{II} \frac{6}{V} \frac{7}{7}$

30

TEMA SUBORDINATO (conclusione) riconduzione

RIPRESA

SI: V⁷ (V)

MI: { I V (I) } CAP

I

Es. 11b. Ricomposizione delle bb. 30-34 dell'Es. 11a

Si sarà notato che quest'ultima procedura non è stata da me inserita all'interno della Tab. 2 delle strategie elusive. Ciò è dovuto sostanzialmente a due motivi. In primo luogo, una cadenza abbandonata è difficilmente rappresentabile con una formula schematica di immediata comprensione, anche per l'ampia varietà di conformazioni che essa può assumere. In secondo luogo, le conseguenze che essa determina sotto il profilo dell'organizzazione fraseologica sono diverse rispetto alle conseguenze determinate dall'impiego delle strategie elusive elencate nella Tab. 2. Abbiamo visto, infatti, che le cadenze imperfette, di inganno, evitate ed evase determinano un'estensione della lunghezza della frase mediante l'aggiunta di nuove unità fraseologiche, generalmente esprimenti una nuova funzione cadenzale; la cadenza abbandonata, al contrario, sembra piuttosto determinare una sorta di espansione della frase, da intendersi come un procedimento di alterazione fraseologica determinato dall'ampliamento interno delle dimensioni ordinarie dello stesso evento cadenzale. Lo stesso Caplin sembra assumere un atteggiamento teorico sostanzialmente non definito, dal momento che egli solo nel suo ultimo testo, *Classical form* (1998), discute la cadenza abbandonata all'interno delle tecniche di estensione fraseologica, mentre in due suoi precedenti articoli sembra collocare questa procedura nell'ambito delle successioni cadenzali espanse (*expanded cadential progression*) [Caplin 1987; 1991].²⁰

20. Caplin distingue in modo molto efficace estensione ed espansione cadenzale. L'estensione cadenzale si ottiene attraverso l'impiego delle tecniche di elusione descritte in questo articolo e sostanzialmente consiste, come abbiamo più volte evidenziato, nell'aggiunta di nuove unità fraseologiche. L'espansione cadenzale si ottiene invece aumentando le ordinarie dimensioni di un'unità cadenzale attraverso un pronunciato ampliamento di una delle armonie che costituiscono una successione cadenzale autentica [Caplin 1998, 101 sgg.].

Conclusioni

Vorrei concludere questo articolo con alcune brevi considerazioni finali. In primo luogo, occorre evidenziare la delimitazione del mio campo di indagine, circoscritto alla produzione musicale del periodo classico e, con una sola eccezione (Es. 5b), al solo genere strumentale. Benché le categorie di elusione qui esaminate si possano riscontrare anche in periodi, stili e generi diversi, l'approccio teorico complessivo richiede, a mio avviso, l'elaborazione di criteri di indagine specifici ed esclusivi, che difficilmente si prestano, pertanto, a generalizzazioni e ad applicazioni trasversali.²¹ In secondo luogo, riprendendo brevemente un elemento cui ho fatto riferimento in apertura di discorso, relativo alla correlazione che intercorre tra forma musicale e articolazione cadenzale complessiva, un dato che emerge con assoluta evidenza è la tendenza delle varie strategie elusive a ricorrere in netta prevalenza all'interno dell'area tematica subordinata, al punto da comportare un ampliamento delle sue dimensioni formali, con proporzioni in alcuni casi decisamente superiori al doppio del tema principale. Questa diversa qualità di affermazione cadenzale è uno degli elementi — forse il più importante — su cui Caplin fonda una nuova, ma non reinventata, concezione della forma classica, al cui interno l'origine dell'opposizione tra tema principale e tema subordinato, tradizionalmente ricondotta agli ambiti tematico-motivici e armonico-tonali, tende sempre più ad essere letta anche come una più sostanziale contrapposizione tra due diversi modelli di organizzazione fraseologica: da un lato, l'organizzazione “a trama compatta” (*tight-knit*) dell'area tematica principale; dall'altro, l'organizzazione più “allentata” (*looser organization*) dell'area tematica subordinata [Caplin 1998]. In questa concezione assumono un ruolo assolutamente centrale proprio problemi di natura cadenzale. Essa costituisce uno dei contributi teorici più originali e significativi degli ultimi anni e, per le sue notevoli implicazioni, è destinata molto probabilmente ad incidere all'interno del futuro dibattito analitico-teorico.

21. La Schmalfeldt ricostruisce il percorso della cadenza evasa e della “*one more time*” technique con esempi che vanno da Domenico Scarlatti a Debussy e che riguardano anche il genere operistico (Mozart e Verdi). Nel suo suggestivo poscritto, poi, offre un elenco di ulteriori brani del periodo romantico (Schubert, Schumann e Brahms), del Novecento (Hindemith), fino ad includere persino brani del genere popular, Broadway e jazz (George Gershwin, Andrew Lloyd Webber, Richard Rodgers e Cahn-Van Heusen), a testimonianza della perdurante popolarità di questa procedura nell'ambito della musica tonalmente orientata, nonché della notevole capacità di questa teorica a individuare analogie davvero sorprendenti anche tra brani di periodi, stili e generi diversi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALDWELL E.-SCHACHTER C. (2003³), *Harmony and voice leading*, Thomson-Wadsworth, Belmont (prima ed. 1978).
- AZZARONI L. (1989), *Elusività dei processi cadenzali in Brahms: il ruolo della sottodominante*, «Rivista italiana di musicologia», 24/1, 74-94.
- BERRY W. (1986²), *Form in music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ (prima ed. 1966).
- BLOMBACH A. (1987), *Phrase and cadence: a study of terminology and definition*, «Journal of Music Theory Pedagogy» 1, 225-51.
- CAPLIN W.E. (1987), *The "Expanded Cadential Progression": A Category for the Analysis of Classical Form*, «Journal of Musicological Research», 7, 215-57.
- CAPLIN W.E. (1991), *Structural expansion in Beethoven's symphonic forms*, in W. Kinderman (cur.), *Beethoven's Compositional Process*, University of Nebraska Press, Lincoln, 27-54.
- CAPLIN W.E. (1998), *Classical form. A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford.
- DE LA MOTTE, D. (1988), *Manuale di armonia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze (ed. orig. *Harmonielehre*, Bärenreiter, Kassel 1976).
- GOLDENBERG Y. (2006), *A musical gesture of growing obstinacy*, «Music Theory Online » 12/2.
- KOHS E.B. (1976), *Musical Form*, Houghton Mifflin Company, Boston.
- RATNER L.G. (1996), *Armonia: struttura e stile*, Ricordi, Milano (ed. orig. *Harmony: structure and style*, McGraw-Hill, New York 1962).
- RATNER L.G. (1980), *Classic music: expression, form, and style*, Schirmer, New York.
- ROCKSTRO W.S.-DYSON G.-DRABKIN W.-POWERS H.S. (1995) *Cadence*, in *The New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 3, 582-586.
- ROTHSTEIN W. (1989), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Schirmer, New York.
- SCHMALFELDT J. (1992), *Cadential Processes: The Evaded Cadence and the "One More Time" Technique*, «Journal of Musicological Research», 12/1-2, 1-52.
- SCHOENBERG A. (1963), *Manuale di armonia*, il Saggiatore, Milano (ed. orig. *Harmonielehre*, Universal, Wien 1922).

Pier Giuseppe Gillio

TESTO VERBALE E TESTO MUSICALE NEL SECONDO SETTECENTO: UN SISTEMA METRICO CONDIVISO

1. Sistema metrico poetico e sistema metrico musicale

Virtualmente qualsiasi testo verbale può essere messo in musica, anche un testo in prosa, quantunque un testo in versi sia certamente più congeniale all'intonazione poiché l'ordine della sua scansione ha più ampie possibilità di corrispondenza con la sequenza degli accenti musicali. Tuttavia anche questa analogia di struttura non costituisce di per sé una sufficiente condizione di accordo tra esigenze d'ordine prosodico e d'ordine musicale.

Storicamente il problema della compatibilità tra i due sistemi metrici, a loro volta mutevoli nel tempo e nei luoghi, conosce nella letteratura musicale soluzioni molteplici. Anche in età moderna, in area italiana, si evidenziano atteggiamenti diversi: i due sistemi possono convivere con modesti o scarsi livelli d'interazione, come nelle composizioni strofiche; oppure un libero linguaggio musicale, affrancato dall' "isoritmia", può assecondare le necessità prosodiche a un livello più alto; o, ancora, il testo poetico è predisposto a soddisfare le esigenze di un'intonazione di vincolante strutturazione ritmica. È il caso della poesia melica, soprattutto settecentesca, che costituisce l'oggetto del mio intervento.

Premetto di rendermi pienamente conto della responsabilità che mi assumo nel parlare di un sistema metrico condiviso, in dissenso con le conclusioni cui sono pervenuti autorevoli studiosi, anche in tempi molto recenti [Bianconi 2005, 183; La Via 2006, 11; Fabbri 2007, 3]. Eppure anni di lettura di libretti e partiture nonché semplici verifiche sperimentali mi hanno reso sempre più persuaso della realtà di un sistema che nessun teorico ha mai codificato, ma che nessun compositore del tempo ha mai eluso. In questa sede la mia esposizione sarà di necessità sintetica e non potrà rendere giustizia all'importanza e complessità dell'argomento. In più la ricerca è ancora, in larga misura, *in itinere*. Nonostante ciò, nei limiti del possibile, cercherò anche di prospettare come una mutata considerazione del rapporto tra testo verbale e testo musicale possa con-

durre, al di là della speculazione teorica, a efficaci mutamenti di prospettive sul versante delle metodologie analitiche a questo campo afferenti.

2. Normalizzazione di strutture poetiche

A far corso dall'ultimo Seicento il linguaggio musicale perveniva a strutturazioni più definite oltre che sul piano armonico e delle macrostrutture formali anche su quello delle risoluzioni ritmiche, che soprattutto dai tempi di danza derivavano una definizione più compatta e articolata [Aldrich 1966; Seidel 1987, 75-94]. Così le arie d'opera o di cantata, a diversità dei recitativi che mantenevano liberi assetti ritmici, si andavano caratterizzando per l'adesione a modelli isoritmici sempre più vincolanti.

È fenomeno di evidenza palmare che la scansione musicale della melodia è tanto più regolare quanto più uguali tra loro sono i segmenti ritmici ripetuti, ovvero le articolazioni interne alle battute. Ma, nella musica vocale, a tali segmenti devono necessariamente corrispondere moduli verbali di struttura altrettanto regolare, pena la non coincidenza di accenti prosodici e musicali. Così, onde consentire un adeguato raccordo tra i due sistemi, le strutture metriche della poesia melica italiana rigettarono le costruzioni polimetriche e contemporaneamente conobbero un razionale processo di selezione delle forme versali. Nella produzione di età metastasiana i metri lirici del libretto d'opera, come di oratorio e di cantata, sono cinque: senario e decasillabo, che acquisirono definitivamente un unico e rigido schema ritmico, e quinario, settenario, ottonario, con due sole e alternative possibilità di schema. Tranne casi di tutta eccezionalità, il polimorfo endecasillabo, metro principe della lirica italiana, fu confinato nelle sezioni recitative. Rigorosamente cassato il novenario lirico, che faceva sporadica comparsa ancora in qualche libretto del primo Settecento. Particolarmente significativa l'evoluzione del metro lirico di maggiore occorrenza: il settenario. Adottato per più di quattro secoli nelle tre diverse forme stabilite dalla caduta dell'*ictus* in prima o in seconda o in terza sede, a partire dagli anni Ottanta del Seicento fu accolto nella letteratura librettistica sempre più frequentemente e poi esclusivamente nelle prime due forme [Gillio 1998]. Mentre la terza, quella anapestica, ripudiata dall'aria diventerà preminente nei versi recitativi. E tutto ciò, come si vedrà, soprattutto per ragioni d'ordine musicale.

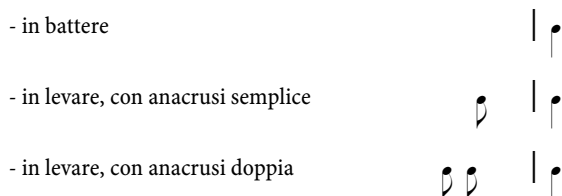
3. Normalizzazione di strutture musicali

Sotto l'aspetto musicale si pervenne parallelamente alla definizione di strutture che istituiscono all'interno del periodo "quadrato" corrispondenze programmate e obbligate tra accenti metrico-prosodici e accenti musicali, ovvero tempi forti o mezzoforti della battuta. Gli schemi ritmici musicali, corrispondenti ai metri lirici, assunsero connotazioni peculiari, immediatamente ricono-

scibili sin dall'*incipit*. E il risultato di queste trasformazioni rese possibile, sotto il profilo prosodico, un'interazione inedita tra testo verbale e testo musicale.¹

L'illustrazione delle corrispondenze tra metri e schemi ritmici si fonda su un assunto fondamentale. Il tipo d'*incipit* ritmico della melodia vocale, risolto in tanta letteratura del Seicento in forma tetica oppure acefala ma con ampia esclusione del levare anacrusico, dopo la metà del Settecento pervenne a tre forme fondamentali. Forme pienamente stabilizzate poi, in età classica.

Le tre figurazioni riprodotte nell'esempio sono in battere e in levare, con anacrusi semplice o doppia.²



Es. 1. Forme d'*incipit* ritmico

Non sarà forse del tutto inutile precisare che con il termine anacrusi, semplice o doppia, ci si riferisce al numero di sillabe intonate e non al numero effettivo di note in levare. Un'anacrusi semplice si può scomporre anche in due o più suoni e una doppia in tre, quattro o più. Le note collocate nella parte debole della suddivisione vanno però considerate come elementi non strutturali ma propri dell'elaborazione stilistica o espressiva dello schema. Come peraltro evidenzia la convenzione del raggruppamento grafico di note destinate a una medesima sillaba.

Occorrerà poi ricordare che le medesime figurazioni possono conoscere, nei ritmi acefali, forme di mobilità all'interno della battuta, con attenuazione del-

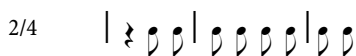
1. I tratti di una siffatta evoluzione ancora attendono di essere debitamente investigati. Fino ad oggi, tra i più importanti contributi sui rapporti tra testo verbale e testo musicale nel melodramma settecentesco, si deve menzionare lo studio di Reinhard Strohm [1976, 111-143], che non manca di conferire particolare risalto alle rispondenze costanti tra accenti metrici del verso e sedi forti della battuta musicale [129-137]. Tuttavia, per essere dedicato alla letteratura della prima metà del secolo, lo studio preconizza solo parzialmente più tardi principi normativi. Prezioso anche lo studio mozartiano di Manfred Hermann Schmid [1994], con fitte e lucide osservazioni sulla struttura del periodo e sulle tipicità di alcune relazioni tra verso e frasi musicali; Schmid non coglie però la presenza di archetipi metrici. A firma dello scrivente sarà l'intervento *Relazioni metriche tra testo poetico e testo musicale nel melodramma di Vivaldi*, Convegno Internazionale Antonio Vivaldi. *Passato e futuro*, Venezia, Fondazione Cini, 13-16 giugno 2007.
2. Offre adeguati saggi della vastità ed esclusività d'impiego delle nuove consuetudini anche una semplice scorsa di cataloghi con *incipit* musicali. Per esempio: un luogo del catalogo dei torinesi Fondo Foà e Fondo Giordano elenca 150 *incipit* di arie d'opera di compositori diversi di fine Settecento [Data-Colturato 1987, 407-452]. E qui solo sette *incipit* sono di tipo acefalo. Considerando che due sono di recitativi e due si debbono a massicce dilatazioni dell'anacrusi restano solo tre casi di costruzione diversa da quella in battere o anacrusica: la qual cosa significa che nel campione in oggetto il livello di adesione alle nuove convenzioni è quantitativamente definito dalla percentuale del 98%.

l'ictus. Per esempio, nel caso dell'ottonario, è talora accolto un tipo di schema come quello illustrato.



Es. 2. Posizione acefala dello schema

Va da sé che in questo caso il tipo d'*incipit* sarà quello con anacrusi doppia, anche se *l'ictus* della prima sillaba tonica non coincide con il tempo forte della battuta, ma con il mezzoforte centrale. Configurazione resa pienamente evidente dall'esemplificativa commutazione del tempo di 4/4 in 2/4.



Es. 3. Ripristino di posizione

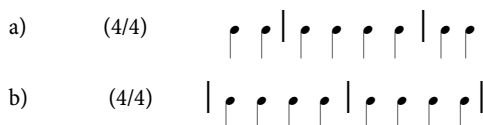
In altre parole è comune, nella letteratura settecentesca come poi ancora in quella ottocentesca, lo spostamento dello schema, a cavaliere di battute, ma lo spostamento presuppone e non nega lo schema medesimo. Poiché i metri dei versi lirici hanno *ictus* in prima o seconda o terza sede, *l'incipit* ritmico sarà uno dei tre sopra descritti. E le sillabe toniche o atone del verso assumeranno correlazioni conseguenti e obbligate con i movimenti forti o deboli della battuta.

Se ancora in tanta parte della letteratura della prima metà del Settecento l'intonazione di un verso conosce indifferentemente l'estensione di una, due o più misure, nella seconda metà del secolo, con la piena affermazione della strutturazione quadrata del periodo, l'estensione tendenziale diventa di due battute. Definendo così un aspetto fondamentale del sistema: il cui principio è di fatto molto semplice poiché consiste nell'assegnazione della prima sede tonica del verso al battere della prima misura e dell'ultima sede tonica al battere della seconda.³

Relativamente agli schemi ritmici applicati nella prima metà del secolo si agguincerà che in molta letteratura era già comune l'intonazione di un verso in due battute. Tuttavia la forma della relazione era in genere differente: nel caso dell'ottonario, per esempio, figurava assai più adottato lo schema di tipo B — mancante di quell'arretramento di posizione che conferisce maggiore intensità alle sedi toniche primarie — rispetto a quello, più tardo, di tipo A:⁴

3. Poiché varia è la durata dei versi, un tempo di 4/4 si addice di massima più all'ottonario o al decasillabo che al breve quinario, al quale conviene maggiormente un 2/4 o un 3/4. Ovviamente le battute del periodo possono poi passare da 8 a 16 se l'intonazione di un verso in 4/4 è riscritta in 2/4. La letteratura offre in ogni caso molteplicità di esempi e le definizioni qui formulate non possono che avere carattere indicativo.

4. Nella produzione operistica di Mozart da *Idomeneo* in poi, negli oltre cinquanta numeri musicali che utilizzano l'ottonario, lo schema di tipo B compare, iterato, solo in alcuni luoghi del rondò «Deh per questo



Es. 4. Posizioni dello schema

Tutto ciò premesso si illustreranno ora i principali tipi ritmici corrispondenti ai metri italiani, nell'esclusiva forma piana e nei tempi più comuni: 4/4, 3/4 e 6/8.⁵

QUINARIO. Ha accento mobile in prima o seconda sede e accento fisso in quarta.

Schemi metrici:	— ◡ ◡ — ◡	◡ — ◡ — ◡
Schemi ritmici:	accento in 1 ^a sede	accento in 2 ^a sede
4/4		4/4
3/4		3/4
6/8		6/8

Es. 5. Schemi metrici e ritmici del quinario

A diversità degli altri metri — soprattutto dell'ottonario, prevalentemente associato al tempo C — le intonazioni del quinario in tempi ternari sono abbastanza comuni. Una spiegazione plausibile è offerta dall'insufficienza del materiale sillabico per una misura di più ampia articolazione. È inoltre importante segnalare che questo metro è l'unico a presentare anche nel Settecento intonazioni ritmiche prosodicamente irregolari, ovvero con caduta dell'accento in prima sede anche quando il verso lo richiederebbe in seconda. Basti pensare al

istante solo» nella *Clemenza di Tito*.

5. Non è soltanto per esigenze di sintesi espositiva che gli schemi accentativi dei versi vengono considerati limitatamente a forme fondamentali, ovvero senza tenere in considerazione possibili attenuazioni degli accenti metrici. Per esempio: un verso come «T'ascolterò se vuoi» è di massima considerato da un metricologo moderno — portato a rilevare l'accento metrico più rilevante del sintagma — di schema ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡. Alla lettura metrica di un testo melico si addicono invece, a giudizio dello scrivente, i principi della vecchia teoria Malagoli-Camilli, che esclude sia la possibilità di un numero di sedi atone contigue superiore a due sia la contiguità di due sedi toniche [Gillio 1998, 268-69]. Lo schema accentativo del verso citato sarà pertanto considerato esclusivamente di tipo ◡ — ◡ — ◡ — ◡. Su una possibile «distinzione tra un modello metrico astratto e le sue realizzazioni concrete» si leggano le puntuali osservazioni di Marco Mangani [2001, 101-02].

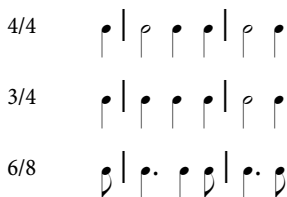
“ditirambo” del *Don Giovanni*: «**F**inche han dal vino», «**L**à danza sia», «**F**àrai ballà», «**E**d io frattànto».⁶

Tendo a credere che i compositori inclinassero a considerare lo schema ritmico del quinario come l'unico connotato da esclusivo *incipit* in battere: attesa tuttavia raramente corrisposta dagli autori dei testi.⁷ Resta in ogni caso il fatto che le sue intonazioni sembrano costituire il punto debole del sistema.

SENARIO. Ha accenti fissi in seconda e quinta sede. È l'unico metro intonato con uso esclusivo dell'anacrusi semplice.

Schema metrico: ◡ — ◡ ◡ — ◡

Schemi ritmici:



Es. 6. Schemi metrici e ritmici del senario

SETTENARIO. I due tipi di settenario giambico, come quelli del quinario, hanno *ictus* mobile in prima o in seconda sede e fisso in quarta e in sesta.⁸

6. Che le infrazioni di Mozart siano in questo caso intenzionali e non frutto d'imperizia mi sembra ampiamente dimostrato da altri luoghi della sua produzione. Basti rilevare la correttezza prosodica dell'intonazione del metro in pagine giovanili, come l'aria «Nel sen mi palpita», in *Mitridate re di Ponto*, I, 7, e il coro «Che strano evento», in *Ascanio in Alba*, II, 4. Proprio in considerazione di questi due casi mi sembra piuttosto significativa l'omologazione in battere di tutti gli *incipit* di semifrase dell'aria «Pupille amate», in *Lucio Silla*, III, 4: omologazione evidentemente ingiunta dal prescritto «tempo di menuetto». Un inciso: dall'opera di Mozart sono tratte tutte le esemplificazioni di seguito prodotte e ciò sia per ragioni pratiche, essendo interamente edita e agevolmente consultabile, sia per la paradigmatica rispondenza di tanti suoi aspetti strutturali alle generali consuetudini compositive del secondo Settecento.
7. Nel dire del verso quinario, Antonio Planelli trascriveva versi di Metastasio con accenti in prima e seconda sede e a proposito di questi ultimi affermava: «Ond'è che la lingua sperimenta un certo intoppo nel proferir que' due versi [...] non perciò creda alcuno che quel cambiamento di metro sia un errore. Esso è una licenza accordata a' nostri poeti; licenza però della quale io non mi varrei se non parchissimamente» [1772/1981, 37]. Dunque, a quanto pare di capire, Planelli corrispondeva appieno alla sensibilità dei compositori del suo tempo.
8. Definisco giambico di seconda specie lo schema difforme dal modello principale per inversione della prima battuta e quindi con accenti in prima, quarta e sesta sede; uniformandomi così alle definizioni offerte da Theodor W. Elwert [1973, 68] e Aldo Menichetti [1993, 432-33].

Schemi metrici:	— ◡ ◡ — ◡ — ◡	◡ — ◡ — ◡ — ◡
Schemi ritmici:	accento in 1 ^a sede	accento in 2 ^a sede
4/4		4/4
3/4		3/4
6/8		6/8

Es. 7. Schemi metrici e ritmici del settenario

Lo schema ritmico del settenario anapestico, che nel melodramma del Settecento è esclusivamente un verso recitativo, e quindi in tempo obbligato di 4/4, presenta solamente due accenti metrici, in terza e sesta sede.

Schema metrico:	◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
Schema ritmico:	
4/4	

Es. 8. Schema ritmico del settenario anapestico

È evidente la sua incompatibilità ritmica con le forme giambiche, in un'aria che, per dirla con le parole di Saverio Mattei [1785, 63], doveva avere «un motivo fluido e continuato». Mentre nel recitativo l'alternanza è utile a conferire all'elocuzione un più accentuato carattere prosastico.

OTTONARIO. Di scansione trocaica, è comunemente intonato con alternanza di anacrusi doppia e di *incipit* in battere.

Schema metrico:	◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Schemi ritmici:	
4/4	
3/4	
6/8	

Es. 9. Schemi metrici e ritmici dell'ottonario

L'ottonario non conosce accenti mobili ma, piuttosto, l'enfaticizzazione o l'attenuazione della prima sillaba; che pertanto in ragione di un *ictus* "espressivo" –

ovvero non strutturalmente funzionale come nel settenario – può essere tonica o atona. Di qui la possibilità delle due forme alternate nel corso della composizione. Nella letteratura la forma in battere è resa soprattutto dalla dilatazione dell'anacrusi, con l'eversivo risultato di un aumento delle dimensioni della semi-frase che si articolerà in tre o quattro battute. In un minor numero di casi è resa da spostamento dello schema oppure dalla soluzione seguente:



Es. 10. Schema ritmico di forma tetica

Talora, se il testo lo consente, il metro è intonato come fosse un quadrisillabo doppio e quindi con cesura mediana.

DECASILLABO. Lo schema regolare, di due battute, ammette esclusivamente l'*incipit* con anacrusi doppia. Il metro è di massima intonato con scansioni fisse, tuttavia, anche se in misura meno frequente dell'ottonario, può talora conoscere soluzioni in battere ottenute per dilatazione dell'anacrusi. In questi casi l'intonazione del verso richiede in genere quattro misure. Con la divisione binaria il ritmo è anapestico.

Schema metrico: ○ ○ – ○ ○ – ○ ○ – ○

Schemi ritmici:



Es. 11. Schemi metrici e ritmici del decasillabo

ENDECASILLABO. La spiegazione del perché il metro primario della poesia italiana dopo l'esordio nel primo melodramma sia stato progressivamente accantonato e, fino alla metà dell'Ottocento, relegato ai recitativi, è offerta dalla varietà delle sue strutturazioni metriche. Sarà sufficiente ricordare che Ugo Sesini definiva 12 possibilità di costruzione del metro, Raffaele Spongano diceva di 48 e Antonio Levi addirittura di 276 [Menichetti 1993, 418]. Anche se di tipo canonico, l'endecasillabo può avere *incipit* ritmici diversi, con accento iniziale dell'emistichio settenario in prima o seconda o terza sede e del quinario in prima o

seconda; e così via. Risultando pertanto incompatibile con assetti isoritmici.⁹ Per la forma canonica del metro, in due emistichi, valgono in ampia misura le regole d'intonazione del quinario e del settenario.

4. Responsabilità del compositore

Dopo aver illustrato gli schemi ritmici siamo in grado di trarre le prime conclusioni sugli effetti della loro applicazione.

Per prima cosa, in ordine alla reciprocità di condizionamenti istituita tra sistema metrico poetico e sistema metrico musicale, si rileverà che se con la nuova pratica è ridotta la varietà dei modelli accentuativi del verso, a sua volta il compositore ha più limitata discrezionalità di scelte ritmiche, soprattutto nell'*incipit* delle frasi musicali. E questo perché nel secondo Settecento il levare con anacrusi, semplice o doppia, oppure il battere sono generalmente imposti dal tipo di verso e non da esigenze d'ordine espressivo.¹⁰

In secondo luogo si osserverà che l'applicazione formulare degli schemi consentiva al compositore di pervenire a inediti risultati di correttezza prosodica. Sollevandolo quasi del tutto, se il libretto era ben congegnato, da responsabilità di scelte. Del resto non è un caso che il libretto italiano del Settecento fosse intonato ordinariamente e con ottimi esiti anche da compositori stranieri in modesta dimestichezza con la nostra lingua.¹¹

In innumerevoli casi la letteratura offre esempi in cui lo schema ritmico corrisponde esattamente a quelli fondamentali precedentemente descritti. Come negli esempi che seguono.

9. Mette conto notare che nei rari casi in cui l'endecasillabo è impiegato come verso lirico, per esempio in «Deh, vieni, non tardar, o gioia bella» nelle *Nozze di Figaro* o in «Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro!» in *Don Giovanni*, gli schemi versali presentano una varietà alquanto ridotta rispetto a situazioni di un testo recitativo o, ancor più, della lirica pura.

10. Scrivo «generalmente» perché nel caso di un quinario o di un settenario che inizino con due monosillabi — come nel verso «Tu me da me dividi», ove la prima sillaba non ha una prominenza espressiva o semantica rispetto alla seconda — il tipo d'*incipit* sarà a discrezione del compositore.

11. La conferma dell'efficacia del sistema, sotto questo profilo, mi giunge non solo dalla collazione di libretti e partiture ma anche da semplici esercizi che da anni richiedo di svolgere ai miei allievi di Conservatorio. Assegnato un testo in versi, generalmente tratto da un libretto di Metastasio, chiedo di procedere alla sua intonazione ritmica applicando gli schemi illustrati. Compiuto l'esercizio, propongo di confrontare l'esito con intonazioni settecentesche del medesimo testo. In genere la sorpresa è grande quando si scoprono versioni ritmiche del tutto analoghe. Ovviamente, le prime volte, si tratta di scelte di materiali *ad hoc*, da me effettuate per introdurre lo studente allo studio delle relazioni. In seguito scelgo pagine musicali dove l'identificazione dello schema è meno immediata, in ragione della sua più o meno complessa elaborazione.

Quinario (*Le nozze di Figaro*, I, 2, aria «Se vuol ballare»)

2/4 
 L'ar- te scher- men- do,
 l'ar- te a- do- pran- do

Quinario (*La clemenza di Tito*, II, 14, aria «S'altro che lacrime»)

3/4 
 La cru- del- tà

Senario (*Idomeneo*, III, 6, coro «Oh voto tremendo!»)


 Oh, vo- to tre- men-do

Settenario (*Le nozze di Figaro*, II, 2, aria «Venite, inginocchiatevi!»)

2/4 
 Più al- to quel col- let- to...
 Quel ci- glio un po' più bas-so...

2/4 
 Quan- do sa- re- te in piè,

Settenario (*Idomeneo*, I, 6, aria «Tutte nel cor vi sento»)

4/4 
 Quel che tra- di- to ha il mi- o,

Ottonario (*Così fan tutte*, II, 8, «Donne mie la fate a tanti»)

2/4 
 che, se il ver vi deg- gio dir,
 se si la- gna- no gli a- man- ti
 li co- min- cio a com- pa- tir.

Decasillabo (*Le nozze di Figaro*, I, 8, «Non più andrai, farfallone amoroso»)


 Non più a-vrai que-sti bei pen- nac- chi- ni,

Es. 12. Modelli ritmici non rielaborati

Tuttavia, senza contraddizione dei modelli fondamentali e, anzi, con citazioni frequenti dei medesimi, le intonazioni propongono soprattutto forme elaborate.

Si consideri il caso dell'ottonario, che per sua struttura di metro parisillabo potrebbe parere di schema meno flessibile. Nella prima scena del *Don Giovanni* di Mozart è ampiamente utilizzato, ma la forma dello schema è soggetta a numerose trasformazioni, tra le quali, quelle di seguito richiamate.

a) 
Not-te e gior-no fa- ti- car

b) 
Vo- glio fa-re il gen-ti- l'uo-mo,

c) 
e non vo- glio più ser- vir

d) 
Ma mi par, che ven- ga gen- te;

e) 
non mi vo- glio far sen- tir

f) 
Ta- ci, e tre-ma al mio fu- ro- re;

Es. 13. Elaborazione dello schema dell'ottonario (*Don Giovanni*, I, 1)

Si osserverà che si tratta fondamentalmente di schemi con anacrusi doppia. Ed anche nel caso dell'esempio b), unico con *incipit* in battere, si tratta in realtà di un'anacrusi doppia i cui valori sono stati dilatati fino ad occupare l'intera battuta. Gli esempi d) ed e) illustrano altre due comuni tecniche di elaborazione: nel primo una diminuzione di valori interni alla battuta consente l'introduzione di una cesura; in e) la frase musicale è acefala e l'accento in terza sede non coincide pertanto con il tempo forte, ma mezzoforte

5. Responsabilità del librettista

Benché in modo assai più limitato che in altri periodi storici, anche le intonazioni melodiche del Settecento possono talora conoscere sfasamenti tra metro poetico e metro musicale. La condizione di validità della nuova pratica è infatti quella di una piena osservanza dei modelli da parte del poeta, ma quando

la versificazione non è rigorosa è negata al compositore la possibilità di un'intonazione prosodicamente corretta. E l'interazione tra i due sistemi è talmente stretta che per localizzare eventuali infrazioni prosodiche sulla partitura è quasi sempre sufficiente la lettura preliminare del libretto.

Se il librettista avesse incidentalmente scritto versi con modelli accentativi diversi da quelli canonici, per esempio un senario con accento in prima sede, come il verso di Chiabrera «Dolci miei sospiri», o un ottonario dattilico, come il verso di Pascoli «Dante Alighieri ha sorriso», nell'intonazione il risultato sarebbe «Dolci» e «Alighieri».

Come già si è detto, il caso di settenario lirico di terza specie, l'anapestico, è piuttosto eccezionale. Quasi del tutto assente nell'opera di Metastasio, occorre sporadicamente nelle meno rigorose versificazioni di Da Ponte. Ma la sua intonazione, in un contesto di settenari giambici, è talmente destabilizzante sotto l'aspetto della coerenza ritmica musicale che il compositore non può esimersi dal trattarlo come fosse un metro giambico; a pieno discapito, tuttavia, della correttezza prosodica:

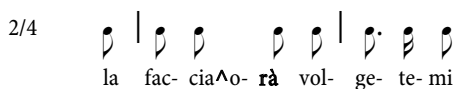
a) ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪
 che **pèr** me poi non ha

b) ♪ ♪ | ♪. ♪ ♪. | ♪ ♪
 non vò que- **stò** con- ten- to

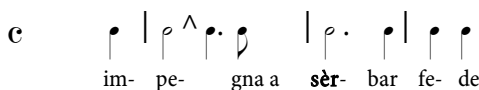
Es. 14. Da *Le nozze di Figaro*, III, 3

Nel caso a), un settenario tronco interamente composto da monosillabi. Avendo Da Ponte collocato la sillaba tonica «me» in terza sede, ne consegue la sua attenuazione, mentre sono enfatizzate le sedi contigue, soprattutto quella in seconda, con la preposizione «pèr». Non diverso il caso b) ove l'assetto anapestico del verso deriva dall'ambigua vicinanza di due sillabe toniche, questa volta in seconda e terza sede; contiguità risolta con l'attenuazione della terza, nonostante la sua prominenza prosodica, e l'inevitabile enfattizzazione della quarta: «questò».

Nel caso dell'esempio che segue la struttura del settenario è ancora anapestica; anche introducendo dialefe tra «faccia» e «ora» non si ripristinerebbe una lezione corretta perché il metro non sarebbe più settenario, bensì un ottonario irregolare.

Es. 15. Da *Le nozze di Figaro*, II, 2

Nell'esempio successivo il settenario ha invece una configurazione anomala, nonostante l'inequivocabile forma giambica, per la collocazione della sillaba atona di «serbar» in sede forte.

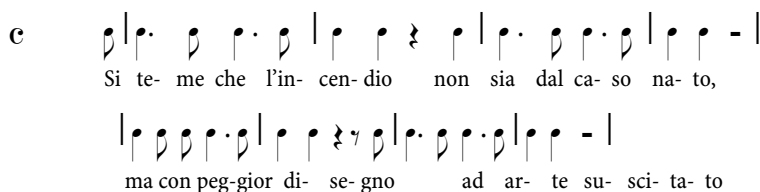
Es. 16. Da *La clemenza di Tito*, I, 2

Nella letteratura, infrazioni come quelle descritte costituiscono comunque una quota percentualmente assai bassa: di poche unità centesimali nel caso di intonazioni metastasiane.

6. Dal verso alla strofa

Sino a qui s'è detto di schemi ritmici in riferimento a singoli versi. Si dirà ora, ancor più brevemente, di testo verbale e quadratura del periodo musicale, ovvero della salda e formulare corrispondenza tra il periodo poetico, ovvero la strofa, e il periodo musicale.

In età metastasiana la forma di coincidenza tra testo poetico e testo musicale è quella di un verso con la semifrase, di un distico con la frase, di una strofa — che se tetrastica è di struttura perfetta — con il periodo. La correlazione appare manifesta nelle composizioni i cui periodi contano le otto canoniche misure tipiche della forma cosiddetta quadrata, binaria. Si consideri l'esempio che segue.

Es. 17. Testo poetico e quadratura del periodo musicale. Da *La clemenza di Tito*, I, 11

È comunque palese che in pochi casi l'intonazione di un testo si presenta in tal forma. E ciò non già perché il modello di base sia contraddetto, ma perché, onde variarlo, alle otto misure se ne aggiungono altre, in numero libero, procu-

rate dalla dilatazione di battute, dall'iterazione di versi o di frazioni di versi, e, soprattutto nelle arie di agilità, da vocalizzi su di un'unica sillaba. Facendo astrazione da colorature, iterazioni o aggiunzioni di incisi strumentali è tuttavia quasi sempre possibile risalire alla struttura canonica. Casi particolari si debbono poi a quadrature ternarie o miste.

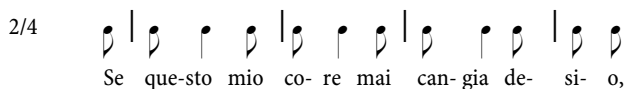
Versi con *incipit* variabile, come settenario e ottonario, rendono l'articolazione ritmico-melodica del periodo più varia e più sapida. Di qui la fortuna dei due metri, preponderanti nel Sette e Ottocento.

7. Struttura e stile

Quanto sino a qui esposto è tutt'altro che un esercizio limitato all'individuazione di aspetti formali-costruttivi del linguaggio poetico e musicale. Ad avviso dello scrivente i fondamenti illustrati costituiscono infatti una sorta di grammatica/sintassi del testo poetico-musicale senza la cui considerazione non è consentito pervenire a definizioni adeguate dello stile compositivo o dei caratteri drammatici. Dacché ogni scarto dal modello offre l'opportunità di registrare specificità espressive o tendenze stilistiche proprie della composizione, sia in ambito musicale sia in ambito drammatico. Talune soluzioni potranno essere rapportate all'atteggiamento di un'epoca o di una scuola, altre si dovranno a scelte esclusive del compositore.

Senza la pretesa di una panoramica esaustiva, si richiameranno alcune delle più comuni modalità di trasformazione dello schema ritmico di un verso.

L'utilizzo di valori puntati, già richiamato dagli esempi 13f e 17, costituisce una delle varianti più frequenti. Similmente alla variazione puntata, anche una scrittura sincopata non produce alterazione strutturale dello schema:



Es. 18. Sincopato. Da *Così fan tutte*, I, 2

Variante comune è quella procurata dalla dilatazione di uno o più valori, per dare evidenza a singoli lessemi oppure per rendere alla melodia un più ampio taglio di cantabilità o, ancora, per marcare contrasti con altri luoghi della composizione.

Frequente è la dilatazione di battute, come nel caso di seguito illustrato ove a una semifrase regolare di due battute ne segue una di quattro.

c

Tut- te nel cor vi sen- to, vi sen- to, vi sen- to,

due battute due battute di iterazioni

Fu- rie del cru- do a- ver- no,

quattro battute

Es. 19. Dilatazione di elementi frastici. Da *Idomeneo*, I, 6

Comune è anche il procedimento opposto della diminuzione dei valori, che talora si risolve nel dimezzamento della durata delle semifrasi musicali, a beneficio di eloque animati o di effetti di comicità. Il contrasto tra sezioni di durata regolare e “diminuite” è poi particolarmente efficace a sottolineare repentini mutamenti di stato d'animo o di materia referenziale o un semplice affrettarsi del discorso, come nell'esempio.



Qual de- stra rea mac- chiar-si po- tè d'un tal de- lit- to.

due battute una battuta

Es. 20. Contrazione di elementi frastici. Da *La clemenza di Tito*, I, 14

Gli esempi fino a qui prodotti si riferiscono a un canto sillabico. Per contro nel Settecento lo stile vocale fiorito è dominante: basti pensare ad abbellimenti complessi, colorature, o semplicemente ad appoggiature, note di passaggio e note di volta fittamente presenti nella scrittura. In questi casi l'alterazione dello schema ritmico di base è soltanto apparente, dal momento che si considereranno strutturali solamente le note armonicamente "reali".

La pratica che comporta maggiori allontanamenti dai tipi ritmici fondamentali è quella della frammentazione di un verso per effetto dell'inserzione di una o più pause. Nell'esempio che segue — come già nel precedente 13d — la sillaba in quarta sede perde la posizione mediana.

Pri- ma che il sol tra- mon- ti,

Es. 21. Cesure. Da *La clemenza di Tito*, I, 1, duetto «Come ti piace imponi»

tore.¹² Mentre la riacquisizione del codice, che questo intervento auspica, è requisito imprescindibile per l'analisi dello stile, che rispetto al codice è momento di consentaneità o di deviazione o di superamento.

12. Penso in particolare allo studio di Friedrich Lippmann [1986] sulle relazioni tra versificazione italiana e ritmo musicale nel melodramma italiano dell'Ottocento, che offre un'utilissima rassegna di centinaia di *incipit* ritmici, ma, in una prospettiva comparativistica, quasi sempre rinunciando alla distinzione tra funzioni definite da leggi metriche poetiche e musicali e libere scelte compositive di ragione stilistico-espressiva. Non si mancherà in ogni caso di ripetere che la letteratura musicale dell'Ottocento pone maggiori difficoltà di richiamo a principi normativi generali, rispetto a quella del secolo precedente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALDRICH P. (1966), *Rhythm in seventeenth-century Italian monody*, Dent & Sons, London.
- BIANCONI L. (2005), *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il saggiautore musicale», XII, 183-218.
- FRAGALÀ DATA I.-COLTURATO A. (1987), *Raccolta Mauro Foà. Raccolta Renzo Giordano*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma (Cataloghi di fondi musicali italiani, a cura della Società Italiana di Musicologia, 7)
- ELWERT T. W. (1973), *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze (ed. orig. *Italienische Metrik*, München, 1968).
- FABBRI P. (2007), *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino (1^a ed. *Istituti metrici e formali*, in G. PESTELLI-L. BIANCONI (cur.), *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, Torino, 1988).
- GILLIO P. G. (1998), *L'accento fisso in quarta sede del settenario lirico. Relazioni tra versificazione e ritmo musicale nel melodramma italiano tra fine '600 e metà '800*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIII/2, 267-278.
- LA VIA S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia*, Carocci, Roma.
- LIPPMANN F. (1986), *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Liguori, Napoli (ed. orig. *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, «Analecta musicologica», XII (1973, pp. 253-369), XIV (1974, pp. 324-410), XV (1975, pp. 298-333).
- MANGANI M. (2001), *Proposta d'un metodo di segmentazione per l'analisi delle forme vocali minori tra Cinque e Seicento*, «Quaderni di Analitica I», supplemento al *Bollettino*, VII/2, 99-135.
- MATTEI S. (1785), *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed elogio del Jommelli*, Martini, Colle (rist. anast. Forni, Bologna, 1987).
- MENICHETTI A. (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.
- PLANELLI A. (1772), *Dell'opera in musica*, Campo, Napoli (ed. a cura di F. Degrada, Discanto edizioni, Fiesole, 1981).
- SCHMID M. H. (1994), *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing, Schneider («Mozart Studien», IV).
- SEIDEL W. (1987), *Il ritmo*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt, 1976).
- STROHM R. (1976), *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Volk, Köln («Analecta Musicologica», XVI/1-2).

Silvia Di Domenico

VON FREMDEN LÄNDERN UND MENSCHEN

UNA LETTURA ANALITICA DI SCHUMANN SECONDO LA TEORIA
DELLE ATTESE

1. Introduzione

L'analisi che propongo, relativa al brano che apre le *Scene Infantili* op.15 di R.Schumann, prevede l'adozione di una duplice prospettiva: quella dell'ascoltatore e quella dell'esecutore.

Dal punto di vista dell'ascoltatore si tratta di rivelare i motivi di fascino e di coinvolgimento emotivo che il brano esercita, e quindi il mio scopo è quello di finalizzare l'analisi alla interpretazione delle strutture musicali ed alla comprensione della loro funzione affettiva.

Dal punto di vista dell'esecutore, partendo dalla mia personale esperienza di pianista, cercherò le motivazioni "oggettive" che stanno all'origine di certe scelte di tipo dinamico o agogico, che di norma questo brano sollecita: esse sono determinate da un approccio intuitivo, ma, nel mio articolo cercherò di dimostrare che si tratta di intuizioni non arbitrarie.

Tra le due prospettive sopra indicate (quella dell'esecutore e quella dell'ascoltatore) emerge un rapporto di reciprocità e circolarità per cui i passaggi evidenziati in esecuzione coincidono con quelli che forse è possibile considerare affettivamente efficaci per l'ascoltatore e viceversa; e questo perché sono portatori di una strategia compositiva mirata che emerge, a livello analitico, nei modi che vedremo in seguito.

Alla luce di tale rapporto è possibile condurre l'analisi adottando un comune principio teorico, funzionale ad entrambe le prospettive: il meccanismo psicologico delle "attese" proposto da Leonard B. Meyer [1956]. Sarà quest'ultimo a garantire il collegamento tra la dimensione dell'ascolto e quella dell'esecuzione; infatti la teoria "psico-estetica" delle attese sembra appropriata per una spiegazione razionale sia delle intuizioni esecutive sia della risposta affettiva dell'ascoltatore [Cook 1991, 98 sgg.].

Valuterò quindi come le scelte compositive siano finalizzate alla determinazione della risposta emozionale, ovvero come i vari parametri vengano manipolati secondo una specifica intenzionalità espressiva da parte del compositore in modo da creare attese, inibirle e/o soddisfarle, per provocare una tendenziale risposta affettiva che ogni ascoltatore e ogni esecutore potrà adattare ai propri vissuti.

A

Sol magg. I $\#IV^{7b}$ V V^5 I $\#IV^{7b}$ V V^5 I I^6 IV IV^6

B

V^7 I VI II V I^6 IV MI min: VI II^7 V III rit.

a

Sol magg: IV V^4 I^6 2 1 rit.

18

Sol magg: IV V^4 I^6 2 1

Es.1. R.Schumann, *Von fremden Ländern und Menschen* da *Kinderszenen* op.15

2. L.B. Meyer: teoria delle attese ed analisi

Seppure finalizzata all'individuazione della risposta emotiva, l'analisi meyeriana è comunque condotta sulle strutture musicali, nella convinzione che l'emozione si origini da relazioni strutturali tra i vari parametri ed al loro interno, nel contesto di una forma e di uno stile di riferimento, piuttosto che da associazioni a fatti di natura extra-musicale. Meyer ne deduce che il compositore conforma le strutture musicali in funzione della risposta che vuole ottenere dall'ascoltatore [1956, p.29]; in particolare, egli sostiene che quando le "attese" o "tendenze" determinate dalla musica subiscono un blocco o un ritardo, ovvero quando alcune delle modalità di svolgimento previste sulla base di certi schemi vengono eluse, o seguono un percorso ambiguo, allora nasce una emozione.

Il concetto di attesa viene dalla psicologia e si riferisce alla capacità di fare previsioni circa le modalità di svolgimento di un certo processo, in questo caso il processo musicale. Secondo Meyer, cui si deve la prima organica applicazione della teoria delle attese in ambito musicale [Meyer 1956], si tratta di un meccanismo psicologico generale legato alla natura stessa della percezione umana, il quale si specifica però in una serie di norme stilistiche culturalmente variabili.

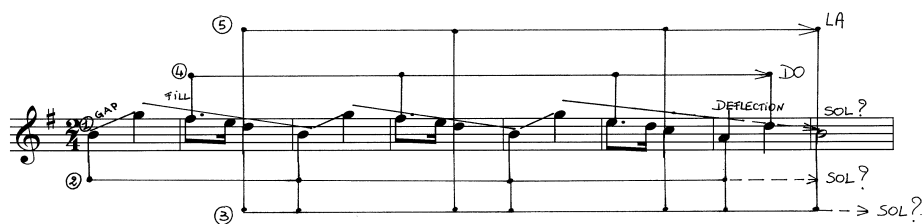
Le attese funzionano come generatori di affetto, in particolare se ritardate o frustrate nella loro soddisfazione; l'emozione musicale nasce quindi dallo scarto tra evento sonoro atteso ed evento sonoro reale. Nella teoria meyeriana l'esperienza musicale è paragonabile ad un campo di forze orientate ad una meta: ogni qualvolta questo percorso debba incontrare degli ostacoli si sviluppa una risposta affettiva.

Spostandosi sul versante analitico Meyer considera ogni singola categoria (melodia, ritmo, armonia), organizzata internamente dal principio delle attese; altrettanto le loro relazioni e stratificazioni nella forma complessiva dell'opera. Meyer definisce "implicazioni" le relazioni strutturali che connettono eventi musicali antecedenti ed eventi che loro conseguono, ai vari livelli dell'organizzazione gerarchica di un brano. La musica ha una costruzione modulare nel senso che è costituita da *patterns*, ossia unità poste in successione che si originano all'interno della grammatica di uno specifico stile e sono governate dalle sue regole [Meyer 1973, 26]; tali *patterns* costituiscono eventi «parzialmente completi», incisi frasi, motivi, che si combinano fra loro a formare *patterns* di ordine superiore [*ibid.*, 80]. Tuttavia affinché una serie di stimoli formi un evento separabile che possa avere un ruolo all'interno della gerarchia costruttiva è necessario un certo grado di chiusura; i *patterns* allora tendono, per loro stessa natura, ad essere continuati finché non raggiungano una condizione di relativa stabilità o completezza [*ibid.*, 81-83]; inoltre, maggiore è il grado di organizzazione e di chiarezza delle relazioni all'interno di un *pattern*, maggiore sarà l'urgenza e la specificità delle sue implicazioni [*ibid.*, 27].

Meyer utilizza la metafora implicativa per spiegare la percezione che l'ascoltatore ha delle strutture musicali in termini di soddisfazione delle attese; allo stesso modo utilizza le metafore dell'instabilità e dell'incompletezza per spiegare la percezione che l'ascoltatore ha delle strutture musicali in termini di attivazione delle attese.

a) Analisi melodica

Ho realizzato una schematizzazione delle implicazioni melodiche secondo il modello analitico di Meyer.



Es.2. R.Schumann, bb. 1-8

La linea implicativa 1 (cfr. Es.2), inerente il livello dei suoni contigui, mostra a bb. 1-2 una *gap-fill melody* (melodia a riempimento dei vuoti) in cui il *gap* rappresenta l'implicazione e il *fill* ne è la realizzazione. Il principio è che «un intervallo disgiunto può essere recepito come un'incompletezza, una interruzione, un vuoto, che implica che la nota o le note saltate si presentino in ciò che segue» [Meyer 1973, 144]. Anche i più recenti studi ipotizzano che l'ascoltatore, in generale, si aspetta una inversione di direzione del percorso melodico dopo un intervallo pari o superiore alla quarta [Huron 2006, 94-96]; questa attesa sarebbe dovuta però non a necessità psicologiche di "riempimento", bensì a limiti oggettivi imputabili all'estensione vocale o strumentale [Von Hippel-Huron 2000, 83].

Nel nostro caso l'intervallo implicativo dato dalle note più stabili del contesto (mediante e tonica) è sostenuto, al momento dell'arrivo, da un accordo di settima diminuita (cfr. Es.1), a rinforzare l'impressione di instabilità, soprattutto considerando che siamo all'inizio del brano.

Le bb. 5-8 (cfr. Es.2) mostrano una *gap-fill melody* dilatata: il riempimento viene momentaneamente interrotto da una battuta, la n.7, che Meyer definisce una *deflection*, cioè una deviazione rispetto al percorso atteso (che in questo caso è discendente) ed a cui attribuisce perciò una capacità affettiva; grazie a questa *deflection* le bb. 5-8 disegnano un arco melodico più esteso, sostenuto dall'armonia poiché stavolta il sol_4 è parte di un accordo di I grado in primo rivolto (cfr. Es.1). Tale dilatazione implicherebbe una più perentoria cadenza alla

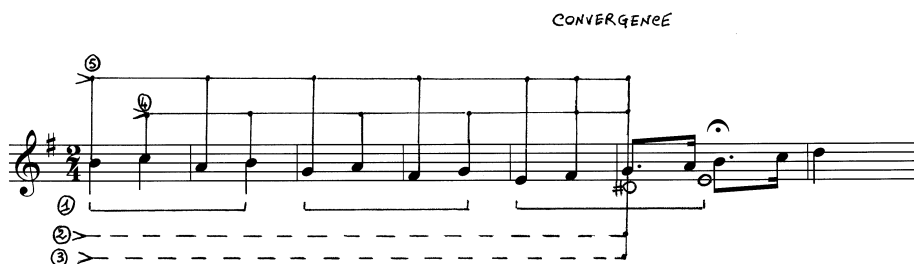
tonica *sol*₃, sentita come meta psicologica del *pattern* (il senso di attesa o sospensione melodica infatti non si riferisce solo al riempimento di un *gap*, ma anche alla maggiore o minore “stabilità” tonale delle note presenti); ma la meta a b. 8 non è raggiunta. Si tratta di una scelta funzionale a dare continuità alla melodia: una implicazione non realizzata, probabilmente rinviata, sostiene le attese dell’ascoltatore e il suo interesse nei confronti degli eventi futuri. Il *si* di b. 8 non soddisfa neanche le altre implicazioni attivate dalla melodia ed indicate dalla linea 2 (*si-si-la* —> *sol*?) e dalla linea 3 (*re-si, re-si, do-la, si*—> *sol*?). Entrambe implicano infatti una realizzazione al *sol* (cfr. Es.2).

Quindi le linee implicative indicate come 1-2-3 puntano al *sol*, ma tali implicazioni non verranno immediatamente realizzate nelle battute seguenti, come vedremo tra breve; sempre nell’Es.2 la linea implicativa indicata come 4 (*fa#-fa#-mi-re*) punta al *do* come parte di un più ampio percorso discendente; analogo percorso è quello disegnato dalla linea 5 (*re-re-do-si*) che punta al *la*. Sono queste ultime due linee implicative che proseguiranno senza ostacoli nelle bb. 9-14. I *patterns* lineari scalari, come questi prospettati dalle linee 4 e 5, una volta avviati, hanno la tendenza proseguire con le stesse modalità fino ad un punto di relativa stabilità.

Ricapitolando: la melodia esaminata finora (bb. 1-8) genera una rete di relazioni implicative a vari livelli e con caratteristiche diverse. Si può aggiungere ancora che secondo Meyer [1973, 131] una stessa melodia può essere di tipo “congiunto” su un livello dell’organizzazione gerarchica, e di tipo “disgiunto” su un altro livello della stessa organizzazione. Nel nostro caso, tra il *re* e il *si* (cfr. Es.2 bb. 2-3, 4-5, 7-8) si verifica un vuoto implicativo che però non viene riempito, neppure all’interno di un più ampio moto del tipo *gap-fill*. Meyer spiega che un intervallo, oltre che come un *gap* da riempire, può essere inteso come parte di una triade e perciò può essere implicativo non di un moto per gradi congiunti, bensì di una continuazione a completamento della triade di cui è percepito come parte [*ibid.*, 145], in questo caso la triade di tonica. Quindi l’implicazione sarebbe per una continuazione al *sol* (*re-si*→*sol*?).

Inoltre la ripetizione dell’intervallo implicativo *re-si* in questo contesto rappresenta una forma di rinvio della sua realizzazione e, pertanto, ne aumenta la forza implicativa [*ibid.*, 51]: cresce così il livello delle attese che, come abbiamo già notato, non trovano per il momento adeguata soddisfazione.

Esaminiamo le bb. 9-14.



Es.3. R.Schumann, bb. 9-14

A livello di suoni contigui (cfr.Es.3) la progressione instaura una sorta di percorso obbligato (1), e crea una nuova linea implicativa; in base al principio “gestaltico” di buona continuazione il modulo *si-do-la-si* replicato in *sol-la-fa#-sol* potrebbe implicare una continuazione *mi-fa#-re#-mi*. Qual è l’atteggiamento dell’ascoltatore di fronte ad una progressione? Se la serie è ben articolata, l’ascoltatore può ipotizzare i gradi successivi della progressione ed il momento finale del suo completamento [Meyer 1956, 223-224].

In questo caso (cfr.Es.3), la progressione traccia due linee implicative discendenti (4 e 5) che si collegano a quelle delle battute precedenti continuandone il percorso. Esse sono sfalsate nel ritmo e nelle altezze; si ritrovano poi su *fa#-sol* (bb. 12-13). Questo è un punto che Meyer definisce *convergence* [Meyer 1973, 141] ovvero il verificarsi di un incontro su un’altezza comune di due o più linee di implicazione melodica. Se ci fosse stata la continuazione della progressione con il terzo modulo, la *convergence* si sarebbe verificata sull’ipotetico *mi* che la progressione avrebbe raggiunto.

Inoltre (cfr. Es.3) assistiamo alle bb.13-14 a ciò che Meyer definisce una «interruzione» del processo implicativo per quanto riguarda la progressione sequenziale o meglio, ad un «rovesciamento» del processo (la progressione) che tende per sua natura ad instaurare una modalità di continuazione privilegiata [Meyer 1956, 170-171]; qui il processo sequenziale si spezza e subentra una nuova modalità di continuazione in senso ascendente (*mi-fa#-sol*) che in questo caso costituisce la svolta determinante dell’intero passaggio poiché consente anche alle linee implicative, 2 e la 3, che provengono dalle battute precedenti (cfr.Es.2), di riunificarsi e raggiungere un punto di relativa stabilità sul *sol* di b.14.

Tuttavia questo *sol*, pur essendo la tonica implicata dai percorsi descritti, si trova in un contesto ritmico e armonico che, come vedremo in seguito, non favorisce la sua conclusività. La relazione fra parametri diversi (che fino a questo momento è stata evocata solo marginalmente e occasionalmente) verrà più ampiamente presa in considerazione in un paragrafo successivo. Prima, tuttavia, è

necessario esaminare con qualche dettaglio l'armonia e il ritmo presenti nel brano:

b) Analisi Armonica

Le successioni armoniche relative alle bb. 1-8 (cfr. Es.1) sono le seguenti:

bb. 1-2	I (#IV) V V
bb. 3-4	I (#IV) V V
bb. 5-6	I I IV IV
bb. 7-8	V V I I

Si tratta di successioni funzionali entro le regole, ovvero “prevedibili”; la ripetuta cadenza T-S-D-T che le caratterizza conferisce loro un senso di compiutezza derivante dal fatto che il percorso armonico torna al punto da cui era partito.

Le successioni armoniche relative alle bb. 9-14 (cfr. Es.1) sono le seguenti:

bb. 9-10	VI II V I
bb. 11-12 (passaggio a Mi m)	VI II V (III)
bb. 13-14	IV (V I I)

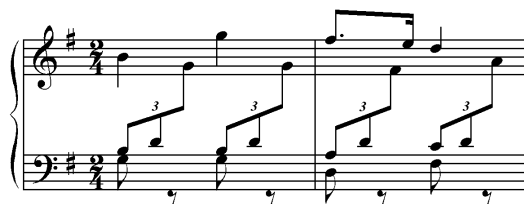
Anche qui le successioni funzionali seguono un percorso per quinte discendenti, che è quello instaurato dalla progressione, e che poi si conclude con la cadenza S-D-T a bb. 13-14.

Nel complesso, a livello di macro-struttura, il processo armonico segue un iter prevedibile, attivando attese che vengono soddisfatte nei modi previsti dalle regole dello stile su cui l'ascoltatore si basa; ciò che rende in qualche momento il processo armonico “sorprendente”, pur nella regolarità con cui le successioni funzionali si presentano, è la scelta di operare delle piccole “violazioni” a livello di micro-struttura accordale. Ossia, pur nel rispetto delle sequenze funzionali convenzionali, è la costituzione interna degli accordi, o la loro collocazione ritmico-metrica, a rappresentare una “deviazione” e quindi, sorprendendo l'ascoltatore, a determinare un effetto “tensivo”. Perciò la violazione della prevedibilità si verifica solo a livello locale.

Più in generale le attese sono però influenzate dalla globalità del contesto armonico, e perciò non sono limitate al rapporto sequenziale tra accordi contigui; più spesso le attese dipendono dalla funzione svolta dagli accordi in un contesto temporale più esteso quale quello di un'intera frase, o di una sezione, o di un intero periodo musicale [Schmuckler-Boltz 1994, 314; Bigand-Pineau 1997, 1098-1100].

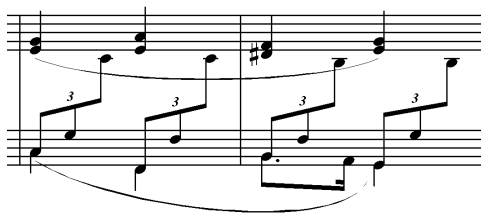
Le “imprevedibilità” a cui mi riferisco sono rappresentate dagli accordi che ho indicato tra parentesi e che commento nel testo a seguire.

Nella sezione A (cfr. Es.1) l’armonia che immediatamente colpisce è l’accordo di 7^a diminuita sul 4° grado alterato a b.1; Meyer considera le settime diminuite accordi ambigui (pertanto affettivamente efficaci) perché formati da intervalli uguali (terze minori sovrapposte). Tale uniformità fa sì che per l’ascoltatore nessuno dei suoni componenti assuma maggior rilievo degli altri [Meyer 1956, 216; 219]; si tratta di un accordo estremamente mobile, un’armonia “di tendenza”, in sostanza dalle implicazioni multiple, tutte parimenti possibili. Così l’effetto d’instabilità si accompagna qui al senso di incertezza circa l’eventuale continuazione, tanto più che si tratta della frase iniziale del brano. Un’armonizzazione di tonica per tutta la 1° battuta sarebbe stata più prevedibile e meno sorprendente, ma forse anche meno interessante, come risulta dal seguente esempio:



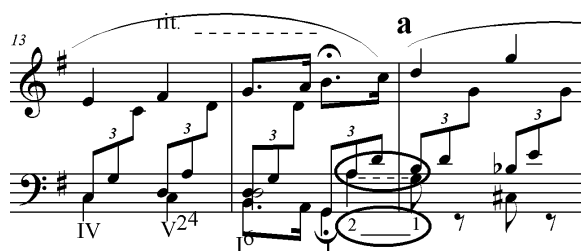
Es.4. bb.1-2

Quando questo tipo di armonizzazione effettivamente si presenta (cfr. Es.1, b.5), il salto di 6^a ascendente ha però un esito melodico nuovo, che abbiamo definito un *gap-fill* dilatato; l’armonia sostiene questa dilatazione attraverso l’uso di rivolti (bb. 5-6) e con il ritardo nella parte interna (b.7). Al ritardo Meyer attribuisce una capacità affettiva in quanto momentaneo ostacolo alla presentazione di una nota strutturale dell’armonia [*ibid.*, p.267]; qui è particolarmente significativo il fatto che il ritardo sia posto in corrispondenza di una *deflection* della melodia (cfr. Es.2, b.7). Nella sezione B (cfr. Es.1) l’evento armonicamente più evidente è la mancata risoluzione alla tonica dell’accordo di dominante di MI m. a b.12; qui, secondo le regole stilistiche, ci si aspetterebbe la salita del *re*[#] al *mi*, (cfr. Es. 5):



Es.5. bb.11-12

A livello locale l'effetto emozionale è legato proprio al modo in cui l'ascoltatore "inciampa" in quell'accordo di Sol M a b.12, impreveduto nei tempi e nei modi (cfr.Es.1). In breve, l'ascoltatore si aspetta che le bb.9-14 costituiscano un'area armonicamente alternativa alla tonica, e si aspetta altresì che il ritorno al Sol M non sia così repentino, al punto da richiedere una chiara cadenza IV-V-I nelle due battute successive (13-14). Qui la linea discendente del basso *do-do-si-la-sol* ha un carattere di perentorietà che, seppure sottolineato dalla corona sul *sol*, viene messo in dubbio ed ostacolato dal movimento della parte interna *la-sol*, a b.14 (cfr.Es.6); si tratta di un espediente che trattiene ulteriormente il pieno dispiegarsi dell'accordo di tonica.



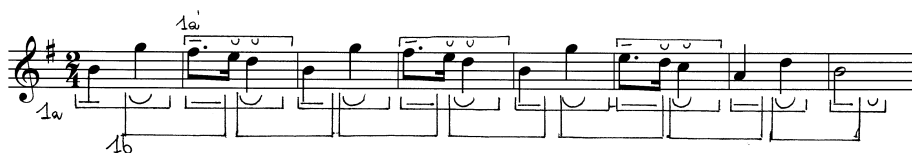
Es.6. R.Schumann, bb.13-14-15

c) Analisi Ritmica

Meyer non analizza il ritmo isolandolo dagli altri aspetti della musica, anzi, a suo giudizio, l'analisi ritmica concorre a chiarire ed a migliorare la comprensione del risultato musicale complessivo: «gli effetti di melodia, armonia e forma possono essere tutti ricondotti all'influenza unificante dell'analisi ritmica» [Meyer 1973, 153].

Tuttavia, nonostante la fiducia che Meyer ha nell'analisi ritmica, capita spesso che i tratti di quest'ultimo siano ambigui, nel senso che è difficile dare un'interpretazione univoca dell'organizzazione ritmica; talvolta sono possibili più letture contemporanee o alternative. Infatti la sintassi ritmica può aiutare a guidare il corso delle attese lungo l'arco melodico, indirizzando e focalizzando l'attenzione su alcune relazioni piuttosto che su altre; ma può anche essere incoerente o ambigua, e non avere sufficiente forza per imporsi in modo autonomo. In tal caso la sintassi ritmica necessita dell'ausilio degli altri parametri alla ricerca di eventuali indizi di rinforzo [Boltz 1993, 585 sgg.].

A questo criterio interpretativo talvolta ci atterremo anticipando qualche aspetto dell'analisi interparametrica del paragrafo d).



Es.7. R.Schumann, bb.1-8

Nelle bb. 1-8 (cfr. Es.7) l'organizzazione dominante (livello 1a) è quella trocaica; contemporaneamente si intravede un'organizzazione "latente" di tipo giambico (livello 1b); questo a causa dei salti di 6^a ascendente (b.1, 3, 5) e di 4^a ascendente (b.7) che tendono a separare percettivamente i due suoni dell'intervallo [Cooper-Meyer 1971, 13-14]; infatti il *sol* (b.1), secondo suono dell'intervallo implicativo di 6^a, è percettivamente orientato in avanti per via dell'attesa di "riempimento" attivata dal *gap* (cfr. Es.2), così come il *re*, secondo suono dell'intervallo implicativo di 4^a e quinto grado della tonalità, per via dell'attesa di risoluzione al *sol* (cfr. Es.2). L'articolazione armonica, ovvero la 7^a diminuita di b.1 e la 7^a di dominante di b. 7, armonie di "tendenza" (cfr. Es.1), rinforza la direzionalità di questi suoni [Cooper-Meyer 1971, 17]. Quando un suono è così orientato e percettivamente proteso in avanti tende, ritmicamente, ad essere sentito come suono guida, ossia come un levare che spinge verso il suono accentato del gruppo ritmico [*ibid.*, 15]: questo spiega il gambo del livello 1b.

Inoltre (cfr. Es.7) è possibile individuare per l'inciso delle battute. 2, 4, 6 un raggruppamento, a livello sub-primario 1a' di tipo dattilico [*ibid.*, 38]; tuttavia, poiché la mente tende a raggruppare gli stimoli nel modo più semplice possibile e tende ad equalizzare gli elementi di un gruppo, il dattilo tende qui ad essere percettivamente semplificato in un trocheo (1a) o ad essere diviso come parte di due giambi adiacenti (cfr. Es.7, 1b) [*ibid.*, 22]. La possibile lettura, a livello primario, in termini di due diversi raggruppamenti ritmici, ha conseguenze dal punto di vista esecutivo che più avanti considereremo.



Es.8. R.Schumann, bb.1-8

Ad un secondo livello (Es 8, 2a) (anche l'organizzazione ritmica è gerarchica) il raggruppamento giambico, intuitivamente plausibile, si giustifica per via del "riempimento" del *gap* a b.2, ossia una implicazione realizzata che attira su di sé

l'accento del gruppo. Ma non solo: a spostare l'accento sulla seconda battuta si aggiunge l'azione della tensione armonica della settima diminuita di b.1 che cerca e trova risoluzione a b.2 (cfr. Es.1). Probabilmente diversa sarebbe stata l'organizzazione ritmica se l'armonia, per la b.1, fosse stata quella prevedibile di tonica come mostrato nel confronto tra la versione a e la versione b proposto nell. Es.9b .

a

b

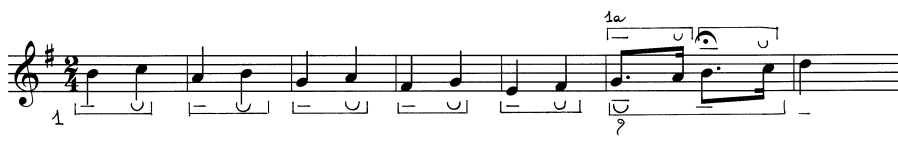
Sol magg. I #IV7° V V I #IV7° V V

Sol magg. I I V V I I V V

Es.9. R.Schumann, bb.1-4

In ogni caso, poiché il ritmo qui non è autonomo, abbiamo bisogno di indizi melodici e armonici per decidere una interpretazione della sintassi ritmica. Pur optando per un'organizzazione giambica (cfr. Es.8, 2a), è comunque legittima una lettura delle bb. 6-7-8 come un anapesto (cfr. Es.8, 2b) in virtù della successione armonica IV-V-I che le sostiene (cfr. Es.1). In questo caso la b.6 avrebbe una doppia interpretazione: come “forte” in virtù dei giambi che precedono, e come “debole” in virtù della funzione armonica di sottodominante. Si tratta di un momento di incertezza percettiva; a questo scopo, come già detto, l'armonia di IV (b.6) gioca un ruolo importante nello spostare l'accento sulla b.8.

Leventuale anapesto delle bb. 6-7-8 rappresenta, rispetto alla continuità dei giambi (cfr. Es.8, 2a), una rottura; se l'ascoltatore effettivamente la percepisce come tale, le sue attese, che sono per una prosecuzione del flusso ritmico instaurato, vengono frustrate, e ne scaturisce una risposta affettiva.



Es.10. R.Schumann, bb. 9-14

Nelle bb. 9-14 (cfr. Es.10), ad un primo livello (1), il raggruppamento ritmico, dettato anche dall'organizzazione delle altezze, è di tipo trocaico. Il trocheo si giustifica sia per via del metro binario 2/4 (forte-debole), sia per la presenza di una figura melodica, *si-do-la*, una «figura di salto» in cui la seconda nota è sentita strutturalmente più debole rispetto alla prima considerata invece fondante [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 2000, 240].

L'ascoltatore si attenderebbe la prosecuzione con il trocheo ma, a b.14 (cfr. Es. 10), per via della nuova organizzazione melodica che interrompe il movimento di 2^a ascendente e 3^a discendente, subentra un gruppo giambo: le attese per una continuazione del processo ritmico precedentemente avviato vengono così inibite. Meyer definisce questo un «disturbo» del processo; i disturbi rappresentano dei punti di deviazione rispetto alla continuità di un processo, quindi un'inibizione della tendenza implicativa di un processo musicale. In particolare qui si tratta di una «variazione» del processo, ossia la presentazione di un nuovo modo di procedere che si sostituisce ad uno precedentemente avviato [Meyer 1956, 135]. Infatti a b.14 la progressione si interrompe a favore di una continuazione ascendente, avviata a partire dall'intervallo *mi-fa*#, che si conclude sul *si* coronato su cui inevitabilmente si sposta l'accento del gruppo ritmico. La sovrapposizione dei simboli di lunga e breve (cfr. Es.10) significa che in questo caso il raggruppamento è frutto di una incertezza percettiva dell'ascoltatore, ovvero dell'inibizione della sua attesa per una prosecuzione ulteriore con un trocheo. Anche qui c'è stato evidentemente bisogno di indizi melodici e armonici per chiarire la sintassi ritmica.

Inoltre, a livello sub-primario, è individuabile per la b.14 un raggruppamento trocaico 1a': ci sarebbero due «piccoli» trochei nella stessa battuta.



Es.11. R.Schumann, bb. 9-14

Ad un secondo livello (2), come per le bb.1-8, anche per le bb. 9-14 si ripropone un raggruppamento giambico (cfr. Es.11); alla b. 14, però, le attese per un

ulteriore giambo vengono deluse; qui, per spiegare la “sorpresa” percettiva dobbiamo riferirci sia alla corona sul *si* (b.14), sia al movimento melodico del basso che raggiunge la fondamentale dell'accordo di tonica sul secondo quarto di b. 14 (cfr. Es.1); la concomitanza di questi accorgimenti fa in modo che le bb. 13-14 possano essere percepite come un gruppo ternario anapesto, ovvero accentato alla fine.

In ogni caso la continuità, anche ad un livello superiore dell'organizzazione ritmica, viene disturbata dalla presenza di un gruppo ritmico diverso a fine frase.

d) Interazione parametrica

Fino a questo momento l'interazione tra parametri è stata presa in considerazione solo come ausilio per chiarire alcune interpretazioni possibili; ora la questione dell'interazione parametrica verrà sistematizzata in modo più preciso per individuare il sistema globale delle attese che si dispiega nel brano.

Come abbiamo visto tutte le linee melodiche implicative a b. 8 restano “aperte”, mentre l'armonia “chiude” con l'accordo di tonica. Meyer, per spiegare l'interazione parametrica, introduce il concetto di *parametric congruence* [Meyer 1973, 81]; la congruenza parametrica viene spiegata come una condizione che si verifica allorquando tutti i parametri vengono percepiti dall'ascoltatore come contemporaneamente giunti ad un punto di stabilità, oppure come tutti tendenti all'instabilità o alla mobilità. Se, al contrario, alcuni parametri raggiungono la chiusura ed altri no, si tratta di non congruenza parametrica; possono verificarsi gradi intermedi di congruenza a seconda del numero e del tipo di parametri che inibiscono o favoriscono la chiusura e la mobilità. Secondo Meyer [1973, p.88] nella musica tonale, melodia ritmo e armonia sono di gran lunga i fattori più importanti in vista dell'organizzazione formale. Ogni composizione esibisce una gerarchia nei gradi di chiusura; laddove la chiusura è particolarmente decisa, in virtù di un maggior grado di congruenza parametrica, allora siamo in presenza di un importante snodo nell'articolazione strutturale. “La struttura di una composizione è qualcosa che possiamo inferire dalla gerarchia delle chiusure che essa presenta” [Meyer 1973, 89].

I concetti di stabilità e di chiusura sono metafore, intuitivamente comprensibili, che rinviano ad un vissuto extra-musicale a cui la musica in virtù della sua organizzazione sintattica porta a fare riferimento; ad esempio, stabilità come arresto di un moto fisico o allentamento di una tensione, o raggiungimento di uno scopo, o conquista di uno stato psicologico di distensione. Quindi sono concetti che non appartengono alle strutture, bensì al nostro modo di percepirle e di relazionarne le parti.

Che si tratti di processi mentali e non di realtà strutturali Meyer sembra consapevole [1956, p.135], tuttavia ricorre a questi e ad altri concetti metaforici ,

quali quelli di moto, linea, continuazione, perché ritiene che il compositore organizzi i *patterns* musicali in funzione dell'interpretazione che l'ascoltatore ne dà appoggiandosi a tali metafore. Allora la chiusura e la stabilità sono il frutto dell'interazione parametrica nell'interpretazione che ne fa l'ascoltatore.

Tornando all'organizzazione strutturale, Meyer la considera, perciò, risultato dell'interazione parametrica: la musica non è solo modulare (nel senso del susseguirsi temporale delle unità), ma anche gerarchica (nel senso del sovrapporsi di vari livelli che al loro interno funzionano a loro volta in modo modulare). Questo significa che potrebbe non esserci coincidenza nei punti di chiusura dei singoli parametri sia all'interno di uno specifico livello architettonico, sia tra i livelli stessi della gerarchia, che sono interdipendenti; inoltre una mancata chiusura ad un livello potrebbe essere funzionale alla compiutezza di quello superiore.

L'organizzazione parametrica può essere tale per cui un parametro giunge ad un punto di stabilità mentre altri chiedono di proseguire il loro percorso: è appunto questa la condizione di solo parziale congruenza parametrica rilevata tra armonia e melodia a b. 8. Se alcuni parametri "chiudono" ed altri no, questo significa che restano attive delle attese che chiedono di essere soddisfatte, ovvero delle implicazioni che devono essere realizzate. La non congruenza parametrica è affettivamente efficace perché è una condizione di disallineamento tra i parametri tale per cui alcune attese restano insoddisfatte, e così la musica va avanti. Solo quando tutte le attese saranno soddisfatte, ovvero tutte le implicazioni realizzate, l'opera può concludersi.

Un caso di congruenza nel senso dell'instabilità è quello tra melodia e armonia a b.1 (salto di 6^a e accordo di 7^a diminuita); un altro caso, sempre nel senso della mobilità, è quello tra melodia, armonia e ritmo a b.7 (la *deflection*, la 7^a di dominante, il ritardo, l'ambiguità ritmica che abbiamo precedentemente evidenziato). Ancora nel senso della mobilità l'interazione tra armonia, melodia e ritmo a bb. 5-6 (l'accordo di tonica di primo rivolto è funzionale alla *deflection* ed alla possibile organizzazione ritmica del livello 2b).

Invece un caso di non congruenza parametrica tra la melodia che realizza le proprie implicazioni a livello di suoni contigui e armonia che invece sospende le proprie implicazioni, si verifica a b.12 dove l'accordo di Mi m, che ci aspetteremmo sul secondo quarto, è sostituito dall'accordo di Sol M con una cadenza evitata V-III.

Poi, a partire da b.13, la continuazione della progressione prevedibile in base al principio di continuità non si verifica; questo, unitamente alla repentina svolta a Sol M di b.13, determina una sorta di "contrazione" di tutti i parametri.

Ricapitolando: qui (cfr. Es.1) si verifica una contrazione armonica (improvvisa svolta a Sol M a b. 13), una contrazione melodica (interruzione della progressione), una contrazione ritmica (si passa dalle semiminime alle crome puntate di b. 14, ovvero da due a quattro note per battuta).

La “contrazione” dei tre parametri su indicati porta, come diretta conseguenza, una “contrazione” formale rispetto al modello canonico della frase in 8 misure che qui si “restringe” a 6 (cfr. Es.1, bb. 9-14). Infatti una ulteriore discesa *re#-mi* avrebbe implicato una continuazione melodica quale quella che ho ipotizzato nell’Es. 12.



Es.12.

Invece, la mancanza di 2 battute alla quadratura della frase crea un “vuoto” strutturale, un’incompletezza cui Meyer attribuisce capacità emozionale; infatti, anche la percezione della forma è governata dal principio psicologico delle attese. Ogni deviazione rispetto alla costruzione canonica rappresenta una inibizione di quella tendenza alla stabilità ed alla compiutezza che la forma stessa incarna [Meyer 1956, 171]. Il modello formale è perciò la norma dalla cui violazione può scaturire una risposta affettiva.

Poiché la legge di buona continuazione è applicabile anche all’organizzazione formale, una «interruzione» o «sospensione» della stessa costituisce un ostacolo alla realizzazione della tendenza implicativa [*ibid.*, 135]; nel nostro caso la “contrazione” formale è responsabile quantomeno di un senso di incompletezza e dell’effetto di un ritorno “anticipato” della ripresa della frase iniziale.

Da quest’analisi risulta come tutti i tratti concorrano ad un effetto univoco e siano tutti mossi da una comune intenzione espressiva realizzata attraverso l’inibizione delle attese; ovvero l’insieme e l’interazione di queste forme di violazione può essere considerato il fattore responsabile dell’espressività del passaggio in questione e degli altri discussi in precedenza. «Paradossalmente il significato inequivocabile dell’insieme potrebbe essere un prodotto dell’ambiguità delle singole parti» [Meyer 1956, 85].

L’aver discusso separatamente l’analisi melodica, ritmica ed armonica, non deve far venir meno la consapevolezza che, all’atto dell’ascolto, ed anche al momento dell’esecuzione, i vari parametri coesistono ed interagiscono nella strutturazione dell’esperienza affettiva.

Inoltre, nell’ambito della musica tonale, ogni suono ingloba più dimensioni: quella relativa all’altezza, alla durata, alla posizione metrica, alla funzione armonica. Allora, anche quando analizziamo un singolo parametro, dobbiamo tenere presente che lo percepiamo nella totalità dei suoi tratti costitutivi che poi eventualmente possiamo isolare con un atto deliberato: scegliamo cioè di concentrarci sulla dimensione ritmica piuttosto che sulle altezze e così via [Baroni, 2006, 35-38].

Allo stesso modo, quando Meyer analizza i singoli parametri comunque si riferisce alla complessità dei loro costituenti, anche prima di affrontare la questione della loro congruenza o non congruenza; quindi la melodia è analizzata non solo nelle sue altezze assolute, ma anche relativamente al ritmo, al metro, alle distanze intervallari, alla posizione dei suoni nello spazio tonale di riferimento in un groviglio difficile da sciogliere che ben riflette la complessità della reale percezione.

3. Conclusioni: Attese ed esecuzione

Per quanto riguarda gli aspetti esecutivi farò riferimento per ora alla mia personale esperienza di pianista e di docente. Mi riservo tuttavia di riprendere il discorso in una fase di studio successiva, esaminando e comparando incisioni discografiche. In questa sede ho deciso di non affrontare un problema che richiede metodi operativi estremamente complessi e molto diversi da quelli fin qui presentati.

Per riflettere sul rapporto attese-esecuzione un esempio significativo di interazione parametrica a fini espressivi lo troviamo nell'ultima battuta del brano: qui le mancate realizzazioni alla tonica della melodia a b.8 sono replicate e sostenute dal ritmo delle terzine che non si ferma con una nota lunga conclusiva, come se il pezzo dovesse piuttosto proseguire. Ritmo e melodia tendono alla continuazione, in termini metaforici, determinano un senso di "apertura" funzionale al ruolo di brano introduttivo quale questo è. Se questo è il senso che qui la musica produce, allora la scelta di eseguire questo brano ed il seguente senza interruzione, lasciando che il secondo germini dall'alone sonoro della conclusione del primo, trova qui la sua motivazione.

Faccio notare il ruolo svolto dalle terzine di crome che delineano in modo continuo la voce intermedia utilizzando un paradigma tratto dalla teoria della Gestalt che in questo caso non ha a che fare direttamente con la teoria delle attese, ma che Meyer ben conosceva e praticava. Si tratta del rapporto "figura-sfondo" che è molto utile adottare (e che è stato ampiamente adottato) anche in musica. Si può dire dunque, con una metafora di tipo visivo, che le terzine costituiscono uno sfondo uniforme (che sembra quasi scavalcare il confine dell'ultima battuta) su cui si staglia la "figura melodica" che con il salto di 6^a ascendente apre il sipario su tutte le *Scene Infantili*.

Siamo infatti in presenza di una doppia organizzazione ritmica: all'interno della suddivisione binaria implicita nelle semiminime, entra l'organizzazione dattilica delle terzine. E la doppia organizzazione ritmica è proprio la cifra caratteristica del pezzo. Prova se ne ha suonando la melodia accompagnata da un'organizzazione ritmica ad essa simile con quartine di semicrome come un basso albertino. L'effetto di scorrevolezza andrebbe perso, e soprattutto andrebbe perso l'effetto oscillatorio dovuto alla compresenza dei due raggruppa-

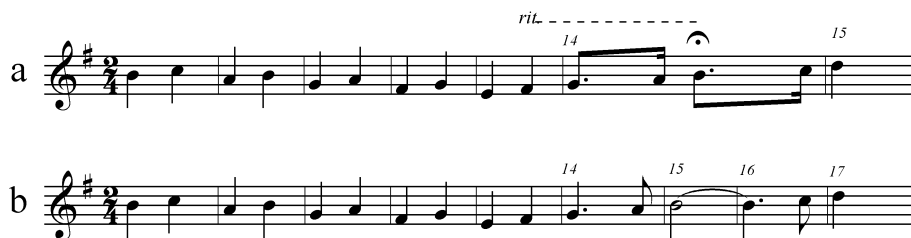
menti, uno ternario ed uno binario. E' proprio questa strategia che garantisce l'omogeneità dello sfondo senza rischiare la staticità o la meccanicità.

Un'analisi di questo tipo può evidentemente aiutare l'esecutore a fare scelte interpretative coerenti al senso veicolato dalla musica. Tuttavia la partitura riporta le relazioni musicali, ma non stabilisce con assoluta precisione come l'esecutore le debba rendere; egli è a suo modo un creatore che gode di un certo margine di libertà, peraltro piuttosto limitato nella tradizione colta occidentale. Le principali e meglio analizzabili risorse che un pianista ha a disposizione sono la durata e la dinamica (prescindendo dalla questione piuttosto complessa del timbro pianistico); operando sensibili variazioni di questi parametri, l'esecutore attua delle leggere modificazioni rispetto all' "oggettività" della partitura. Il problema, in termini piuttosto generali, era già stato posto da Meyer nel suo primo libro dove definiva le scelte esecutive «deviazioni», attribuendo loro pertanto una capacità affettiva; esse sono spesso un modo per «evidenziare ulteriormente le tendenze di quelle note il cui movimento è fortemente orientato o di quelle che già rappresentano delle devianti all'interno del sistema tonale impiegato» [Meyer 1956, 260]. A distanza di alcuni anni Meyer affronterà la questione dei rapporti tra analisi ed esecuzione riconoscendo alla dinamica la capacità di articolare le strutture formali [Meyer 1973, 29-35]; l'esecutore opera una *interpretative shaping* ossia, all'atto della performance, opera una realizzazione che devia dalla meccanica presentazione della partitura; e questo mediante i *ritardando*, i *crescendo* i *diminuendo*, ed altri tipi di deviazione comunque funzionali ad attirare l'attenzione sulle implicazioni delle strutture e a rinviarne la realizzazione, così da intensificarne l'espressività o aumentarne la tensione [Meyer 1996, 469-472].

In questo senso propongo qualche osservazione personale su alcune caratteristiche del brano che giudico particolarmente interessanti. Sul piano esecutivo, di solito si tende ad avvicinare ritmicamente il secondo quarto della b.1 al primo della b.2, e cioè a "dilatare" il salto di 6^a; questa sembra essere una scelta funzionale all'organizzazione giambica latente che abbiamo rilevato nell'analisi ritmica. Allo stesso scopo sembra rispondere la scelta di fare dei piccoli *crescendo* sul secondo movimento di ogni battuta della sezione A (col sostegno delle parti interne data la natura percussiva del suono pianistico); in questo modo si sottolinea la direzionalità del suono in crescendo, la sua "mobilità".

Tra le bb.5-8 di solito si tende ad accelerare in modo appena percettibile la b.6 avvicinandola alla b.7; anche questa scelta sembra funzionale al nuovo gruppo ritmico che qui si delinea (cfr. Es.8, 2b) e che prevede la b.8 come parte accentata.

Andiamo avanti: se il senso delle bb. 12-14 nasce dalla "contrazione" parametrica e formale è allora importante che il *ritardando* e la *corona* siano dosati in modo da evocare ma non determinare la presenza delle due battute mancanti.



Es.13.

Una realizzazione quale quella proposta nell'Es. 13 (versione b) sarebbe a mio parere una lettura impropria perché, se così fosse, si perderebbe gran parte dell'“effetto contrazione” che determina la possibilità di una risposta affettiva.

Entriamo in un ambito in cui c'è ancora molto da scoprire: le ricerche finora condotte dagli studi di analisi dell'interpretazione indicano che le deviazioni esecutive in termini di durata e intensità possono essere calcolate ed analizzate. Allora ci si chiede: in che senso ed in che modo la gestione interpretativa dei dosaggi di durata e di intensità può rapportarsi con la presenza di “attese” e delle tensioni ad esse connesse? Per rispondere a questa domanda l'unica possibilità potrebbe essere, come ho già detto, quella di studiare un certo numero di interpretazioni del brano analizzato per capire se esistano connessioni ed eventualmente quali. Ma questa è evidentemente una fase successiva del lavoro; emerge la necessità di una ricerca ulteriore che approfondisca il rapporto attese-scelte esecutive in vista di una sua possibile sistematizzazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. (2006), *Percezione e interpretazione nell'ascolto musicale: problemi psicologici e prospettive educative*, in M. Biasutti (cur.) *Psicologia e educazione musicale*, Pensa Multimedia, Lecce, 33-49.
- BARONI M.- DALMONTE R.- JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino.
- BIGAND E.- PINEAU M. (1997), *Global context effects on musical expectancy*, «Perception & Psychophysics» 59, 1098-1107.
- BOLTZ M.G., (1993), *The generation of temporal and melodic expectancies during musical listening*, «Perception & Psychophysics», 53, 585-600.
- COOK N., (1991), *Guida all'analisi musicale*, Guerini studio, Milano.
- COOPER G.- MEYER L.B. (1971), *The rhythmic structure of music*, Chicago University Press, Chicago.
- HURON D. (2006), *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- MEYER L.B. (1992), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. 1956, *Emotion and meaning in music*, Chicago University Press, Chicago).
- MEYER L.B. (1973), *Explaining music: essays and explorations*, California University Press, Berkeley.
- MEYER L.B. (1996), *Commentary*, «Music Perception», 13/3, 455-484.
- SCHMUCKLER M.A.-BOLTZ M.G. (1994), *Harmonic & rhythmic influences on musical expectancy*, «Perception and Psychophysics», 56, 313-325.
- VON HIPPEL P.- HURON D. (2000), *Why do skips precede reversals ? The effects of tessitura on melodic structure*, «Music Perception», 18/1, 59-85.

Alessandro Bratus

ANIMA LATINA E *SÌ, VIAGGIARE* DI LUCIO BATTISTI E MOGOL:

UNA PROPOSTA ANALITICA

Le canzoni *Anima latina* e *Sì, viaggiare* di Lucio Battisti si occupano, perlomeno a livello testuale, del racconto di un viaggio e nel farlo impiegano una serie di strategie che coinvolgono diversi elementi del testo musicale analizzato.¹ L'argomento comune ai due brani ha rappresentato la ragione di partenza dell'interesse per questi due brani, dato che il tema del viaggio non è particolarmente battuto all'interno della produzione del cantante in collaborazione con Mogol, dedicata in genere alla rappresentazione delle più varie forme dei rapporti sentimentali tra uomini e donne. L'eccentricità del tema di *Anima latina* e *Sì, viaggiare*, in questo contesto, è una caratteristica interessante perché permette di isolare dall'intera produzione di Lucio Battisti due numeri simili come argomento generale, ma che presentano nel trattamento di tale soggetto alcune differenze macroscopiche, indicative di tendenze divergenti a livello musicale e ideale, la cui interpretazione rappresenta lo scopo della presente analisi.

1. *Anima latina* e *Io, tu, noi tutti* a confronto

L'idea per *Anima latina*, come disco, aveva avuto origine durante il viaggio che il cantante fece in Sud America durante il 1973, nel corso di un tour promozionale organizzato dopo che i suoi brani erano entrati nelle classifiche di vendita messicane, colombiane, brasiliane e argentine. Contrariamente a quanto il titolo potrebbe far pensare, il nucleo centrale attorno al quale si aggrega la composizione di questo LP non è la semplice ripresa di stilemi e strumenti tipici di questo continente, un tratto che è presente ma non è la vera novità presente nel disco, rappresentata piuttosto dal raggiungimento di un modo nuovo di porsi rispetto alla composizione delle proprie canzoni. La "latinità" di quest'album era intesa da Battisti come un nuovo atteggiamento verso la scrittura e la musica in generale:

1. Per questa analisi sono state prese in considerazione le versioni originali di questi brani, così come pubblicati nelle prime edizioni, che sono indicate all'interno dei Riferimenti bibliografici e discografici.

La mia lunga permanenza in Brasile, in Sud America in genere, mi ha fatto prendere coscienza di un'altra dimensione della musica: musica come vita, come possibilità di stare insieme, di ballare insieme, di protestare insieme. La musica brasiliana è una delle più vive oggi tra le musiche popolari del mondo; non ha perso la sua funzione che è soprattutto quella di far sentire al popolo di esprimersi, di comunicare, di stare insieme; soprattutto consente a chi è 'in mezzo alla musica' di parteciparvi. Ed è un grosso fatto sociale oltre che musicale.

Partecipare alla musica (e quindi vivere, ridere, soffrire, esprimersi, pensare), non subirla è la mia concezione conclusiva, oggi, di fare o ascoltare musica [Mirenzi 1998, 192].²

Seguendo una tendenza verso la sperimentazione e l'ironia verso la sua stessa produzione precedente, due elementi già presenti ne *Il nostro caro angelo* (1973), il cantante concepisce *Anima latina* a partire da una nuova consapevolezza rispetto ai propri mezzi e al ruolo della musica all'interno della società. L'esempio più chiaro di questo diverso modo di porsi di fronte alla concezione delle canzoni è la costruzione di *Anima Latina* in forma di concept-album nel quale ogni uno brano rappresenta un aspetto di quell'"anima" citata nel titolo.

Diverso è invece il contesto che fa da sfondo, solo tre anni più tardi, nel 1977, all'origine dell'LP *Io, tu, noi tutti*, che contiene il brano *Sì, viaggiare*. Accanto a una concezione più "classica" di tutto l'album, in cui il disco ritorna a essere inteso come una raccolta di potenziali singoli, in *Io, tu, noi tutti* predominano altre influenze stilistiche rispetto a quelle operanti in *Anima latina*, che si riferiscono a un differente orizzonte culturale e prefigurano un diverso atteggiamento compositivo rispetto all'LP uscito nel 1974. Il fattore predominante in *Io, tu, noi tutti*, come ha sottolineato anche Gianfranco Salvatore, è infatti: «[...] un adeguamento, sia pure 'd'autore', alle ritmiche incessanti e un po' monotone – con la batteria che marca la cassa in quattro, il chiacchiericcio ritmico (detto *chunking*) delle chitarre elettriche, e certi stereotipi anche accordali, che caratterizzavano la *disco*» [Salvatore 1997, 323].

La ragione dello spostamento dell'orizzonte musicale di riferimento può essere messo in relazione con un altro viaggio compiuto da Battisti nel 1975, questa volta verso gli Stati Uniti, alla ricerca delle ultime novità in fatto di concezione e produzione delle canzoni. I risultati di quest'opera di apprendimento dello stile statunitense vennero raccolti dapprima in *Lucio Battisti, la batteria, il contrabbasso, eccetera* (1976), che, pur essendo stato realizzato in Italia con collaboratori del calibro di Ivan Graziani, mostra chiaramente i primi segni della nuova maniera di Battisti, e successivamente in *Io, tu, noi tutti*, che venne realizzato interamente negli studi di Los Angeles della RCA americana.

Il ritorno in California di Battisti alla fine del 1976 non era dettato da ragioni "formative", ma era finalizzato alla lavorazione di *Images*, un disco cantato in in-

2. Tutte le dichiarazioni di Lucio Battisti riportate nelle pagine seguenti sono tratte dall'intervista di Renato Marengo, pubblicata sul numero di «Ciao 2001» uscito il 1 dicembre 1974, riportata integralmente nel volume di Francesco Mirenzi [*ibid.*, 187-94].

glese e lungamente sospirato dalla RCA americana, desiderosa di lanciare il cantante sul mercato angloamericano. Attorniato da una serie di solidi professionisti come ad esempio Mike Melvoin (arrangiamenti/tastiere), Michael Boddiker (sintetizzatori), Ray Parker Jr. (chitarra), Hal Blaine (batteria), con alcuni dei quali si era anche incontrato per alcune *sessions* informali organizzate dal management della RCA già ai tempi del precedente viaggio negli Stati Uniti, il cantante realizzò un album che raccoglieva le versioni in inglese dei pezzi preparati nei mesi precedenti in Italia per il nuovo LP, insieme al nuovo arrangiamento di due brani già “classici”: *La canzone del sole* e *Il mio canto libero*. Visti gli ottimi risultati ottenuti durante le sedute di registrazione di *Images*, Battisti stesso decise poi di fermarsi in California per terminare la lavorazione di *Io, tu, noi tutti* utilizzando le basi già pronte per *Images*, mentre il materiale inciso in Italia venne definitivamente scartato.

2. Il percorso dell'analisi

Allo scopo di confrontare *Anima latina* e *Sì, viaggiare* è stato elaborato un modello analitico che si muove lungo quattro direttrici fondamentali, attorno alle quali si possono aggregare le riflessioni riguardanti i diversi elementi di cui sono composti i due brani:

- analisi del testo verbale, compiuta attraverso un confronto diretto tra i testi verbali dei due brani, per giungere alla ricognizione della costruzione formale, del loro rapporto con la narrazione e con l'organizzazione musicale, sia a livello macro-, sia microformale;
- analisi della melodia, elaborata sulla base della trascrizione dei brani e sullo studio dei parametri rappresentabili tramite la notazione. Questa direttrice analitica si è concentrata sulla costruzione melodica a causa del valore particolarmente indicativo che questo parametro ha nel delineare le differenti strategie comunicative dei due brani a livello di sintassi musicale;³
- analisi dell'arrangiamento e dei riferimenti stilistici, condotta sulla base della trascrizione e dell'ascolto del brano, che insieme hanno evidenziato l'esistenza di istanze divergenti nelle due canzoni, a livello di costruzione complessiva dell'arrangiamento, utilizzo di particolari strumenti musicali e riferimento stilistici. Tali elementi sono stati accorpati nel percorso analitico per ragioni di comodità di esposizione, in quanto entrambi funzionali

3. Per l'analisi complessiva, in senso formale e processuale, del percorso melodico di un brano si è fatto riferimento al concetto di “coordinata melodica”, già utilizzato da Allen Forte [1994, 25-27] e da Peter van der Merwe [1994, 103-4], nelle loro indagini sui repertori *popular*. Per l'analisi delle cellule melodiche si è utilizzato un metodo di confronto paradigmatico, che ha indicato un ridotto numero di cellule melodiche fondamentali, che sono state categorizzate a seconda del proprio profilo cinetico, che sottolineasse la carica dinamica presente in ogni singolo musema della melodia, sulla scorta delle categorie di “figura cinetica” elencate da Richard Middleton [1994, 285].

all'indagine del brano nel suo complesso, non per indicare una sovrapposizione tra questi due concetti che ne annulli le differenze;

- analisi della registrazione, che conclude il percorso analitico con una serie di considerazioni inerenti la realtà sonora del brano, concentrandosi in particolare su alcuni fattori quali la posizione che i singoli strumenti vengono a occupare nella disposizione stereo della registrazione e il diverso trattamento che viene riservato ai parametri spaziali nella canzone registrata.

3. Analisi del testo verbale

Dal punto di vista del testo poetico i versi scritti da Mogol per i due brani sono caratterizzati da strategie comunicative opposte, a partire dal trattamento del nucleo concettuale della canzone, cioè il tema del viaggio declinato in forme molto diverse, come si può notare anche a un primo esame dei versi di *Anima Latina* e *Sì, viaggiare* riportati negli Es. 1-2.

Anima Latina

Scende ruzzolando Dai tetti di lamiera Indugiando sulla scritta "Bevi Coca Cola"	Strofa 1
Scende dai presepi vivi Appena giunge sera Quando musica e miseria Diventan cosa sola	Strofa 2
La gioia della vita La vita dentro agli occhi Dei bambini denutriti Allegramente malvestiti Che nessun detersivo Potente può aver Veramente sbiaditi	Ritornello 1
E corre sulle spiagge atlantiche Seguendo il calcio di un pallone, Per finire nel grembo di grosse mamme antiche Dalla pelle marrone	Strofa 3
E s'agita nel sangue Delle genti dai canti E dalle risa rinvigorite Che nessuna forza Per quanto potente, può aver Veramente piegate	Ritornello 2

Es. 1. Battisti-Mogol, *Anima latina*, testo verbale

Sì, viaggiare

Quel gran genio del mio amico
Lui saprebbe cosa fare,
Lui saprebbe come aggiustare
Con un cacciavite in mano fa miracoli

Strofa 1

Ti regolerebbe il minimo Alzandolo un po'
E non picchieresti in testa Così forte no
E potresti ripartire
Certamente non volare
Ma viaggiare

Sì, viaggiare
Evitando le buche più dure,
Senza per questo cadere
Nelle tue paure
Gentilmente senza fumo con amore

Ritornello

Dolcemente viaggiare
Rallentando per poi accelerare
Con un ritmo fluente
Di vita nel cuore
Gentilmente senza strappi al motore

E tornare a viaggiare
E di notte con i fari illuminare
Chiaramente la strada
Per saper dove andare
Con coraggio gentilmente
Gentilmente
Dolcemente viaggiare

Quel gran genio del mio amico
Con le mani sporche d'olio
Capirebbe molto meglio
Meglio certo di buttare
Riparare

Strofa 2

Pulirebbe forse il filtro Soffiandoci un po'
Scinderesti poi la gente Quella chiara dalla no
E potresti ripartire
Certamente non volare Ma viaggiare

Sì, viaggiare, ecc.

Ritornello (+ ripresa parziale)

Es. 2. Battisti-Mogol, *Sì, viaggiare*, testo verbale

La seconda ripetizione del secondo ritornello è solo parziale, essendo costituita da un canto su sillabe nonsense nella prima parte e, nella seconda parte, dalla ripresa del ritornello a partire dal verso «Dolcemente viaggiare».

Nel caso di *Anima latina* il fulcro della narrazione è il racconto di un'esperienza di viaggio, il ritratto del Sud America visto da Lucio Battisti, concepito non tanto come un luogo fisico quanto come concreto riflesso di una situazione psicologica, di un sentimento generale. Tutto ciò si salda a una visione utopica dei paesi dell'America Latina come rappresentanti di un sistema di valori alternativo e antagonista rispetto alla società occidentale, in cui l'autore sembra intravedere la possibilità di un'esistenza lontana dalle logiche frenetiche e consumistiche della società occidentale.

In *Sì, viaggiare* invece la figura fondamentale è quella del volo, un'immagine già presente nel testo di molte canzoni italiane degli anni Settanta, nelle quali assumeva il compito di rappresentare il momento culminante di un'esperienza positiva a livello esistenziale ma anche politico-sociale, come ad esempio in *Canzone per l'estate* (1975) di Fabrizio De Andrè e Francesco De Gregori o in *Oggi ho imparato a volare* (1976) di Eugenio Finardi.⁴ E' questo il concetto con cui si cimenta Mogol scrivendo il testo del brano quando riconosce che quando non si può volare comunque si può viaggiare «dolcemente», «senza strappi al motore», rinunciando quindi agli slanci ideali associati alla metafora del volo e calcando l'accento sul procedere regolare, «gentile», prevedibile e rassicurante del proprio «motore» riparato dal geniale amico meccanico. Inoltre, in questa canzone il tema dello spostamento è l'elemento che fornisce anche il pretesto per tornare al *topos* fondamentale dell'intero repertorio di Lucio Battisti, quello amoroso/erotico, come ha osservato Gianfranco Salvatore:

Il protagonista di *Sì, viaggiare*, evidentemente, è un'altra anima ferita dall'amore, ma è intenzionato a fare di necessità virtù. Così Mogol ricorre filosoficamente a una minuscola perla di saggezza: esiste qualcosa 'meglio certo di buttare: / riparare'. E con l'aiuto di un amico, 'meccanico' geniale, quasi uno psicanalista del motore umano, ci si può dare una regolata e 'certamente non volare / ma viaggiare' [Salvatore 1994, 325].

Dal punto di vista formale entrambi i brani comprendono al loro interno due sezioni identificabili come strofa e ritornello. In *Anima latina* la struttura completa risponde allo schema strofa 1 – strofa 2 – ritornello 1 – strofa 3 – ritornello 2. In *Sì, viaggiare* lo stesso tipo di suddivisione strofa/ritornello viene utilizzato per delineare un percorso formale composto da strofa 1 – ritornello – strofa 2 – ritornello – ritornello (in forma incompleta). Alla diversità nell'impianto formale complessivo corrisponde anche un diverso impiego narrativo delle sezioni: la strofa viene divisa in due parti, di cui la seconda di impianto "dialogico"⁵ e il ritornello in tre *tranche* accomunate dalla ripetizione, anche se

4. Rimanendo all'interno del repertorio di Lucio Battisti, si pensi anche al testo verbale de *La collina dei cieli*, pubblicata ne *Il nostro caro angelo* (1973), in cui i due amanti in volo planano "sopra boschi di braccia tese".

5. L'impianto dialogico della seconda parte della strofa di *Sì viaggiare*, sottolineato in particolare da un diverso trattamento della voce tra le singole frasi, è stato evidenziato nell'Es. 2 tramite l'opposizione di due versi sulla stessa riga. Un tale tipo di costruzione della seconda parte della strofa sembra prefigurare un

non letterale, dello stesso schema ritmico-rimico. Tale differenza tra strategie formali ha un corrispettivo anche nella costruzione processuale dei testi verbali, che in *Anima latina* oppone una strofa narrativa, di movimento, a un ritornello contemplativo e descrittivo, mentre in *Sì, viaggiare* la costruzione poetica delinea un processo esattamente opposto, dalla descrizione del problema e delle possibili soluzioni nella strofa, al momento del viaggio descritto nel ritornello.

E' questo uno spostamento di modalità comunicative che corrisponde a quello che Franco Fabbri ha descritto, nella produzione dei Beatles, a proposito del passaggio tra brani nella forma *chorus-bridge* alle *comedy song* presenti da *Rubber Soul* in avanti:

[...] le *comedy song* sono canzoni in cui vengono presentate delle brevi storie (principalmente sotto l'influenza di Bob Dylan), quindi canzoni narrative, con dei personaggi "in carne e ossa", contrapposte (secondo le intenzioni dei Beatles) alla canzoni di situazione, cantate in prima persona, ambientate in modo molto generico, del primo periodo. [...] Le *comedy song* raccontano esperienze personali, le canzoni precedenti *mettono* in scena situazioni generiche [Fabbri 1996, 71].

Anche se nel caso preso in esame ci si trova di fronte a due brani nella stessa forma SR, questo diverso tipo di volontà comunicativa è ben visibile: in *Anima latina*, considerata come rappresentante del genere *comedy song*, la storia è ancorata al reale, al ricordo di un'esperienza vissuta, in *Sì, viaggiare* invece la situazione raccontata è interamente virtuale, sospesa in un contesto generico grazie all'uso dei verbi al condizionale nella strofa ("saprebbe", "regolerebbe", "potresti", etc.), e all'infinito presente nel ritornello ("viaggiare", "cadere", "accelerare, etc.). Sempre considerando il ruolo centrale dei verbi nella costruzione del testo verbale, si può notare una differenza fondamentale nel modo in cui questi elementi del testo verbale connotano il movimento, che rappresenta il nucleo concettuale comune ai due brani. In *Anima Latina* prevalgono espressioni riferibili a uno spostamento legato alla fisiologia e alla mobilità umana, mentre in *Sì, viaggiare* viene usata invece una connotazione verbale del movimento più legata alla meccanica, al mezzo artificiale che trasporta da un punto a un altro.⁶

Infine, assume anche una particolare importanza la posizione che questi verbi vanno a prendere all'interno del verso. In *Anima latina* la posizione dei verbi di movimento, all'inizio delle strofe e dei versi, conferisce a questi elementi un ruolo rilevante nel far percepire il testo come riproduzione di uno spostamento nello spazio che è quello dello sguardo panoramico, della telecamera. Seguendo il testo è possibile ripercorrere gli spostamenti dell'"anima latina" dai "tetti di lamiera" ai cartelloni pubblicitari, dai "presepi vivi" alle "spiagge

dialogo, che può essere inteso sia come interno alla mente del protagonista della canzone, sia come citazione delle parole dell'amico meccanico, con il quale dialoga il narratore del testo verbale.

6. In *Anima latina* la lista completa dei verbi di movimento comprende: scende, corre, seguendo, s'agita. In *Sì, viaggiare* questo stesso tipo di verbi è rappresentato da espressioni come: ripartire, volare, viaggiare, accelerare, illuminare ("con i fari"), andare.

atlantiche”. In *Si, viaggiare* assistiamo a una strategia opposta nella costruzione del verso, con i verbi di movimento sempre posizionati nella parte finale di questo. Se tale dettaglio costruttivo è, da un lato, un mezzo per trovare delle rime semplici (in -are), che catturassero l’attenzione dell’ascoltatore e potessero essere ricordate con facilità, dall’altra parte è anche segno di una consequenzialità che connette con qualcosa che è avvenuto prima (il motore da riparare e, in parallelo, seguendo la metafora sentimentale adombrata dal testo, la storia d’amore che non funziona).

4. Analisi della melodia

Dal punto di vista della costruzione musicale verrà presa in esame la melodia come manifestazione più indicativa dell’atteggiamento generale delle due composizioni nei confronti della costruzione musicale, sia valutando la strategia che regola la dislocazione dei punti estremi (*floor note*, *ceiling note*)⁷ all’interno della macroforma, sia guardando alla sua costruzione microformale, riducibile a una serie di motivi ritmico-melodici. Analizzare la melodia di *Anima latina* e *Si, viaggiare* dal punto di vista di queste due caratteristiche ha permesso di far emergere una serie di dati relativi al processo in cui la sintassi musicale e il testo verbale interagiscono, arricchendosi di connotazioni l’uno con l’altro.

Per quanto riguarda l’organizzazione complessiva della melodia, nelle trascrizioni seguenti verranno presentati i punti di *Anima latina* in cui vengono raggiunte le note culminanti del canto. Nell’Es. 3, dall’inizio del primo ritornello, si può notare come il percorso melodico sul secondo verso del primo ritornello (sulle parole “la vita dentro...”) parta dalla *floor note* *mi*₃, che viene ribattuta dando l’inizio al movimento che porta al *sol*₄ della battuta seguente; la stessa nota, qualche battuta dopo, viene nuovamente toccata per una seconda e ultima volta in corrispondenza della “a-” di “allegramente”.

Nell’Es. 4, tratto dall’inizio del secondo ritornello, si ha invece il raggiungimento della nota più alta della melodia, il *la*₄, che viene toccato in corrispondenza dei fonemi “-le” (da “dalle”) e “-vi-” (da rinvigirite).

7. I termini *floor note* e *ceiling note* indicano rispettivamente la nota più grave e quella più acuta nella linea melodica di una canzone, secondo la definizione data da Peter van der Merwe [1994, 104].

Voce

La gio - ia del - la vi - ta La vi - ta den - tro

Chitarra

Basso

Percussioni (Cassa)

gli oc - chi dei bam - bi ni de - nu - tri - ti Al - le - gra - men - te mal - ve - sti - ti

Es. 3. L. Battisti, *Anima latina*, 2' 55" – 3' 05" (trascrizione Alessandro Bratus)

All'interno del repertorio delle *ballad* analizzato da Allen Forte questi punti sono spesso associati a momenti di grande importanza strutturale all'interno di una canzone, sia singolarmente, sia nel loro complesso: «[...] the relation that the melody creates between the nadir pitch and the other melodic coordinates are always worthy of attention. In fact, demand attention, because they [*the melodic coordinates*] almost always occupy salient locations in the ballad» [1994, 26].⁸ Nel caso di *Anima Latina* e *Sì, viaggiare* è parso opportuno soffermarsi sul rapporto tra le due coordinate della *floor note* e della *ceiling note* perché questo tratto è risultato rappresentare il segno più chiaro della diversa strategia di lungo periodo impiegata nella costruzione della melodia delle due canzoni.

8. Allen Forte si riferisce alla *floor note* e alla *ceiling note* della melodia con i termini, rispettivamente, di *nadir pitch* e di *apex pitch*. Inoltre, lo studioso americano utilizza altre coordinate melodiche per l'analisi del suo repertorio di riferimento, (*melodic headnote*, nota iniziale della melodia; *primay tone*, nota focale della melodia) [1994, 24-5].

Voce

8

E s'a - gi ta nel san - gue del - le

Chitarra

Synth

Basso

Percussioni

3

8

gen - ti dai can - ti e dal - le ri - sa rin - vi - go - ri - te

Chitarra

Synth

Basso

Percussioni

Es. 4. L. Battisti, *Anima latina*, 2' 55" – 3' 05" (trascrizione Alessandro Bratus)

Se infatti le note estreme della melodia si trovano in corrispondenza di quelli che Forte definisce “momenti salienti” della melodia, allora si è allora utilizzata la loro dislocazione all'interno della macroforma per ricavare informazioni sulla processualità della linea vocale nel suo complesso. Da questo punto di vista, nel caso di *Anima latina*, la melodia, che presenta l'uso di una sola *floor note* e di una sola *ceiling note*, delinea una processualità che si muove tra due punti ben definiti e individuati, dalla nota più grave della melodia toccata nel primo ritornello all'apice melodico del secondo.

Nel considerare la costruzione melodica di *Sì, viaggiare* ci si trova invece di fronte a una pluralità di momenti durante i quali vengono toccate le note estreme della melodia, che diventano parte costitutiva delle cellule continua-

mente riutilizzate nel canto, e riportate, ciascuna nella sua prima apparizione, nell'Es. 5.⁹

a



Quel gran ge - nio del mio ami-co

b



Con un cac - cia - vi - te in ma-no fa mi-ra - co-li

c



Al-zan-do - lo un po'

d



Co-sì for-te no

e



Sì, viag - gia-re

f



E - vi - tan - do le bu-che più du - re

g



Se-za per que-sto ca-de - re nel-le tue pa-u-re

Es. 5. L. Battisti, *Sì, viaggiare*, cellule melodiche

9. La scelta di presentare in questo esempio le prime apparizioni delle cellule melodiche che sono state individuate attraverso un confronto paradigmatico, è stata dettata dalla necessità di sintetizzare in breve un percorso melodico molto esteso, che corrisponde al lungo testo riportato nell'Es. 2. Coerentemente con quanto presentato nell'Es. 2, sono state distinte le cellule c e d, su cui viene cantata la seconda voce del "dialogo" della seconda parte della strofa *si Sì, viaggiare*. Inoltre, tale rappresentazione ha il vantaggio di avvalersi non di costruzioni virtuali determinate dall'analista, ma di riprodurre alcuni oggetti sonori prototipici nella loro realizzazione all'interno del testo musicale.

La *floor note*, il *mi*₃, viene raggiunta nel corso della cellula melodica b, sulla prima nota dell'ascesa melodica che conclude la prima e la seconda parte della strofa, in corrispondenza con la fine dell'ultimo verso di ogni sezione, in modo da toccare la nota più grave della melodia, in totale, per quattro volte nel corso del pezzo, dato che queste due occorrenze sono ripetute nella seconda strofa della canzone. La *ceiling note*, il *sol*₄[#], viene utilizzata in modo ancor più massiccio, essendo parte di due cellule, la d e la g. La cellula d è utilizzata nel corso della seconda parte della strofa, in corrispondenza con la fine del secondo verso. La cellula melodica g si trova solamente nel ritornello, ripetuta sugli ultimi due versi di ognuna delle tre ripetizioni dello stesso schema ritmico-rimico su cui è composta questa sezione.¹⁰ Si hanno quindi almeno, contando le due apparizioni della cellula d e le otto della cellula g (in due ritornelli completi e in uno con testo parziale), dieci momenti della melodia in cui viene toccata la *ceiling note*, un numero molto elevato per una coordinata melodica solitamente localizzata in un modo puntuale, evocando un tipo di processualità che è possibile definire, per opposizione con quanto visto a proposito della linearità nella costruzione macroformale della melodia di *Anima latina*, come inconcludente, circolare, non finalizzato.

Questa differenza tra le strategie di presentazione del movimento nella sostanza melodica dei due brani è anche confermata da un confronto dei rapporti che, all'interno di ogni percorso melodico, vengono a definirsi tra le singole cellule della parte vocale. In *Sì, viaggiare* i motivi ritmico-melodici che costituiscono la linea vocale non presentano nel loro complesso particolari segni di unitarietà. La *ratio* che regola l'accostamento delle cellule melodiche in questa canzone sembra essere il contrasto tra frasi dall'andamento discendente (si vedano la cellula a della strofa e il "motto" iniziale del ritornello, cellula e), che sono la maggioranza, e movimenti melodici ascendenti, usati più raramente e in corrispondenza di espressioni dal tono enfatico (l'ascesa su "fa miracoli" della cellula b, in corrispondenza dell'inizio delle cellule c e d alle parole "alzandolo" e "così forte"). Se si confronta questo tipo di situazione con l'Es. 6, che riporta le cellule melodiche su cui è costruita la melodia di *Anima latina*, le differenze nel trattamento di tale dettaglio strutturale appariranno chiare.

10. Alle tre sezioni del testo del ritornello di *Sì, viaggiare* corrispondono altrettante ripetizioni della sequenza delle cellule melodiche e-f-g-g, con il conseguente raggiungimento per due volte in ogni sezione della nota più alta del percorso melodico.

a

Scen - de ruz - zo - lan - do

b

In-du - gian - do sul - la scrit - ta

c

La gio - ia del - la vi - ta

d

che nes - sun de-ter-si-vo po-ten-te può a - ver ve-ra-men-te sbia-di-ti

Es. 6. L. Battisti, *Anima latina*, cellule melodiche

Anima latina presenta un uso particolare dei motivi ritmico-melodici della linea vocale da due punti di vista: il primo è quello quantitativo, che vede quattro sole cellule melodiche impiegate da questa canzone contro le sette della melodia di *Sì, viaggiare*, il secondo riguarda la costruzione di ogni singola cellula, che presenta una serie di interessanti caratteristiche comuni. Da tale punto di vista, la considerazione più immediata che sottolinea l'unitarietà di queste cellule è il loro continuo riferimento alla nota si_3 , sempre utilizzata almeno come altezza iniziale o finale del musema.

Partendo da questa constatazione è possibile notare come, alla struttura processuale sviluppata dalla melodia nel suo insieme attraverso l'uso delle coordinate melodiche, corrisponda un'organizzazione altrettanto lineare dei singoli motivi ritmico-melodici. Se si considera in primo luogo la cellula a, dal profilo a zig-zag e dall'impianto fondamentalmente statico sul si_3 , successivamente si può interpretare la cellula b, dal profilo ascendente, ad arco, che termina sul re_4 , come un movimento di allontanamento dalla prima cellula con due conseguenze: l'arrivo parziale alla stabilità della tonica e il distacco dal si_3 , che si può considerare come il centro gravitazionale della melodia, anche se instabile, essendo posto sul sesto grado rispetto alla tonica Re. A queste due cellule della strofa si oppongono i motivi ritmico-melodici c e d del ritornello, entrambi dal profilo discendente, ad arco, che inizia dalla quarta (c, re_4) o dalla terza (d, mi_4)

superiore per concludersi sul si_3 , prefigurando un movimento di ritorno dopo l'allontanamento con cui si conclude la cellula b.

5. Analisi dell'arrangiamento e dei riferimenti stilistici

L'uso che in *Anima latina* e *Sì, viaggiare* viene fatto dell'arrangiamento rappresenta un altro chiaro segno della diversa disposizione con cui l'autore affronta l'organizzazione complessiva dei due brani. Come si potrà notare dall'esame delle Tab. 1 e 2, il primo elemento che caratterizza le due canzoni da questo punto di vista è una concezione diversa del rapporto tra sezioni con testo e strumentali, oltre che nella disposizione delle entrate delle parti nel corso del pezzo.

Anima latina										
	0' 0"	0' 8"	0' 15"	0' 34"	2' 19"	2' 55'	3' 17"	3' 32"	3' 46"	4' 50"
Sezioni musicali ¹¹	A	A	A	A	A	B	A	B'	A	A (<i>accel.</i>)
Sezioni testuali					str. 1-2	rit. 1	str. 3	rit. 2		
Voce					x	x	x	x		
Cori									x	x
Chitarra	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Pianoforte				x						
Sintetizzatore			x	x	x		x	x		
Ottoni										x
Basso			x	x		x		x		x
Percussioni		x	x	x	x	x	x	x	x	x

Tab. 1. L. Battisti, *Anima latina*, schematizzazione delle entrate degli strumenti. Le x rappresentano la presenza dello strumento corrispondente nell'intervallo di tempo specificato. In questa tabella e nella successiva, il termine "Sezioni musicali" indica il tipo di successione accordale utilizzata nell'intervallo di tempo considerato: A o B a seconda che si tratti di Strofa o Ritornello.

11. In questa e nella tabella successiva s'intende con questo parametro il tipo di successione accordale utilizzata nell'intervallo di tempo considerato, se quella della strofa (A), o del ritornello (B).

Sì, viaggiare										
	0' 0"	0' 15"	0' 36"	1' 10"	2' 14"	2' 32'	3' 06"	4' 15"	4' 24"	5' 03"
Sezioni musicali	B	B	A	B	A	A	B	B	B	B
Sezioni testuali			str. 1	rit.		str. 2	rit.		rit. (parziale)	
Voce			x	x		x	x		x	
Chitarra		x	x	x	x	x	x	x	x	x
Tastiere	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Basso		x	x	x	x	x	x	x	x	x
Batteria		x	x	x	x	x	x	x	x	x

Tab. 2. L. Battisti, SÌ, *viaggiare*, schematizzazione delle entrate degli strumenti. Dalla seconda strofa in poi la chitarra elettrica è rinforzata a intermittenza da una seconda chitarra elettrica.

Dal punto di vista del rapporto tra sezioni con testo e senza, quindi di quelle parti della canzone nelle quali assume maggiore evidenza la “figura” o lo “sfondo”, assistiamo a due comportamenti divergenti: in *Anima latina* il cantato, tutto compresso nella parte centrale della canzone, dura circa un 1' 30" (su un totale di 6' 36"), mentre in SÌ, *viaggiare*, su una durata complessiva quasi equivalente (6' 04"), le parti strumentali arrivano a meno di due minuti, con una linea vocale che si dispone in modo equilibrato lungo le sezioni centrali del brano. Questo dato è riprodotto anche a livello di strategia complessiva dell'arrangiamento, che in *Anima latina* è caratterizzato da una serie di fluttuazioni della densità e dell'impasto sonoro, disposte secondo una precisa strategia. A un'introduzione in *crescendo*, che vede l'entrata successiva di chitarra, percussioni, pianoforte, sintetizzatore e basso, si oppone durante la strofa e il ritornello un sostrato musicale più dimesso, affidato a un numero minore di strumenti, generalmente tre o quattro. Alle sezioni cantate segue la coda, che procede riaccumulando man mano strati sonori, sia con le entrate successive degli strumenti schematizzate nella Tab. 1, sia con l'inserimento progressivo di una serie di percussioni, fino al *climax* del brano, che è sottolineato anche dall'*accelerando* agogico finale. In SÌ, *viaggiare*, all'opposto, assistiamo a un tipo di costruzione in cui, dopo circa 15" dall'inizio del brano, tutti gli strumenti sono presenti senza soluzione di continuità.

Da queste prime considerazioni sull'arrangiamento è possibile formulare un'interpretazione utile a definire i diversi comportamenti dei due brani nel disciplinare l'ampiezza del flusso sonoro. Dal punto di vista dell'arrangiamento *Anima latina*, con i suoi momenti di intensità sonora variabile che fanno da sfondo cangiante alle varie sezioni formali, sembra riferirsi a un'idea di costruzione “polifonica” (quasi “policorale”) della canzone, mentre nel suo insieme SÌ, *viaggiare* è concepito come un pezzo dalla struttura “omofonica”, in cui tutte le voci suonano insieme per la sua intera durata. Tale differenza, come si vedrà

anche nei paragrafi successivi, è fondamentale per comprendere la polarità che queste due canzoni delineano a livello di messaggio generale, tra l'individuo (la voce unica di Sì, *viaggiare*) e la collettività (le varie voci di *Anima latina*).

Queste considerazioni sull'arrangiamento sono utili anche a introdurre l'indagine di altri elementi che hanno il compito più specifico di connotare *Anima latina* e Sì, *viaggiare* dal punto di vista dei referenti stilistici. Tali caratteristiche sono legate principalmente a due fattori: gli strumenti utilizzati e il tipo di riferimenti estetici a cui rimandano queste due composizioni.

In *Anima latina* la scelta degli strumenti, in particolare di quelli che compongono il tappeto percussivo, è determinante nella costruzione dell'immagine sonora della canzone, essendo l'elemento più evidente che lega la canzone alle musiche popolari del Sud America. In questa canzone fanno infatti la loro comparsa una serie di percussioni tipiche dell'area dell'America Centrale e Meridionale, dal *guiro* alle *maracas*, passando per vari tipi di *congas*, campanacci e *bongos*. Con Sì, *viaggiare*, al contrario, dato lo spostamento del referente stilistico di Battisti verso la *disco music*, il suono complessivo è orientato verso scelte che hanno come diretto referente il paradigma angloamericano del contemporaneo panorama musicale. I risultati di quest'operazione hanno prodotto un brano accostabile a livello stilistico a molti altri numeri della contemporanea produzione di alcuni artisti sulla cresta dell'onda nelle classifiche pop della metà degli anni Settanta: i Bee Gees, che negli album *Main Course* (1975) e *Children of the world* (1976) presentavano un tipo di sonorità e di arrangiamenti simili a quelli utilizzati da Battisti, i Kool and the Gang di *Spirit Of The Boogie* (1975), da cui sembrano essere tratte, quasi "di peso", alcune soluzioni ritmiche e il *sound* della chitarra, il cantante e chitarrista Boz Scaggs, autore insieme a David Paich di *Silk Degree*, canzone giunta ai primi posti delle classifiche di Billboard nel 1976, a cui Sì, *viaggiare* deve molto in termini di ispirazione generale.¹²

Infine, considerando le influenze di altri generi all'interno dei due brani analizzati, non si può non citare la qualità di *Anima latina* come disco concettuale, che a livello estetico deve molto alle sperimentazioni che su questa forma erano stati portati avanti dai gruppi del *progressive rock*. L'uso di tale tipo di costruzione formale rende questo disco «un'operazione culturale, quasi un esperimento» [Mirenzi 1998, 190], come ebbe modo di definirlo Battisti stesso. Lo scopo di queste scelte a livello compositivo era, come dichiarò Lucio Battisti:

[...] stimolare gli altri a capire le parole, ad afferrarne il senso o la sola sonorità; ho inteso stimolare chi mi ascolta a fare attenzione a ciò che sta succedendo, a ciò che accade nel momento in cui si ascolta un brano non perché questo sia piacevole ma perché ascoltare significa qualcosa: e ascoltare con attenzione, magari rimettendo il disco daccapo perché non si è capito, magari facendo irritare chi non è riuscito a indovinare al primo ascolto una parola,

12. Per la gentile segnalazione di questi casi di omologia stilistica con Sì, *viaggiare*, desidero ringraziare Michele Scurti, che ha gentilmente provveduto a fornirmi un elenco di canzoni assimilabili a quella di Battisti.

è un'operazione stimolante, coinvolgente; è il modo che ho scelto per comunicare con gli altri, per essere presente in mezzo agli altri, per essere io quello che dà il pretesto, lo spunto a un'azione, a un'operazione [*ibid.*, 190].

Quella delineata dalle parole di Battisti è una sorta di tensione verso l'utopia che prende forma in *Anima latina*, limitata a questo numero della sua produzione, ma che permette di intuire il tenore e la profondità della riflessione sulle tendenze musicali contemporanee, tese alla ricerca di un nuovo rapporto tra pubblico, industria musicale e artista.

Con *Io, tu noi, tutti* si perde il carattere unitario dell'LP, per ritornare alla concezione di un album costruito esclusivamente come contenitore di canzoni. Questo spostamento nel modello compositivo di riferimento è interpretabile nel quadro di un movimento, che è parte di una tendenza più generale operante nella *popular music* alla fine degli anni Settanta, che vede il tramontare del *progressive rock* e l'emergere nel panorama musicale di un'altra serie di stili come il *punk*, la *new wave*, l'*hip-hop*, contraddistinti da un'estetica differente nei confronti delle proprie creazioni e da un diverso consumo, meno intellettuale, dell'oggetto musicale da parte del pubblico. In questo quadro la scelta di Lucio Battisti appare perfettamente in linea con le tendenze che avevano messo da parte la concezione *progressive rock* come "musica da ascoltare", in favore di generi che si riferivano più al corpo degli ascoltatori, sia in funzione del ballo, come nella *disco music* o nell'*hip-hop*, sia come recupero dell'elemento istintivo e di espressione non mediata, come nel *punk* o nella *new wave*.

6. Analisi della registrazione

Dal punto di vista dell'analisi delle tecniche di registrazione, l'indagine si è concentrata in particolare su una serie di elementi che Serge Lacasse [2002] ha definito come indicativi della costruzione dello spazio della "messa in scena" vocale nel caso di *Front Row* di Alanis Morissette, nel quale Lacasse distingue: «... tre tipi di effetti di spazio, a seconda che essi agiscano sulla percezione della localizzazione di una fonte sonora, dell'ambiente in cui la fonte sembra risuonare, o della distanza che sembra separare la fonte dal punto di ascolto» [Lacasse 2002, 129]. Muovendosi lungo queste coordinate si è cercato di interpretare il diverso trattamento che viene riservato alle varie fonti sonore in *Anima latina* e *Sì, viaggiare*, allo scopo di indagare quale sia il tipo di ambiente e di disposizione sonora coscientemente creati durante il processo di *editing* discografico.

In *Anima latina*, dal punto di vista della localizzazione delle fonti sonore, si nota anzitutto che la strategia di distribuzione degli strumenti sui due canali stereo è poco consueta. La voce (a un volume più basso di quello solitamente utilizzato nei dischi *popular*, un tratto che provocò alcune critiche al vetriolo di

questo disco da parte della critica giornalistica)¹³ e il coro sono al centro, la chitarra solista e il sintetizzatore a destra, a sinistra il basso, la chitarra ritmica e il piano. Le percussioni sono anch'esse sottoposte a un tipo di trattamento particolare: sono infatti suddivise tra le due casse a seconda delle frequenze predominanti nelle loro componenti timbriche, a destra quelle caratterizzate da una maggioranza di frequenze basse, a sinistra quelle caratterizzate da uno spettro più spostato verso i medi e gli alti. Il risultato di questo procedimento è un tipo di disposizione delle fonti sonore in cui dominano i timbri percussivi, che presenta un ambiente stereo che non è quello abituale all'interno della produzione discografica *pop*. Nel caso di *Sì, viaggiare* si torna a una massa sonora organizzata secondo criteri più standardizzati, che tenta di equilibrare il più possibile la componente percussiva e melodica, la "figura" e lo "sfondo" del brano, organizzando uno spazio stereo il più possibile simmetrico. La voce è al centro, gli strumenti che contribuiscono al *groove* sono divisi tra le estremità dei canali stereo (basso sulla destra e batteria sulla sinistra), mentre gli strumenti melodici e di riempitivo armonico si dispongono leggermente più al centro dello spazio sonoro, a sinistra le chitarre, a destra le tastiere.

Spostando l'attenzione sui parametri che Lacasse definisce di "distanza" e "ambiente", si può osservare come entrambi i brani utilizzino qualche artificio per far percepire all'ascoltatore l'ampiezza dello spazio in cui sono registrati. In *Anima latina* il parametro della distanza, cioè, quello che indica la «posizione che una fonte sonora sembra occupare sull'asse avanti-dietro» [Lacasse 2002, 160-1], è totalmente saturato dalla presenza di varie linee percussive. La sensazione che viene evocata dalla registrazione, causata dalla strategia di presentazione e distribuzione delle percussioni tra le due casse del sistema stereofonico, è quella di trovarsi in un grande ambiente affollato, lo spazio evocato è quello della piazza, un'immagine che prende corpo progressivamente nel corso della canzone, fino al finale in *crescendo*. Nel caso di *Sì, viaggiare* lo stesso effetto di ampiezza viene raggiunto tramite l'utilizzo dell'effetto di riverbero applicato alla registrazione nel suo complesso, particolarmente evidente nel momento in cui risuona il *crash* della batteria durante il *break* strumentale che divide le macrosezioni formali.¹⁴

Ci si trova, ancora una volta, di fronte a un atteggiamento divergente nelle due canzoni: a una più "naturale" manipolazione e dislocazione delle sorgenti

13. A questo proposito è significativa una dichiarazione di Luigi Albertelli, autore di brani per artisti di grande successo commerciale come Mia Martini, Equipe 84, Milva, Adriano Pappalardo, Bobby Solo, Ornella Vanoni, apparsa in un "dibattito" pubblicato su *TV, Sorrisi e Canzoni* il 5 gennaio 1975. In questo articolo, Albertelli dichiarava: «Io ho ascoltato questo disco ad occhi chiusi, senza leggere i testi: bene, non capivo le parole. Questo non ha senso. Non si può obbligare ad ascoltare un disco con i testi in mano» [Mirenzi 1998, 197].

14. Questo breve *break* si trova nella canzone dopo 0' 31", in corrispondenza con la fine dell'introduzione strumentale, a 2' 26", a marcare il passaggio dal ritornello alla seconda strofa, e infine a 4' 24", con la funzione di sottolineare l'inizio della coda strumentale.

sonore nel missaggio (*Anima latina*), fa da contraltare un mezzo artificiale, prodotto da un'intenzionale manipolazione del suono nel suo complesso (*Sì, viaggiare*). La maggiore o minore artificialità, in questo caso, non è data dal fatto di essere o meno il frutto di un lavoro di modificazione del suono complessivo o di una sua parte, ma dalla qualità di tale operazione, in un caso volta a simulare uno spazio ampio e affollato tramite la disposizione delle fonti sonore, nell'altro caso diretta verso la simulazione di un ambiente vuoto, ottenuta grazie a un effetto di riverbero.

La vacuità dello spazio sonoro evocato in *Sì, viaggiare* dal riverbero è confermata anche da un altro tratto significativo inserito durante le operazioni di *editing* della parte vocale: l'uso dell'effetto di eco applicato ad alcuni versi della canzone. Tale effetto implica perché possa crearsi la presenza di un ampio spazio vuoto, necessario perché il suono possa riflettersi sulle superfici dell'ambiente in cui viene emesso il suono originale, creando il tipico effetto di "ritardo".

Nella seconda strofa di *Sì, viaggiare* questo tipo di manipolazione viene utilizzato in due casi particolari. Il primo si trova in corrispondenza dei due versi iniziali della seconda strofa (si veda la Tab. 1) dove l'effetto di eco è applicato per anticipare l'entrata della voce principale a un volume più basso, come una sorta di "pre-eco", ottenibile in studio di registrazione tramite la duplicazione di tracce vocali registrate in precedenza, oppure la sovraincisione di una seconda linea melodica. Il secondo caso di uso dell'eco, questa volta nella sua forma abituale di riproduzione ritmica di un suono successiva alla sua prima apparizione, si ha sulla parola "riparare", al verso 4 della seconda strofa. Questo verbo viene ripetuto a intervalli regolari e con volume decrescente per almeno tre volte prima di essere sovrastato dagli altri strumenti. Il fatto che un tale espediente tecnico sia stato usato proprio in questo punto del brano, nel quale viene esposta quella che Gianfranco Salvatore ha definito «la minuscola perla di saggezza» [1994, 325] della canzone («meglio certo di buttare / riparare»), è particolarmente significativo perché antifrastico rispetto al resto della canzone, dato che ribadisce l'inserimento del soggetto narrante in uno spazio vuoto proprio mentre si sta manifestando l'intenzione di provare a rimettere in piedi un motore (o una storia d'amore, o addirittura un'intera esistenza) che non funziona più.

7. Conclusioni. I risultati di un confronto.

Si cercherà ora di raccogliere alcune considerazioni che riescano a formulare un'interpretazione complessiva dei dati emersi, seguendo quei principi di sintesi e sinergia che sono stati alla base della presente ricerca. Tale momento ha lo scopo di ricostruire l'unitarietà della canzone a partire dalla frammentazione dei dati raccolti sull'uso di tratti parziali al suo interno, sulla scorta di un approccio che ha tentato di far corrispondere alla varietà dei livelli costitutivi

dell'oggetto analizzato una molteplicità di strumenti analitici funzionali a riconoscerne le specifiche particolarità.

Ripercorrendo quelli che sono stati i risultati più significativi dell'analisi di questi due brani, si può dire che in *Anima latina*, a un testo che adombra un movimento legato alla fisiologia dell'essere umano, vengono collegati un movimento processuale direzionato, un arrangiamento che prevede diverse variazioni di intensità al suo interno, in un ambiente che viene identificato come ampio e popolato. In *Sì, viaggiare*, ai versi che descrivono un'idea di movimento rapido, meccanico, si associano una tendenza processuale non precisamente orientata, una costruzione monocolora dell'arrangiamento, in un ambiente reso consapevolmente come impersonale, vuoto. Tali elementi, nel loro insieme, sottolineano una convergenza attorno a due strategie diverse riguardanti il messaggio delle due canzoni, il loro significato come oggetti culturali complessi.

Nel caso di *Anima latina* questo coacervo di fattori è fondamentale alla critica del consumismo occidentale, rappresentato nel testo verbale dall'accento alla Coca-Cola e ai detersivi, visto come forza negativa opposta alla vitalità e alla gioia innata delle popolazioni dell'America meridionale. Tale idea, pur declinata in maniera non priva di connotazioni ideologiche di ispirazione conservatrice e post-coloniale (con la rappresentazione dei popoli sudamericani attraverso il cliché esotico del "poveri ma felici"), mantiene però al suo interno la possibilità di un'azione collettiva contro i valori consumistici dell'Occidente, rappresentata nel suo aggregarsi dal *climax* finale della canzone e sottolineata ulteriormente dal tipo di arrangiamento, oltre che dalla strategia di distribuzione delle fonti sonore. D'altro canto, in *Sì, viaggiare*, questa possibilità di difesa collettiva dei propri valori viene completamente a mancare, l'individuo è solo di fronte ai suoi problemi, siano questi di natura meccanica o sentimentale, ma che non vanno al di là della propria sfera privata, sono inserite in un contesto generico nel quale le esperienze individuali non si connettono mai con la società, con il contesto.

A livello di tendenza ideale in *Anima latina* e *Sì, viaggiare* la differenza fondamentale che emerge dall'analisi delle due canzoni è proprio la presenza o l'assenza della possibilità di un'azione dell'individuo nei confronti del contesto, che in entrambi i brani è visto come problematico. Tale divergenza, nel contesto della storia italiana degli anni Settanta, può essere interpretata anche come un segno del mutato clima culturale tra il 1974 e il 1977, che, come contraltare all'inasprirsi generalizzato dello scontro politico, tende in questi anni a produrre opere che sempre più si concentrano sull'interiorità, sui sentimenti dell'individuo isolato dalla società, impossibilitato a cambiarla perché privato di quella dimensione di solidarietà e identità collettiva presente nelle relazioni sociali fino a qualche anno prima.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FABBRI F. (1996), *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, Milano.
- FORTE A. (1994), *The American Popular Ballad of the Golden Era: 1924-1950*, Princeton University Press, Princeton.
- LACASSE S. (2002), *Messa in scena vocale e funzione narrativa in 'Front Row' di Alanis Morissette*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 2/2 (*Analisi della popular music*, cur. R. Agostini-L. Marconi), 157-179 (ed. orig. *Vers une poétique de la phonographie: la fonction narrative de la mise en scène vocale dans "Front Row" (1998) d'Alanis Morissette*, «Musurgia», 9/2, 2002, pp. 23-41).
- MERWE P. van der (1994), *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Clarendon Press, Oxford.
- MIDDLETON R. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham).
- MIRENZE F. (1998), *Battisti talk. La vita attraverso le sue parole interviste, dichiarazioni, pensieri*, Castelvechi, Roma.
- MOORE A. (2000), *Analizzare il rock: strumenti e finalit *, «Musica/Realt , 62, 95-118.
- SALVATORE G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato: arte e linguaggio nella canzone moderna*, Castelvechi, Roma.
- TAGG PH. (2005), *Significati musicali, classici e popular. Il caso "angoscia"*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino, vol V, 1037-1064.

RIFERIMENTI DISCOGRAFICI

- BATTISTI L. (1973), *Il nostro caro angelo*, Numero Uno, DZSLN 55660.
- BATTISTI L. (1974), *Anima Latina*, Numero Uno, DZSLN 55675.
- BATTISTI L. (1976), *Lucio Battisti, la batteria, il contrabbasso, eccetera*, Numero Uno, ZSLN 55685.
- BATTISTI L. (1977), *Io, tu, noi tutti*, Numero Uno, ZPLN 34006.

Alessandra Montali

STRUTTURE TEMPORALI E ASCOLTO:
THE UNANSWERED QUESTION

1. Premessa

Oggetto dell'intervento è l'analisi della struttura temporale nel brano *The Unanswered Question* (1906) di Charles Ives. Essa verrà esaminata attraverso una duplice prospettiva che valuti l'organizzazione degli eventi sonori nella partitura e il loro riconoscimento attraverso l'ascolto.

Premessa indispensabile è la considerazione che il tempo musicale sia il risultato della costante "relazione" tra l'ascoltatore e la musica. La temporalità di un brano musicale non è un dato oggettivo, immutabile, fissato nella partitura come le altezze delle note o i valori delle figure; piuttosto appare una costruzione dinamica, modificabile attraverso l'interazione costante tra strutture della percezione temporale, messe in atto dall'ascoltatore, e strutture della musica.

Per "strutture della percezione temporale" intendiamo un insieme complesso costituito non solo dalle strutture cognitive coinvolte nella percezione degli eventi musicali, ma anche da aspetti di natura culturale ed emozionale. La propensione dell'ascoltatore ad interagire con il brano ascoltato dipende infatti in grande misura dalle competenze dello stesso, dalla conoscenza di un determinato linguaggio musicale, da una memoria stilistica costituitasi attraverso una somma di esperienze di ascolto, dal coinvolgimento emotivo. Tutti questi elementi devono essere tenuti in considerazione in quanto influiscono in modo determinante sulla capacità soggettiva di comprendere, di esperire, la temporalità di uno specifico brano musicale.

Per "strutture della musica" intendiamo l'organizzazione compositiva degli eventi sonori codificata nella scrittura musicale.

Il metodo analitico utilizzato è organizzato a partire dal fondamentale studio di Kramer [1988; 2002] sul tempo musicale. Il modello krameriano, dal quale viene mutuata la distinzione tra tempo lineare e tempo non-lineare, viene sviluppato attraverso altri contributi: lo studio sulla memoria e la musica di Snyder [2000], la teoria dell'ascolto nel tempo/spazio musicale di Christensen [1996], il

concetto di vettore dinamico in Francès [1984²] e Imberty [1990; 2001], il concetto di salienza psicoacustica in Lerdahl [1989; 2001].

Obiettivo del lavoro è una valutazione della natura dinamica del tempo musicale. Essa può essere individuata nella presenza di potenziali tendenze nella composizione che corrispondono, nel caso specifico, a più livelli di organizzazione del tempo musicale: accanto alla struttura temporale lineare di base, rileveremo la presenza di un tempo non-lineare e, in particolare, di un tempo ciclico. Questi piani coesistono sovrapposti dando luogo, nella loro percezione globale, ad una sensazione di stratificazione, di profondità, di “spessore” del tempo. Nel brano di Ives, linearità e non-linearità, continuità e discontinuità, tonalità e atonalità sono organizzati in un tempo unico che tutti li comprende e concilia. Tali livelli di organizzazione del tempo possono essere evidenziati e valorizzati dall’ascoltatore o dall’esecutore a seconda della prospettiva, cioè del punto di osservazione, che essi decidono di assumere.

2. Tempo lineare e tempo non-lineare

Secondo la teoria di Kramer il tempo musicale lineare corrisponde ad un «*continuum* temporale creato da una successione di eventi in cui gli eventi precedenti implicano i successivi e questi ultimi sono conseguenza dei primi» [Kramer 2002, 145]. In musica il tempo lineare si traduce essenzialmente nella percezione di una successione di eventi qualitativamente differenziati che esprimono delle relazioni causali (dove ciò che viene prima implica ciò che accadrà). Tali relazioni tra eventi sono circoscrivibili da un ascoltatore attraverso la messa in atto di processi cognitivi di segmentazione (schemi percettivi temporali), l’istituzione di relazioni gerarchiche ed infine l’organizzazione degli stessi eventi in una struttura formale. È quindi un tempo organizzato sulla struttura sequenziale, direzionata dell’opera.

Occorre però soffermarsi qualche istante sull’idea di “successione” che, pur caratterizzando in modo pregnante il concetto di tempo lineare, viene spesso associata all’idea di “continuità” come se questa ne costituisse il più pertinente sinonimo. Sebbene l’idea di un movimento lineare conduca ad una associazione intuitiva del concetto di continuità, ciò non significa che tale movimento non possa presentare differenze di rilievo tra eventi successivi oppure esibire punti di deviazione, di cesura, di sospensione, di respiro, in definitiva quindi organizzarsi anche in relazione ad elementi di “discontinuità”. È semplicistico associare linearità a continuità e non-linearità a discontinuità. La discontinuità può anzi rappresentare un fattore determinante nell’organizzazione del tempo lineare; essa permette in primo luogo di operare una distinzione tra eventi contigui, quindi, dal punto di vista dell’ascoltatore, la possibilità di segmentare il flusso. E sappiamo che la segmentazione è l’operazione fondamentale che permette nel linguaggio tonale di circoscrivere gli eventi, quindi di organizzarli gerarchica-

mente. Naturalmente, perché non vada perduto il senso di scorrimento lineare, occorre che le discontinuità siano presenti in modo tale che la differenza relativa tra eventi successivi, valutata in termini di confronto, ne evidenzii il mutamento senza tuttavia metterne a repentaglio la sensazione di legame. In questo senso Snyder mette in relazione il concetto di continuità con la percezione di «cambiamenti parametrici gradualmente» [Snyder 2000, 230]: se diversi eventi musicali successivi si modificano in modo simile, insorgerà nell'ascoltatore l'aspettativa che essi continuino il loro graduale cambiamento nel percorso previsto. La traiettoria stabilita dai mutamenti progressivi dei diversi parametri, disegna così l'immaginaria "linea" che rappresenta simbolicamente la linearità musicale. Le discontinuità possono presentarsi anche forti o repentine purché ammesse e regolamentate all'interno di una sintassi chiaramente codificata (come quella tonale) che rappresenti per l'ascoltatore, nonostante le discontinuità di superficie, una garanzia di mantenimento della linearità.

Benché il sistema tonale costituisca l'espressione più pertinente del tempo lineare, al punto da essere stato definito la sua stessa quintessenza [Kramer 1988, 23], spesso, composizioni appartenenti al repertorio post-tonale utilizzano ancora una temporalità lineare sebbene essa venga organizzata non tanto sulla base delle strutture sintattiche, come accade per il repertorio tonale, bensì su parametri di natura dinamica oppure su "elementi salienti" che rendono possibile, in virtù della loro forza o dominanza, una ricostruzione gerarchica del brano. Secondo Kramer, buona parte della musica post-tonale ripropone dei processi direzionati linearmente attraverso l'uso della reiterazione o l'enfasi di un elemento (nota, accordo, sonorità, timbro, registro) che, portato in evidenza, si configura come obiettivo; oppure tramite il riferimento a procedure (neo)tonali, che possono stimolare associazioni a processi lineari; infine per mezzo di procedimenti nella condotta delle parti o in altri parametri (dinamica, timbro, intervalli) che favoriscano un «chiaro senso di continuità» [Kramer 2002, 148-49].

Esiste anche la possibilità, per questo repertorio, di una linearità non direzionata verso un obiettivo (e la riconosceremo anche nel brano di Ives), affermazione che nel linguaggio tonale precedente «sarebbe stata impensabile, finanche autocontraddittoria» [Kramer 2002, 149]. Si tratta di una linearità che può essere direzionata a livello di superficie ma non a livello profondo. In essa è forte il senso della continuità del movimento ma gli obiettivi sono difficili da prevedere: «la musica che si muove in un *continuum* temporale lineare non-direzionato, come accade in molte opere del primo e del secondo Novecento, evita che certi fattori frequenziali, di durata, dinamici, timbrici, ecc., giungano ad implicare più o meno chiaramente una determinata meta» [Azzaroni 1997, 155, nota 11]. In questi casi non solo le aspettative dell'ascoltatore sul raggiungimento degli obiettivi sono più deboli, ma accade anche che questi fini non capitino esattamente dove sembrerebbe condurre la progressione.

Il tempo non-lineare corrisponde per Kramer ad un «*continuum* temporale risultante dal complesso dei principi che governano una sezione o un pezzo» [Kramer 2002, 145]. Esso viene inteso perciò come un contesto non determinato da implicazioni poste da eventi precedenti, ma piuttosto identificato in una o più costanti elette dal compositore a principio organizzativo dell'intera struttura musicale. Come tale può essere ravvisato anche in composizioni tonali.

Se, per educazione ed abitudine, l'ascoltatore occidentale è condotto a mettere in atto un ascolto di tipo lineare, fondato sull'attuazione di continue retroazioni relative al rapporto di ogni singolo evento rispetto a quelli che lo hanno preceduto e su incessanti previsioni nei confronti degli eventi che gli succederanno, accade che, durante l'ascolto di brani tonali non-lineari, egli veda annullare proprio il gioco di confronti, attese e previsioni che caratterizzano quel tipo di ascolto nel caso, per esempio, di una ridondanza di costanza e coerenza nella tessitura del brano.

Si potrebbe sostenere comunque che un contesto costante inviti ad un ascolto lineare [...] la somiglianza della seconda battuta con la prima aumenta le nostre aspettative che la terza misura sia anch'essa simile. Alla fine l'attesa di questa coerenza si trasforma in virtuale certezza: tessitura e ritmo di superficie diventano prevedibili. Ma in retrospettiva ci rendiamo conto che un principio invariabile di organizzazione, non una linearità progressiva, ha determinato la tessitura ed il ritmo di superficie sin dall'inizio di questi pezzi. Una volta che la coerenza del modello ritmico e della tessitura diventa una certezza, iniziamo a notare la non-linearità della tessitura [Kramer 2002, 150].

In questi casi ipotizziamo che l'ascoltatore possa attuare una sorta di "spostamento percettivo"¹ che gli permetta di passare dalla considerazione dei rapporti gerarchici tra eventi, che caratterizzano la struttura lineare del brano, all'individuazione di un originario e invariabile principio compositivo che organizza ogni singolo evento così come l'intera composizione: la percezione si concentrerà allora sulla struttura non-lineare dello stesso pezzo. Un esempio efficace di questa duplice possibilità percettiva può essere riconosciuto in *Stückchen* di Schumann² (Fig. 1). Il brano, essendo tonale, presenta chiaramente una struttura temporale lineare di base che si esplicita a livello di implicazioni funzionali, di direzionalità melodica, di alternanza tra tensioni e distensioni armoniche e dinamiche, ecc. Esso però presenta anche diverse componenti non-lineari sulle

1. Utilizziamo questa definizione, non presente in Kramer, intenzionalmente, perché richiama un legame di affinità con i meccanismi studiati dagli psicologi della *Gestalt* a proposito delle cosiddette "figure fluttuanti", figure ambigue nelle quali non predomina un'immagine su uno sfondo, ma si offrono due diverse possibili forme con lo stesso numero di informazioni. In questi casi il soggetto può orientare, o fare oscillare, la propria percezione verso una delle due possibilità. Anche in musica sono stati studiati casi di figure fluttuanti quali la "scissione per altezze" e l' "illusione della scala" [Sloboda 1998, 247-49].
2. Il pezzo pianistico dall'*Album für die Jugend* (1848) di Schumann è addotto da Kramer come esempio di tempo non-lineare in ambito tonale insieme al *Preludio in do maggiore op. 28 n°1* (1839) di Chopin, al *Preludio in do maggiore* dal Primo volume del *Clavicembalo Ben Temperato* di Bach (1722), al *Lied Gretchen am Spinnrade* (1814) di Schubert [Kramer 2002, 150].

quali un ascoltatore o un interprete possono dirigere la propria attenzione: la stabilità della tonalità di Do maggiore, la persistenza del metro (4/4), la regolarità della pulsazione, la realizzazione di un accompagnamento basato su un ostinato movimento di crome, l'uniformità ritmica della melodia (in prevalenza costituita da semiminime), la presenza di due sole alterazioni cromatiche di passaggio, la continuità quasi mai interrotta di un pedale di *sol* nella parte interna dell'accompagnamento, sembrano tutti elementi riconducibili ad un comune principio non-lineare di organizzazione del materiale musicale basato sulla uniformità e la ridondanza [Kramer 2002, p. 166].

Se le implicazioni tonali (lineari), quindi il senso di movimento armonico tonalmente direzionato, di organizzazione della linea melodica per frasi, di alternanza tra fasi di tensione e distensione, di struttura formale organizzata secondo un inizio, un centro ed una fine, di questo brano non possono certamente essere annullate, un interprete potrebbe decidere di enfatizzarne gli aspetti immutabili e costanti fornendone così un'interpretazione non-lineare:

«Un pianista che cercasse di proiettare una comprensione verticale di *Stückchen* sottolineerebbe probabilmente la continuità e la mancanza di cambiamenti, minimizzando nel contempo le articolazioni iniziali e finali della frase. La correttezza storica di una tale esecuzione può essere facilmente messa in dubbio, ma una tale interpretazione può essere difesa come una visione postmoderna di un lavoro tradizionale» [Kramer 2002, 166].

Il tempo non-lineare, sebbene non possa sottrarsi totalmente alla linearità dell'ascolto che si svolge attimo-dopo-attimo, ossia da una percezione uditiva di base imprescindibilmente sottomessa alla consequenzialità temporale degli eventi posti nel tempo cronologico, è fondamentalmente un tempo organizzato in rapporto alla struttura totale dell'opera [Kramer 2002, 144]. Esso cioè non scaturisce da relazioni causali tra eventi ma dalle connessioni non-locali di ogni evento con il tutto organizzato. L'intero svolgersi dinamico della musica è organizzato e costantemente relazionato ai principi compositivi compiuti a priori. È quindi un tempo fondato sulla «struttura complessa» dell'opera. Per chiarire il ricorso al concetto di complessità possiamo fare riferimento alla definizione proposta da Orcalli a proposito della riflessione sulle caratteristiche di «complessità e non-linearità» nel pensiero musicale contemporaneo. Sostanzialmente si afferma che un modello complesso è composto da elementi irriducibili le cui reciprocità non sono chiaramente specificate. In questa formulazione Orcalli si riconduce all'osservazione fatta dal matematico Israel per il quale la nozione di complessità «è centrata attorno all'idea [...] di prendere in considerazione un numero elevato di oggetti e di relazioni fra questi oggetti, o, ancor meglio, di studiare delle evoluzioni globali, per 'dimenticare', per quanto possibile, la presenza di unità elementari di cui il sistema sarebbe la somma» [Israel, in Orcalli 1996, 27].

Nicht schnell. ① ② ③

P tranquillo sempre.

④ ⑤ ⑥ ⑦

⑧ ⑨ ⑩

⑪ ⑫ ⑬ ⑭

⑮ ⑯ ⑰ ⑱

⑲ ⑳ ㉑

㉒ ㉓ ㉔

The image displays a musical score for a piece titled 'Stückchen' by Robert Schumann. The score is written for piano and is in common time (C). It begins with the tempo marking 'Nicht schnell.' and the dynamic marking 'P' (piano), followed by the instruction 'tranquillo sempre.' The score is organized into seven systems, each containing two staves (treble and bass clef). The measures are numbered sequentially from 1 to 24, with the numbers placed above the first staff of each system. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs that group measures into larger musical phrases. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 24.

Fig. 1. R. Schumann, *Stückchen*.

Il tempo non-lineare trova la sua espressione radicale in alcune composizioni post-tonali nelle quali può essere identificato in relazione ai due estremi opposti della totale continuità e coerenza oppure della assoluta discontinuità e frammentazione degli eventi musicali.

3. Analisi delle strutture temporali: *The Unanswered Question*

Nell'edizione critica della partitura Echols e Zahler ripercorrono la storia del brano facendone risalire la prima stesura al 1906, anno particolarmente fecondo e produttivo per Ives che compose diversi pezzi sperimentali, considerati come studi su nuovi tipi di accordi, di relazioni intervallari, di stratificazioni, di tessiture... Anche se, immediatamente, *The Unanswered Question* si distacca da quelli, configurandosi come un

lavoro unico nel suo schema di elementi spazialmente separati e aritmicamente disgiunti - un lento movimento virtualmente senza pulsazione, un background di archi diatonici sopra una frase reiterata, atonale, di tromba contrastata da un insieme di frasi cromatiche, in contrappunto nei fiati che diventano via via, più veloci, più forti e più dissonanti [Echols-Zahler 1985, 1].

La partitura manoscritta rimase sotto forma di abbozzo fino al 1927, anno in cui Ives, per mettere ordine alle sue composizioni, decise di far redigere delle "belle copie" dei suoi schizzi. In questa occasione furono fatte delle revisioni e, in particolare, la copiatura del brano in questione fu affidata ad un anonimo copista (designato copista 18) che, non conoscendo affatto la musica, era controllato da George Roberts, il principale copista di Ives del periodo. L'apporto di diverse modifiche (la decisione di affidare l'introduzione agli archi, le alterazioni aggiunte ai fiati per renderli più dissonanti, la modifica dell'ultimo suono della tromba da *si $\flat$* a *do*, l'inserimento di numerose dinamiche, ecc.) rende difficile capire, come spesso accade in questi casi, il ruolo dei diversi "partecipanti" alla revisione; Echols e Zahler si chiedono infatti se le differenze tra lo schizzo e la copia definitiva debbano essere considerate l'esito della deliberata revisione di Ives, fraintendimenti di Roberts, o ancora errori di copiatura del copista 18 [Echols-Zahler 1985, 1-2].

Risale a questo stesso periodo (1930 circa) l'aggiunta delle «note agli esecutori»: un programma dettagliato che associa gli archi al «silenzio dei Druidi che non Sanno, non Vedono e non Ascoltano nulla», l'intervento della tromba alla «Perenne domanda dell'Esistenza» e i fiati all' «Invisibile Risposta» [Ives 1985, 10].

L'ipotesi è che in questa composizione (per tromba, quartetto d'archi e quartetto di flauti), l'organizzazione temporale venga articolata sulla base della sovrapposizione di tre livelli (non-lineare/ circolare/ lineare) che ci sembra pos-

sano essere messi in corrispondenza alle tre rappresentazioni simboliche definite dallo stesso compositore.

a) «*Il silenzio dei Druidi che non sanno, non vedono e non ascoltano nulla*»: *analisi della dimensione non-lineare*

Ipotizziamo che il tempo non-lineare in questo brano possa essere rappresentato dalla fascia accordale tenuta dagli archi per l'intera durata del brano (Fig. 2).

Questi danno inizio al pezzo con un accordo di Sol M. aperto su uno spazio di quattro ottave (cinque nel caso del raddoppio dei contrabbassi prescritto in partitura) e tenuto immobile dalle quattro parti per tre battute nell'ambito di una definizione di movimento «Largo molto sempre».

Fig. 2. Ch. Ives, *The Unanswered Question*, bb. 1-9

Consideriamo l'apertura del brano con gli accordi tenuti negli archi (bb.1-3); in essa non si delinea un fraseggio regolare né una possibilità di percezione della pulsazione, elementi che concorrerebbero al costituirsi di un aspettativa nell'evolversi degli eventi. Piuttosto qui «il tempo sembra quasi fermarsi» [Christensen 1996, 53]:

durante le misure 1-2-3, 00-16 nella registrazione, l'ascoltatore ha tempo di soffermarsi sulla sensazione di trasparenza armonica e di cambiare prospettiva di ascolto distinguendo ogni singolo suono come una deliberata o involontaria messa a fuoco. Lo stesso avviene nelle misure 4-5, quando il colore armonico cambia da Sol M. a Si m.³ [Christensen 1996, 121].

Alla battuta 5 l'ascolto si focalizza sul *sol*₃ della viola raddoppiato dal violino II. Questo raddoppio, unico nel pezzo [*ibid.*], prepara la salienza percettiva nella successiva battuta 5 data dal passaggio di seconda discendente alla viola.

Ci soffermiamo in questo caso a considerare come il movimento armonico tonale all'interno del quale è organizzata la parte degli archi, non possa, per sua

3. Traduzione dall'inglese di chi scrive.

stessa natura, annullare totalmente i rapporti di tensione interni: per fare un solo esempio nella parte appena considerata il movimento di seconda maggiore discendente alla viola (b. 6), una settima di dominante sulla nota *do*, produce l'effetto di tensione/distensione tipico della relazione dominante-tonica. Osserviamo però che il *re* al violino II nella b. 7 evita una chiara risoluzione a Do M. e diremo che “sporca” il colore armonico. La risoluzione si distende sul tempo “debole” della stessa battuta con il “colore saturo” [Christensen 1996, 121] dato dalla sovrapposizione di una sesta maggiore e minore. Benché quindi sussistano e non si possa prescindere da relazioni armoniche locali, possiamo osservare che il movimento armonico nel suo insieme (a livello di macrostruttura) non sia direzionato verso un obiettivo ultimo, non implichi cioè una meta finale.

Fig. 3. *The Unanswered Question*, bb. 10- 17

Un breve evento (Fig. 3) (bb. 11-13), costruito su un'armonia di La m., sempre nell'ambito dell'introduzione, pare contraddistinto da un movimento melodico direzionato della viola subito ripreso dal violoncello, ma esso viene immediatamente placato dalla ripresa degli accordi iniziali tenuti.

A questo punto, a partire dalla b. 14 fino alla b. 26, troviamo l'identica ripetizione della sezione introduttiva. In questo caso la ripetizione sembra contribuire all'intento di frenare, di far ritornare su se stessa, in definitiva di eludere quella linearità sottesa ai rapporti funzionali o alla direzionalità melodica che negli esempi appena considerati pareva, di volta in volta, voler emergere. Diremo dunque che il movimento continuo degli archi presenta al suo interno una vitalità espressa da rapporti di tensione/distensione armonici o melodici che si configurano quali relazioni armoniche locali non affermando una direzionalità più ampia a livello di macroforma. Piuttosto, col procedere dell'ascolto, sembra che ogni elemento collegato ad una percezione lineare del tempo, venga annullato da una sorta di ripiegamento su se stesso, quindi da una immobilizzazione del processo.

La percezione di un *continuum* temporale inteso come svolgimento nel tempo lineare e direzionato cede piuttosto il posto alla focalizzazione uditiva della dimensione verticale dello spazio. La sensazione di trasformazione è infatti così lenta e graduale che annulla la possibilità di produrre delle previsioni, di generare delle aspettative in chi ascolta. Il tempo non scorre ma permane: «ci rendiamo conto o sappiamo che qualcosa sta cambiando o è in trasformazione ma il processo di cambiamento è così lento e impercettibile che sfugge alla nostra immediata esperienza sensoriale» [Christensen, 1996, 49]. La percezione della progressione degli eventi, che caratterizza la dimensione orizzontale dello scorrere lineare, cede la priorità all'evocazione immaginativa di una dimensione verticale, che assume la funzione di una tela, uno "sfondo" sul quale si stagliano gli interventi della tromba (entra alla battuta 15 sulla ripresa dell'introduzione negli archi e si ripete in questa sezione due volte) e dei fiati (entrano alla battuta 20 e rispondono in questa sezione una volta). Ci troviamo immersi in uno spazio/tempo statico che Christensen ha definito, in chiave metaforica, «spazio monocromatico» o «spazio trasparente» [Christensen 1996, 119].

The musical score is for measures 24 through 29. The tempo is marked 'Andante'. The woodwind section (Flutes I, II, III, IV and Trumpets) plays a melodic line with triplets, marked 'mp'. The brass section (Trombones I and II, and Trombones III and IV) plays a sustained harmonic line, marked 'B'. The string section (Violins I and II, Violas, and Cellos/Double Basses) provides a steady accompaniment. The score is written for a full orchestra, with measures 24, 25, 26, 27, 28, and 29 indicated at the bottom.

Fig. 4. *The Unanswered Question*, bb. 24-35

Procedendo nell'analisi (Fig. 4) si pone una considerazione essenziale. A partire dalla b. 27 (fino alla b. 40) osserviamo una nuova riproposta variata della sequenza accordale già ascoltata due volte. Ma in questo caso, osserviamo che la successione viene "dilatata" attraverso un accrescimento dei valori attribuiti alle parti che componevano le armonie precedenti. Potremmo associare il passaggio specifico a quelle che Snyder ha definito «strategie di sabotaggio della memoria», strategie compositive che, in opposizione alla possibilità di ri-costruzione in memoria dell'intero processo d'ascolto e quindi della struttura formale del brano⁴, mirano fondamentalmente ad ostacolare le funzioni della memoria, quindi a frustrare i meccanismi di ricordo e attesa sui quali si fonda la costruzione lineare del tempo. Le strategie di sabotaggio della memoria sono state studiate e suddivise da Snyder in due fondamentali tipologie [Snyder 2000, 235-238]:

4. Possibilità che viene resa possibile, all'interno del sistema tonale, per il sofisticato meccanismo di equilibrio stabilitosi tra fattori musicali (continuità e discontinuità, ripetizione e novità, apertura e chiusura, tensione e distensione) e strutture cognitive. I passaggi fondamentali che caratterizzano tale meccanismo possono essere così sinteticamente riassunti:

- un opportuno uso della discontinuità e della chiusura permette l'individuazione di eventi (quindi la segmentazione del flusso temporale) caratterizzati da una coerenza interna;
- gli eventi vengono organizzati in modo da essere raggruppati a vari livelli gerarchici e da essere assimilati entro i limiti temporali della *memoria a breve termine*;
- un adeguato uso della ripetizione favorisce il consolidamento dell'informazione nella *memoria a lungo termine*.

- strategie di informazione (alte/basse)
- strategie a lunghezza di memoria.

Le strategie ad “alta” informazione sono basate, appunto, su alta informazione e bassa ridondanza. Le musiche costruite su questo tipo di strategie presentano eventi totalmente slegati, non prevedibili, non raggruppabili in una gerarchia d'ordine né riconoscibili nel contesto di uno schema formale. Non riuscendo ad avviare alcun meccanismo associativo e rendendo quindi inutilizzabile l'ausilio della memoria a lungo termine, l'attenzione dell'ascoltatore si focalizza sulle qualità particolari dell'evento che sta ascoltando, cioè sul presente.

Le strategie a “bassa” informazione sono basate su minima informazione ed elevata ripetizione. Le musiche costruite su questo tipo di strategie presentano eventi caratterizzati da durate e intervalli simili, da insistenti ripetizioni/variazioni, da continuità di movimento e direzione. La parte affidata agli archi nel brano di Ives, può essere riconosciuta come un caso di applicazione di strategia a bassa informazione. Qui infatti non è possibile identificare o circoscrivere con precisione eventi differenti poiché essi sono modificati quasi impercettibilmente gli uni rispetto agli altri, quindi difficilmente separabili e distinguibili. La percezione degli eventi nel tempo è quella di «differenti versioni dello stesso presente, e la sola distinzione che possiamo fare è quella di inafferrabili sfumature» [Snyder 2000, 237]. Queste sfumature non sono chiaramente distinguibili né ricordabili. Piuttosto costituiscono delle persistenti “interferenze” nella memoria a lungo termine e delle variazioni costanti e minimali di un passato che non riesce a definirsi chiaramente.

Nel caso specifico (sezione a valori dilatati) possiamo anche trovare un'affinità con la seconda categoria, quella delle strategie a lunghezza di memoria. Queste sono strategie di sabotaggio della memoria a breve termine. Premesso che questo tipo di memoria presenta sia un limite temporale (da circa 3-5 a 10-12 secondi) sia un limite di contenuto (circa 7 elementi)⁵, la sua capacità di organizzare coerentemente gli eventi musicali può essere annullata nei seguenti casi: gli eventi sono separati da pause o potrebbero essere raggruppabili solamente oltre il suo limite temporale (10-12 secondi); gli eventi sono così lunghi (come nel passaggio caratterizzato dall'estrema dilatazione dei valori che stiamo considerando in *The Unanswered Question*), che non solo superano il suo limite temporale, ma tendono ad annullare il senso di chiusura necessario alla loro stessa percezione.

Le fondamentali considerazioni di Snyder circa le strategie di sabotaggio dei processi mnemonici avvicinano dunque il brano di Ives alla considerazione di un insieme di sperimentazioni in musica che nella seconda metà del Novecento,

5. Sebbene, quest'ultimo, supportato dalla capacità di “compattare” più informazioni attraverso un'operazione di raggruppamento (*chunking*).

attraverso modalità diversificate, si caratterizzeranno per la comune ricerca di una sospensione della linearità del tempo attraverso l'annullamento dei due cardini che ne regolano la strutturazione, ossia la memoria e l'attesa.

Alla dilatazione dei valori segue e si contrappone, a partire dalla b. 40 fino alla 45, una contrazione dello spazio sonoro determinato dalle altezze della fascia accordale (dall'iniziale apertura su quattro ottave sol1- sol5 alla decima do3- mi4). Essa è efficacemente riconoscibile nel grafico⁶ (Fig. 5) di Christensen [1996, 46].

A partire da questo momento si assiste ad un nuovo processo di espansione dei suoni che, dalla b. 46, culmina nella riapertura finale allo spazio esteso su 4 ottave dell'armonia iniziale. Diremo allora che il movimento delle altezze non stabilisce un orientamento direzionato della linearità temporale ma piuttosto una possibilità di espansione o contrazione dello spazio. L'ascoltatore percepisce un tempo sospeso nel quale anche la dinamica, in costante *ppp con sordini*, concorre al "congelamento" delle fasi di tensione e distensione e piuttosto valorizza l'impercettibile movimento interno di continua, graduale trasformazione. Potremmo definire la parte affidata agli archi un evento unico insomma, non segmentabile né organizzabile in una struttura formale organizzata secondo un inizio, un centro e una fine. Qui la musica sembra iniziata da sempre e sembra poter continuare illimitatamente. Un "momento" senza tempo dalle caratteristiche straordinariamente affini a quelle che Stockhausen elaborerà, sessant'anni dopo, in relazione all'enunciazione della *moment-form* o forma infinita. Consideriamo a questo proposito come il passaggio seguente, che descrive le caratteristiche delle «nuove musiche» (come dirà Stockhausen) riconducibili alla «forma per momenti», possa risultare perfettamente applicabile alla parte analizzata in questo brano di inizio Novecento:

Mi riferisco alle «nuove musiche» [...] che si distanziano molto dallo schema della forma drammatica finale; che non mirano al *climax* e che non rappresentano i restanti stadi di introduzione, aumento e superamento in una curva di sviluppo riferita alla durata totale dell'opera; che piuttosto sono subito intense e che cercano di mantenere fino alla fine il livello delle «cose principali»; nelle quali ci si può aspettare in ogni momento un minimo o un massimo e non si può prevedere in quale direzione si svilupperà; che sono sempre già iniziate e potrebbero continuare illimitatamente; nelle quali conta ogni momento presente o niente; forme nelle quali un attimo non è il pezzettino di una linea temporale (*Zeitlinie*), un momento non è una particella di una durata misurata, bensì nelle quali la concentrazione sull'ora fa tagli verticali che superano una concezione del tempo orizzontale fino all'assenza di tempo, che io chiamo eternità: un'eternità che non inizia alla fine del tempo bensì è raggiungibile in ogni momento: io parlo di forme musicali nelle quali apparentemente non si fa il minimo tentativo se non quello di limitare, o meglio di superare il concetto di tempo, o per meglio dire il concetto della durata [Stockhausen 1963, 189-210].

6. In esso ogni accordo degli archi è rappresentato da una colonna, ragione per cui nelle misure, indicate con i numeri, il numero di colonne è variabile.

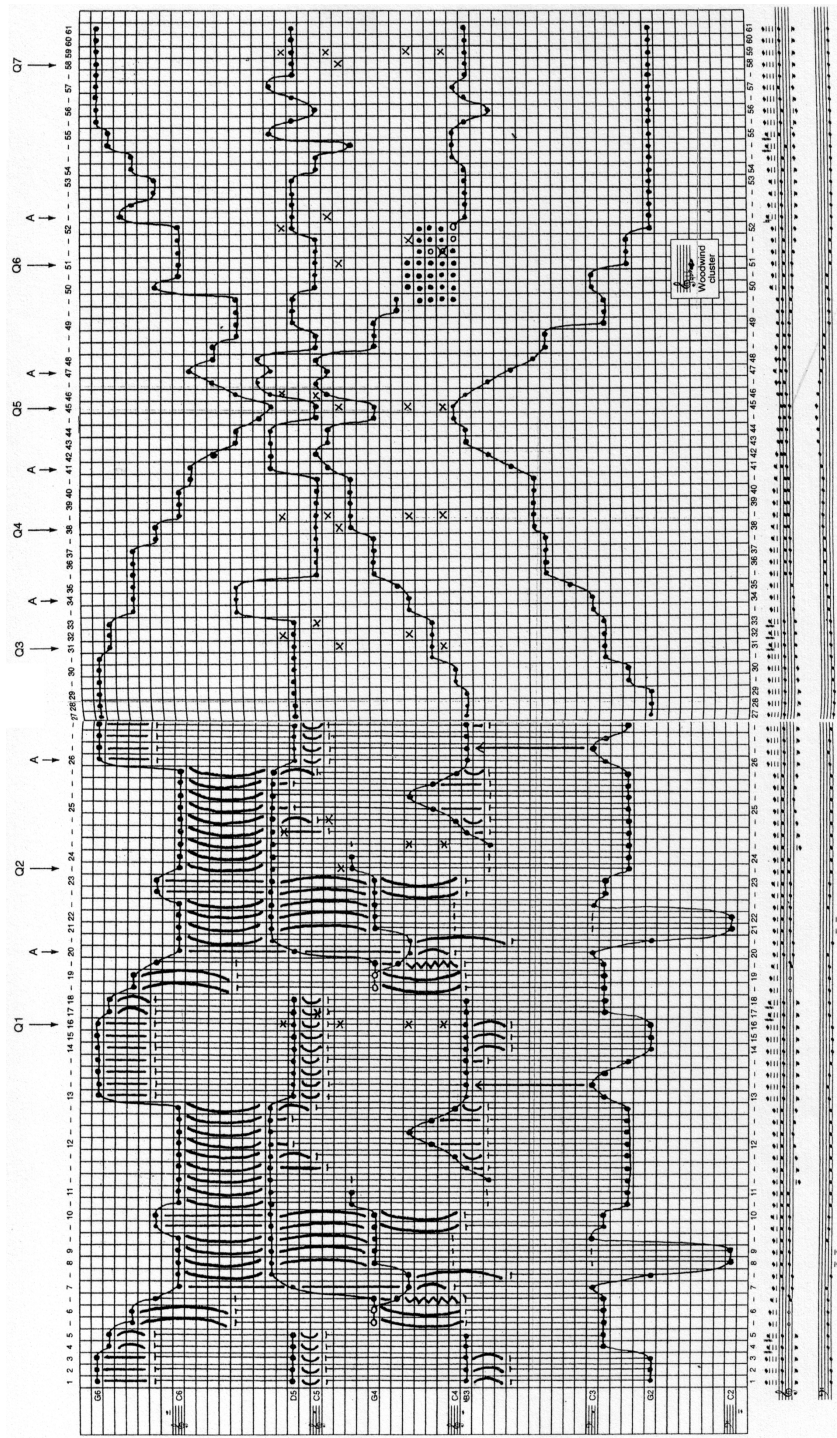


Fig. 5. E. Christensen: *The Unanswered Question-Soundspace*

o “il derivare” di un evento rispetto ad un altro, è stabilita dalla percezione e dal confronto delle “salienze”⁸. Ma, in questo caso, l’evento saliente non implica nessuna relazione con un evento seguente, nessuna “connessione di prolungamento”, in breve nessuna possibilità per chi ascolta di stabilire un collegamento tra eventi posti ad una certa distanza. Sappiamo che l’alternanza di eventi secondo connessioni di prolungamento (forti o deboli) influisce in primo luogo sulla sensazione di scorrimento temporale. Le connessioni di prolungamento stabiliscono di volta in volta la possibilità di caratterizzare il flusso temporale come continuo o discontinuo in relazione alla percezione di tensioni o distensioni. Per esempio una sequenza di due eventi identici costituisce un «prolungamento forte» dove la tensione o distensione hanno poco rilievo; una sequenza di due eventi in cui il secondo è una variazione del primo caratterizza un «prolungamento debole» nel quale aumenta il senso di tensione o distensione; una sequenza di due eventi completamente differenti realizza una «successione» che darà un forte senso di tensione o distensione [ibid., 213-14]. In tutti questi casi il termine tensione sembra caratterizzarsi primariamente in quanto meccanismo che permette di unire elementi diversi attraverso la percezione del loro comune “tendere-verso”. In questo senso appare utilizzato con l’intento di suggerire la percezione del movimento, della direzionalità. Ogni evento, al suo livello gerarchico (dalla singola nota, alla frase, al periodo...), tende verso un altro e tutti, alla fine, si “direzionano” (per utilizzare il termine corrispettivo in Kramer) ossia “tendono verso” la stabilità.

Ma, nell’opera in questione, il motivo della tromba, che si ripete sempre identico a se stesso, rappresenta un evento isolato, incapace di stabilire una connessione di prolungamento forte a ragione della notevole distanza di silenzio con cui esso viene ripetuto. L’intervento è sempre sospeso dal silenzio e si ripete sempre immutato. Si attua in tal modo una sensazione di circolarità interna del tempo, di ripetizione ossessiva di una domanda che ritorna su se stessa: è il quesito, senza risposta, che da sempre e incessantemente, l’uomo si pone sul significato dell’esistenza.

c) «L’invisibile risposta»: analisi della dimensione lineare

Un movimento lineare si può invece osservare negli interventi atonali dei flauti. Sebbene tali interventi costituiscano una serie di eventi chiaramente circoscrivibili in quanto tentativi separati, quindi discontinui, di risposta al quesito

8. Per esempio nell’ambito della «Regola di distanza nello spazio piatto» [Lerdahl 2001, 345] il confronto tra le classi di altezze (note uguali o diverse osservate a livello di superficie) determina le relazioni di prolungamento o sviluppo tra due eventi. Perciò «si ha prolungamento forte quando due eventi sono formati dalle stesse classi d’altezza, si ha prolungamento debole quando i due eventi condividono circa la metà delle classi d’altezza presenti, si ha sviluppo quando i due eventi condividono meno della metà delle classi d’altezza presenti» [Bruni 2003, 39].

della tromba, essi appaiono legati da un disegno che ne articola gli aspetti dinamici e agogici in una sequenza organizzata.

Osserviamone l'organizzazione nello schema seguente:

1. *adagio* e *p*
2. *andante* e *mp*
3. *allegretto* e *mf*
4. *allegro, forte* e *crescendo al fortissimo*
5. *allegro molto* da *f* a *ff*, *crescendo* e *sf*
6. *allegro accelerando verso Presto* e *ff*, *molto agitando* e *fff*, *con fuoco* e *ffff*

Una chiara organizzazione in progressione dell'agogica e della dinamica rende gli interventi capaci di assumere la funzione di "vettori dinamici", quindi di caratterizzare il flusso temporale come linearmente direzionato.

La percezione del tempo lineare nel repertorio atonale non si affida più alla conoscenza sintattica dell'ascoltatore, come avveniva nel sistema funzionale dell'armonia tonale.

Il linguaggio tonale stabilisce la linearità a partire dalle relazioni tra eventi. Queste vengono individuate attraverso un tipo di ascolto che privilegia il riconoscimento dei legami sintattici: le stesse note iniziali del brano musicale generalmente affermano la funzione fondamentale della tonica, che, da una parte, costituisce l'elemento cardine sul quale si struttura l'intera organizzazione gerarchica del pezzo, e, dall'altra, rappresenta l'obiettivo verso il quale si dirige l'intero sviluppo lineare del tempo. Il sistema tonale, definito da Francès un «sistema di segnali d'ordine temporale»⁹ [Francès 1984², 189], è costituito da un insieme di frasi che, attraverso la punteggiatura affidata alle cadenze¹⁰, alternano momentanee sospensioni a vere e proprie conclusioni.

Anche il linguaggio non-tonale può affermare un tempo lineare e ciò a prescindere dal riferimento ad un sistema estremamente codificato come quello della sintassi tonale. Molti brani di musica non tonale organizzano di fatto la loro temporalità «grazie a delle inflessioni cadenzali, delle preparazioni e degli sviluppi intensivi o ritmici» [*ibid.*, 187]. In questi casi, secondo Francès, gli elementi che permettono la riaffermazione del processo lineare, siano essi sviluppi

9. Tali segnali, continua l'autore, possono accompagnare tutte le note della melodia, oppure lasciare maggiore libertà allo svolgersi melodico sottolineando solamente «la funzione momentaneamente attesa» o introducendone una nuova. Altre volte accade che un pedale armonico tenuto a lungo renda possibile una maggiore libertà armonica alle parti superiori che assumono il ruolo di sovrastruttura non funzionale. Addirittura, nel caso della cadenza da Concerto, nonostante il tempo prolungato in cui l'allontanamento dal fulcro gravitazionale tonale diventa oggetto di virtuosismo, la linearità non risulta interrotta «tanto è potente il sentimento d'attesa della tonica creato dall'ultimo accordo dell'orchestra» [*ibid.*, 189].

10. Tra i vari tipi di cadenze l'autore distingue e associa: la cadenza perfetta al punto che conclude un periodo verbale, la cadenza sospesa al punto e virgola, la cadenza d'inganno al punto esclamativo o interrogativo [*ibid.*, 180].

o progressioni dinamiche, gesti melodici o sequenze ritmiche, assumono il ruolo di «simboli temporali». Imberty assume una posizione assai vicina alle intuizioni di Francès quando, a proposito dell'analisi della strutturazione temporale in brani atonali definisce con l'espressione «vettori dinamici» gli

indici di rilevanza dinamica [che] scatenano la costruzione cognitiva ed emotiva della forma temporale nel suo spiegamento lineare. Ancor più che nella musica tonale, nella musica atonale essi sono rappresentati da tutti i cambiamenti e variazioni d'intensità, volume, timbro, attacco, accento, ritmo, da tutte le accelerazioni e i rallentamenti, le densificazioni e le rarefazioni della materia sonora, dalla condotta dei gesti melodici o armonici che creano la forma [Imberty 2001, 534].

Ciò che caratterizza l'approccio di Imberty è l'originale considerazione della valenza dinamica di tali vettori: se infatti aiutano l'ascoltatore ad organizzare, partendo da essi, la struttura gerarchica e il tempo lineare del brano, parallelamente rappresentano gli indici espressivi che gli consentono di ricostruire la temporalità affettivo-emotiva del brano attraverso la percezione di un'alternanza dinamica delle fasi di tensione e distensione.

Nel caso specifico diremo che gli interventi atonali dei flauti, grazie alla organizzazione dell'agogica e della dinamica, rendono possibile la ricostruzione percettiva di un legame che li accomuna proprio in relazione ad un orientamento, ad una sequenza che, linearmente, conduce verso un apice, un climax. Ma questo apice (Fig. 7) non rappresenta il raggiungimento definitivo dell'obiettivo (la distensione), bensì la totale disgregazione, lo smarrimento, la polverizzazione «in inconcludenti brandelli atonali» [Vinay 1986, 703]. Lo stesso Ives raccomandava agli esecutori di suonare il passaggio specifico in una totale libertà: «questa parte non necessita di essere suonata nell'esatta porzione di tempo indicata. Essa deve essere suonata con un carattere di improvvisazione» [Christensen 1996, 51].

La linearità si frantuma, così come il tentativo disperato di trovare risposta al quesito esistenziale.

Allegro-accel. to Presto Molto agitando Con fuoco

I Fl. *ff* *fff*

II Fl. *ff* *fff*

III Fl. *ff* *fff*

IV Fl. *ff* *fff*

Tp *p* *ff* *fff*

Vn I

Vn II

Va

Vc (Cb 8va)

51 52 53 54

Oboe *fff*

Clarinet *fff*

If played by Oboe and Clarinet last measure ends

I Fl. *ffff*

II Fl. *ffff*

III Fl. *ffff sf*

IV Fl. *ffff sf*

Tp *pp*

Vn I *ppp*

Vn II *ppp*

Va *ppp*

Vc (Cb 8va) *ppp*

55 56 57 58 59 60 61

Fig. 7. Intervento finale dei fiati e conclusione del brano.

4. Tempo e relazione

L'analisi ha mostrato come l'organizzazione temporale in *The Unanswered Question* si concretizzi attraverso un insieme apparente di paradossi:

- (a) il tempo non-lineare emerge internamente al linguaggio tonale;
- (b) il tempo lineare si struttura sul linguaggio atonale;
- (c) la continuità caratterizza la non-linearità;
- (d) la discontinuità caratterizza la linearità;

Linearità e non linearità, continuità e discontinuità, tonalità e atonalità convergono in un tempo unico che tutti li comprende e concilia.

La sovrapposizione dei livelli temporali descritti viene riassunta attraverso uno schema grafico (Fig. 8) nel quale, a partire dal basso, si possono individuare:

- 2. una estesa fascia che rappresenta il tempo continuo degli archi (il "silenzio");
- 3. una serie di cerchi identici che rappresentano il tempo circolare degli interventi della tromba (la "domanda").
- 4. una serie di rettangoli, contenenti al loro interno dei segmenti di retta, che rappresentano il tempo lineare dei flauti (la "risposta"): direzionato per mezzo dei *vettori dinamici* ma discontinuo e come tale segmentato durante l'ascolto in chiari eventi circoscrivibili.

La sensazione di stasi evocata da questo brano non è determinata da un arresto effettivo, da un "congelamento" del tempo, ma scaturisce piuttosto dalla capacità dell'ascoltatore di orientare diversamente il proprio ascolto, scoprendo così una dimensione temporale diversificata a seconda dei livelli. I tre piani vengono sovrapposti dando luogo, nella loro percezione globale, ad una sensazione di stratificazione temporale, di "spessore" del tempo. Un tempo stratificato accessibile dunque a patto di operare un "taglio verticale" nella propria prospettiva di ascolto.

Tale sensazione di sovrapposizione di livelli, di profondità, sembra essere stata tenuta in considerazione dallo stesso Ives se consideriamo che raccomandò agli esecutori una dislocazione spaziale degli strumenti dove «il quartetto d'archi o l'orchestra d'archi (in sordina) se possibile dovrebbe essere fuori dal palcoscenico o lontano da tromba e flauti...» [Christensen 1996, 51].

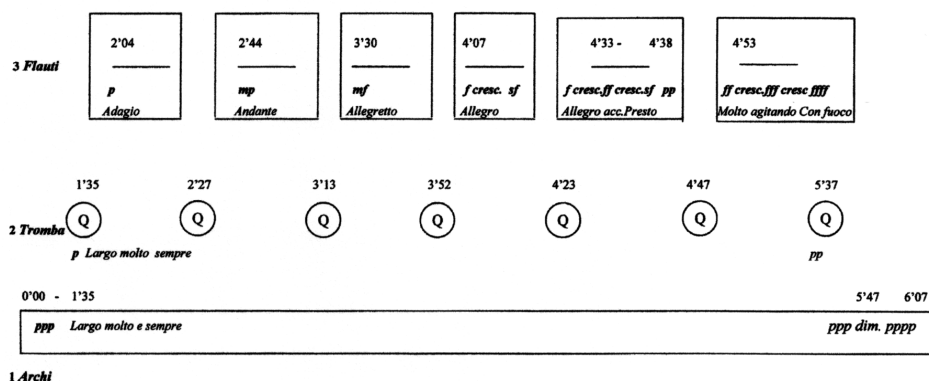


Fig. 8. Schema di analisi uditiva

Nello schema si utilizzano riferimenti cronometrici basati sulla registrazione dal vivo della New York Philharmonic diretta da L. Bernstein riportata nel CD della *Deutsche Grammophon* (durata complessiva 6'07)

5. Conclusione

L'analisi ha mostrato come il tempo musicale vada osservato nelle sue potenziali tendenze (lineari e non-lineari) che possono essere rese manifeste, dunque in questo senso "ri-create", dall'ascoltatore o dall'esecutore a seconda della prospettiva, cioè del punto di osservazione, che essi decidono di assumere. L'esecuzione risponde in questo senso alla definizione data da Pedone: «una sorta di congegno per la sincronizzazione del tempo interno dei tre soggetti della relazione sociale in musica [...] una situazione in cui [...] ascoltatore ed esecutore "invecchiano insieme"» [Pedone 1996, 23].

Il tempo musicale, sia esso lineare o non-lineare, viene allora configurandosi come tempo che emerge dalla "relazione" tra opera, esecutore e ascoltatore.

In particolare possiamo riflettere sul fatto che, in un brano come quello proposto, l'ascolto possa strutturarsi in maniera differente, secondo strategie diverse: se l'ascolto orizzontale (teleologico) viene organizzato in relazione alla processualità tipica della linearità tonale, occorrono nuove "prospettive" di ascolto per penetrare i linguaggi (o livelli) musicali non-lineari. In particolare, l'analisi della "stasi" temporale lascia emergere la possibilità di un ascolto capace di fare astrazione dal piano lineare della successione orizzontale degli eventi nel tempo fisico dell'esecuzione, per orientarsi alla considerazione di uno sviluppo dinamico nello spazio verticale.

Scriverà Jankélévitch, all'inizio degli anni '60, che la musica esiste solamente nella sua esecuzione e, per questo fatto, non può essere considerata semplicemente una successione spazializzata di eventi che si svolgono *nel* tempo, ma,

piuttosto, come *il tempo stesso* in cui si realizzano i virtuali contenuti dell'opera [Jankélévitch 1985, 99]. Questi ultimi vengono scoperti dall'ascoltatore, attraverso un proprio «tempo di approfondimento [che è] perpendicolare al tempo di esecuzione» [*ibid.*, 99-100].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AZZARONI L. (1997), *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, CLUEB, Bologna.
- BARONI M. (2004), *L'ascolto intelligente, guida all'ascolto di musiche non familiari*, LIM, Lucca.
- BRUNI E. (2003), Introduzione a Fred Lerdahl, Tonal Pitch Space, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 9/1, pp. 23-39.
- BURKHOLDER J. P. (1985), *Charles Ives: The ideas behind the music*, Yale University Press, New Haven.
- CHRISTENSEN E. (1996), *The musical timespace. A theory of music listening*, Aalborg University Press, Aalborg.
- DELIÈGE I. (1992), Parametri psicologici e processi di segmentazione nell'ascolto della musica, in M. Baroni- R. Dalmonte (cur.), *Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Università di Trento, 49- 55.
- ECHOLS P.C.- ZAHLER N. (1985), Charles E. Ives *The Unanswered Question* Commentary, in Ch.E. Ives 1985, 1-10.
- FEDER S. (1992), *"My Father's Song": A psychoanalytic biography*, Yale University Press, New Haven.
- FRANCES R. (1984²), *La perception de la musique*, Vrin, Paris (prima ed. 1958).
- IMBERTY M. (1990), *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Unicopli-Ricordi, Milano (ed. orig. *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Bordas Dunod, Paris 1981).
- IMBERTY M. (2001) Continuità e discontinuità, in J.J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni (cur.), *Enciclopedia della musica*, vol. I (Il Novecento), Einaudi, Torino, 526- 47.
- IVES CH. E. (1985), *The Unanswered Question*, for trumpet, flute quartet, and strings (partitura), Peer International Corporation, New York- Hamburg.
- IVES CH. E. (1972), *Memos*, John Kirkpatrick (cur.), W.W. Norton, New York.
- IVES CH. E (1920), *Essays Before a Sonata*. Knickerbocker Press, New York
- JANKÉLÉVITCH V. (1985), *La musica e l'ineffabile*, Tempi Moderni Edizioni, Napoli (ed. orig. *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, Paris 1961).
- JOLAS B. (1970), Sur Ives: «The Unanswered Question», «Musique en jeu», 1, 13-22.
- KRAMER J.D. (1988), *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*, Schirmer, New York.

- KRAMER J.D. (2002), Il tempo musicale, in J.J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni (cur.), *Enciclopedia della musica*, vol. II (Il sapere musicale), Einaudi, Torino, 143-70.
- LAMBERT PH. (cur.,1997), *Ives studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LERDAHL F. (1989), Structure de prolongation dans l'atonalité, in S. McAdams-I. Deliège 1989, 103- 35.
- LERDAHL F. (2001), *Tonal pitch space*, Oxford Univesity Press, Oxford.
- MCADAMS S. – DELIÈGE I. (cur.,1989), *La musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Bruxelles.
- ORCALLI A. (1996), Complessità e non-linearità nel pensiero musicale contemporaneo, «Sonus-Materiali per la musica contemporanea», 8/2-3, 27-34.
- PEDONE N. (1996), Intersoggettività, tempo e relazione sociale nella filosofia della musica di A. Schutz, in A. Schutz 1996, 9-29.
- POZZI R. (1985), Polemica antiurbana ed isolamento ideologico in «Central Park in the Dark» di Charles Ives, «Nuova Rivista Musicale Italiana» 19/3, 471-81.
- RIZZI P. (1988), I percorsi del tempo. Sulla psicogenesi della temporalità, Unicopli, Milano.
- SCHUTZ A. (1996), *Frammenti di fenomenologia della musica*, Guerini e Associati, Milano.
- SHERWOOD G. (2002), *Charles Ives*, Routledge, New York.
- SLOBODA J. (1998), *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *The musical mind*, Oxford University Press, Oxford 1985).
- SNYDER B. (2000), *Music and memory. An introduction*, M. I.T. Press, London.
- SOLOMON M. (1987), *Charles Ives: Some questions of veracity*, «Journal of the American Musicological Society», 40/3, 443-70.
- STOCKHAUSEN K.H. (1963), Momentform, neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment (1960), in K.H. Stockhausen *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, I, DuMont Schauberg, Köln, 189-210.
- SWAFFORD J. (1996), *Charles Ives: A life with music*, Norton, New York.
- VINAY G. (1986) voce Ives, in DEUMM, UTET, Torino, vol. III, 700- 08.
- VINAY. G. (1974), *L'America musicale di Charles Ives*, Einaudi, Torino.